UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E
CIÊNCIAS HUMANAS

MAIRA MARIANO

TEATRO E ENGAJAMENTO POLÍTICO: A DRAMATURGIA DE PAULO PONTES

Versão corrigida

São Paulo
2015

MAIRA MARIANO

TEATRO E ENGAJAMENTO POLÍTICO:
A DRAMATURGIA DE PAULO PONTES

Versão corrigida

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira.

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Orientador: Prof. Dr. João Roberto Faria

_____

(Orientador)

São Paulo
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha Catalográfica.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M333t

Mariano, Maira
Teatro e engajamento político: a dramaturgia de Paulo Pontes / Maira Mariano ; orientador João Roberto Faria. - São Paulo, 2015.
267 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. Teatro. 2. História do Teatro. 3. Literatura brasileira. I. Faria, João Roberto, orient. II. Título.

MARIANO, M. Teatro e engajamento político: a dramaturgia de Paulo Pontes. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira.

Aprovado em: 14/08/2015

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____Instituição:_____
Julgamento: _____Assinatura: _____

Prof. Dr. _____Instituição:_____
Julgamento: _____Assinatura: _____

Prof. Dr. _____Instituição:_____
Julgamento: _____Assinatura: _____

Prof. Dr. _____Instituição:_____
Julgamento: _____Assinatura: _____

Prof. Dr. _____Instituição:_____
Julgamento: _____Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

Às duas partes que me completam: Hélio e Lívia

“Sonhar mais um sonho impossível
Lutar quando é fácil ceder
Vencer o inimigo invencível
Negar quando a regra é vender”
(Chico Buarque)

AGRADECIMENTOS

“Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos. De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito de um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos”.

(João Cabral de Melo Neto)

Tecer esse trabalho não teria sido possível sem o apoio e a colaboração de diversos “atores”, que, envolvidos de diferentes maneiras, auxiliaram na sua composição. Assim sendo, não poderíamos dar por encerrado esse estudo, sem atribuir-lhes o devido crédito.

Agradeço a confiança, o trabalho e a dedicação do meu orientador Prof. Dr. João Roberto Faria que esteve comigo durante bons anos, desde a graduação. Muitas vezes, ele acreditou mais em mim do que eu mesma.

Ao Hélio, principal incentivador, pelo amor, e por estar sempre ao meu lado.

À Lívia, minha luz, que sem o saber, guiou-me durante essa jornada.

Agradeço aos meus pais por priorizarem meus estudos, pois sem esse esforço nada seria realizado, e por me apoiarem nessa fase final do trabalho, cuidando pacientemente da Lívia.

Aos meus irmãos, que me apoiaram, ouviram meus lamentos, comemorações e compreenderam minha ausência.

Aos membros de minha banca de qualificação: Profa. Dra. Maria Silvia Betti e Prof. Dr. Ivan Marques, pela pertinência dos comentários e observações a respeito da pesquisa, que tanto me auxiliaram e me reconduziram por caminhos diversos.

A todos os familiares e amigos que me apoiaram e se preocuparam comigo.

Mais uma vez ofereço meus sinceros agradecimentos.

RESUMO

MARIANO, M. Teatro e engajamento político: a dramaturgia de Paulo Pontes. 2015. 267 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

O objetivo dessa tese é estudar a produção teatral de Paulo Pontes, dramaturgo que atuou na cena teatral brasileira entre as décadas de 1960 e 1970. Assim sendo, serão analisados os seguintes textos teatrais: *Opinião* (embora escrito em parceria com Oduvaldo Vianna Filho e Armando Costa), *Paraí-bê-a-bá*, *Brasileiro, profissão esperança*, *Um Edifício chamado 200*; *Check-up*; *Dr. Fausto da Silva*, *Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo*; *Madalena Berro Solto* e *Gota d'água*. Paulo Pontes inscreve-se na história do teatro brasileiro em um período politicamente tenso e de luta: em plena ditadura militar. Portanto, fez-se necessário recuperar, além desse contexto histórico, a formação do artista e do homem político, a fim de compreender a interlocução de sua obra com a época.

Pretende-se defender a ideia de que a práxis teatral de Paulo Pontes estava intimamente relacionada ao contexto sócio-político brasileiro, assim como às suas convicções políticas. O dramaturgo foi além de seu campo de atuação, assumiu também o papel de intelectual de esquerda, engajado em um projeto nacional-popular de cultura. O teatro, em sua concepção, necessitava adotar a perspectiva popular para compreender a complexidade da realidade nacional. Assim, busca-se contribuir para o reposicionamento deste dramaturgo na história do teatro brasileiro.

Palavras-chave: Paulo Pontes, nacional-popular, dramaturgia brasileira, *Gota D' Água,* teatro engajado

ABSTRACT

MARIANO, M. Theatre and political engagement: Paulo Pontes' dramaturgy. 2015. 267 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

The purpose of this thesis is to study the Paulo Pontes dramatic production, playwright who staged in the Brazilian theater scene between 1960 and 1970. Therefore, the following dramas are analyzed: *Opinião* (though written with Oduvaldo Vianna Filho and Armando Costa), *Paraí-bê-a-bá*, *Brasileiro, profissão esperança*, *Um edifício chamado 200*; *Check-up*; *Dr. Fausto da Silva*, *Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo*; *Madalena Berro Solto* and *Gota d'água*. Paulo Pontes is part of the history of Brazilian drama in a politically tense period and conflict: during the military dictatorship. Therefore, it was necessary to recover, beyond this historical context, the formation of the artist and the politician in order to understand the dialogue of his work with the time.

It is intended to defend the idea that the Paulo Pontes scenical praxis was closely related to the Brazilian socio-political context as well as to their political convictions. The playwright was beyond their field, also took the leftist intellectual's role, engaged in a national-popular project culture. The theater, in his view, needed to adopt the popular perspective to understand the complexity of the national situation. Thus, we seek to contribute to the repositioning of this playwright in the history of Brazilian theater.

Keywords: Paulo Pontes, national-popular Brazilian drama, *Gota D' Água*, political engaged theatre

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **9**

CAPÍTULO 1- A formação artística de Paulo Pontes **14**

1.1. Os primeiros passos do jovem Paulo Pontes 14

1.2. A influência do rádio na formação artística de Paulo Pontes 19

1.3. O ingresso na televisão 27

1.4. O trabalho na CEPLAR 33

CAPÍTULO 2. A consolidação do dramaturgo Paulo Pontes **48**

2.1. Um dramaturgo intelectual 48

2.2. Algumas reflexões sobre o conceito de nacional-popular 50

2.3. A influência do nacional-popular na formação do dramaturgo Paulo Pontes 55

2.4. O intelectual projetado: algumas reflexões de Paulo Pontes na imprensa 71

CAPÍTULO 3. Opinião: primeira incursão no teatro profissional **85**

CAPÍTULO 4- O amadurecimento da dramaturgia de Paulo Pontes **101**

4.1. *Paraí-bê-a-bá* 103

4.2. *Brasileiro, profissão esperança* 119

4.3. Um novo ciclo da dramaturgia de Paulo Pontes 128

4.3.1. *Um Edifício chamado 200* 128

4.3.2. *Check-up* 145

4.3.3. *Dr. Fausto da Silva* 160

4.3.4. *Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo* 170

4.3.5. *Madalena Berro Solto* 181

CAPÍTULO 5-. ***Gota D' Água*** **193**

CONCLUSÃO **244**

BIBLIOGRAFIA **248**

INTRODUÇÃO

O ano era 1964. Na madrugada do dia 31 de março, os anseios de uma revolução popular, que ganhavam corpo mais nítido no governo de João Goulart, foram frustrados. Os militares tomavam o poder por meio de um golpe contra a democracia.

Os projetos políticos de cunho popular, como as campanhas de alfabetização, os Centro Populares de Cultura, as Ligas Camponesas e os sindicatos, sofreram dura repressão e intervenção imediata. Porém, o golpe não fora capaz de arrefecer muitos militantes pela causa popular. Em um primeiro momento, o governo de Castelo Branco não impediu a movimentação cultural de esquerda, conforme Roberto Schwarz[1]. Após, 1968, no entanto, com a promulgação do Ato Institucional número 5, começaram a ser impostas duras penalidades às vozes dissonantes do regime.

O panorama político que se estendeu entre 1964 e 1969 caracterizou-se pela luta, o que levou Schwarz a afirmar que "apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia da esquerda no país" [2].

Foi dentro desse contexto que Paulo Pontes despontou como dramaturgo. Sua primeira experiência no teatro profissional foi no show *Opinião*, quando elaborou o texto da peça, ao lado de Oduvaldo Vianna Filho e Armando Costa. Isso foi no mesmo ano de 1964, alguns meses após a instalação dos militares no governo. O sucesso do show propiciou o reconhecimento do paraibano, de Campina Grande, no Rio de Janeiro. Após esse primeiro trabalho, que resultou na formação do grupo Opinião, Paulo Pontes atuou como roteirista, produtor e fez um pouco de tudo, adquirindo uma boa vivência no meio teatral para dar continuidade sozinho a seus projetos. Nos anos seguintes, vieram outros espetáculos musicais, como *Paraí-bê-a-bá* e *Brasileiro, Profissão esperança*, até que ele estivesse maduro intelectual e artisticamente para experimentar outras formas de comunicação com seu público. O conteúdo, porém, manteve-se relacionado ao nacional e ao popular.

---

[1] SCHWARZ, Roberto. "Cultura e Política, 1964-1969". In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
[2] Idem, p. 62

Em 1975, com a estreia e repercussão de *Gota D' Água*, Paulo Pontes consolidou-se como dramaturgo e intelectual. Ele já possuía credibilidade no meio cultural, mas foi a sua última peça que evidenciou seu nome e o projetou a um patamar de dramaturgos brasileiros, cujas obras são referências.

A influência do nacional-popular, bem como do referencial teórico de Paulo Pontes, foi observada em sua dramaturgia. A relação entre a expressão estética e o conteúdo foi outro aspecto a ser considerado. A pesquisa do universo popular, a utilização de formas tradicionais do teatro brasileiro, como a comédia de costumes e a revista, a aproximação com o teatro épico, a experimentação de recursos como os do Teatro do Absurdo, foram sendo percebidos em suas peças, ao mesmo tempo que confirmavam as intenções do dramaturgo de fazer um teatro nacional-popular.

A análise detida das peças, com o intuito de traçar seu enredo, apresentar os personagens, ambientes e conflitos, já constava dos propósitos iniciais deste trabalho. Com o desenvolvimento da pesquisa, notamos que a ideologia de Paulo Pontes estava muito mais presente em sua dramaturgia do que supúnhamos. Assim, como se o conteúdo se precipitasse na forma desta tese, percebemos que a análise das peças acabou por focar mais o diálogo com a ideologia do autor, do que os recursos literários e cômicos presentes nos textos, ideia inicial do projeto. Assumimos, porém, este caminho por entendermos que, embora Paulo Pontes não relegasse a forma do espetáculo a segundo plano, o seu ideal político era tão intenso que valia a pena nos debruçarmos sobre isso.

No final da década de 60, destacam-se outros artistas com posicionamentos bem distintos do grupo formado por Paulo Pontes, Vianinha, João das Neves e Ferreira Gullar, só para citar alguns. Uma parte da crítica também questiona o engajamento político do setor do teatro, principalmente aquele que possuía relações com o Partido Comunista Brasileiro. Acusavam-no de sectário e dogmático.

Paulo Pontes e os artistas "engajados" receberam críticas por insistir no projeto nacional-popular. Isso não o afastava de seu propósito. O engajamento era, para ele, indissociável da arte. Ele também foi criticado por ser um intelectual de esquerda e trabalhar na televisão, um veículo de comunicação de massa. Havia interesses maiores em seu trabalho na TV. Ele acreditava que a televisão exercia uma função de democratizar a informação. Além disso, como intelectual orgânico, era importante a formação de um senso crítico visando à contra-hegemonia, ainda

que fosse por meio dos aparelhos privados da hegemonia. Paulo Pontes compreendia que o massivo originava-se também do popular.

Como etapa inicial dessa pesquisa, fez-se necessário conhecer o contexto histórico e cultural dos projetos artísticos nascidos sob esse signo. Maria Silvia Betti, em seu livro sobre Oduvaldo Vianna Filho, forneceu-nos material precioso para compreensão da época, do pensamento e da obra de Vianinha, contemporâneo e principal parceiro de Paulo Pontes. Rosangela Patriota, em *Vianinha: um dramaturgo no coração do seu tempo*, também se debruça sobre a obra deste autor, e propõe um olhar crítico da sua obra, a partir, sobretudo, da peça *Rasga Coração*. Paulo Vieira, cuja dissertação de mestrado, *Paulo Pontes: A Arte das coisas sabidas*, é requisito bibliográfico para qualquer um que queira estudar a obra de Paulo Pontes, foi nosso primeiro contato com uma análise crítica do teatro de Paulo Pontes. Foi este pesquisador que também gentilmente nos cedeu o texto da peça *Paraí-bê-a-bá*, sem o qual o trabalho não estaria completo. Destacamos ainda o estudo *Ensaios do Nacional-Popular no teatro Brasileiro Moderno*, de Diógenes André Vieira Maciel, que nos auxiliou no entendimento do nacional-popular e que traz uma análise de *Gota D' Água* sob esse viés, e *O Teatro Épico*, de Anatol Rosenfeld.

Além destas referências anteriores, vale mencionar as dissertações de mestrado de Mayra Oliveira Pereira Brito, *O Intelectual e o Nacional-popular nas peças Check-Up e Em Nome do Pai, do Filho, do Espírito Santo de Paulo Pontes*; de Marise Gândara Lourenço, *Gota D' Água de Chico Buarque e Paulo Pontes: O Trágico-Musical, criação e historicidade*; de Dolores Puga Alves de Sousa, *Pode ser a Gota D' Água: Em Cena a tragédia Brasileira da década de 1970*. Enfim, a tese de José Fernando Marques de Freitas Filho, *Com os séculos nos olhos- teatro musical e expressão política no Brasil, 1964 a 1979*, forneceu-nos um conhecimento prévio antes de nos aventurarmos nas obras de Georg Lukács, Antonio Gramsci, Peter Szondi, e, mesmo, Ferreira Gullar.

Para completarmos os estudos sobre Paulo Pontes, recorremos ao acervo da Funarte, do Museu Lasar Segall, e ao livro organizado por Severino Ramos, *Paulo Pontes, vida e paixão*, que possui depoimentos sobre o dramaturgo, bem como algumas reportagens e entrevistas, além de *Paulo Pontes. A Arte da Resistência. Depoimentos organizados por Rui Veiga e Mario Augusto Jakobskind*.

Traçar a trajetória artística de Paulo Pontes foi nosso objetivo no primeiro capítulo. No primeiro momento, são apresentados os olhares de seu pai e de seus

amigos sobre quem foi Paulo Pontes. As memórias coletadas, no entanto, estão impregnadas de impressões do artista que ele foi, como se não desse mais para dissociar o homem privado do público. Neste capítulo, também tratamos de sua estreia no rádio e na televisão e de como essas experiências marcaram o futuro dramaturgo. A sua passagem pela CEPLAR também mereceu um estudo, pois ali estava o homem político, além de corresponder ao momento em que surgem seus primeiros trabalhos com teatro.

A consolidação do dramaturgo é apresentada no segundo capítulo. Nele, discute-se por que Paulo Pontes também pode ser considerado um intelectual. A seguir, refletimos sobre o projeto nacional-popular, cerne de sua dramaturgia. Importa destacar que não nos preocupamos em definir esse conceito, embora nos aproximemos às vezes disso. O objetivo deste estudo era apresentar concepções do nacional-popular e como elas dialogam entre si. Central neste debate era trazer a própria concepção de Paulo Pontes sobre o nacional-popular. Era necessário ainda tratar da repercussão de suas ideias na imprensa e na crítica especializada.

O terceiro capítulo propõe uma análise do show *Opinião*. Não o incluímos no próximo capítulo juntamente com o estudo das outras peças porque entendemos que *Opinião* é um divisor de águas na carreira de Paulo Pontes. Como se fosse o antes e o depois dessa primeira incursão no teatro profissional.

Enfim, o último capítulo traz a análise das peças. A ordem adotada foi a cronológica porque compreendemos que a obra artística e seu criador estão em constante devir, imbricando-se mutuamente.

O propósito desta tese é a realização de um estudo crítico sobre a dramaturgia de Paulo Pontes. Assim, analisamos, uma a uma, todas as peças escritas por ele e publicadas pela Civilização Brasileira. O único texto não editado é o de *Paraí-bê-a-bá*, mas, como dissemos, o professor e pesquisador Paulo Vieira, da Universidade Federal da Paraíba, cedeu-nos uma cópia.

O estudo encontra-se nesta sequência: *Paraí-bê-a-bá*, *Brasileiro, Profissão esperança*, *Um Edifício Chamado 200*, *Check-Up*, *Dr. Fausto da Silva*, *Em Nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo*, *Madalena Berro Solto* e, por fim, *Gota D'Água*.

De todas as peças de Paulo Pontes, a única que nunca foi encenada foi *Madalena Berro Solto*. Não analisamos as montagens, a transmutação do texto para o palco. Em relação à *Gota D' Água* é preciso ressaltar que não tivemos por

finalidade fazer uma análise comparativa entre esta e *Medeia*, de Eurípides, e a adaptação, de Vianinha.

Cabe a observação de que ao associar a obra do autor à sua formação política, ao seu contexto histórico, preocupamo-nos se dessa maneira não restringiríamos a análise. O desenvolvimento do trabalho, porém, revelou-nos uma complexidade de ideias, um suporte teórico tão profundo e vasto que, associado à obra, não se limitava a reproduzir a realidade de forma automática. Tratava-se de um olhar detido, cuidadoso e intenso.

Estamos cientes de que não esgotamos as possibilidades de análise da dramaturgia de Paulo Pontes. Considerada a natureza controversa deste momento histórico, a complexidade das questões abordadas e os inúmeros recursos estéticos observados nas peças, esta tese apresenta-se apenas como um olhar possível dentre tantos. Por meio desse olhar, pretendemos contribuir com a história do teatro brasileiro e, quem sabe, por um momento, recolocar o dramaturgo em uma posição de destaque, merecida, mas esquecida com o tempo.

CAPÍTULO 1. A formação artística de Paulo Pontes

1.1. Os primeiros passos do jovem Paulo Pontes

Paulo Pontes foi um homem de teatro. Nascido em 08 de novembro de 1940 em Campina Grande, na Paraíba, Vicente de Paulo Holanda Pontes destacou-se na cena teatral brasileira nas décadas de 1960 e 1970. De 1964, ano em que decide ficar no Rio de Janeiro, a 1976, ano de sua morte, participou ativamente dos principais momentos da história do teatro brasileiro, como coautor do s*how Opinião*, ao lado de Oduvaldo Vianna Filho e Armando Costa e, juntamente com Chico Buarque, escreveu a peça *Gota d' Água*. Ganhou prêmios com *Um Edifício Chamado 200*, *Check-up e Gota D'Água,* e lotou teatros com o show *Brasileiro, Profissão Esperança*. Batalhou incansavelmente pelo teatro. Organizou as palestras do I Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande, lutou pela regulamentação da profissão de artista; buscou incentivo, por meio da Associação Carioca de Empresários Teatrais, para o teatro empresarial; empenhou-se na organização de um Projeto Nacional Popular de Cultura[3] e colaborou com o debate que se travava à época acerca de um teatro nacional e popular.

Sua vocação para intelectual despertara na infância. A memória afetiva de seu pai, João Pontes, guardou a lembrança de que já aos quatro anos, Paulinho – como era chamado pelos familiares e amigos- era um menino curioso, queria saber das coisas e falava em estudar. João Pontes, cujas recordações estão envoltas de orgulho e admiração pelo filho, menciona em seu livro que, desde criança, o futuro dramaturgo já "demonstrava o quilate de seu espírito" e já era dotado de um alto grau de inteligência[4]. Em uma carta de agradecimento escrita ao médico Napoleão Rodrigues Laureano, que lhe operou de um defeito nos pés com o qual nascera, Paulo Pontes a finalizou assim, conforme conta-nos seu pai, "Dizem que sou uma criança inteligente". A carta foi publicada no *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro,

---

[3] Rangel, Flávio. "Paulinho, por Flávio Rangel". *Última hora*, 28 dez. 1976. A expressão nacional-popular, como ficou registrada posteriormente, não era utilizada pelos dramaturgos à época. Rangel conta que Paulo Pontes estava trabalhando neste Projeto, para o qual mantinha frequentes reuniões com vários intelectuais.

[4] PONTES, João. *Eu e meu filho Paulo Pontes*. Rio de Janeiro: Liv. Eu e Você, 1982. p. 43-45.

em 1950[5], com o título “Emocionante apelo de uma criança de 10 anos”. O médico paraibano, diagnosticado com câncer, realizou uma campanha de arrecadação de fundos com destino à prevenção e combate da doença. Além de lhe agradecer, o menino Paulinho fez um apelo para que as pessoas se envolvessem nessa campanha.

Não é possível saber até que ponto João Pontes influenciou na escrita dessa carta ou se foi mesmo a precocidade que possibilitou seu filho redigir de forma tão madura, aos dez anos de idade, parágrafos como esse:

> Brasileiros, ajudemos esta campanha humanitária, fundada pelo médico amigo de todas as criaturas. Não devemos consentir que ele se esforce tanto. Deixemos em seu repouso no leito. Os seus serviços prestados aos sofredores são suficientes para conclusão de uma vida melhor[6].

Um vocabulário tão rebuscado para uma criança seria fruto de suas leituras ou da intervenção paterna?

Em certo momento do texto, há uma previsão de algo que realmente se concretizaria: “Sou um garoto esforçado nos meus estudos e dizem até que sou inteligente. Isso é bondade, só sei que este ano terminarei o primário, se Deus quiser, prometendo tudo para conservar a tradição de minha querida Paraíba”.

A visão de pai vaidoso aproxima-se das lembranças dos amigos. O jornalista Jório Machado relembra que aos 13 anos de idade Paulo Pontes já era um homem “taciturno e sério, sempre dedicado a leituras”. Nathanael Alves, também jornalista, confessou não saber como Pontes arranjava tempo e disposição para ler tantos livros e absorver tantos conhecimentos[7]. A leitura era hábito cultivado desde a infância quando, em companhia do irmão Ipojuca Pontes, recolhia jornais na rua para ler. Autodidata (para o pai, superdotado), Paulo Pontes, desde cedo, frequentava a Biblioteca Pública do Estado, em João Pessoa, para onde se mudara, e lia vorazmente até o horário de fechamento do local.

A dificuldade de andar e a timidez ficaram na infância, pois Paulo Pontes tornou-se um jovem boêmio, comunicativo, obstinado e carismático. Dotado de um espírito de liderança e desbravador, foi pela primeira vez à metrópole carioca a fim

---

[5] PONTES, op. cit., p. 53.
[6] RAMOS, Severino. *Paulo Pontes, vida e paixão*. João Pessoa: Ideia, 2002. p. 23.
[7] Idem, p. 56.

de “fazer o Rio” em 1959, a bordo de um avião da FAB, com uma passagem adquirida por seu pai, então militar do exército. A mãe, dona Laís, preparou-lhe um enxoval modesto, e ele pegou a maleta e partiu sem olhar para trás. Com apenas dezoito anos e muitos sonhos, visava integrar a equipe do jornal *Última Hora*; porém, não seria dessa vez que seus planos se concretizariam. Voltou à Paraíba em 1962.[8]

“Um conscientizador, um homem que refletia sobre todos os assuntos”, assim Bibi Ferreira caracterizou-o anos mais tarde[9]. A atriz, ao se lembrar do companheiro, na ocasião da morte do dramaturgo, comentou emocionada:

> Assistia a todas peças, corrigia minhas impostações de voz. Acordava, lia os jornais. Mais tarde, em suas andanças pelos bares de Ipanema e do Leblon ele discutiria de tudo com seus amigos. Ficava horas e horas lendo e se irritava quando alguém o interrompia. O café com leite esfriando, a manteiga derretendo, o mingau que gorava.[10]

Sua ânsia pelo conhecimento o fez aprender sozinho inglês, espanhol e francês. “Lia Rimbaud no original”, recorda Bibi”[11]. Gide, Proust, Dostoiévski, Balzac- Paulo Pontes já havia lido os “clássicos do realismo” no segundo ano da faculdade de Direito, segundo ele mesmo menciona e realça: “Todos esses caras, no segundo ano de direito”[12]. Há uma certa dúvida aqui em relação a suas memórias. Em entrevista que deu a *O Pasquim*, em 1976, Paulo Pontes afirmou ter feito somente o curso médio completo: ginásio e científico- como eram chamados. Ainda frisou: “A única coisa que fiz foi rádio, televisão e teatro”.[13]

Jovem, na casa dos 20 anos, já se interessara também pelo teatro e lia Ibsen, Pirandello, Shakespeare, Shaw e Tchecov; mas considerava-os muito distantes de sua realidade. A aproximação com a cultura nacional definiria a dramaturgia de Paulo Pontes no futuro. Sua ambição, no entanto, ia além de ser um autor. Ele queria mesmo era ser ator[14]. Nutria esse desejo desde a juventude. Aos 17 anos, fez

---

[8] RAMOS, op. cit., p.59-64.
Paulo Pontes fez a narração de alguns documentários produzidos por Vladimir de Carvalho, entre eles *A Bolandeira* e *O País de São Saruê*, ambos disponíveis na internet.
[9] FERREIRA, Bibi. “Ontem eu vi uma estrela cair do céu”. In: *Última Hora*, 06 mar. 1977.
[10] Idem.
[11] Idem.
[12] PONTES, Paulo. “Conferência na APTT”, março de 1976. In: VEIGA e JAKOBSKIND, Paulo Pontes. A arte da resistência, São Paulo: Editora Versus, 1977. p. 33.
[13] *O Pasquim*, Ano VII, n° 343, Rio de Janeiro, de 23 a 29/01/76. p. 8-12.
[14] FERREIRA, Bibi, op. cit.

o discurso de apresentação da peça *A Beata Maria do Egito*, de Raquel de Queiroz, encenada pelo Teatro Estudante da Paraíba[15]. A sua desenvoltura e seu poder de oratória fizeram com que fosse aplaudido com grande entusiasmo pela plateia.

Em uma espécie de autobiografia escrita para seu programa transmitido pela Rádio Tabajara, bem humorado, teceu o seguinte comentário sobre sua iniciação teatral.

> Cheio de gramática, talvez o único sintoma de bom caráter de minha personalidade, tentei o teatro. A minha estreia no palco foi na peça Apenas uma cadeira vazia, de Hermilo Borba Filho. Eu fazia uma ponta, anunciando a morte de duas velhinhas, que moravam ao lado. Era esta a minha fala. Entrava no palco e largava:
>
> 'As duas velhinhas ao lado acabam de morrer. Foram encontradas, coitadinhas, as duas mortas na cadeira'.
>
> No dia da encenação, entrei no palco. Teatro cheio. Larguei:
>
> "As duas cadeirinhas ao lado acabam de morrer. Foram encontradas, coitadinhas, tão bonitinhas, as duas sentadas em cima das velhinhas'.
>
> -Não precisava ser pitonisa para perceber que estava encerrada a minha carreira de ator.[16]

O irmão, Ipojuca Pontes, em uma crônica intitulada *De como Paulo Pontes entrou para o teatro*[17], conta-nos o primeiro momento em que Paulinho- ainda menino- encantou-se por essa arte.

> Vivíamos então na Amaro Coutinho, em modesta casa de porta e janela, na boca do Varadouro. Nossa vida girava em torno de livros, futebol, cinema e, às vezes, Ponto de Cem Reis, no espaço da Sapataria Cruz, "esquina do pecado", onde Paulo Pontes, com menos de dezesseis anos, pontificava entre os amigos Homero e Roberval. Os três jogavam palitos ("porrinha") para ver quem pagava o cigarro ("Continental" sem filtro) e o cafezinho – no Alvear (fichas verdes) ou no Canadá (fichas vermelhas), a escolher.
>
> Na metade dos anos 50, João Pessoa era uma cidade especial. O chique, para os deserdados, era dançar sábado à noite no Samburá, uma boate às claras em Tambaú, ou tomar de "assustado" alguma casa de família para bailar ao som de Waldir Calmon. Não se falava ainda no Sputnik, tampouco nas Ligas Camponesas: o crime em pauta no disse-que-disse da cidade era – estranhamente – o de Caryl Chesmann, o bandido americano da Luz Vermelha. A vidinha no pedaço fluía vagarosa e mansa como uma procissão de Corpus Christi, só interrompida pelo canto embriagado

---

[15] RAMOS, op. cit., p. 24.

[16] Idem, p. 25-26.

[17] PONTES, Ipojuca. "De como Paulo Pontes entrou para o teatro". Disponível em: http://hugocaldas.blogspot.com.br/search?q=paulo+pontes. Acesso em 10 out.13.

> e operístico de Vasco Navarro, de madrugada, na Praça João Pessoa.
>
> Às terças-feiras, depois de vender jornais, garrafas e metais no “ferro velho” de Severino Pouco Peso (onde um quilo pesava 600 gramas), íamos invariavelmente ao Cine Brasil assistir às comédias de Leo Gorcey e seus rapazes, os sempre divertidos Anjos da Cara Suja, que viviam na tela o drama enfrentado pelos irmãos Pontes na vida real: estavam sempre duros e cheios de projetos. Saíamos felizes do Cine Brasil e, se houvesse “algum” de troco, prolongávamos o estado de graça com um sorvete n’ A Botijinha, de propriedade do mais tarde empalado Princesa, o Sibilino.
>
> Foi exatamente numa “noitada” assim, quando saímos satisfeitos da sessão de cinema rumo ao sorvete de Princesa, que desabou um súbito pé-d´água, e resolvemos nos abrigar na entrada do Teatro Santa Rosa, cujo porteiro, Zé Pequeno, variava de humor conforme o tempo – e ele odiava chuva. Foi então que se deu o acontecido. Paulo Pontes, sem querer (era míope), pisou no pé da moça, a moça esbravejou, ele pediu desculpas com educada voz, a moça sorriu, ele também sorriu e ela, olhos grandes e amendoados, cabelos azeviche, voz de flauta doce, estendeu-lhe a mão e, atrevida para os padrões da época e do lugar, apresentou-se:
>
> - Eu me chamo Gil Santos. Estou ensaiando uma peça lá dentro. Não quer ir ver?
>
> Ele foi, aliás, fomos e ficamos a distância, enquanto a mocinha corajosa subia ao palco e se enfronhava num mundo religioso e exacerbado, obscuro e confuso para mim que tinha saído para ver os Anjos da Cara Suja, e só aguardava a chuva passar para tomar o sorvete de Princesa, na Botijinha.
>
> Do meu lado, Paulo Pontes olhava aquilo embevecido. Olhava a mulher mais do que o ensaio, todavia, o ensaio também. Havia um clima no ar. Talvez a engrenagem de um universo desconhecido que se desenrolava pela primeira vez diante dos seus olhos, seguramente a perspectiva de uma experiência afetiva e amorosa que surgia de forma imprevista e casual. O futuro dramaturgo descobria o teatro pela mão sedutora de uma mulher a quem nunca vira antes, mas cujos encantos, dali por diante, não mais esqueceria. Voltando-se para mim, mas falando mais para si mesmo, deixou escapar, sussurrando:
>
> - Bela Gil!

Paulo Pontes deixou-se seduzir pelo teatro a partir desse momento. Quando ele morreu, em dezembro de 1976, jornais de várias cidades noticiaram com grande destaque a perda do dramaturgo paraibano que conquistara o Rio de Janeiro e o Brasil.

1.2. A influência do rádio na formação artística de Paulo Pontes

Seu trabalho na Rádio Tabajara teve início em 1962. Paulo Pontes começou como locutor. Integrando a equipe de Direção Artística, passou a atuar como redator humorístico e tornou-se produtor e apresentador do programa *Rodízio*, um dos líderes de audiência no horário do meio- dia. Nele eram apresentadas piadas autobiográficas- como a transcrita anteriormente-, histórias populares, o seu ponto de vista sobre o rádio, o jornalismo artesanal e a província, e sua preocupação com os movimentos sociais[18].

Assim se referiu Paulo Pontes a respeito do programa, alguns anos mais tarde:

> Era uma comediazinha de costumes que ia ao ar de segunda a sábado ao meio-dia. As personagens ficaram conhecidas na cidade inteira. Falavam sobre o custo de vida, o preço dos remédios, problema de educação dos filhos. Eu colocava tudo isso no ar, brincando[19].

O seu interesse pelo jogo narrativo vinha desde os tempos em que trabalhava no rádio. Os esquetes escritos para *Rodízio* receberam influências dos programas de humor feitos no Rio de janeiro por artistas como Haroldo Barbosa, Sérgio Porto, Chico Anísio, Antônio Maria e Max Nunes. Suas referências eram os programas humorísticos *A cidade se diverte*, *Balança mas não cai*, *Vai da Valsa* e *PRK-30*.[20]

Os personagens “brasileiros”, a favela, o subúrbio, o Nordeste, o caipira, o interior de Minas Gerais, eis os elementos que figuravam nesses quadros e que tanto o impressionaram.

A partir disso, passou a criar tipos para seu programa, “uma coisa popular”, em que retratava a vida da cidade, do homem da Paraíba, principalmente o do campo[21]. Também do teatro feito pelo CPC, Paulo Pontes sofreu influência (o grupo realizou excursões pelo Nordeste com a UNE volante, em 1961 e 1962). Um dos

---

[18] VIEIRA, Paulo. *Paulo Pontes: A Arte das coisas sabidas*. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes do Estado de São Paulo, 1989. Disponível em http://www.teatropb.com.br/pdfs/dramaturgia/autores_paraibanos/paulovieira/arte_das_coisas_sabidas.pdf. Acesso em: 20 mar. 2010. Não há numeração de página nessa versão digital.

[19] Idem.

[20] *O Pasquim*, op. cit., p. 8.

[21] Idem.

personagens que tinha uma grande aceitação pelo público era o Formiguinho, um quadro adaptado da peça *A estória do Formiguinho ou Deus ajuda os bão*, de Arnaldo Jabor.

> O Formiguinho entrava no ar ao meio-dia e João Pessoa inteira parava. Escutava-se o programa andando na rua. Tinha um juiz que quando estava bom era extremamente rigoroso, udenista. Quando estava de porre era o maior amoral.[22]

A peça de Jabor conta a tentativa de Formiguinho de construir uma porta em seu barraco, mas para isso ele precisa de uma licença, que é negada por causa de uma resolução do governo Lacerda, proibindo a modificação e a reconstrução de barracos nos morros cariocas. A fim de alcançar seu objetivo, o personagem sai em uma jornada procurando quem poderá resolver seu problema. Diante de todos os impasses e respostas apresentados, ele vai tomando consciência da sua situação de oprimido e resolve lutar, conscientizando os demais moradores do morro e partindo para uma revolução.

Paulo Pontes apropriou-se do personagem, sem que talvez Jabor soubesse, como revelou a *O Pasquim*, e aproveitou-se do lado anedótico da peça para criar seu esquete.

> O Jabor, no tempo do CPC, fez uma pecinha de teatro onde bolou um personagem chamado Formiguinho, que tava (sic) a fim de saber porque (sic) a vida era cara, e saía de lugar em lugar perguntando. A piada ficou célebre:
> -'Vai nos Estados Unidos que eles te explicam.'
> -'Como é que faço pra chegar nos Estados Unidos?'
> -'Vai de Posto Esso em Posto Esso que você chega lá'. (risos) Era uma piada famosa na época. [23]

A escola de teatro de Paulo Pontes foi o rádio, como ele mesmo afirmou[24]. Na Rádio Tabajara, teve a oportunidade de exercitar a escrita narrativa de esquetes cômicos e de fazer adaptações de romances em capítulos diários; segundo contou, uma obra por mês[25]. Além disso, a própria dinâmica desse meio de comunicação influenciou o seu rumo como comunicador, homem político e de teatro.

---

[22] Idem.
[23] *O Pasquim*, op. cit. p. 8.
[24] RAMOS, op. cit. p, 46.
[25] *O Pasquim*, op. cit., p. 8.

Martín-Barbero, em sua obra *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, propõe uma investigação das culturas populares e delineia a relação entre o popular e o massivo- como o segundo foi sendo gestado a partir do primeiro. Essa associação focaliza as mediações que instituem a materialidade social e cultural dos meios, tais como o melodrama, os folhetins, o cinema e o rádio. Quanto a este último, o autor ressalta sua função de mediador do popular, sua ligação com a cultura oral e como, na América Latina, foi porta-voz de um nacionalismo responsável pela conversão das massas em povo e do povo em nação. A construção de uma identidade nacional, portanto, foi facilitada pela mediação do rádio com as massas.

No Brasil, como em outros países da América Latina, o direcionamento da economia do país à industrialização, com o intuito de organização do mercado nacional, começa nos anos 30. Evidencia-se um sistema econômico que modifica a dinâmica sociocultural. Esse movimento propicia o aparecimento das massas urbanas como novo sujeito social, associado à ideia de nação, e o surgimento da cultura de massa. Isso indicou uma mudança no próprio entendimento da função social da cultura- significada e ressignificada de diferentes formas ao longo da história- cuja abordagem, neste momento, devia levar em consideração a força das massas, tornadas visíveis, e a "constituição do massivo enquanto modo de existência do popular". A cultura popular passa a ser, portanto, cultura de massa.

> Massa, designa, no movimento da mudança, o modo como as classes populares vivem as novas condições de existência, tanto no que elas têm de opressão quanto no que as novas relações contêm de demanda e aspirações de uma democratização social. E de massa será a chamada cultura popular.[26]

Esse processo caminhou para uma vinculação entre o Estado e as massas, uma vez que a manutenção de qualquer estrutura de poder exigia agora atenção às reivindicações desses grupos, resultando na adoção de uma "política de massas". Desse modo, "o populismo será então a forma de um Estado que diz fundar sua legitimidade na ascensão das aspirações populares"[27].

---

[26] MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. p. 174-175.

[27] Idem, p. 224. Não é nosso objetivo debater o conceito de populismo, uma vez que as discussões acadêmicas em torno dessa questão são complexas e apresentam perspectivas diversas. Batistella expõe algumas acepções deste conceito e conclui, no que concordamos para o propósito desse trabalho, sobretudo pela discussão

Haussen, partindo dos estudos de Martín-Barbero, analisa o desenvolvimento simultâneo do rádio e do populismo no Brasil e na Argentina, nos governos de Vargas e Péron, e como esta tecnologia permitiu a emergência de um discurso popular-massivo.

> E é justamente na formulação dessas novas demandas (industrialização e surgimento das massas urbanas), no seu encontro com o discurso nacional populista, que vão jogar um papel chave as "novas" tecnologias de comunicação desse momento: o rádio, em todos os países, e o cinema em alguns. Elas vão tornar possível, assim, a emergência de uma nova linguagem e de um novo discurso social, o discurso popular-massivo.[28]

Getúlio Vargas soube explorar muito bem o alcance do rádio para legitimar suas ideologias políticas. A criação de programas de divulgação de feitos governamentais, como a *Hora do Brasil*- depois modificado para a *Voz do Brasil-,* a estatização de emissoras e um rígido controle das informações, por meio do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) foram estratégias adotadas pelo seu governo. Com um posicionamento populista perante as massas, Getúlio fortaleceu o sentimento nacionalista, fundamental para seu modelo econômico.

Legitimar a noção de povo, por sua vez, era parte do projeto de afirmação nacional, para que todos se sentissem integrantes de uma mesma nação, unidos por laços de terra [29]. Para Canclini, no populismo,

---

envolvendo hegemonia, que populismo deve ser analisado pelo viés thompsoniano, como o fazem alguns historiadores brasileiros, e pelo entendimento de Ernesto Laclau. Sua conclusão: "Sem dúvida, estas propostas apresentadas, de viés thompsoniana, abrem um novo horizonte para o debate acerca do "populismo". Nesse sentido, quero destacar dois pontos: a) A compreensão do "populismo" como um sistema político, em que há disputas, negociações e reciprocidade entre as diferentes classes ou atores sociais. Dessa forma, não há apenas um "jogo político" de manipulação, imposto de cima para baixo, mas um "jogo político" de mão-dupla. b) A utilização do conceito de hegemonia (não apenas como a imposição de uma classe sobre as outras) pode abrir novas perspectivas para o debate.) Para Laclau: "O populismo não é, em consequência, expressão do atraso ideológico de uma classe dominada mas, ao contrário, uma expressão do momento em que o poder articulatório desta classe se impõe hegemonicamente sobre o resto da sociedade". (LACLAU, 1979, p. 201). In: BATISTELLA, Alessandro. *Um conceito em reflexão: o populismo e a sua operacionalidade*. Revista Latino-Americana de História Vol. 1, nº. 3 – Março de 2012 Edição Especial – Lugares da História do Trabalho

[28] HAUSSEN, Dóris Fagundes. *Rádio, populismo e cultura: Brasil e Argentina (1930-1955)*. Revista Famecos. Porto Alegre, número 5, nov. 1996.

[29] MARTÍN-BARBERO. op. cit. , p-39-41. "O povo-nação dos românticos conforma uma 'unidade orgânica', isto é, constituída por laços biológicos, telúricos, por laços naturais, quer dizer, sem história, como seriam a raça e a geografia. Analisando a persistência dessa concepção na cultura política dos populismos, García Canclini assim resume a operação de mistificação: 'os conflitos em meio dos quais se formaram as tradições nacionais são esquecidos ou narrados lendariamente como simples trâmites arcaicos para configurar instituições e relações sociais que garantam de uma vez por todas a essência da Nação'." pp. 39-41

> os valores tradicionais do povo, assumidos e representados pelo Estado, ou por um líder carismático, legitimam a ordem que estes últimos administram e dão aos setores populares a confiança de que participam de um sistema que os inclui e os reconhece. [30]

Em 1932, Getúlio Vargas autorizou e regulamentou a publicidade no rádio. Transformado em veículo comercial, o rádio passou a adotar uma linguagem mais popular visando à aproximação com as massas, uma vez que a popularização dos programas representava maior retorno financeiro para as emissoras. Nesse sentido, percebe-se o percurso do popular ao massivo, conforme proposto por Martín-Barbero, e como a construção da hegemonia, seguindo concepção de Gramsci[31], passa pela adoção de linguagens reconhecidas pelo povo.

A mudança do caráter educativo para o comercial gerou uma transformação na grade de programação, consolidando o rádio como veículo de entretenimento. A partir da segunda metade dos anos 40, o rádio, no Brasil, já se tornara parte da cotidianidade da sociedade. Além dos noticiários, faziam parte da programação as radionovelas, os programas esportivos, humorísticos, e os de auditório, responsáveis por grande audiência das emissoras e por divulgar a música popular brasileira.[32]

Um exemplo de humorístico de enorme sucesso na era de ouro do rádio é o programa *PRK-30*, mencionado por Paulo Pontes como uma fonte de inspiração. Seus idealizadores tinham como principais bandeiras o nacionalismo, a defesa da

---

[30] CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997. p.264.

[31] Para Gramsci, a hegemonia não é um processo de dominação pela força, mas pela cumplicidade entre as classes, pelo consenso em torno de alguns valores. A classe dominante representa interesses que as classes dominadas também reconhecem como seus. Essa tensão social manifesta-se num espaço sociocultural de culturas distintas. Para o entendimento desse conceito foram consultados: Coutinho, N. *Gramsci*. Porto Alegre: LP&M, 1981. _____. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000. GRUPPI, L. *O conceito de hegemonia em Gramsci*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

[32] No I Ciclo de Debates promovido pelo Teatro Casa Grande, entre os dias 07 de abril e 26 de maio de 1975, ao tratar da televisão, Paulo Pontes afirma que quando a televisão nasceu no Brasil, foi buscar no rádio sua programação: programas humorísticos, musical com cantores, novelas e noticiários. A respeito da ideologia populista, ele diz: "A ideologia populista do rádio foi quase que transplantada para a televisão, para a imagem. O rádio chegou a ser no Brasil um veículo muito democrático (...) E isso levava ao seguinte: o gosto e a sensibilidade por que era pesquisada a audiência era o gosto e a sensibilidade da grande, esmagadora maioria do povo brasileiro que condicionava, que determinava o tom, a ideologia da programação. Vamos chamar aqui de populista, à falta de um termo melhor, aquele rádio que fazia o programa humorístico, com a piada do caipira, que colocava a seresta, que colocava essa música muito intensa emocionalmente, para atender a ampla massa de ouvintes do Brasil, que é um país analfabeto". A televisão, assim, assimilou, de início, a ideologia do rádio. In: *Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande*. Rio de Janeiro: Editora Inúbia, 1976. p. 131-132.

cultura regional e teciam críticas ao processo de internacionalização da cultura[33]. Simulando a transmissão de uma rádio clandestina, a PRK-30, os comediantes Castro Barbosa e Lauro Borges, na pele dos apresentadores Megatério Nababo do Alicerce e Otelo Trigueiro, respectivamente, faziam sátiras de novelas, de músicas, de cantores, de programas e da situação social e política do país. O quadro "Aprendei a falar português" é um exemplo de sátira à valorização da cultura estrangeira. O anúncio do quadro alertava: "Já que no Brasil o artigo estrangeiro é mais bem recebido que o nacional, contratou-se um professor alemão para ministrar as aulas".

A estreia do humorístico ocorreu na Rádio Mayrink Veiga e ganhou maior visibilidade em 1946 na Rádio Nacional, sendo grande sucesso de público; tanto que se manteve no ar por vinte anos, passando por várias emissoras de rádio e depois pela televisão.

Como veículo de comunicação de massa, o rádio, por sua proximidade com o popular, manteve sempre presente a diversidade do social e do cultural[34]. Deste modo, apesar de a cultura de massa promover a homogeneização e encobrir as diferenças de classes, o rádio, um dos meios em que a mediação com o popular se faz mais presente, aciona essas tensões sociais.

Paulo Pontes aprendeu muito com o rádio, que lhe propiciou aproximar-se das massas por meio da cultura popular. Ele também assimilou a linguagem do meio que, centrada na oralidade, ao despertar emoções, possibilita uma aproximação e identificação dos ouvintes com o universo veiculado.

Ao analisar a cultura radiofônica, orientada pelo estudo de Martín-Barbero, cujas proposições enfatizam a importância das mediações, Bianchi afirma:

> O rádio representou, na história recente do Brasil, o primeiro veículo de comunicação de massa que efetivamente passou a fazer parte do conjunto social de vida dos indivíduos, com participação consistente e transformadora na trajetória dos sujeitos.
>
> Esta característica se deve a um conjunto de fatores múltiplos e interligados. O primeiro deles talvez seja o que se vincula à característica de oralidade, constitutiva desse meio de comunicação.
>
> (...)

---

[33] TAVARES, Maurício Nogueira. *A Paródia no Rádio*. Disponível em http://www.portcom.intercom.org.br/navegacaoDetalhe.php?id=45203. Acesso: 7 jan. 2015.

[34] MARTÍN-BARBERO, op. cit., p. 253

> O caráter de vinculação intrínseca com a oralidade que o rádio institui é o que o aproxima da vida, do cotidiano e da experiência dos indivíduos.[35]

Como recordam os amigos e seu pai, Paulo Pontes, desde cedo, era um eloquente orador. Vale mencionar o discurso de apresentação que fez na estreia da peça *A Beata Maria do Egito*, que denota a sua afinidade precoce com a oralidade, antes mesmo de exercer esse talento de forma profissional.

> Naquele ano, o Teatro do Estudante da Paraíba estreara a peça Beata Maria do Egito, de Raquel de Queiroz e, como era de praxe na estreia, alguém, quer do elenco, quer convidado, deveria fazer um discurso de apresentação do espetáculo para a plateia. Naquele dia, o velho teatro Santa Roza, em João Pessoa, estava lotado. Nas coxias o elenco discutia quem, dentre eles, deveria fazer o discurso de apresentação. O certo é que, tímidos, ninguém se dispunha. Foi quando apareceu o garoto magricela insistindo para que fosse ele, não outro, o orador. O professor Elpídio Navarro, na época diretor do Teatro do Estudante da Paraíba, diz que aquele rapazinho oferecido, vivia bisbilhotando em volta do grupo teatral e era considerado um chato, metediço ou, como se diz na Paraíba, intrometido. Vê-se que o garoto não era bem visto. Foi quando, por pura sacanagem juvenil, resolveram, um pouco também para livrar-se daquele chato de galocha, metê-lo no fogo: já que ele insistia tanto, concederam ao magricela a graça de apresentar ao público o espetáculo que ora estreava. O moço, decidido, atravessou a coxia e, no palco, fez a sua oração. O que o pessoal do Teatro do Estudante da Paraíba não esperava era que, dez minutos depois, a plateia aplaudisse o garoto desajeitado com tão grande entusiasmo que, eles próprios, antes desconfiados, fizessem fila nas coxias para abraçar aquele fenômeno de magreza e intromissão.[36]

Severino Ramos também testemunha sobre o poder de atração das palavras de Paulo Pontes. O primeiro encontro de ambos ficou marcado na memória do amigo. Em uma manhã de sábado, pelo início de 1960, um grupo de jornalistas e artistas participava de uma roda de conversa, quando surgiu um rapaz magro, franzino, com óculos de fundo de garrafa. Sentou-se com eles e passou a escutar atentamente o que falavam. De repente, interrompeu a conversa.

> Sua voz era grave, pausada e agradável. Soava bem aos ouvidos, como bem soavam suas palavras. E nesse tom de voz, um

---

[35] BIANCHI, Graziela. *Midiatização radiofônica nas memórias da recepção: marcas dos processos de escuta e dos sentidos configurados nas trajetórias de relações dos ouvintes com o rádio*. Tese apresentada à Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2010. p. 65-67.

[36] VIEIRA, Paulo, op. cit.

> tanto imperioso, um tanto coloquial, ele foi despejando sobre nós uma torrente de ideias e conceitos, que fizeram baixar sobre a roda um silêncio respeitoso. Contestava um, concordava com outro, mas sempre ele mesmo na sua lucidez, nas suas formulações impressionantes sem permitir a ninguém vencê-lo pelo seu poder de argumentação e raciocínio ágil e brilhante. Tinha uma dialética desconcertante. As palavras brotavam como as lavas de um vulcão, expelidas daquele peito débil, daquela caixa torácica afundada, onde eu imaginava que só existisse catarro e nicotina. [37]

O desejo de ampliar seus horizontes culturais, o interesse pela leitura, pelo teatro e a capacidade de expressão levaram Paulo Pontes ao rádio. Bem-humorado, ele diz que chegou lá porque sabia ler e tinha voz grossa. O fato é que o rádio lhe possibilitou o exercício da palavra. Como apontou Vieira, a linguagem radiofônica apoia-se, sobretudo, na palavra[38], e essa experiência influenciou o projeto teatral de Paulo Pontes, cujo suporte está na palavra como principal forma de comunicação. [39]

Paulo Pontes sairá em defesa da palavra, em fins da década de 60, como contraponto a um "teatro de agressão", que buscava outras formas de se expressar. Em seu entendimento, suas peças eram bem aceitas pelo público porque este era respeitado, já que o centro de sua atividade era buscar a comunicação com a plateia, pela palavra, não pelo exercício da "expressão pura". Para ele, "só é verdadeiramente expressivo, nos diversos níveis em que se dá a criação artística, o que comunica". Com essa defesa, considera a linguagem verbal o recurso mais eficiente de interação. Nesse momento, a classe teatral vivia um racha, de um lado aqueles que defendiam um teatro "racionalista", como Paulo Pontes e Vianninha, e não acreditavam na eficácia política e artística de outras correntes estéticas; de outro, artistas como José Celso, que, liderando o Oficina, apostavam em um teatro "anárquico, cruel, grosso".[40]

Paulo Pontes, ao tratar da construção da peça *Gota d'água*, considera o prestígio da palavra, e da oralidade, na cultura popular.

---

[37] RAMOS, op. cit., p. 13

[38] Alguns estudos mostram que os recursos não verbais também são essenciais para a capacidade expressiva do rádio, bem como para sua aproximação com o ouvinte. A linguagem radiofônica seria resultado da interação entre palavra, música, efeitos sonoros e silêncio, inclusive. A palavra teria a força de reproduzir a realidade, o mundo e de estimular a imaginação, além de ser "o veículo da nossa socialização". Ver: BALSEBRE, Armand. *El lenguaje radiofonico*. Madri: Cátedra, 1994.

[39] VIEIRA, op. cit.

[40] CORREA, José Celso Martinez. "Roda viva: perguntas e respostas". *Arte em Revista*, n. 1. São Paulo: Kairós, 1979.

> ... estabelecemos a palavra com a dimensão que o povo dá à palavra em sua realidade concreta. O povo tem muito apreço pela destreza verbal. Eu sou um homem vindo das classes populares e eu sei o que significa um júri na Paraíba, onde eu nasci. A praça se enchia de gente. Ficavam horas ouvindo um advogado falar.[41]

No percurso artístico de Paulo Pontes, o rádio foi a sua primeira experiência como mediador das massas. Essa oportunidade permitiu-lhe compreender a amplitude da comunicação de massa e sua estreita relação com a cultura popular, além de alçar a palavra como principal código comunicativo. Esse aprendizado foi incorporado na sua trajetória como homem de teatro.

1.3. O ingresso na televisão

Paulo Pontes trabalhou no rádio e na televisão, à época, principais veículos de comunicação de massa, e teve a oportunidade de colocar em seus programas sua visão de mundo, suas convicções políticas. Em *Rodízio*, ele levava ao ar a vida do homem do povo, da cidade e do campo. Em 1964, na Rádio Mayrink Veiga, no Rio de Janeiro, trabalhou como redator de esquetes, ao lado de Max Nunes e Haroldo Barbosa, a quem admirava muito. Na TV Tupi, onde ingressou em 1968, fez parte do Departamento de Criação e, juntamente com Vianinha, criou o Festival Universitário, o Festival de Música de Carnaval, reformulou o programa infantil Clube do Capitão Aza e o programa *Bibi ao Vivo*, em cujo teleteatro apresentaram-se artistas como Glauce Rocha, Chico Anísio, Milton Moraes, Norma Bengell e Odete Lara.

Paulo Pontes e Vianinha também trabalharam em outra atração com Bibi Ferreira, o programa *Bibi- Série Especial*. O pesquisador Paulo Vieira, ao analisar os textos do programa, afirma que eles caracterizam-se pela ação compacta, pelo conflito e tensão instalada desde o início da ação.

---

[41] A sua percepção, porém, não leva em consideração a diferença entre uma linguagem mais formal, vinda de um advogado, portanto mais distante do entendimento do povo, daquela que efetivamente seria a linguagem popular.

> Os temas giram em torno do medo e da injustiça, bem de acordo com a época em que foram escritos. No resultado final de cada trabalho está contido um indisfarçável humanismo, uma certa solidariedade com a dor que era de todos. São como depoimentos sobre o terror e a miséria da ditadura, sob o ponto de vista do homem comum, o que vive o terror e a miséria sem se dar conta de que a sua causa está instalada no poder de plantão.[42]

Também na TV Tupi, em 1969, criou um programa de alfabetização de adultos, baseado em uma proposta do padre Lélio de Barros. Bibi Ferreira era a apresentadora. O programa foi o vencedor do Festival Internacional de Cultura de Tóquio, do qual participaram setenta países. Certamente, seu trabalho na CEPLAR o auxiliou muito nessa criação. Na Globo, escreveu alguns episódios de *A Grande Família*, ao lado de Armando Costa, após o falecimento de Vianinha.

Paulo Pontes era um comunicador, o caminho do rádio para a televisão foi um processo natural das suas práticas culturais e artísticas. Sua trajetória permite-nos considerar que a sua entrada na televisão não foi um mero caso de "cooptação ideológica" de intelectuais de esquerda pela indústria cultural, tampouco foi fruto de uma orientação do PCB, ou de uma "tática comunista" de resistência à ditadura.[43]

Pelos depoimentos dos amigos e suas poucas entrevistas e depoimentos, conhecemos o homem carismático, inteligente, detentor de uma oratória sedutora, um questionador e provocador. Conhecia muitas pessoas no meio artístico, no teatro, na televisão, no rádio. Essa sua rede de contatos lhe proporcionou a participação em diferentes projetos culturais até que amadurecesse como dramaturgo. Suas múltiplas atividades lhe garantiram a denominação de "animador cultural" dada por Yan Michalski[44]. O crítico teatral destacou que o dramaturgo conseguia ser interdisciplinar em um momento em que cada um estava tão voltado ao seu setor específico de trabalho. Na verdade, como todo artista, muitas vezes ele atuava em outras frentes para continuar a sobreviver da sua arte.

Após a cisão do grupo Opinião, em 1967, Paulo Pontes retornou à Paraíba. Ali estreou sua peça *Paraí-bê-a-bá* e voltou a trabalhar no rádio até que foi convidado a ingressar na TV Tupi por Almeida Castro, supervisor da emissora, que

---

[42] VIEIRA, Paulo, op. cit

[43] SACRAMENTO, Igor Pinto. *Nos tempos de Dias Gomes: A trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais.* Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012. p. 14.

[44] VEIGA e JAKOBSKIND. Paulo Pontes: *A Arte da Resistência*. São Paulo: Versus, 1976. p. 21.

ficara impressionado com a qualidade do seu programa radiofônico. Este foi o início do seu trabalho na televisão.

Não se descarta nesta análise a identidade política de Paulo Pontes, assim como não se considera seu desconhecimento da política cultural do Partido. Entretanto, acreditamos ser importante também a análise da sua trajetória pessoal para a compreensão de suas atividades.

A influência do rádio em sua formação artística era constantemente mencionada em entrevistas. A comunicação com as massas e o uso da linguagem popular são características deste meio e foram compreendidas por Paulo Pontes. Além de seus esquetes cômicos, dentro de uma perspectiva crítica da sociedade, ele usou este veículo para dar voz às classes subalternas, como nos programas criados na época em que foi diretor do Departamento de Criação da CEPLAR. Assim, desde o início de sua trajetória, ele aliou seu posicionamento político aos seus trabalhos, fossem eles no rádio, na televisão, fossem no teatro.

A sua entrada na televisão, portanto, ocorreu como parte de um percurso artístico. Paulo Pontes não se opunha aos veículos de massa, embora tivesse uma visão crítica do seu significado social. Segundo ele, na comunicação há os veículos experimentais e os de transmissão[45]. O teatro seria experimental, ou seja, dedicado à percepção do novo; a televisão, sendo de transmissão, vulgariza o conhecimento. Esta é vista por milhares de pessoas, mas não traz nada de novo; aquele, apesar de não possuir tantos espectadores, é capaz de fazer uma descoberta social que promova uma transformação na sociedade inteira. Inclusive, essas descobertas são posteriormente incorporadas aos meios massivos.

As necessidades novas ou o “novo emergente da vida atual” somente são percebidos por uma sensibilidade individual, tocada em meios experimentais, como o teatro. Isso não dá Ibope na televisão. Se o novo descoberto corresponder a uma necessidade social, “verticaliza-se e faz parte da sociedade”; em outras palavras massifica-se, ao ser disseminado pelos veículos “irradiadores”. Quanto a esse ponto, Paulo Pontes destaca: “Uma coisa não pode viver sem a outra”. Prosseguindo em sua argumentação, analisa que o público de teatro é de 500 pessoas, enquanto a televisão é capaz de atingir milhões de indivíduos, que ligam o aparelho em sua casa e recebem as informações correntes.

---

[45] Uma das ocasiões em que Paulo Pontes falou a respeito disso foi na entrevista concedia a *O Pasquim*, op. cit., p. 10.

Tais formulações permitem-nos resgatar o vínculo entre as práticas de comunicação e os movimentos sociais, proposto por Martín-Barbero, e entender a mediação como um mecanismo em que culturas distintas relacionam-se e se transformam.

O teatro é o lugar do novo, da investigação; "a televisão é o veículo do *status quo"*. Essa visão de Pontes a respeito do teatro era compartilhada por Vianinha que afirmava: "Uma peça de teatro não escrevo para dizer o que sei, mas para descobrir coisas"[46]. É possível entender essa perspectiva, considerando as descobertas não só estéticas, mas também de conteúdos. Quanto a este último, tanto para artistas quanto para a plateia. Os primeiros, no sentido de que os conteúdos, ao serem avaliados profundamente, lançam novas questões que ampliam o debate. Quanto ao segundo, vislumbrou-se, em um primeiro momento, o despertar de uma consciência revolucionária, e, posteriormente, uma postura de vigilância e resistência.

Apesar da dinâmica da televisão apontada por Paulo Pontes, foi nas brechas desse veículo que ele e outros artistas de esquerda, como Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, Mário Lago e o próprio Vianinha, continuaram a expressar seus posicionamentos políticos. A entrada deles na Rede Globo se deu como um projeto de manutenção da hegemonia da emissora[47],marcada, portanto, pela pluralidade de culturas e por conflitos e tensões inerentes à disputa política e à própria hegemonia. Analisando pela perspectiva pessoal, o ingresso de Paulo Pontes foi uma escolha, não planejada, mas coerente, decorrente de seu rumo profissional.

Sacramento aponta que a incorporação desses artistas de esquerda aos quadros da Rede Globo deveu-se ao projeto da emissora de busca por um padrão de qualidade e também de um público "culturalmente mais distinto" para a sua legitimação no meio artístico. Nesse caso, houve uma vinculação entre os interesses do Estado, usando dos meios massivos para a manutenção do seu projeto político, e os da emissora, ambos pautados pela valorização do elemento nacional e orgulho patriótico. Sendo assim, o caminho mais lógico seria o de recrutar os comunistas, profundos conhecedores de uma estética nacional-popular. Entretanto, o pesquisador ressalta ser necessário considerar esse processo como uma trama

---

[46] VIANNA FILHO, O. Apud Sacramento, op. cit. p. 275.
[47] SACRAMENTO, op. cit., p. 257.

repleta de intenções de diferentes sujeitos sociais, o que constitui um “conjunto multifacetado de projetos, conflitos e negociações”.

A saída de Paulo Pontes da Rede Globo, conforme ele mesmo afirmou, deu-se por uma questão financeira. Durante o ano em que lá trabalhou como redator, apesar de bem remunerado, não ganhou tanto como ganhara nos últimos cinco anos. Tal afirmação é feita para *O Pasquim* com o intuito de refutar a hipótese de que Dias Gomes escrevia para a televisão pelo dinheiro. Com isso, Paulo Pontes realça não ser o dinheiro o motivo da adesão dos dramaturgos à televisão, rejeitando, assim, a ideia de cooptação capitalista. Ele coloca em debate o empobrecimento do teatro, não para justificar o ingresso dos artistas aos veículos da indústria cultural, mas para apresentar as dificuldades enfrentadas pela classe teatral no seu ofício.

Sua análise concluía que a classe estava impotente, por consequência da censura imposta pelo Estado e da incapacidade de se refletir sobre a realidade brasileira do momento e de transportá-la aos palcos. A dramaturgia engajada era substituída pelo “deboche, o desespero, a avacalhação, a ironia gratuita”. Isso porque a sociedade brasileira, inclusive os envolvidos com as artes cênicas, precisava se afinar com a complexidade da situação vigente. A nova realidade exigia uma nova geração de dramaturgos. O debate começava a ser travado na política, na economia, na sociologia, no jornalismo político, mas ainda não fora encarado pelos dramaturgos. As palestras do Casa Grande serviam para incentivar o debate, mas era necessário que o teatro discutisse o impacto do capitalismo na sociedade. Por estes motivos, ele considerava que o teatro feito naquele momento era o mais pobre do século. Esse problema não seria combatido com metáforas ou com “agressão”, mas com uma geração de autores afinados com o espírito do tempo.

> Enquanto este debate está se passando, sendo vivido pelo “O Estado de S. Paulo”, pela coluna do “Castelo”, pelo editorial do “Diário de Minas”, o teatro brasileiro está cá atrás. Por isso é que eu disse que o teatro brasileiro atual é o mais pobre do século. Estamos aqui atrás, resmungando contra o autoritarismo. Criando metáforas desesperadas para poder exprimir nossa impotência, e a sociedade galopando nas nossas ventas. Tem que nascer uma geração de dramaturgos que comece a ajustar sua sensibilidade a esse país de agora. Sem adjetivação raivosa, sem desespero. A pressão desta

> dramaturgia substantiva, que nascerá, será uma pressão contra a qual não há censura que possa.[48]

Diante desse quadro de censura e da impossibilidade de retratar a sociedade de forma crítica, a TV se abria como uma possiblidade de trabalho. A consolidação da Rede Globo, como meio de comunicação e representante dos interesses do grupo dominante, só foi possível devido à articulação com a cultura dos dominados. Seguindo com Gramsci, o exercício da hegemonia abre espaços para as classes dominadas se desenvolverem. Nessa relação dialógica, os artistas de esquerda encontravam os espaços para materializar suas convicções políticas e culturais.

Dias Gomes, em entrevista à revista *Veja*, em 1974, fala sobre sua entrada na televisão:

> Eu pertencia a uma geração de teatrólogos que propôs um determinado tipo de teatro. Um teatro político e popular, de raízes nacionais. Toda essa geração, de repente, se viu frustrada e castrada. E, então, autores como eu se viram impossibilitados de continuar uma linha de pesquisa que era de aprofundamento da realidade brasileira. Como se fechava um caminho para mim, a televisão me abriu um outro. Olhei para ele e vi uma imensa plateia à minha espera. E foi quando me perguntei se eram realmente justos os meus preconceitos: se, como autor que advogava o teatro para o povo, eu não tinha o direito de me recusar para uma plateia de milhões de telespectadores. Senti que aquilo era um desafio e resolvi suar a camisa.[49]

A impotência da classe teatral diante da realidade, discutida por Paulo Pontes, é explicada por Dias Gomes como consequência de uma frustração de um projeto nacional-popular no teatro. O autor de *O Pagador de Promessas* também ressalta que a televisão deu-lhe a possibilidade de ampliar a comunicação com o público, necessidade sempre colocada em pauta nas discussões travadas pelos artistas engajados sobre o teatro popular.

Paulo Pontes não permaneceu muito tempo na televisão como Dias Gomes, talvez por isso não tenha sido cobrado como este foi da sua relação com a indústria cultural. Seu posicionamento acerca do alcance deste meio era claro. Para ele: “O sujeito deve trabalhar na televisão - é fundamental que trabalhe- se o que tem a

---

[48] *O Pasquim*, op. cit. p. 11.
[49] SACRAMENTO, op. cit. p. 264

dizer for do tamanho da televisão”[50]. O argumento utilizado dizia respeito à função democrática da televisão. Comentando sobre seu trabalho em *A Grande Família*, explica que noções humanas básicas, que deveriam ser de conhecimento de todos, mas não o eram, podiam ser ensinadas pela televisão. Neste programa, ele associou sua função a de um “higienista social”, pois dava conselhos de higiene, ensinava a fazer um curativo, conhecimentos básicos aos quais muitos ainda não tinham acesso.

Essa relação entre a cultura popular e a hegemônica, submetida a uma emissora como a Rede Globo, encontra respaldo no conceito de “circularidade da cultura”, de Carlo Ginzburg[51], decorrente dos estudos de Bakhtin. Para o filólogo russo, as culturas da classe dominante e das subalternas estariam em constante interação, em um “influxo recíproco”, que dissolve as fronteiras entre a cultura popular e a hegemônica. Essa reflexão, anterior ao advento da indústria cultural, associa-se ao estudo de Martín-Barbero, que enfatiza a dinamicidade das culturas. As adaptações de *Medeia*, feitas por Vianinha para a televisão, e por Paulo Pontes e Chico Buarque para o teatro, refletem esse trânsito entre a cultura considerada erudita e a popular.

1.4. O trabalho na CEPLAR

Os anos de 1950 e 1960 no Brasil foram marcados por um intenso movimento de transformações sociais, políticas e econômicas. Na região Nordeste, terra de Paulo Pontes, além do crescimento da população urbana, na esteira da expansão do capitalismo, os trabalhadores rurais, devido à proletarização de suas condições de trabalho, passaram a se organizar em sindicatos e nas Ligas Camponesas. Essas modificações nas estruturas sociais fortaleceram as reinvindicações das classes populares, que incluíam a reforma agrária e o acesso à educação. Na década de 50,

---

[50] *O Pasquim*, op. cit. p. 10.

[51] GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

os dados do IBGE retratavam um País com um percentual de 50,6 de analfabetismo entre as pessoas com mais de 15 anos; em 1960, esse índice caía para 39,7% [52].

No início da década de 60, estimuladas pela política de João Goulart e de governantes de esquerda, propostas de educação popular surgiram em diferentes regiões do Brasil, tais como o Movimento de Cultura Popular - MCP; a Campanha De Pé no Chão também se aprende a Ler, Movimento de Educação de Base – MEB e a Campanha de Educação Popular – CEPLAR. Podemos incluir nessa relação o Centro Popular de Cultura, vinculado à União Nacional dos Estudantes, o CPC da UNE, que também colaborou com a educação das massas.

Esse movimento crescente de mobilização popular partilhava da filosofia de diferentes setores da esquerda que viam a necessidade de instrumentalizar o povo, para que assim este se tornasse agente de uma transformação social e política. Esse compromisso com o povo compreendia a alfabetização associada ao contato com a cultura popular.

Pioneiro nesse engajamento, o MCP, nascido em maio de 1960 na gestão de Miguel Arraes na Prefeitura do Recife, contribuiu muito com os demais projetos. A sua pretensão era clara: “interpretar e sistematizar o que havia de mais significativo na cultura do povo”, valorizando-a e estimulando-a. Não cabia aos intelectuais impor os seus padrões culturais, mas sim aprender com o povo por meio do diálogo[53].

A capacitação do povo pela via educacional e cultural, a fim de integrá-lo na ação de desenvolvimento do País, foi também o objetivo da CEPLAR, Campanha de Educação Popular, da Paraíba. Jovens paraibanos participaram de cursos na SUDENE e no MCP com o intuito de implantar e promover em seu estado esse projeto de educação popular. Oficializada em janeiro de 1962, a CEPLAR tinha como uma de suas diretrizes “atuar junto às camadas mais desfavorecidas, o que deveria ser feito com elas e não para elas”. Os mesmos preceitos do MCP: alfabetizar, promover a aproximação com a cultura popular e valorizá-la. O folclore, a dança, a música e o teatro seriam meios utilizados para a comunicação com as massas, a fim de incentivar o debate político.

---

[52]Disponível em: http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2000/tendencias_demograficas/comentarios.pdf. Acesso em 28 out. 2013.

[53] KREUTZ, L. *Os movimentos de educação popular no Brasil, de 1961-64.* Dissertação de Mestrado em Educação - Instituto de Estudos Avançados em Educação, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1979.Disponível em: http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/9234/000024326.pdf?sequence=1. Acesso em 18 maio 2013. p. 63.

> Partia-se do princípio de que o povo tem um saber, tem um potencial a serem aproveitados e desenvolvidos. A atitude da CEPLAR era de valorizá-lo, de capacitá-lo para ampliar seu nível de cultura e de consciência política, de mobilizá-lo para uma participação consciente nas pressões sociais para o desenvolvimento.[54]

Os coordenadores dos trabalhos participavam de cursos em que eram instruídos sobre questões nacionais, economia, política e sociologia, conhecidos como cursos de "Realidade Brasileira". Além disso, recebiam uma formação pedagógica ligada ao método do educador Paulo Freire.

O pensamento freireano influenciou muitos teóricos da comunicação na América Latina, entre eles Mário Kaplún, Guillermo Orozco- Gómes e Jesús Martín-Barbero. Para este último, Paulo Freire foi o primeiro a propor uma teoria latino-americana de comunicação.[55]

Professor de Língua Portuguesa, o educador começou suas experiências com projetos de alfabetização no Movimento de Cultura Popular do Recife, em 1962. Ao mesmo tempo, ele e sua equipe auxiliavam a CEPLAR na implantação dessa proposta. De início, o trabalho foi realizado com um grupo de domésticas da Juventude Operária Católica e depois se expandiu para grupos de bairros operários.

O método Paulo Freire, como ficou conhecido, tem como fundamento uma educação popular, cuja meta é transformar "homens em sujeitos", ou seja, à comunicação, ou educação, é atribuída uma dimensão política. A sua base está em uma comunicação dialógica, que leva em consideração a recepção das mensagens por um sujeito, que é social. O diálogo é a essência da educação. Deve-se partir da realidade do educando, levar em consideração seus conhecimentos, para que nessa troca todos os envolvidos no processo comunicacional sejam transformados pelos saberes, ou conscientizados. A educação, assim, passa a ser libertadora porque é construída de forma ampla e desperta olhares críticos em relação à sociedade e às suas estruturas de poder. Esse mecanismo permite o questionamento do *status quo*, conferindo ao povo instrumentos com os quais ele possa lutar, a fim de se libertar de uma sociedade opressora.

---

[54] PORTO e LAGE. *Ceplar: História de um sonho coletivo.* Disponível em: http://forumeja.org.br/df/files/livro.ceplar.pdf. Na versão digital não consta a numeração de páginas.

[55] SARTORI e SOARES. *Concepção dialógica e as NTIC: A Educomunicação e os Ecossistemas Educativos*. Disponível em: http://www.usp.br/nce/wcp/arq/textos/86.pdf. Acesso fev. 2015.

A democratização da cultura exigia algumas transformações no processo educacional. No lugar da escola noturna para adultos, os círculos de cultura; o professor passaria a ser um coordenador de debates, e o aluno, participante do grupo. Em vez de aula, diálogo. A conscientização ocorreria por meio da exploração antropológica do conceito de cultura e das palavras geradoras, recolhidas da realidade dos participantes.

Na CEPLAR, os círculos de cultura estavam ligados ao Departamento de Arte e Divulgação. Estes contribuíam para que a Campanha ampliasse sua área de atuação nos círculos operários, por meio dos sindicatos, e na área rural, pelas Ligas Camponesas. Em 1963, grande parte da população de João Pessoa já se aproximara das ações da CEPLAR.

Foi nesse mesmo ano que Paulo Pontes passou a integrar a equipe como diretor do Departamento de Arte e Divulgação, responsável pelas atividades culturais e artísticas. Conforme declarou ao jornal Correio da Paraíba à época:

> A CEPLAR organizou, também, um Departamento de Arte e Divulgação, que se propõe complementar o plano de alfabetização, encenando peças de teatro, programas de rádio, composição de música de motivos regionais e publicação de livros e folhetos populares. [56]

O Departamento passou a oferecer cursos de locutores de rádio, visando à promoção da Campanha na Rádio Tabajara, órgão oficial da Paraíba. O vínculo de Paulo Pontes com a emissora possibilitou-lhe conseguir um espaço para a CEPLAR na grade de programação. Diariamente, pela manhã, o jornal “Na Ordem do Dia” transmitia “informações, notícias de caráter social, cultural e político, ligadas aos acontecimentos a nível estadual, regional e nacional”[57]. No período noturno, o programa “Disco na Balança” não servia só ao deleite dos ouvintes, mas também tinha o objetivo de debater determinada música com o povo, discutindo-se a harmonia, o ritmo e sua dimensão artística. As pessoas ligavam para a rádio, teciam seus comentários sobre a música selecionada, contribuindo, assim, com a análise da canção “na balança”. Selecionavam-se músicas de compositores e artistas populares nordestinos pela sua melodia, por seu tema, pelos instrumentos utilizados, pelo ritmo ou pela “pureza” na maneira de contar um fato.

---

[56] PORTO e LAGE, op. cit.
[57] Idem.

Com esta interação promovida pelo programa, a dinâmica do rádio é alterada. No lugar do discurso unidirecional, em que as informações são somente comunicadas, ocorre a abertura para o diálogo. A prática, portanto, partia das teorias para a sua realização. “Disco na Balança” contempla, de certo modo, as propostas de Paulo Freire e as orientações da CEPLAR: a sua essência é o diálogo; a construção de um saber envolve outros sujeitos, a conscientização é feita com o povo e não para o povo. Apesar das limitações do meio, em que a última palavra acaba sendo a do apresentador do programa, o “detentor do recurso”, Paulo Pontes encontra uma brecha para veiculação de sua ideologia.

O ponto de partida dos trabalhos da CEPLAR, e consequentemente daqueles realizados pelo Departamento dirigido por Paulo Pontes, era a cultura do povo. É significativo o comentário de Everaldo Junior, que trabalhou ao lado de Paulo Pontes nesses programas:

> ...não se adotaram, para essas emissões, as produções do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE (União Nacional dos Estudantes), como por exemplo a *Canção do Subdesenvolvido*, a *Canção da Legalidade*, nem as do MCP do Recife (...). Estas eram vistas, analisadas. O que se fazia na CEPLAR era tentar criar algo próprio, era fazer da Campanha a expressão mesma da cultura do povo, partindo dela e enriquecendo-a.[58]

Percebe-se que o discurso daqueles envolvidos nos movimentos e campanhas de alfabetização reitera a importância do contato com a cultura popular e enfatiza a necessidade de legitimá-la, a fim de garantir o seu reconhecimento no plano social e político. Isso significava, portanto, estimular as expressões de cultura popular, conhecê-las, aprender com elas, e não levar um conteúdo pronto a ser assimilado.

O CPC apresentou-se na Paraíba em 1962 na caravana promovida pela UNE volante. Segundo Aldo Arantes, presidente da entidade naquele ano, pretendia-se mobilizar os estudantes sobre a questão da reforma universitária e a luta contra o imperialismo, fazer as apresentações do CPC e multiplicar seus núcleos país afora, além de organizar a Ação Popular[59]. Dentre as peças apresentadas pelo CPC

---

[58] PORTO e LAGE, op. cit.

[59] *Repressão e direito à resistência: os comunistas na luta contra a ditadura (1964-1985)*./.—São Paulo : Anita Garibaldi, coedição com a Fundação Maurício Grabois, 2013. P. 28.

estavam *Auto dos 99%*[60]- escrita em conjunto por Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa, Carlos Estevam Martins, Cecil Thiré, Antônio Carlos Fontoura e Marco Aurélio Garcia- e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal. Esta última exerceu influência fundamental na carreira artística de Paulo Pontes, como ele mesmo nos conta.

> - Quando eu estava em João Pessoa lia muito Ibsen e Pirandelo. Eram tão distantes para mim. Eu sentia uma coisa mitificada; sentia-me incapaz de me exprimir naquele nível, porque eles são o máximo que a nossa arte em séculos pôde construir. Eu adorava teatro, mas o sentia um instrumento muito longe de minha sensibilidade. Por isso, imediatamente fui para o rádio escrever programas de piadinhas. E de repente assisti *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, feito pelo Teatro de Arena de São Paulo. Foi um deslumbramento para mim, porque pela primeira vez tive noção de que um instrumento estava próximo de mim. Teatro passou a ser uma coisa simples e ao meu alcance. Porque estava ali o homem brasileiro. E estava ali uma técnica ao meu alcance."[61]

Paulo Pontes conheceu Vianinha na Paraíba quando o Arena excursionava com *Chapetuba Futebol Clube*[62]. Além das apresentações da peça, o grupo realizava seminários nos quais partilhava suas experiências. Interessados em alguém que pudesse falar sobre economia e cultura popular da região, Vianinha e Joel Barcelos foram ao encontro de Paulo Pontes.

O pesquisador e professor Paulo Vieira oferece-nos outra versão. Segundo ele, Vianinha entusiasmou-se com a qualidade do programa *Rodízio* e fez questão de conhecer Paulo Pontes pessoalmente[63].

O primeiro encontro dos dois dramaturgos aconteceu em um hospital. O autor de *Gota d' Água* durante toda a sua vida precisou de cuidados médicos. Quando criança, tinha dificuldade de andar, devido a um problema nos dois pés, do qual foi operado somente aos dez anos. Depois foi uma úlcera que lhe trouxe transtornos por toda a vida, até que faleceu vitimado por um câncer, aos 36 anos. Apesar desse histórico frágil de saúde, Paulo Pontes "era sempre um freguês do futuro"[64], pensava sempre adiante, fazia muitos projetos, estava aberto a novas oportunidades e era,

---

[60] É possível ouvir a gravação integral e original dessa peça no endereço eletrônico: http://www.franklinmartins.com.br/som_na_caixa_gravacao.php?titulo=auto-dos-99-de-cpc-da-une
[61] RAMOS, op. cit., p.20.
[62] Versão do próprio Paulo Pontes em *O Pasquim*, op. cit., p. 8
[63] VIEIRA, p. cit.
[64] GOMES, Dias. In: RAMOS, op. cit., p. 39

sobretudo, um otimista, em relação à vida e ao teatro, em cujo papel social ele acreditava sem hesitar.

Neste primeiro contato, Paulo Pontes deu uma série de textos de rádio a Vianinha, que se interessou bastante, e ali começou uma camaradagem. Eles voltariam a se encontrar novamente na elaboração do show *Opinião*.

Ao assumir o Departamento de Arte e Divulgação, seu posicionamento político à esquerda já estava definido há algum tempo[65]. Escolhido, portanto, o lado do povo, a sua matéria-prima só podia ser o homem brasileiro e a realidade que o circundava. Mas como unir o debate político aos seus projetos artísticos, principalmente em relação ao teatro, que sempre foi seu objetivo? A resposta que ele procurava a encontrou ao assistir à *Revolução na América do Sul*. Este é o berço do projeto teatral de Paulo Pontes: quando ele percebeu que era possível falar daquilo que estava próximo de si, do homem brasileiro e sua realidade. Era possível escrever algo que dialogasse diretamente com o povo.

Revolução na América do Sul, de Augusto Boal, narra a jornada do operário José da Silva em busca de uma refeição. Enganado e manipulado, ele não consegue realizar seu intento e, ao final, acaba morrendo justamente na hora em que iria saciar sua fome. Em sua via-crúcis, são mostrados os esquemas de exploração e os jogos de poder que ludibriam o povo, representado por José da Silva.

---

[65] Analisando os "Termos de Perguntas ao Indiciado" (TPI), processos contidos nos Inquéritos Policiais Militares (IPM) de alguns integrantes da CEPLAR, Afonso Scocuglia afirma que Paulo Pontes já era nessa época do Partido Comunista Brasileiro. Ele aponta a insatisfação de José Rodrigues Lustosa, presidente da CEPLAR, com a nomeação do dramaturgo para o Departamento de Arte e Divulgação, justamente por este ser comunista. In: SCOCUGLIA, A. C. A. *A educação popular nos inquéritos policiais militares pós- 1964*. Eccos, Sp. V.9, n.1, pp.17-38, jan./jun. 2007.

Na internet, deparei-me com um trecho do livro de Clemente Rosas, *Praia do Flamengo, 132 – Crônica do Movimento Estudantil nos anos 1961-62*. Nele, ao falar do seu recrutamento para o Partido Comunista por Vladimir Carvalho, Rosas diz que empregou a mesma tática para, por sua vez, recrutar Paulo Pontes. - "Tive oportunidade de empregar a mesma tática insidiosa (de Vladimir Carvalho) para, por minha vez, recrutar Paulo Pontes, que consegui que fosse indicado pelo Partido para uma reunião de comunistas atuantes em movimentos de cultura popular, no Rio, apresentando-o a Marco Aurélio Garcia e pedindo para recomendá-lo a Vianinha, Armando Costa e outros companheiros do Centro Popular de Cultura (CPC)". Ali também consta o nome de Isabel Guerra, como integrante do Partido. *Disponível em: http://hugocaldas.blogspot.com.br/search?q=paulo+pontes*. Acesso: fev. 2015.

Segundo Bibi Ferreira, a estudante Isabel Guerra saiu do Brasil em 1964, grávida de Paulo Pontes, mas a criança morreu antes de nascer. A atriz ainda completa: "Ela o acompanhou em seus ideais. Ele a amou muito." In: FERREIRA, Bibi, op. cit. p. 10.

A peça surpreendia a todos não só pela temática nacional e conteúdo político, mas também pelo formato musical, a divisão em quadros, similar aos espetáculos de teatro de revista, o humor farsesco e linguagem não realista.

O teatro ganhou destaque com Paulo Pontes à frente do Departamento de Arte. Os seus novos projetos, influenciados pelo contato com Vianinha, foram noticiados pelo jornal *A União*, em março de 1963, no qual constava:

> A CEPLAR está formando uma equipe de teatro, no estilo do Arena, para a encenação, em todo o Estado, de peças facilmente entendidas pelas massas e outras de cunho folclórico como, por exemplo, "João Redondo" cujos ensaios já vão em fase adiantada. [66]

Essa “equipe” foi resultado dos cursos de formação de atores oferecidos no início daquele ano aos jovens da Paraíba e de cidades vizinhas.

Uma das realizações do grupo foi a montagem da peça *Um Operário, um Estudante e um Camponês*, escrita por Paulo Pontes e encenada por ele e Everaldo Junior. As apresentações realizaram-se no Teatro Santa Roza, na Faculdade de Direito, no Círculo Operário do bairro de Jaguaribe e no bairro da Ilha do Bispo. A convite das Ligas Camponesas, apresentaram-se na fazenda Carrasco, na cidade de Guarabira, em um pedaço de terra ocupado pelos camponeses. Integrado à União dos Estudantes do Estado da Paraíba- UEEP volante, o grupo também viajou para Areia, no interior do Estado. Fazia parte da programação a apresentação da peça e a realização de palestras e debates nos moldes daqueles realizados pela Une volante.

Um Operário, um Estudante e um Camponês pretendia discutir a realidade de cada uma dessas categorias sociais: “salário para o operário, vagas para o estudante, terras para o camponês”[67]. Os temas em destaque eram a exploração da mão de obra trabalhadora; o acesso à educação e a reforma agrária. Em relação à educação, supomos ser possível que a discussão trouxesse à tona a reforma universitária, uma vez que esse era o tema central de *Auto dos 99%*, uma das peças apresentadas pelo CPC na Paraíba.

---

[66] PORTO e LAGE, op. cit.
[67] Idem.

O que mais nos chama a atenção, porém, sobre essa primeira peça de Paulo Pontes[68] é a sua relação com o show *Opinião*. Infelizmente, não sabemos mais nada sobre ela, uma vez que após o golpe a sede da CEPLAR foi invadida e todos os documentos considerados subversivos foram apreendidos e confiscados pelos militares[69], mas o seu título já é muito significativo. Como em *Opinião*, os seus protagonistas representam o proletariado, o jovem de classe média e o camponês; três categorias sociais representativas do popular, segundo a ótica da aliança de classes estabelecida pelo Partido Comunista Brasileiro. Essa diretriz ancorada em uma "frente única" foi durante muito tempo uma estratégia de luta do PCB.

O paradigma do nacional-popular, presente em *Um Operário, um Estudante e um Camponês*, retornou no show *Opinião*, enfocando as forças progressistas; com a diferença de que no período pré- 64 buscava-se a construção de uma consciência voltada ao nacional-popular, cujo resultado fosse uma transformação do *status quo, e,* após o golpe militar, buscava-se uma resistência ao regime ditatorial.

O segundo projeto teatral do Departamento de Arte e Divulgação da CEPLAR foi *Os Condenados*, de Adalberto Barreto. A peça foi apresentada no 1° Seminário de Arte Popular da Paraíba, dirigido por Paulo Pontes, Rubens Teixeira e Ednaldo do Egito. O seminário, que durou um mês, promoveu debates sobre *Os Condenados*, estudo da História do Teatro Universal, História do Teatro brasileiro e Linguagem do Teatro Popular.

A expressão artística de agitação e propaganda[70] fortalecia-se dentro do Departamento de Arte, sob a direção de Paulo Pontes. Muitos projetos foram

---

[68] Apesar de o texto da peça nunca ter sido publicado e a citação de PORTO & LAGE ser a única menção que encontramos sobre ele, decidimos considerá-lo o primeiro texto dramatúrgico de Paulo Pontes, dada a sua relevância para a compreensão do projeto teatral do autor e pela evidente aproximação com o *Show Opinião*.

[69] SCOCUGLIA, Afonso. *Justiça fardada e educação subversiva (1964-1969): IPMs e representações dos vencedores e dos vencidos.* Disponível em: http://www.histedbr.fe.unicamp.br/acer_histedbr/seminario/seminario7/TRABALHOS/A/Afonso%20celso%20scocuglia.pdf. Acesso: 23 fev. 2015.

[70] Silvana Garcia faz um detalhado estudo do desenvolvimento das expressões artísticas de agitação e propaganda, impulsionado pela Revolução Russa, cujo objetivo era instruir o povo e garantir a "vitória da Revolução". É sabido como esse clima político influenciou outros países, inclusive o Brasil, que vislumbravam mudanças sociais por meio de um modelo socialista de governo. O teatro seria um meio utilizado para a educação das massas. Segundo Garcia: "O teatro de *agitprop* explicita nos seus procedimentos os seus objetivos: informar e, decorrente da informação, educar e mobilizar para a ação [...] Em última instância, é um teatro que visa um resultado concreto, mensurável por sua eficácia política, não apenas como mobilização conseguida para esta ou aquela campanha em particular, mas no engajamento mais amplo, que extrapola a relação palco-plateia e soma esforços na construção do socialismo." Essa forma de expressão artística passou a ser perseguida por muitos artistas brasileiros, inclusive Paulo Pontes. GARCIA, Silvana. *O Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político.* São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 20.

idealizados, como o “Projeto Cidade de João Pessoa”, cuja intenção era a de ir até o povo e dar-lhe voz. Segundo Everaldo Junior, "previa-se passar por todos os bairros, com manifestações em praça pública, onde o povo pudesse falar, opinar, dizer"[71] A participação popular também estava prevista nas peças teatrais que seriam apresentadas. Assim, “O debate já entrava pela participação de alguém que eventualmente estivesse na plateia e quisesse dizer alguma coisa [...] Ela já dizia em cena".[72]

Seguindo os preceitos do MCP e da CEPLAR, o povo não era visto somente como receptor da obra a quem se destinava o debate político. Já que se partia de sua produção cultural- música, folclore, artes plásticas- e de suas opiniões, é possível afirmar que ele também era emissor dessa mensagem, ou seja, agente de toda a produção, juntamente com os artistas envolvidos nesse processo.

Paulo Pontes teceu considerações sobre essa participação do povo na elaboração do fazer artístico e como receptor da obra realizada. Em entrevista concedida à Associação Pró Teatro Tijuca, ele fala sobre as limitações do Arena de fazer um teatro popular em um espaço de pouco mais de 180 lugares e de como esses conflitos desembocam na formação do CPC. Considerando Vianinha o “grande teórico dessa simbiose entre o artista da classe média e o povo”, afirma que o amigo se orientava por uma arte com uma ideologia popular, feita do ponto de vista do povo, cujo material fosse do conhecimento e do gosto deste, carregado de uma forte dose de ideologia. E destaca: “O povo além de expectador torna-se participante, porque está dentro de si essa arte”.[73]

Uma crítica que muitos fizeram ao CPC foi justamente o fato de fazer teatro para o povo, mas não com o povo, ou seja, a temática era popular, buscava-se uma plateia popular, mas o povo não era ouvido, não participava do processo. Partia-se do que supostamente ele conhecia e gostava. É muito conhecido o episódio ocorrido em Pernambuco na apresentação de *A estória do Formiguinho ou Deus ajuda os bão*, de Arnaldo Jabor, em que a plateia popular não identifica o signo utilizado pelo grupo como representante do imperialismo, tampouco *percebe a carga crítica da Canção do subdesenvolvido*, de Carlos Lyra e Chico de Assis.

> O público era o mais popular possível, das favelas pernambucanas. Começamos com a *Canção do desenvolvido*, que

[71] PORTO e LAGE, op. cit.
[72] PORTO e LAGE, op. cit.
[73] VEIGA e JAKOBSKIND. op. cit., p. 37-38.

> foi um desastre total, porque o público não entendia absolutamente nada do que estava sendo colocado ali... (...) Bom, quando apareceu o 'Tio Sam', o povo gritava 'Papai Noel', 'Papai Noel'! Quando acabou o espetáculo estávamos todos arrasados, e foi a partir daí que começou a pesar no CPC uma coisa de que ele foi muito acusado, aliás: de maniqueísta e de tentar usar uma linguagem de classe média para fazer a cabeça dos operários através desses autos.[74]

Muitos trabalhos do CPC talvez não tenham alcançado o propósito de Vianinha, mas o grupo, após este e outros episódios, percebeu a necessidade de buscar uma linguagem que dialogasse diretamente com seu público, assim como de se aproximar mais do povo. Entretanto, o golpe de 1964 impediu a continuidade e aprofundamento dos trabalhos, o que talvez tenha propiciado a cristalização da crítica feita ao CPC, acusando-o de ser paternalista. O próprio Paulo Pontes, talvez se referindo, não à totalidade dos trabalhos do grupo, mas a algumas tentativas, cede a esse tipo de posicionamento. Em entrevista a *O Pasquim*, ele debate com Zuenir Ventura essa questão:

> Zuenir- Um dos pecados do CPC não foi um certo paternalismo e onipotência em relação ao conceito de povo?
>
> Paulo- Foi pecado capital. Quem conquista o teatro popular é o povo. Esse negócio de fazer teatro pro povo pode ser um paternalismo bobo. Como é que foi na Alemanha? Foi o operariado alemão que conquistou o teatro de Brecht e Piscator. Foram os sindicatos que pagaram os ingressos. O povo não tá podendo debater e você tá querendo levar teatro para o povo? Você é mais importante que o povo? Tem é que aprender com o povo.[75]

Como exposto, algumas experiências do CPC confirmaram que um diálogo de cima para baixo, em que o povo só era receptor e não porta-voz de seus anseios não funcionava. De outro lado, tendo como base os programas de alfabetização popular, segundo os métodos de Paulo Freire, o MCP e a CEPLAR buscaram desde o início uma aproximação com o povo, já que se partia das experiências dos participantes envolvidos no processo.

Paulo Pontes é fruto da CEPLAR. Ali, naquele ambiente, ele estreitou as relações com o meio operário e com as Ligas Camponesas, por meio dos círculos de cultura ligados ao Departamento de Arte e Divulgação. Como diretor de um

---

[74] BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: Uma História de Paixão e Consciência*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira: IBAC/MINC, 1994. p. 117.

[75] *O Pasquim*, op. cit., p. 10.

departamento, é possível supor que ele participasse dos cursos de “Realidade Brasileira” e da formação pedagógica oferecidos pela CEPLAR aos seus coordenadores. O homem político se fortalecia. O homem de teatro começava a se sobressair.

Foi no comando desse Departamento que Paulo Pontes teve a chance de exercitar sua veia teatral. O contato com Vianinha e o incentivo promovido por peças como *Revolução na América do Sul* abriram-lhe caminho para o teatro. Ele escreveu suas primeiras peças, promoveu debates e cursos sobre arte e teatro, além de coordenar o 1° Seminário de Arte Popular da Paraíba. O exercício teatral de Paulo Pontes, portanto, surgiu dentro de um movimento de alfabetização e educação popular, cujo princípio era o de trabalhar com o povo e não para o povo.

Isso nos leva a considerar que neste processo a mediação exercida entre o artista e o povo ocorria à medida que a arte popular era incorporada a um processo de conscientização política. Era um processo de simbiose entre o artista da classe média e o povo, como afirmou Paulo Pontes. Nesse sentido, cabia aos artistas, despertar a consciência do povo para suas próprias expressões artísticas, levando-o a crer na importância dessas realizações como patrimônio nacional e político. A legitimação da cultura popular viria da consciência dessa força para a construção do país.

De uma forma ou de outra, o povo estava presente de forma ativa, como nos informa Porto & Lage sobre a utilização da arte popular nos trabalhos realizados:

> Ora a utilizava tal como era produzida, recorrendo a músicas de Luís Gonzaga, por exemplo, por sua grande penetração popular, ora partia dela para elaborar suas criações (João Redondo); ora sua criação refletia o povo através de sua temática (a peça *Os Condenados*).

Expressões da cultura popular como o João Redondo eram utilizadas para levar à cena situações do dia a dia como mote para o debate político. O João Redondo é uma forma de teatro de bonecos, conhecida em outras regiões do Nordeste como Mamulengo (Pernambuco) ou Cassimir Coco (Alagoas, Sergipe). Altimar Pimentel, da Comissão Paraibana de Folclore, informa-nos a respeito desse teatro:

> Primitivo, irreverente, malicioso, esta forma teatral é uma das criações populares mais autênticas do Nordeste, pela tipificação da sociedade rural e temática desenvolvida. [...] de pé, ficam os espectadores que, à semelhança dos componentes da troupe, igualmente, participam do espetáculo, indo de momentos de hilaridade incontida ao insulto ao vilão, à exaltação do herói, conversando com os títeres, advertindo-os de perigos.
>
> Teatro mágico e maravilhoso, não utiliza cenários. Pelo diálogo ou pela presença de animais em cena a ação é situada.
>
> A trama, desenvolvida toda de improviso, segue um roteiro tradicional e culmina com a vitória do "herói" sobre o "vilão".[76]

O personagem João Redondo é o vilão das histórias. Capitão, rico, dono de fazenda, representa a classe dominante; enquanto Benedito, empregado, vaqueiro, negro, assume o papel do mocinho. Claramente estruturado de acordo com uma visão maniqueísta, o espetáculo tecia uma crítica social à relação patrão-empregado, finalizando com a vitória do herói.

Quanto à forma dramatúrgica, o texto apoia-se em cenas curtas, improvisações, canções populares –emboladas e cirandas, por exemplo- e personagens tipificadas. Busca-se o riso a qualquer custo, mesmo com prejuízo de uma sequência lógica das cenas.

O teatro do CPC influenciou muito os trabalhos realizados em outras regiões do Brasil, inclusive os da CEPLAR, na Paraíba, já que a UNE volante tinha como um dos objetivos a divulgação de seu trabalho e a formação de outros núcleos nas praças visitadas. Após algumas experiências malsucedidas, a busca por formas de comunicação com o povo passou a ser uma preocupação do grupo, e as excursões da UNE volante possibilitaram o contato com diferentes manifestações populares e folclóricas. No Paraná, Euclides Coelho de Souza, designado para fundar o CPC em seu Estado, tornou-se o criador do famoso Teatro de Bonecos Dadá, idealizado por ele e Adair Chevonicka. A respeito do trabalho desenvolvido por eles, conta-nos a bonequeira:

> ...nós procurávamos, através dos bonecos, repetir situações do cotidiano do trabalhador brasileiro, ou da criança quando esse era o público, para que eles se reconhecessem nos personagens e refletissem. O boneco não constrange tanto quanto o ator, em uma

[76] As informações sobre as características dessa forma de teatro de bonecos, João Redondo, foram colhidas em PIMENTEL, Altimar. "João Redondo: um teatro de protesto". *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 2, v. 3, 2007. p. 105-121

> encenação de teatro, o que possibilitava uma outra relação com o público.[77]

O uso de recursos épicos, como personagens-tipo, música, improvisação, bonecos, interação com a plateia e slides marcam a orientação política das produções culturais da CEPLAR e revelam o intercâmbio com o CPC.

A aproximação com o povo buscada pela equipe dirigida por Paulo Pontes não se realizava somente na seara artística, mas também previa um contato direto com as lutas populares, como participação em comícios ou eventos de grandes proporções. Um exemplo disso foi a realização de um comício organizado pelo Departamento de Arte e Divulgação, em decorrência do famoso confronto ocorrido entre representantes de latifundiários e membros da Liga Camponesa, na cidade de Mari.

A reforma agrária era uma das reformas de base propostas pelo governo de João Goulart. O Nordeste vivia um clima tenso de disputa entre latifundiários e camponeses, sendo frequentes os casos de violência. Um dos casos mais lembrados ficou conhecido como “chacina de Mari”, ocorrido no início de 1964.

O comício organizado em consequência desse massacre tinha o intuito de analisar o ocorrido e refletir sobre suas origens e direcionamento. Apoiado por slides, o comício estabelecia um diálogo com o povo; ele não estava ali só para ouvir o que os membros da CEPLAR tinham a dizer, mas também para ser ouvido. Suas impressões sobre a chacina eram expostas e discutidas, possibilitando, inclusive, que alguns pontos de vista equivocados sobre a realidade dos fatos fossem desfeitos. Além disso, esses encontros tornavam-se ocasiões para propagar os ideais políticos da Campanha.

Vladimir de Carvalho, ao relembrar o episódio de Mari, reforça o envolvimento de Paulo Pontes com as causas populares.

> Detona o movimento das ligas camponesas; na Paraíba, a zona da cana de açúcar é uma área minada por um conflito que vai se adiando dolorosamente. Quando menos se espera, a coisa se estilhaça em incontroláveis enfrentamentos. [...] E numa dessas escaramuças fomos juntos numa cobertura jornalística (ele de novo

---

[77] LEON, 1985 Apud CALDAS, Ana Carolina. *Centro Popular de Cultura no Paraná (1959-1964): encontros e desencontros entre arte, educação e política*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná; 2003. p.88.

> mexendo com rádio) à Várzea do Paraíba [...] No dia anterior a metralha da capangagem ceifara várias vidas e os camponeses ainda jaziam por terra, insepultos, no momento de nossa chegada a Mari. Os homens da Liga, então, improvisaram um ato público. Paulo que, como eu, estava presente como observador, não resistiu. De repente, de cima do caixote improvisado da tribuna no meio da praça, alteia-se veemente o diapasão de Pontes, verberando por sobre os chapéus de palha e com insuspeitada energia o seu protesto de cidadão contra a chacina praticada. Era um contraste a figura mirrada e a força de suas palavras.[78]

Paulo Pontes ficou no comando do Departamento de Arte e Divulgação da CEPLAR até janeiro de 1964, quando saiu para integrar a Comissão de Cultura Popular, no Rio de Janeiro, segundo Porto & Lage. Essa Comissão foi instituída em 1963 por Paulo de Tarso, então ministro da Educação e Cultura, com a finalidade de "implantar, em âmbito nacional, novos sistemas educacionais de cunho eminentemente popular, de modo a abranger áreas ainda não atingidas pelo benefício da educação"[79]. A ação configurava-se como um passo para a vinculação dos movimentos de educação popular ao MEC, proposta pelo Plano Nacional de Educação de 1964.

João das Neves apresenta-nos outro motivo para a vinda de Paulo Pontes ao Rio de Janeiro. Conforme o autor de *O Último Carro*, o CPC estava organizando mais um encontro para discutir a cultura popular e Paulo Pontes veio como representante da Paraíba. Chegou à cidade e ficou hospedado em um hotel na Rua Senador Dantas, justamente em dias de grande tensão social. Neves não recorda a data exata da chegada, se foi no dia 31 de março de 1964, ou primeiro de abril, ou seja, no dia em que os militares tomaram o poder pelo uso da força, dando um golpe de Estado.

> Mas aí aconteceu tudo aquilo e ele ficou meio sem saber o que fazer da vida. Imaginem-no no tal hotelzinho, sem saber como encontrar os amigos. Então me disseram que ele estava lá, e eu fui encontrá-lo. Vocês imaginam que a situação era difícil, não?[80]

Chegara o momento não só de "fazer o Rio", seu sonho de juventude, mas de participar agora de uma nova luta política: a de resistência cultural ao regime militar.

---

[78] RAMOS, op. cit., p. 62.

[79] PORTARIA MINISTERIAL nº195 de 18/06/1963. In: FARIA, Nathalia Rodrigues. *O Governo João Goulart e os Movimentos de Educação e Cultura Popular: Conscientização e Independência Política Internacional.* Anais do XV Encontro Regional de História da ANPUH-RIO. p. 6.

[80] NEVES, João. A retomada de um caminho. In: VEIGA e JAKOBSKIND, op. cit. , p. 18.

CAPÍTULO 2. A consolidação do dramaturgo Paulo Pontes

2.1. Um dramaturgo intelectual

"... o intelectual do país subdesenvolvido tem que refletir e criar sobre as condições reais da existência do povo". (Paulo Pontes)[81]

Muitos amigos e companheiros de trabalho de Paulo Pontes que escreveram sobre ele apontam um elemento em comum a respeito do artista: sua permanente luta por um teatro popular. O dramaturgo discutia política, história, arte, filosofia, "tinha uma dialética desconcertante" e atraía a atenção daqueles que o ouviam, admirados com a força de suas palavras e a clareza de sua argumentação.

Um dia após a morte do artista, *O Estado de S. Paulo* publicou um artigo em que dizia:

> "E da rádio da Paraíba até Gota d'água, em parceria com Chico Buarque, Paulo Pontes foi um criador coerente com seu pensamento e caráter: jamais deixou de refletir criticamente sobre a realidade nacional, usando sempre uma linguagem popular".[82]

Mas Paulo Pontes não só refletiu sobre a realidade nacional, ele também interveio de forma direta na sociedade, seja por meio das atividades desenvolvidas na CEPLAR, seja pelo seu trabalho no teatro profissional. Assim sendo, correspondeu aos dois requisitos mencionados por ele mesmo para a ação intelectual: refletir e criar sobre as condições reais da existência do povo.

O filósofo marxista Antonio Gramsci discute o papel do intelectual na sociedade. Para ele, aqueles que exercem essa função no meio social são detentores de uma ideologia manifesta em seu discurso e em sua ação, ou seja, considera-se sua relação com a transformação ou conservação do modelo de sociedade vigente, construído sobre a diferença de classes. [83]

---

[81] PONTES, Paulo. Viana *in memorian*. Ele & Ela, Rio de Janeiro, p. 45, abril de 1976. Disponível em: enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26597/oduvaldo-vianna-filho. Acesso fev. 2015. Paulo Pontes afirma que a produção artístico-cultural da década de 60, que recebeu "o sopro da inteligência criadora de Oduvaldo Vianna Filho", nasceu dessa perspectiva de intelectual.

[82] RAMOS, op. cit., p. 31.

[83] GRAMSCI, Antônio. *Concepção Dialética da História*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1978. p. 10-29.

Marilena Chauí compreende o intelectual como alguém que definiu sua posição dentro do interior da luta de classes contra “a forma de exploração e dominação vigentes em nome da emancipação ou da autonomia em todas as esferas da vida econômica, social, política e cultural”. Para a filósofa:

> Essa tomada de posição é exatamente o que a noção de engajamento ou do intelectual como figura que intervém criticamente na esfera pública procura exprimir, trazendo consigo não só a transgressão da ordem (como afirma Bourdieau) e a crítica do existente (como pretende a escola de Frankfurt), mas também a crítica da forma e do conteúdo da própria atividade das artes, ciências, técnicas, filosofias e direito.[84]

Jean Paul Sartre, relacionando a atividade intelectual ao campo artístico, reflete sobre o papel do escritor engajado. Para ele: “O escritor 'engajado' sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar”. A palavra é elevada à condição de arma social, por meio da qual o intelectual engajado pode promover mudanças sociais. Sartre também salienta que o papel do escritor seria o de representar o mundo e de testemunhar sobre ele [85].

Essas concepções implicam, portanto, posicionamento social, uma vez que o intelectual representa o mundo conforme sua perspectiva, ou seja, orienta-se por suas ideologias e elege determinados princípios como norteadores da sua postura crítica.

A práxis engajada presente na produção artístico-cultural nasceu da perspectiva de que o intelectual deve orientar-se pelos interesses do povo, conforme apontou Paulo Pontes. Aos artistas coube, assim, a denominação de intelectual, devido ao engajamento político, à tomada de posição e à função de mediador cultural.

Hermeto, refletindo sobre o conceito de intelectual, analisa as considerações de Sirinelli. Para este, “a notoriedade eventual e o reconhecimento de especialização dos intelectuais pela sociedade em que vivem que determinam a legitimidade e as formas de seu engajamento”. Dessa maneira, a pesquisadora conclui que os artistas engajados podem ser reconhecidos como intelectuais em

---

[84] CHAUÍ, Marilena. *Intelectual engajado: uma figura em extinção?*. Disponível em: http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/intelectual_engajado.pdf. Acesso: 12 fev. 2014.

[85] SARTRE, Jean Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Editora Ática, 2004.

função da sua credibilidade, em relação à produção de ideias e interpretação da realidade, bem como ao seu engajamento.[86]

A atuação do sujeito na sociedade, ou em outras palavras seu engajamento, sua identificação com uma classe social e sua intervenção mediadora são algumas apreciações comuns em estudos acerca do intelectual. Paulo Pontes, Oduvaldo Vianna Filho, Ferreira Gullar, Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Dias Gomes podem, portanto, ser considerados intelectuais, uma vez que refletiram em sua práxis esse espírito crítico e ativo.

Militante, homem de ideias, crítico feroz da realidade, essas são algumas expressões que os amigos utilizaram para caracterizar Paulo Pontes. O crítico teatral Yan Michalski, porém, ao falar do dramaturgo, na ocasião da morte deste, foi mais contundente: “Era um intelectual”.

2.2. Algumas reflexões sobre o conceito de nacional-popular

Analisar o projeto teatral de Paulo Pontes implica avaliar a sua trajetória pessoal, o que foi feito no primeiro capítulo, para entender de que modo suas experiências e escolhas impactaram na sua formação como dramaturgo, bem como considerar a sua opção de intervenção social, declaradamente ao lado do povo. Em seu discurso era frequente a defesa de um teatro preocupado em refletir a sociedade brasileira, tendo o povo como protagonista. Entretanto, ele não foi o único a se pautar pelo nacional e pelo popular como orientadores de sua prática profissional. Estas foram temáticas bastante caras aos artistas atuantes a partir dos anos finais da década de 50. Devido às transformações no cenário sócio- político do país, sobretudo com o golpe militar, a cultura nacional-popular foi repensada, adaptada ao momento, e, inclusive, questionada por uma parte da classe teatral. Paulo Pontes, porém, manteve seu projeto teatral baseado no nacional-popular até o fim.

---

[86] HERMETO, Miriam. *‘Olha a Gota que falta’. Um Evento No Campo Artístico-Intelectual Brasileiro (1975-198o)*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2010, p. 50.

A escritora Mary Ventura recorda que poucos dias antes de morrer, Pontes reuniu seus amigos no quarto do hospital onde se encontrava, para tratar de um câncer no estômago, e deixou seu testamento: "Durante uma hora traçou um quadro da cultura brasileira a partir dos anos 30, para chegar à conclusão de que o grande projeto do intelectual brasileiro é a luta por uma cultura nacional e popular.[87]

É pertinente considerar algumas reflexões acerca do elemento nacional no panorama cultural brasileiro. A busca por esse traço que nos distingue enquanto nação, que garante nossa autonomia e nos identifica é constante em nossa história desde o Romantismo. Naquele contexto, o nativismo romântico, ou seja, a exaltação dos elementos da natureza e do índio, como representante legítimo da nação, serviu para legitimar a autonomia e a identidade do país, tendo como consequência a valorização do elemento nacional. Adiante, no início do século XX, em outras circunstâncias históricas, esse sentimento de "orgulho" nacional é retomado e corroborado política e culturalmente, inclusive pela atuação dos modernistas. No final dos anos 1950 e início dos 1960, a luta de classes e a ideia de povo são incorporadas à construção da "identidade nacional". Nesse momento, segundo Marilena Chauí[88], ocorreu a substituição do nacionalismo espontâneo, alienado e inautêntico por um nacionalismo crítico, consciente e autêntico: o nacional-popular, que, por meio de uma aliança entre o setor avançado da burguesia nacional e o setor consciente do proletariado, combateria o colonialismo e o imperialismo, rumo ao desenvolvimento nacional.

Fruto dos desdobramentos do XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética (1958), quando os crimes de Stálin foram revelados, a política de uma frente única de bases populares, forjada em uma aliança de classes, passou a direcionar o projeto do Partido Comunista Brasileiro, cuja atuação se fortalecia no seio da sociedade. No campo artístico-cultural, o reflexo desse posicionamento se deu na urgência de valorizar a cultura nacional e de conscientizar o povo.

Os signos "nação" e "povo", naquele contexto, ampliaram sua significação e ocorreu uma intersecção entre seus campos semânticos, tornando-os intrinsecamente ligados. Desse campo em comum, destacaram-se os conceitos de independência econômica e cultural e aqueles relacionados à luta de classes, como

---

[87] RAMOS, op. cit., p.56.

[88] CHAUÍ, Marilena. *Brasil mito fundador e sociedade autoritária.* São Paulo: Editora fundação Perseu Abramo, 2000. p. 40.

única via de emancipação do popular. Assim, ambos passaram a ser compreendidos como um único elemento: o nacional-popular.

A partir dos anos 50, no Brasil, diferentes organizações adotaram a perspectiva nacional-popular e se propuseram não só a discutir os problemas do país, mas também a contribuir com a conscientização político-cultural de seus pares e do povo. Entre essas organizações destacam-se a Frente Popular, em Recife, organizada em 1955; o ISEB e o Dieese, nesse mesmo ano; a Frente Parlamentar Nacionalista, em 1957; as pesquisas de Darcy Ribeiro; o método Paulo Freire e as campanhas de alfabetização popular.[89]

Ao investigar o "movimento de gestação" do conceito de povo, Martín-Barbero nos remete ao Romantismo, período em que a descoberta do povo se deu por três vias: a exaltação revolucionária, em que a coletividade unida é dotada de força; a exaltação do nacionalismo, em que a "alma" encarregada da unidade política estaria no povo; e, por fim, a reação contra a Ilustração, a partir da política e da estética[90]. O conceito de povo, portanto, já no Romantismo se unira à concepção de nação e à postura revolucionária, cuja força encontrava-se no coletivo. Martín-Barbero ainda ressalta que é nesse período que se atribui pela primeira vez categoria de cultura ao que vem do povo.

Mas, afinal, como categorizar o povo? Quem integra essa classe social? Qual a sua importância política? No Brasil de 1960, as respostas a essas questões foram buscadas pelos intelectuais e vieram, sobretudo, daqueles ligados ao ISEB, como Nelson Werneck Sodré. Ligado ao PCB, sua acepção atendia às orientações do partido que acreditava em uma política de frente única. Desse modo, a categoria do popular constituía-se pelo proletariado, semiproletariado, campesinato e por setores da média e pequena burguesia.

Sodré na sua obra *Quem é o povo no Brasil?* trata da associação intrínseca entre os conceitos de "nacional" e "popular".

> Em política, como em cultura, só é nacional o que é popular. A política da classe dominante não é nacional, nem a sua cultura. Povo e nação não são a mesma coisa, na fase atual da vida brasileira, mas esta é uma situação histórica apenas, diferente de outras, uma situação que se caracteriza pelo fato de que as classes que determinam, politicamente, os destinos do país e lhe traçam os

[89] BETTI, Maria Silvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: EDUSP, 1997, pp. 88-89.
[90] MARTÍN-BARBERO, op. cit. p. 28-30.

> rumos, tomam as decisões em nome da "nação", mas não pertencem ao *povo*, não fazem parte do *povo*.[91]

Iná Camargo Costa confirma que essa identificação entre nacional e popular, reforçada pelos adeptos do PCB, estava vinculada ao projeto político de "frente única" e à influência do stalinismo no Brasil[92].

O grupo do Teatro de Arena também se orientava por essa vinculação do nacional ao popular, conforme observou Maria Silvia Betti. Para ela, "Nas formulações do grupo, esse "nacional", conceito amplo no qual se projeta a identidade nacional do país, vem associar-se ao "popular", tomado como modelo para a sua expressão".[93]

O pesquisador Diógenes André Vieira Maciel realizou um pertinente estudo sobre o nacional-popular no teatro brasileiro moderno. Ele buscou apoio na concepção elaborada pelo filósofo Antonio Gramsci, cujas ideias aportaram no Brasil em torno de 1966/1968. Assim, entende que Gramsci não foi o gerador da proposta adotada pelo PCB e pelos artistas de esquerda, desde o fim dos anos de 1950. Entretanto, devido à aproximação entre suas visões acerca do nacional e do popular, Maciel vê a possibilidade de partir dos estudos do italiano para uma melhor compreensão do conceito de nacional-popular.

O conceito de nacional-popular de Gramsci aparece como "uma alternativa para a democratização da cultura", observa Maciel. Outro aspecto a ser considerado é que o nacional-popular busca uma "aproximação das concepções de mundo dos intelectuais-artistas e do povo, o que faz com que os primeiros se tornem 'intelectuais orgânicos' das correntes populares". O pesquisador ainda destaca que esse conceito está relacionado ao ângulo de abordagem da realidade, isto é, ao ponto de vista escolhido pelo artista para a elaboração de sua obra.[94]

A visão de mundo dos artistas próximos ao PCB, na década de 50, privilegiou a luta anti-imperialista e apostou na cultura popular, em oposição à da elite, aproximando-se, assim, da conceituação do nacional-popular proposto por Gramsci.

---

[91] SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é o povo no Brasil?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962. Disponível em: http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/povonobrasil.html. Não há numeração de página versão digital. Acesso: nov. 2013.
[92] MACIEL, Diógenes. op. cit., p. 73
[93] BETTI, op. cit., p. 13-73.
[94] MACIEL, op. cit., p. 64-69.

> No período pré-64, o nacional, correlato da luta anti-imperialista, reivindicava a afirmação de uma arte não-alienada que refletisse a realidade brasileira que se queria conhecer para transformar. O popular, por sua vez, acenava para a democratização da cultura e a consequente crítica à nossa tradição elitista de uma arte concebida como 'ornamento', como 'intimismo à sombra do poder'.[95]

Essas discussões a respeito do nacional-popular, no entanto, só se cristalizaram ou se respaldaram em teorias posteriormente. No início, a prática de artistas e intelectuais engajados em uma revolução social sofria a influência dos movimentos políticos e sociais da Europa, da orientação marxista, do PCB e dos debates promovidos pelo ISEB.

Ferreira Gullar depõe que não havia teorias que orientassem as práticas culturais na época e que ninguém pensava nessas "teorias complicadas do nacional-popular". O que os orientava era o dever de valorizar a cultura brasileira, de fazer um teatro cujas raízes estivessem na cultura brasileira, no povo, na criatividade brasileira.[96]

Dialogando com Gramsci, o historiador Marcos Napolitano compreende o nacional-popular como uma cultura política de movimento dos intelectuais de "ida ao povo", a fim de estabelecer um intercâmbio entre a arte erudita e a popular, por meio da construção de uma consciência nacional a partir do povo, sujeito político carente de consciência política e ideológica. Assim, o intelectual seria um mediador entre o erudito e o popular, a quem cabia conscientizar o povo, as classes subalternas: o trabalhador assalariado do campo e da cidade.[97]

Para nossa análise da dramaturgia de Paulo Pontes, consideramos que o conceito de nacional-popular expressa-se neste vínculo entre nacional e popular, o que o transforma em um todo híbrido. De acordo com as considerações anteriores, entendemos que essa cultura política tinha por finalidade a valorização da arte nacional, apoiada na cultura popular. Ademais, incorpora-se a esse conceito o movimento de "ida ao povo", isto é a mediação exercida entre artistas e o povo, cujo objetivo é despertar a consciência revolucionária deste último.

---

[95] FREDERICO APUD MACIEL, op. cit. p. 78.

[96] GULLAR Apud RIDENTI, *Artistas e Intelectuais no Brasil pós- 1960.* Tempo Social, Revista de Sociologia da USP, v. 17, n. 2000. p.128.

[97] NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Anablume. 2001. p. 6-7.

2.3. A influência do nacional-popular na formação do dramaturgo Paulo Pontes

O teatro brasileiro, desde o Romantismo, com as comédias de Martins Pena, buscou o "elemento nacional" e propôs a "representação do homem brasileiro em cena"[98]. No início do século XX, influenciados pelo teatro realista, críticos brasileiros ansiavam por peças que refletissem a nossa sociedade. Entretanto, esse reflexo deveria resultar em peças que levassem em conta a moral e os bons costumes, de um ponto de vista burguês. O objetivo era "educar" o povo, mas de acordo com a cultura de elite. Assim, as versões brasileiras de operetas e o teatro de revista, mais próximos da cultura popular, eram alvos constantes de críticas; acusavam-nas de valorizarem o trocadilho chulo, as frases ambíguas, e de ser um teatro "digestivo".

O crítico Arlindo Leal, em artigo da revista Íris, de 1906, manifesta sua opinião, compartilhada por muitos, de qual seria o papel do teatro.

> O teatro, diz notável escritor, eleva e civiliza a multidão que o frequenta; a arte dramática foi criada para o povo, e é ao povo que ela se dirige para vivificar sua existência moral, revelando-lhe faculdades que ele possui, mas ignora.99

O parecer de Arlindo Leal defende um teatro voltado para o povo, que sirva de instrumento de educação moral. O conceito de povo, no entanto, ainda não se reveste da significação que será posteriormente considerada pelos dramaturgos da geração de 50, atrelado à noção de classe. Todavia, em ambos os contextos, o povo é visto como categoria possuidora de faculdades, mas que necessita de mediação para despertar sua consciência. No primeiro momento, o povo é possuidor de virtudes morais ignoradas; no segundo, ele é visto como um sujeito social que precisa ser conscientizado de sua força revolucionária.

Apesar das críticas, as operetas "abrasileiradas", como a *A Filha de Maria Angu*, e o teatro de revista eram o que havia de mais próximo da nossa realidade,

---

[98] MACIEL, op. cit., p. 78-79.

[99] MARIANO, Maira. *Um resgate do teatro nacional: O Teatro Brasileiro nas Revistas de São Paulo (1901-1922)* , Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2008. p. 25.

considerando que nos palcos brasileiros predominavam as companhias estrangeiras ou adaptações de melodramas importados.

Na segunda década do século XX, o teatro nacional começa a despontar, ainda que de forma tímida. Nesse momento, surge a figura do caipira como representante do nacional e do popular. Em São Paulo, por exemplo, destaca-se a companhia do ator Sebastião Arruda, que chegou a completar um ano de trabalho no teatro Boa Vista, com mais de 40 montagens diferentes, variando de teatro de revista a comédia de costumes, todas de autor nacional. Na dramaturgia, na linha do nacional-regionalista, merecem menção as peças *A Caipirinha*, de Cesário Mota, *Flores de Sombra*, de Claudio de Souza, *Cabocla de Caxangá*, de Gastão Tojeiro, todas encenadas com êxito, além das peças de Oduvaldo Viana, Viriato Correia e João do Rio.

Essas experiências ilustram a busca por um teatro nacional, mesmo que ainda não revestida de um caráter fundamentalmente político. Na década de 1930, é quando começam as primeiras experiências de um teatro cuja temática relaciona-se estritamente ao social e reflete as transformações em curso na história política e econômica do país e do mundo. O crítico Décio de Almeida Prado[100] alude à encenação de *Deus lhe Pague*, de Joracy Camargo, *Sexo*, de Renato Vianna, *Amor*, de Oduvaldo Vianna e à dramaturgia de Oswald de Andrade, cujo caráter revolucionário só será efetivamente conhecido com a encenação de *O Rei da Vela*, pelo grupo do teatro Oficina, em 1967.

O nacional-popular no desenvolvimento do teatro brasileiro será pintado com tintas mais fortes a partir da década de 1950. O debate social ganhará outros contornos, definidos, sobretudo, pelo avanço do capitalismo, pelo cenário "desenvolvimentista" brasileiro e pela luta de classes. O propósito de alguns artistas de teatro passou a ser o de substituir o viés existencial e a representação de valores burgueses pelo social e pelo popular, marcado pela divergência de classes, aproximando-se de um projeto artístico de agitação e propaganda. Sem dúvida, esse caminho conduziria ao debate sobre novas formas de comunicação.

Ao analisar a modernização do teatro brasileiro, Décio de Almeida Prado registrou a trajetória de amadurecimento da dramaturgia nacional. Nos anos de 1950, começam a surgir dramaturgos brasileiros comprometidos em vincular seu

---

[100] PRADO, Décio. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

exercício teatral à realidade social. Jorge Andrade, Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Dias Gomes, além da militância teatral, possuíam em comum uma posição nacionalista, fosse por inclinação política, fosse por colocar em cena aspectos pouco conhecidos ou pouco explorados do Brasil, fosse pela presença de suas peças nos palcos, o que significava uma tomada de posição de artistas ou das empresas teatrais. Às novas formas de trabalho e organização dos atores, concepções de cenografia e trabalho de direção somou-se a temática nacional, eleita por essa nova geração de dramaturgos, imbuídos de um nacionalismo de esquerda e possuidores de uma visão crítica da sociedade. Conforme o crítico: "No teatro, a posição nacionalista foi extremamente fecunda porque tinha uma missão imediata: restituir aos brasileiros o lugar que lhes competia, restabelecendo o equilíbrio momentaneamente perdido". [101]

Gianfrancesco Guarnieri, anos mais tarde, confirmou que sua prática teatral relacionava-se essencialmente a sua perspectiva de mundo. Ele observou que seu "comportamento diante do mundo, da minha sociedade, do meu país, está muito ligado com aquilo que escrevo. Não sei desligar uma coisa de outra. E nem quero".[102]

Esse posicionamento era compartilhado por outros jovens que se envolveram na formação do Teatro Paulista do Estudante. Este grupo, ligado ao movimento estudantil do PCB, composto por Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Ruggero Jacobbi, aproximou-se do Teatro de Arena de início por necessidades materiais, de espaço e de equipamentos. Quando houve depois o ingresso de alguns membros do TPE no Arena, surgiu uma maior preocupação com o projeto artístico do grupo e uma noção de que queriam fazer um teatro diferente daquele realizado pelo Teatro Brasileiro de Comédia. O TBC, estruturado por Franco Zampari, apoiava-se na encenação de autores estrangeiros, com espetáculos dirigidos principalmente por autores estrangeiros e representou uma renovação no panorama do teatro no final da década de 1940. A crítica da geração de Guarnieri ao TBC focalizava o lado alienado do grupo, cujo ofício teatral não se vinculava a questões sociais.

Sabe-se que o Arena, fundado com os primeiros formandos da Escola de Arte Dramática e dirigido por José Renato, sintonizou-se com o TBC num primeiro momento, o que se refletiu no seu repertório de início, alternando peças nacionais e

---

[101] PRADO, op. cit. p. 64

[102] FOSSARI, C. L.; FURTADO, M. T. Entrevista: Gianfrancesco Guarnieri. *Travessia*, v. 2, n. 4, 1982.

estrangeiras. O grupo desenvolveu posteriormente um caráter político quando passou a contar com o TPE e com a chegada de Augusto Boal. A integração de Guarnieri, Vianinha e Boal lançou o Arena em outra perspectiva, solidificando uma pesquisa de bases artísticas e sociais, opondo-se ideologicamente ao TBC.

> O que nós tínhamos de princípio era uma ojeriza muito grande ao ecletismo do TBC, à desvinculação total que eles faziam do repertório com o público e com a forma de representar, que nós, intuitivamente, achávamos que não era bem aquilo. O povo não estava lá, o homem brasileiro também não! Era necessário um teatro brasileiro, pois a gente estava numa linha de um nacionalismo exacerbado, naquele processo mais democrático, de eleição, com a preocupação com a eleição do Juscelino. A juventude estava muito consciente e tinha força. E a gente queria um teatro brasileiro também na interpretação, o que entrava em oposição com o TBC e com os grupos que surgiram dele.[103]

A montagem de *Eles não usam Black-tie* pelo Arena (1958) foi o propulsor que faltava para que se consolidasse a busca pelo nacional-popular, no campo artístico cultural. A peça tornou-se símbolo do teatro político; seu sucesso de público, a resposta que faltava para que as questões sociais penetrassem na dramaturgia de forma deliberada. O conteúdo, a partir desse momento, passaria a ser pensado juntamente com a forma.

"Analisar a realidade brasileira", "retratar o povo", "colocar o homem brasileiro em cena", "tratar de questões sociais", estes foram os temas norteadores de um teatro que ganhou expressividade com *Eles não usam Black-Tie* e se estendeu até os anos de 1970, quando mais uma vez ganhou notoriedade com *Gota d'água*, de Paulo Pontes e Chico Buarque de Hollanda.

Nesse caminho, inspirado pela luta de classes e pelos conteúdos sociais, o Arena criou o Seminário de Dramaturgia, cujo objetivo era não só dar estímulo aos autores, mas também propiciar o debate político. Os Seminários renderam frutos como *Chapetuba Futebol Clube*, de Vianinha e *O Testamento do Cangaceiro*, de Francisco de Assis, entre outros.

Tanto Guarnieri quanto Vianinha insistiam que o teatro era uma arma na luta pela "libertação do povo brasileiro" Com o sugestivo título "O teatro como expressão da realidade nacional", Guarnieri afirma, nesse artigo de 1959, que um teatro

---

[103] Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri. In: PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Movimento*. São Paulo: Hucitec, 1986. p. 68.

nacional pressupõe uma dramaturgia voltada à nossa realidade. Se tivéssemos como ponto de partida os "traços mais característicos de nosso povo, reflexo de nossa sociedade, porta-voz de lutas e aspirações de classe", teríamos um teatro caracteristicamente brasileiro. Guarnieri traz à discussão a luta de classes e insiste:

> Quando nossos autores chegarem ao ponto de amadurecimento que lhes permita uma consciente definição em sua obra, teremos uma dramaturgia que refletirá realmente um conteúdo de classe- seja da classe dominante, seja da classe explorada.[104]

Guarnieri e o Arena já haviam definido o seu posicionamento: fazer um teatro que refletisse o povo.

O Arena, após o espetáculo *Eles não usam Black-Tie*, adotou lucida e deliberadamente o conceito híbrido do nacional-popular em sua prática teatral. Popular quanto à escolha dos protagonistas, pois, como apontou Augusto Boal[105], a plateia ainda não era popular, embora o grupo se preparasse para alcançar esse público. Nacional, quanto ao conteúdo escolhido, a realidade social brasileira, pautada pela luta de classes. Soma-se a isso o papel que os artistas mesmos se incumbiram como o de responsáveis pela conscientização do povo, ou seja, assumiram-se como mediadores entre o teatro nacional e as classes subalternas, com o intuito de alertá-las do seu papel revolucionário e transformador da sociedade.

Guarnieri, ciente de que o artista não pertence à mesma classe social do povo, apontou o caminho a trilhar em busca do nacional-popular. Ao artista cabia a decisão de ou se desligar dos assuntos do povo ou ser seu porta-voz e desempenhar "o papel de artistas de vanguarda". Para isso, era fundamental viver os problemas do povo, "participar de suas lutas", "marchar com o proletariado", único agente capaz de transformações sociais.

Posicionamento similar era o de Oduvaldo Vianna Filho que dizia: "Quero fazer um teatro que pretende enriquecer o instrumento do homem, com que ele

---

[104] GUARNIERI, Gianfrancesco. "O Teatro como Expressão da Realidade Nacional", In: *Arte em Revista* n.6. São Paulo: Kairós, 1981. p 7.

[105] BOAL, Augusto. "Tentativa de Análise do Desenvolvimento do Teatro Brasileiro". In: *Arte em Revista* n. 6. São Paulo, Kairós, 1981. p. 8-10

enfrenta a realidade, permitindo-lhe uma intervenção direta no seio mesmo das próprias condições que originam sua trágica existência".[106]

Pensar o teatro ligado à sua época e à sua função social também era uma preocupação de Vianinha. Essa reflexão, segundo acreditava, devia se aprofundar e não se limitar a um conteúdo alienado. Assim, seria fortalecido o processo de desenvolvimento social de nosso povo. A sua primeira peça encenada pelo Arena, *Chapetuba Futebol Clube*, nasceu da intenção de retratar no palco a nossa realidade. Mesmo ainda sem base em pesquisa de cultura popular, procedimento adotado posteriormente, a ideia era "trazer simplesmente a nossa realidade, a nossa fala, a nossa maneira e procurar pesquisar o sentido que nós temos."

Paulo Pontes, na entrevista concedida à APTT, avaliando essa fase do Arena, reiterou que os espetáculos do grupo foram fortemente marcados pela temática nacionalista. O panorama da década de 60 apresentava artistas engajados, mesmo alguns saídos do TBC, que consideravam o palco como local de debates sobre a situação social do país. Ele ainda elegeu este momento como possivelmente o mais criador de todos da história do teatro brasileiro.

A trajetória de Oduvaldo Vianna Filho compreende a de um artista politicamente engajado, empenhado em retratar no teatro a vida do homem brasileiro, conscientizá-lo de seu papel social e, consequentemente, dotá-lo dos instrumentos necessários para realizar uma intervenção em sua realidade, enquanto classe. Rosangela Patriota, ao analisar a dramaturgia do autor, salienta que, influenciado pelos princípios do Partido Comunista Brasileiro, realizou-se, no período anterior a 1964, a defesa de um "teatro nacional", que deveria compatibilizar-se com as necessidades mais imediatas do país, ao lado de uma produção dramatúrgica estruturada em um ideário que identificou como "progressista" a união das "forças nacionais" em defesa do desenvolvimento, da independência diante dos setores internacionais, além de formular críticas às perspectivas individualistas".[107]

As divergências políticas entre os integrantes do Arena começaram a dividir o grupo internamente. Vianinha acreditava que o trabalho feito pelo grupo era insuficiente para provocar mudanças, uma vez que expunha ao público o contexto social em que ele se encontrava, a fim de provocá-lo, mas não lhe oferecia nada mais do que isso (essa questão desencadeará a discussão posterior feita por Carlos

---

[106] VIANA FILHO, O. *Vianinha*: teatro, televisão, política. São Paulo: Brasiliense. 1999. p. 74.
[107] PATRIOTA, Rosangela. *Vianinha: um dramaturgo no coração do seu tempo*. São Paulo: Hucitec. 1999. p. 100.

Estevam Martins, que dividiu os artistas e intelectuais brasileiros em três categorias: a dos conformados, os inconformados e os revolucionários). Falando a um público pequeno, frequentador do teatro da Rua Teodoro Baima, o Arena não tinha condições de fazer uma revolução, de inspirar e conscientizar a massa com seus ideais políticos. A causa social era urgente ao jovem Vianinha; logo era necessário expandir o número de espectadores. Insatisfeito com essas limitações, ele partiu em busca de superá-las.

Em uma excursão ao Rio de Janeiro, em 1960, para apresentação do repertório formado por *Eles não usam Black-Tie*, *Chapetuba Futebol Clube* e *Revolução na América do Sul*, Vianinha decidiu permanecer na cidade e lá trabalhou na redação da peça *A mais- valia vai acabar, seu Edgar*. O espetáculo tinha o propósito de abordar o mecanismo da mais-valia, pouco conhecido pelos trabalhadores. Para entender melhor esse conceito marxista, ele buscou apoio no ISEB e contou com a colaboração do sociólogo Carlos Estevam Martins. Nascia desse projeto, então, em março de 1961,o Centro Popular de Cultura, associado à União Nacional dos Estudantes, assumindo um teatro de agitação e propaganda. Do Departamento de Teatro fizeram parte: Oduvaldo Vianna Filho, Francisco de Assis, Flávio Migliaccio, Armando Costa, Helena Sanchez, João das Neves, Carlos Miranda, Arnaldo Jabor, Joel Barcelos, Cláudio Cavalcanti, Cecil Thiré, entre outros.

No artigo “A mais- valia vai acabar, seu Edgard”, peça que estreou no Rio de Janeiro, em 1960, Vianinha discutia a necessidade de uma reformulação na forma teatral. A forma dramática, associada ao teatro realista, já não servia para “levar à consciência social o instrumento com o qual poderá verificar seu condicionamento, seu movimento histórico, sua alienação, para poder modificar as relações que se estabelecem independente de nossa vontade e que necessariamente conduzem a história para trás”.

A obra de arte, conforme o que se discutia, projeta uma individualidade que só tem sentido configurada nas relações sociais. O homem será determinado pela relação com seus pares, com o mundo, por motivações exteriores a ele. O indivíduo deixa de ser o protagonista do drama, e o teatro realista não comporta o social no centro do conflito. “Para o teatro realista a existência social é um fardo, num mal inevitável que precisa ser atenuado até onde for possível”- examinava Vianinha. Nesse momento, o trabalho de Edwin Piscator e de Bertolt Brecht já era conhecido no meio artístico-cultural e tornou-se referência para os dramaturgos comprometidos com uma causa social. A esse respeito, avalia Betti:

> (...) a perspectiva mais coerente de trabalho vislumbrada por Vianinha é detectada entre as concepções teatrais de Bertolt Brecht, nas quais ele encontra recursos de pensamento e de expressão que permitem ir além da representação das consciências aprisionadas e fragmentadas pelo capitalismo, e mergulhar na análise dos processos pelos quais o aprisionamento e a fragmentação se concretizavam.[108]

O artista deveria assumir um papel ativo na representação da sociedade, mergulhando nas estruturas sociais, não se detendo na superfície dos problemas. A concepção de alienação para o autor de *A mais- valia* remete a Brecht, conforme Betti. O dramaturgo alemão concebe o sujeito alienado como aquele que não se assume como agente do processo histórico e social, mas deixa-se determinar passivamente por essas condições, sem nem ter consciência da possibilidade de alterá-las.

João das Neves, em debate promovido pela Companhia do Latão, em 29 de abril de 2010, afirmou que "Revolução", de Boal, e "A mais-valia", de Vianinha, são as peças fundadoras do teatro épico no Brasil. Isso sinaliza a influência de Bertolt Brecht entre os artistas engajados logo no início da década de 60.

Estruturado o CPC, Carlos Estevam Martins, ligado ao ISEB, assumiu a função de primeiro diretor do grupo. Ele é o autor do famoso e polêmico "Anteprojeto do Manifesto do CPC". João das Neves alerta aos historiadores que esse texto não era um Manifesto do CPC, um documento oficial, mas um texto para ser discutido internamente pelo grupo e que representava uma corrente importante de análise, mas apenas uma delas[109]. No anteprojeto, entre outras questões, Martins propõe uma análise acerca da arte, distinguindo "arte do povo", "arte popular" e "arte revolucionária".

A "arte do povo" seria aquela produzida pelas comunidades mais atrasadas da sociedade, ligadas ao meio rural ou à periferia das cidades; o artista, nesse caso, não se distingue do receptor da sua arte. "Arte popular" dirige-se ao público das cidades, mas não há função social, a arte destina-se somente ao lazer; o artista possui um "vago sentimento de repulsa pelos padrões dominantes", mas não se empenha efetivamente por mudanças e contenta-se com um receptor passivo. A

---

[108] BETTI, Maria Silvia. *A politização do Teatro do Arena ao CPC*. Disponível em https://culturaemarxismo.files.wordpress.com/2012/04/a_politizacao_do_teatro-29-de-agosto-de-20111.pdf. Acesso: 07 jul. 2014.

[109] Debate entre Iná Camargo Costa e João das Neves. Disponível em: http://institutoaugustoboal.org/2012/03/21/a-hora-do-teatro-epico. Acesso em nov. 2013.

terceira forma de arte, a “arte popular revolucionária”, é a opção dos artistas do CPC, uma vez que as obras são endereças ao povo de maneira a promover a revolução; o artista seria o mediador entre a arte e o público.

Essa concepção de arte não era aceita de forma unânime no grupo, como nos informa João das Neves:

> Ele separa a arte brasileira em vários setores: arte popular, arte popular revolucionária, arte espontânea etc. Na arte popular, que é ligada a uma religiosidade muito grande, ele a associa a formas arcaicas do povo brasileiro, à ideologia do latifúndio etc. E isso não é verdade, ela é arte de resistência, pois se existe uma religiosidade dentro desse tipo de manifestação, não é da elite, é do povo, que pega a religião imposta pelo opressor e transforma isso em instrumento de libertação. Nesse nível é que se dava a análise do Carlos Estevam da arte popular brasileira. Coisas que nós já discutíamos na época, que já geravam fortes discordâncias. Por isso colocar esse documento como um manifesto do CPC é uma desonestidade muito grande, uma desonestidade deliberada.[110]

Outro ponto polêmico desse texto é o que trata da relação entre forma e conteúdo. De acordo com a argumentação de Estevam, para que ocorresse comunicação entre o artista revolucionário e seu público, era primordial usar a linguagem do povo, buscando, assim, o “entendimento perfeito entre conteúdo e forma, pelo fluir espontâneo do temático ao formal, pela união sóbria e saudável que estabelece entre um e outro”[111]. Porém, o artista não podia deixar-se seduzir pela forma e relegar o conteúdo ao plano secundário. Um ponto frágil do debate reside na crença do sociólogo de que lidavam com um público “artisticamente inculto”; sendo assim, se fosse preciso sacrificar a forma, a criação e elaboração artística, a fim de garantir a comunicabilidade, que fosse feito. A compreensão do conteúdo deveria ser alcançada mesmo em detrimento da forma.

Mais uma vez recorremos a João das Neves como contraponto a esse posicionamento de Carlos Estevam Martins. Ao tratar sobre o projeto teatral do grupo Opinião, ele revela:

> Bem, em linhas gerais, nós acreditávamos que um teatro político só poderia ser eficaz na medida em que ele fosse

---

[110] Debate entre Iná Camargo Costa e João das Neves. Disponível em: http://institutoaugustoboal.org/2012/03/21/a-hora-do-teatro-epico. Acesso em nov. 2013.

[111] MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do Manifesto do CPC. In: *Arte em Revista*. n. 1. São Paulo: Kairós, 1979. p. 67-79.

> artisticamente muito bem realizado. E que as considerações todas a respeito da cultura brasileira, da cultura popular brasileira, tinham que ter outra visão que não a expressa naquele anteprojeto do Estevam.[112]

O grupo Opinião nasceu da integração, sobretudo, de ex-cepecistas. Antes que seu trabalho fosse interrompido pelo golpe militar, o CPC vinha reavaliando suas propostas. Discutia-se a relação entre forma e conteúdo e já se percebia que não havia a necessidade de se realizar um espetáculo esteticamente pobre para que a sua temática fosse compreendida.

Ferreira Gullar reuniu-se ao Centro Popular de Cultura em 1962. O convite partiu de Oduvaldo Vianna Filho, que lhe pediu um poema em formato de cordel para servir de elemento narrativo a uma peça sobre reforma agrária em elaboração. A peça não saiu, mas o poema *João Boa-Morte, Cabra Marcado para Morrer*, editado como folheto de feira, já denotava a preocupação do poeta de assumir um trabalho mais engajado politicamente[113]. No ano seguinte, ele foi eleito presidente do CPC. Foi quando escreveu o ensaio *Cultura posta em questão*, pretendendo contribuir para o debate acerca da cultura nacional-popular.

A “cultura popular”, para Gullar, caracterizada por uma temática nacional, está determinada por fatores sociais, ou seja, possui um caráter de classe e deve ser colocada a serviço do povo. Estar a serviço do povo significa cuidar dos interesses efetivos do país. Ao intelectual, agente transformador, cabia a responsabilidade social de se assumir como mediador entre a arte e o povo, levando-lhe uma mensagem política. Isso significa que seu trabalho devia ter por finalidade atuar na sociedade de forma a despertar-lhe a consciência revolucionária. Assim, na elaboração de um poema ou peça de teatro, o intelectual comprometido devia se preocupar com questões mais urgentes do que a expressão de problemas individuais. O foco devia estar no público ao qual a peça se dirigia e que estratégias utilizar a fim de garantir uma comunicação eficaz, como, por exemplo, que linguagem adotar, que tratamento dar aos problemas sociais, ou qual o melhor local para a apresentação de um espetáculo.

Há uma similaridade entre as propostas de Gullar e Martins, ambos partem do projeto nacional-popular e compreendem a arte como uma ferramenta política, cujo

---

[112] Debate entre Iná Camargo Costa e João das Neves. Disponível em: http://institutoaugustoboal.org/2012/03/21/a-hora-do-teatro-epico. Acesso em nov. 2013.

[113] GULLAR, Ferreira. “Aula Magna”. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

propósito era a conscientização das massas. Todavia, enquanto para este o teatro tinha um caráter didático-pedagógico e a forma poderia ser desconsiderada em favor do conteúdo, para aquele era importante buscar uma linguagem que melhor se comunicasse com o público. Martins partia do pressuposto de que o público é inculto, consequentemente ao espetáculo cabia comunicar, de forma direta, o que interessava, sem correr o risco que a forma impossibilitasse a compreensão da mensagem política. Gullar, ao contrário, propunha uma aproximação com o público, de maneira a aprender a se comunicar com a plateia. Era preciso investir na qualidade do espetáculo, para este não se limitar a uma simples pregação política. O poeta conta-nos um episódio que ilustra bem essa questão:

> Então, a questão estética ficava num plano secundário, a coisa prioritária não era fazer uma bela peça ou um belo poema. Era fazer uma peça que tivesse eficácia política. Mas aí foi o que eu contei que aconteceu na Praia do Pinto. Nós fomos para lá pra fazer um espetáculo comício, representar um esquete anti-imperialista, lá na Favela da Rocinha. Quando chegamos lá os homens e mulheres se retiraram, foram embora para dentro de casa e nós ficamos só com as crianças em volta da gente. O Vianinha com chapéu de Tio Sam na cabeça… denunciar imperialismo americano para crianças de 5 anos, faveladas ainda por cima! Quando eu observei aquilo, me chamou atenção, que alguma coisa estava errada… Aí eu me lembrei que no Sindicato dos Bancários nós tínhamos ido uma semana antes para apresentar uma peça nossa e que praticamente só a diretoria do Sindicato ficou para assistir o espetáculo, com mais meia dúzia de pessoas que eram todos de esquerda. Isso aconteceu no Sindicato dos Metalúrgicos também, era festa de aniversário do sindicato. Daí nego tocando samba e tal… daí quando apresentaram "agora vamos apresentar aqui um espetáculo do CPC da UNE…" daí quando começou o espetáculo foi todo mundo embora, foi lá tomar cerveja…Ai eu resolvi abrir esta questão lá em uma reunião nossa. Falei que alguma coisa estava errada, pois estávamos fazendo pregação política de esquerda para o pessoal de esquerda, o resto vai embora. Algo está errado! Aí o Vianinha concordou comigo, falou "vamos ver como é que a gente faz, de fato você tem razão…[114]

Em *Cultura posta em questão*, Ferreira Gullar explicita seu entendimento sobre cultura popular.

> A cultura popular é, em suma, a tomada de consciência da realidade brasileira. Cultura popular é compreender que o problema do analfabetismo, como o da deficiência de vagas

[114] Entrevista com Ferreira Gullar. In: http://www.olharcomum.com.br/entrevista-com-ferreira-gullar/ Acesso em: 17. Mar. 2012.

> nas Universidades, não está desligado da condição de miséria do camponês, nem da dominação imperialista sobre a economia do país.[115]

Vianinha e Ferreira Gullar exerceram influências fundamentais na carreira artística de Paulo Pontes. Nas entrevistas realizadas por Jalusa Barcellos e registradas no livro *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*, muitos entrevistados não hesitam em localizar Vianinha no centro do teatro engajado que se praticava naquele momento, atribuindo-lhe muitas vezes o papel de protagonista dessa história. Além da produção dramatúrgica, destacam-se seus ensaios, que traziam uma avaliação do trabalho em curso, bem como discussões sobre o teatro brasileiro, sobre a relação entre forma e conteúdo e o papel do artista na sociedade.

Vianinha e Paulo Pontes aproximaram-se na elaboração do show *Opinião*. A versão deste é que precisavam de um especialista em Nordeste e ele fora chamado para exercer esse papel. A partir dali estreitou-se a relação de amizade entre os dois dramaturgos, possuidores dos mesmos valores ideológicos e políticos.

"Só a morte foi capaz de desfazer a amizade dos dois dramaturgos, que se transformou no inconformismo de Paulo diante da triste sorte do companheiro. E hoje, menos de um ano depois de ter declarado que preferia ele próprio ter o pulmão doente, ao invés do amigo Vianninha, Paulo Pontes desfaz com sua morte o último elo de uma das maiores duplas de teatrólogos surgida no Brasil", registrou *O Estado de S. Paulo* após a morte de Paulo Pontes. A comoção da morte dá o tom romântico do texto.

O artigo ainda traz a informação de que foi Vianinha "o responsável pelo surgimento de Paulo Pontes no âmbito da chamada grande cultura nacional, difundida a partir de grandes centros urbanos"[116]. Do rádio, na Paraíba, aos palcos cariocas.

Após a morte de Oduvaldo Vianna Filho e o sucesso da peça *Gota d'água*, Paulo Pontes ganhou projeção no meio artístico-intelectual. O engajamento de Vianinha, seu carisma, sua capacidade de refletir sobre arte e política alçaram-no a um posto de liderança na classe teatral. Mesmo aqueles que se opunham ao teatro estritamente político, tinham-no em grande estima.

---

[115] GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1965. p. 3.
[116] RAMOS, op. cit., p. 31

Armindo Blanco, avaliando a contribuição de Pontes, menciona, além das peças, um “fecundo espólio teórico, artigos, conferências, entrevistas, participação em debates”. O jornalista também coloca Paulo Pontes no protagonismo da cena teatral brasileira, após a morte de Vianinha: “Sem dúvida, o que de mais importante se pensou no Brasil em termos de teatro, desde que Vianinha morreu e Boal e Gullar foram coagidos a pisar o chão duro do exílio.”[117]

Pode-se entender tal dinâmica como uma necessidade de manter coesa e atuante a arte política, principalmente, quando o país vivia tempos conturbados. No entanto, somente com a repercussão da adaptação de *Medeia* para o teatro que a imprensa efetivou Paulo Pontes como porta-voz da arte dramática engajada. O seu reconhecimento como artista dentro da própria classe teatral, devido também aos seus projetos paralelos à dramaturgia e ao envolvimento com as atividades desenvolvidas no Teatro Casa Grande, permitiu ao dramaturgo assumir o lugar deixado por Vianinha.

Gota d’ Água acabou revelando certos conflitos existentes nessa relação, do ponto de vista de familiares e alguns amigos. A adaptação de Medeia que Vianinha fizera para a televisão pode ser considerada a gênese do projeto, por isso o fato de seu nome não constar do programa de estreia da peça gerou questionamentos quanto à postura de Paulo Pontes perante o amigo falecido e a relação construída entre eles nestes anos.

Tânia Pacheco, em artigo escrito na época da morte de Pontes, revelou que ele afirmara em entrevista, um ano antes de seu falecimento, ainda no período de ensaios da peça, que, “seguindo as ordens de Vianinha, recolheu todo o material que o amigo esboçara, ao fazer a adaptação de *Medeia* para um caso especial”.[118] Passada a fase de luto, foi quando conseguiu colocar a adaptação de *Medeia* para o teatro no primeiro plano de seus projetos.

O “caso Paulo Pontes”, como o nomeou Deocélia Vianna[119], mãe de Vianinha, dividiu posicionamentos no meio teatral. Houve aqueles que ficaram a favor e contra Paulo Pontes, acusando-o de usurpador do projeto do amigo. A revelação feita por Tânia Pacheco, ainda que não fosse constante na imprensa, sinaliza que Pontes nunca escondeu que sua peça fora inspirada no *Caso Especial* de Vianinha. As

---

[117] Ramos, op. cit., p. 53
[118] Idem, p. 33.
[119] VIANNA, Deocélia. *Companheiros de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

mágoas se materializaram por sequer constar no programa de apresentação da estreia o nome de Vianinha. Provavelmente o sucesso de *Gota d'água* também tenha colaborado com o agravamento desta crise.

Estas divergências, no entanto, só servem para confirmar o intercâmbio de ideias existente entre os artistas que compartilhavam de um mesmo posicionamento no campo político e no cultural. Eles se assumiam como combatentes culturais, e essa práxis não só se refletia nas suas produções dramatúrgicas, mas também na provocação de debates e reflexões sobre a situação do teatro brasileiro.

João das Neves, em homenagem póstuma a Pontes, colabora para essa impressão:

> Depois disto [chegada de Pontes ao Rio de Janeiro], o Paulinho conseguiu um emprego numa assessoria de Roberto Campos, época da formação do Opinião, e ele estava sempre em contato conosco. Logo ele deixou a assessoria, e ficou ligado exclusivamente a nós. Ferreira Gullar, Teresa Aragão, o Paulinho, eu... Todos nós discutíamos a situação da cultura e do homem brasileiro, depois daquela reviravolta toda.
>
> E como discutíamos! Meses e meses, todos os dias. Éramos muito jovens, mas ele era o mais novo, acho, 24. Era inquieto e nunca estava satisfeito com as coisas, o que era ótimo. Digo: Paulinho era essencialmente um instigador.[120]

É possível que essas disputas envolvendo a autoria de *Gota d'água* tenham se refletido na declaração que Bibi Ferreira fez logo após a morte do companheiro. A atriz, ao comentar sobre as influências artísticas de Paulo Pontes, sentenciou: "O pai intelectual de Paulinho é o Ferreira Gullar"[121].

Como visto anteriormente, o poeta defendia um projeto artístico voltado ao nacional-popular. Paulo Pontes, desde os tempos do rádio e da CEPLAR, buscava uma aproximação com o povo e orientava-se por valorizar a temática nacional em seus projetos (influência que pode ter vindo também de sua possível filiação ao Partido Comunista Brasileiro). O contato com os artistas que formariam o grupo Opinião, entre eles Ferreira Gullar, somente consolidou essa perspectiva nacional-popular em sua obra.

---

[120] VEIGA e JAKOBSKIND, op. cit., p. 18.
[121] FERREIRA, op. cit.

O cineasta Vladimir Carvalho, conterrâneo de Paulo Pontes, conta-nos mais um episódio que ilustra como esses debates faziam-se presentes no dia a dia desse grupo e refletem o espírito inquieto dessa geração a que pertenciam:

> Um domingo pegamos a boia na casa de Ferreira Gullar e eu, basbaque, assisti encantado ao "bate-boca" dos dois. A agilidade de Paulo, o argumento, veloz como uma flecha, medindo forças com a tranquila racionalidade do poeta, imbatível do alto de sua experiência. Noviço, Pontes, às vezes, negaciava, e quando Gullar fustigava com força ele se esquivava e apelava para o golpe baixo do sofisma, arma que já manejava como um mestre. Era uma discussão incrível sobre o assunto que liderava os dois - realidade brasileira, política, economia, essas coisas. Paulo, em arrebatamentos que sacudiam o corpo seco de carne, os dedos num jeito muito seu. Gullar impassível e brilhante, vez por outra jogava água fria na conversa, estonteando o outro. De volta, na rua, Paulo ainda comentava os pontos de vista do poeta, explicando-me que o autor de *Luta Corporal* era um monstro de perspicácia e que com aquela argúcia ninguém podia. "Ele tem razão, sabe tudo, e temos muito que aprender com ele".[122]

O contato com artistas que comungavam de suas ideologias, somado às experiências na Paraíba, confirmou a direção do projeto teatral de Paulo Pontes, desde que ele assistiu à peça *Revolução na América do Sul*, e percebeu que poderia falar sobre algo próximo à sua realidade, sobre as "coisas sabidas".

Ele elegeu como conteúdo para o seu trabalho a "temática da maioria", entenda-se aqui o povo. Não lhe interessava a abordagem de crises individuais, mas aquelas que se relacionavam ao coletivo. "Desde que me entendo como homem de teatro, sempre procurei fazer um teatro comprometido politicamente, mais reflexivo e tal, mas nunca o gosto pelo lúdico" – avaliou sobre sua trajetória. Encontra-se neste seu discurso o rumo definido para sua dramaturgia, a opção pelo épico, no lugar do dramático. Quanto à temática, além de social, apoiada no realismo: "Tudo o que escrevo é muito simples. O material que eu uso é de lixo, é a rua, é o material pobre. Agora o que é sofisticado é a elaboração do conteúdo. Demoro meses e meses nessa elaboração, tomando conhecimento da complexidade do fenômeno"[123].

Paulo Pontes "acreditava no teatro de uma maneira quase visionária. Como patrimônio popular, como espelho e imagem do povo"- avaliou Dias Gomes. Os dois se conheceram em 1964, quando se organizava o Opinião.

---

[122] RAMOS, op. cit., p. 60
[123] Idem, p. 46

Essa preocupação de retratar o povo também foi mencionada por Flávio Rangel. O diretor participou do grupo Opinião e, entre outros trabalhos, dirigiu *Liberdade, liberdade*, escrita com Millôr Fernandes. Paulo Pontes ficou com a responsabilidade administrativa dessa peça. Em 1972, dirigiu *O Homem de La Mancha*, cujo texto foi traduzido em parceria com Pontes.

Nas palavras do jornalista Carlos Aranha, "Paulo Pontes defendia os interesses populares na prática, não apenas no que escrevia e montava, pois era uma pessoa socialista por convicção". O episódio relatado pelo jornalista ilustra seu depoimento:

> Eu lembro que na época da ditadura, o governador João Agripino colocou policiais contra os estudantes que se rebelavam em praça pública, Paulo Pontes telefonou para o governador, chegando inclusive a se alterar, pedindo que as tropas voltassem aos quartéis, dando uma prova de que não se assombrava com o poder.124

O relato, talvez um pouco romantizado pela memória afetiva, serve para mostrar a credibilidade de Pontes no meio artístico-intelectual.

Assim, o nacional-popular em Paulo Pontes não era um movimento somente de "ir ao povo", mas também de "estar com o povo". Estar junto deste na elaboração de projetos, dar-lhe ouvidos, produzir com ele e não a partir dele; vivências experimentadas desde a época da CEPLAR[125].

É fundamental considerar, no entanto, que as diretrizes do nacional-popular não podem ser consideradas anacrônicas quando associadas à prática teatral da década de 1970, período em que floresce a dramaturgia de Paulo Pontes. Elas não ficaram estagnadas, mas acompanharam a conjuntura social. A ideia de

---

[124] Ramos, op. cit.,p. 57. O governador João Agripino, oriundo de família tradicional e pertencente à oligarquia do Estado, governou a Paraíba de 1966 a 1971. Homem de confiança dos militares, por vezes entrava em conflito com o poder por defender interesses contrários aos conservadores. Porém, sua insubordinação não lhe trazia maiores problemas, pois, em caso, de ter de se posicionar de vez, os militares sabiam que poderiam contar com ele. Quando Paulo Pontes montou o espetáculo *Paraí-bê-a-bá*, foi Agripino que possibilitou a representação da peça em várias cidades paraibanas, numa tentativa de promover um teatro volante no Estado, segundo Severino Ramos. O episódio é importante porque já denota um movimento de apropriação do projeto nacional-popular dos setores de esquerda pelos militares, conforme ocorreu na consolidação da televisão, sobretudo a Rede Globo, como meio de comunicação das massas e veículo de manutenção da hegemonia.

[125]Foi também na CEPLAR que ele envolveu-se com pesquisas de cultura popular, como confirmam os trabalhos realizados com o "João Redondo" ou a "Nau catarineta" (PORTO e LAGE, 1995). Inspirada nas tradições marítimas portuguesas, a "Nau Catarineta", um auto popular também conhecido como Barca, é uma manifestação popular de grande importância na Paraíba. O Departamento de Arte e Divulgação, dirigido por Paulo Pontes, pretendia montar uma versão da Nau Catarineta a ser apresentada na futura "Praça de Cultura Volante". Todos os projetos, entretanto, não puderam ser continuados devido à mudança política do país.

transformação do *status quo* associada ao nacional-popular esteve presente durante todos esses anos, desde o Arena até meados dos anos 70. Porém, se anteriormente ao golpe o foco era a conscientização popular visando à revolução, nos anos seguintes, a resistência democrática apresentava-se de forma urgente e emergencial, a fim de que superadas as suspensões arbitrárias de direitos individuais e coletivos, a defesa de uma sociedade menos desigual e mais participativa pudesse voltar ao primeiro plano nas discussões.

2.4. O intelectual projetado: algumas reflexões de Paulo Pontes na imprensa

José Arrabal tem razão quando diz que o "ideário de Paulo Pontes para o que entende por teatro brasileiro é uma retomada, na conjuntura cultural dos anos 70, das propostas e formulações de Oduvaldo Vianna Filho, em seu texto-programa *Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém*"[126]. A visão do crítico, no entanto, torna-se restrita, uma vez que se apresenta dissociada de uma perspectiva mais ampla, desconsiderando como as limitações impostas pelo regime militar impediam uma atuação mais categórica dos intelectuais e artistas. Atuando nas brechas do sistema e driblando a censura, não seriam possíveis medidas radicais que efetivassem mudanças significativas em um curto período de tempo.

Assim, as formulações de Vianinha em 1968 ainda se mantinham vivas em menos de dez anos depois, e apresentavam uma classe teatral fragmentada, em busca de uma linguagem que melhor expressasse seus anseios e questionamentos, fossem eles de caráter engajado ou "desengajado" politicamente. Diante desse "espírito de divergência" que pairava sobre o teatro, Vianinha propôs neste artigo que a classe teatral devia manter-se coesa com o intuito de dar continuidade ao teatro profissional, para que este não sucumbisse frente às adversidades político-culturais enfrentadas.

Ele, inclusive, não toma para si os créditos de tais formulações, mas os divide com a classe, corroborando os depoimentos de João das Neves e Vladimir

[126] ARRABAL, José. "A palavra de Paulo Pontes". ARRABAL, José, LIMA, Mariângela Alves de. *O nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Teatro: O seu demônio é beato*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 139.

Carvalho, citados anteriormente, que denotam a intensidade e a constância dos debates sobre o teatro brasileiro no meio artístico e a consciência de que as condições vigentes não eram satisfatórias.

> O teatro brasileiro é tema permanente de discussão de toda classe teatral, que já sabe de cor relacionar seus principais pontos de estrangulamento e reivindicações. A ordenação desses pontos e reivindicações é que ainda não foi completamente efetuada. As divergências, omissões, falta de clareza e dificuldade de ação começam aí.[127]

Naquele momento, o setor que mais se preocupava com a ordenação de tais pontos, conforme Vianinha, era o dos engajados A despeito de alguns "erros de apreciação histórica", as principais discussões partiam desse grupo.

Paulo Pontes, com quem Vianinha compartilhou e discutiu suas reflexões, concordava com o amigo. Após a morte deste, Pontes deu continuidade à proposta de mobilização da classe artística como forma de garantir a atividade teatral profissional e, consequentemente, o diálogo com a massa.

Em aparente diálogo com Vianinha, Pontes reitera sua reflexão sobre a trajetória do teatro no Brasil do século XX, com o objetivo de colocar em relevo, de forma crítica, a cena teatral de sua atualidade. Ele aproveita, pelo menos, cinco ocasiões diferentes para promover esse debate: em conferência na Associação Pró Teatro Tijuca-Rio, em março de 1976, em entrevista concedida à mesma associação, em agosto de 1976, na edição de *O Globo*, em dezembro deste mesmo ano, em *A União*, também em dezembro e em *O Pasquim*, de janeiro de 1976.

"Neste século, podemos dividir o teatro brasileiro em três fases"- afirmava o autor de *Gota d'água*. Martins Pena marca o início desse panorama. Em todos os discursos de Pontes, o comediógrafo é a referência inicial. As contribuições dos românticos Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e José de Alencar, com seu drama histórico, são desconsideradas. Estes autores, apesar das tentativas de imprimir uma cor local ao teatro, influenciados pelo nacionalismo romântico, pouco contribuíram para a consolidação de uma dramaturgia nacional. Já Martins Pena conseguiu com suas comédias levar "uma boa dose de brasilidade aos

---

[127] VIANNA FILHO, Oduvaldo. "Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém". In: VIANA, FILHO, op. cit. p. 20.

palcos”[128]. Em suas peças, retrata-se a vida do brasileiro no Rio de Janeiro do século XIX. Além disso, foi com ele que nasceu a comédia no Brasil, com destaque para a comédia de costumes, muito cara a Paulo Pontes, cuja dramaturgia valoriza essa tradição.

A primeira fase do teatro brasileiro proposta por Pontes vai de Martins Pena até meados da década de 1950 (em *O Pasquim*, ele a termina em 1940). Neste período, o teatro tinha como assunto a vida do povo. Martins Pena, como bom observador, fazia um retrato do povo brasileiro, do homem do cotidiano, de suas características e de seu modo de vida. No campo da interpretação, Paulo Pontes destaca o ator Vasques, que tentou pela primeira vez “botar o jeitão do brasileiro” no palco. Para completar a tríade, aparece João Caetano, que, se por um lado, era o ator das elites, por outro, era um empresário atuante na tentativa de se fazer um teatro que colocasse em cena “o brasileiro tal como ele é na sua vida normal”. Este teatro desenvolveu-se e, nas décadas de 1930 e 1940, a comédia chegou ao seu auge. Dos dramaturgos desse período destacaram-se Armando Gonzaga, Renato Viana, Oduvaldo Vianna, Freire Junior, os quais também trabalhavam com assuntos do nosso cotidiano. Além desse gênero, a revista teve a sua importância e ambos seriam críticos e políticos. O público se via representado no palco. Mesmo na ditadura do Estado Novo, a revista conseguiu ser política, usando e abusando de criatividade.

> Velhinhos como Armando Gonzaga, Renato Vianna, Freire Júnior, Oduvaldo Vianna. Uma gente muito afeita ao nosso cotidiano, às vicissitudes, aos sofrimentos, aos problemas da população, eles deixaram muita coisa bacana dentro dessa ótica.[129]

Pontes também chama a atenção para o fato de que, até o início do século XX, os atores ainda representavam com uma prosódia portuguesa, e os textos eram redigidos com uma sintaxe lusitana. Oduvaldo Vianna, o pai, fora um dos artistas empenhados em trazer a prosódia brasileira aos palcos.

Essa geração de comediógrafos possuía uma aguçada visão crítica da sociedade. Estava lá o preço do leite, da gasolina, o dia a dia do homem comum, a intimidade, a vida no interior das casas. Fazia-se uma crítica à moral estreita da

---

[128] FARIA, João. *Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 81.
[129] VEIGA e JAKOBSKIND, op. cit. ,p. 31.

pequena burguesia. Entretanto, esse olhar crítico manifestava-se de forma superficial. A função de mediador de ideologias entre artista e público ainda não cabia ao teatro.

É oportuno lembrar que este é o entendimento dos artistas da geração de Paulo Pontes, influenciados por uma visão marxista de mundo, engajados em um projeto de revolução social. Em consequência disso, para eles o teatro não devia servir somente ao entretenimento da plateia, mas também ser um instrumento capaz de promover a transformação do *status quo*.

O teatro brasileiro dessa primeira fase era das massas, apesar da dramaturgia pobre, continua Paulo Pontes. Comediantes populares, como Mesquitinha, Grande Otelo, Procópio Ferreira, Jaime Costa, Alda Garrido, Dulcina de Moraes, representavam para a multidão, “que respondia com o seu aplauso, seu silêncio, seu riso, sua emoção, sua cara e sua temática”.

A fórmula do sucesso? O contato com o público. Eles pesquisavam os sinais de comportamento social do homem comum, do povo; assim conheciam a dona de casa, o português da esquina, como era a mulata, o turco da prestação.

A observação que Paulo Pontes faz a respeito desse teatro de massas aproxima-o de sua formação no rádio. A cultura popular é compreendida como mediadora das massas, para chegar a elas é necessário “um poderoso elemento de comunicação entre o palco e a plateia”. Este elemento encontra-se na temática desenvolvida em cena, que atrai o povo à medida que ele se identifica com o que vê. Certamente, sua formação artística foi ainda complementada e corroborada por sua orientação ideológica, pautada pelo nacional-popular e pelo contato com os ex-cepecistas, uma vez que o CPC tinha como orientação uma cultura popular de massas.

Seu amigo e conterrâneo, o escritor Ednaldo do Egito salienta que como dramaturgo o compromisso de Paulo Pontes era com o grande público. Sua meta era encher os teatros de espectadores. No prefácio de *Paraí-bê-a-bá*, Pontes, analisando o teatro paraibano, lança o seguinte questionamento: “Como fazer o público ter interesse pelo espetáculo teatral?”. A resposta, segundo concluiu, viria da identificação do público com o espetáculo. A montagem de Garcia Lorca por um grupo despreparado espantaria o público porque este não conseguiria fruir o que lhe era apresentado. Assim, passa a associar cultura à chatice, “teatro passa a ser

linguagem de gente muito culta, música vira sonífero". Com isso, o teatro, em vez de atrair o público, espanta-o.

Dias Gomes conta-nos uma conversa que tiveram certa vez em uma mesa de bar: "Dias, a plateia potencial do teatro brasileira é imensa. De 500 mil a um milhão de pessoas, escreva o que estou dizendo". Ele escreveu e observou que *Gota d'água* estava a caminho de provar isso.

Vislumbrar o teatro como meio de comunicação massivo fazia com que ele, em alguns momentos, tivesse posicionamentos aparentemente deslocados de seu próprio discurso. Se um espetáculo fazia sucesso, era preciso considerar os motivos pelos quais o público era atraído ao teatro. Nesse caso, tornava-se importante inclusive refletir sobre a atração exercida por espetáculos como *A Gaiola das Loucas*.

A Gaiola das Loucas chegou a reunir um público de aproximadamente 400 mil pessoas[130]. Distante de ser um teatro engajado, o espetáculo, no entanto, despertou a atenção de Paulo Pontes. O jornalista Armindo Blanco informa que, ao contrário da crítica que considerava o espetáculo corruptor e oportunista, Paulo Pontes parava para pensar no porquê desse sucesso. Por qual motivo a peça agradava? Quais as adaptações que seus autores tinham feito para dialogar com o público brasileiro? Assim ele aprendia a aprimorar sua escrita, sem rejeitar o que a vida lhe propunha, ou seja, sem rejeitar os fenômenos de massa. "Na hora em que uma massa corintiana invade o Rio de Janeiro, ele acha que isso quer dizer alguma coisa...". Se no Rio havia 400 mil pessoas capazes de se interessar pelo teatro, era urgente encontrar uma maneira de aproximá-las dessa arte.

Esse aparente deslocamento do discurso de Paulo Pontes também aparece ao tratar da relação entre teatro e televisão. Ao mesmo tempo em que Paulo Pontes almejava a massa no teatro, ele considerava o teatro um veículo de experiência, como destacamos anteriormente. Como instrumento de investigação e de percepção do novo, o teatro tinha de ser para poucas pessoas, como afirmou em entrevista a *O Pasquim* e completou: "Mas o sujeito achar: (com voz empostada) 'Agora minhas peças estão sendo vistas por 40 milhões'. Que quer dizer isso? Que importância tem isso?".

---

[130] VEIGA e JAKOBSKIND, op. cit., p. 25.

Ao fazer a distinção entre o papel do teatro e da televisão, o primeiro veículo experimental, o segundo, de irradiação, Paulo Pontes está saindo em defesa do trabalho dele e de seus colegas em um veículo de comunicação de massa. Como a televisão chega às massas, esse potencial deve ser aproveitado para transmitir informações vulgares, no sentido de comum mesmo, às pessoas. Como o papel de "higienista social" que ele assumiu em *A Grande Família*, isto é, de passar conhecimentos elementares de cuidado com a saúde, por exemplo. Os conhecimentos novos, descobertos no teatro, caso correspondam a uma necessidade social, serão impostos e irradiados pela TV. Em suma, "As duas coisas se completam. Você descobre, formula, e os veículos irradiadores disseminam". O programa de alfabetização conduzido por ele e Bibi Ferreira enquadra-se perfeitamente em sua tese. Influenciado pelo trabalho de Paulo Freire, o projeto de alfabetização do padre Lélio de Barros foi levado à televisão, disseminado pelo veículo, possibilitando que o "novo" efetivasse transformações na sociedade. Bibi menciona as cartas que ela e Paulo Pontes recebiam em agradecimento pelo trabalho realizado. Em uma delas, um telespectador de Juiz de Fora escreveu: "Já estou escrevendo graças às aulas da televisão".[131]

Reconhecer o poder da televisão como veículo de massa não significa que Paulo Pontes não possuísse uma visão crítica do meio. Ele mesmo ressalta a vulgarização e a homogeneização do conhecimento promovidas pela TV. Além disso, reconhece como a indústria cultural é capaz de minar a resistência dos próprios produtos culturais, como salienta no prefácio de *Gota d'água*[132].

Considerar o teatro como o lugar das massas também marca a aproximação de Pontes com Vianinha, figura-chave de um projeto nacional-popular voltado às massas, dentro do CPC, como afirma Betti[133]. Faz-se necessário ressaltar que, acompanhando as transformações do país, "massas", antes de 64, significavam, sobretudo, os operários e trabalhadores rurais; com os impedimentos decorrentes do golpe, falar às massas remete a dirigir-se ao maior número possível de pessoas, tendo a consciência de que a aproximação se dá, principalmente, com os setores da classe média.

---

[131] FERREIRA, op. cit.
[132] Adiante, na análise da peça Gota d' Água, voltaremos a tratar dessas questões.
[133] BETTI, op. cit.

Na conferência realizada na Associação Pró Teatro da Tijuca, em 1976, Paulo Pontes, em tom exortativo, proclama que o artista, a despeito da censura, não devia se exilar em salas pequenas e falar para vinte e cinco pessoas. Isso seria para os iniciantes, como exercício de experimentação. Os profissionais comprometidos com as ideias tinham a obrigação de lutar para que a mensagem chegasse a um público cada vez mais numeroso.[134]

A análise da trajetória individual de Paulo Pontes por meio de depoimentos, relatos, entrevistas revela o contato com níveis sociais e culturas diferentes. Da infância pobre na Paraíba até o reconhecimento profissional conquistado na cidade grande, o Rio de Janeiro, Paulo Pontes transitou por mundos socioculturais diversos, inevitavelmente, como ocorre com a maior parte dos indivíduos, devido às circunstâncias da vida na sociedade contemporânea, como observa Gilberto Velho[135]. Dessa maneira, "a construção do indivíduo e de sua subjetividade se dá através de pertencimento e participação em múltiplos mundos sociais e níveis de realidade".

O antropólogo ainda salienta que esse trânsito entre subculturas, mundos sociais, tipo de *ethos* e até mesmo entre papéis sociais do mesmo indivíduo ocorre de forma mais dramática na metrópole, em que essas múltiplas interações podem gerar situações de fragmentação, colocando a unidade do *self* constantemente em questão. O contato com papéis sociais diferentes possibilita ainda que alguns indivíduos exerçam a função de mediadores entre esses diferentes mundos, tornando-se mediadores culturais. O que efetiva essa função é a capacidade de o mediador ser um agente de transformação.[136]

Dessa forma, a trajetória de um indivíduo não é linear ou estável, mas carregada de tensões e conflitos. São justamente essas contradições que lhe permitem o trânsito em diferentes espaços socioculturais.

Compartilhamos o entendimento de Sacramento a respeito dessas mediações, com relação à trajetória de Dias Gomes:

> ... entendo as mediações culturais como próprias do dialogismo, fazendo com que, na fronteira, opostos aparentemente

[134] VEIGA e JAKOBSKIND, op. cit., p. 30-34.
[135] VELHO, Gilberto. "Biografia, trajetória e mediação". In: Gilberto Velho e Karina Kuschnir (orgs). *Mediação e Cultura política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. p. 20-27.
[136] VELHO, op. cit., p. 20-27.

> comuniquem-se e coexistam, geralmente, em relações carregadas de tensão. (...) A diferença é que os mediadores culturais como Dias Gomes se especializaram numa espécie de viagem, que estabelece de modo sistemático, planejado ou não, a aproximação e, até mesmo, a fusão de diferenças.[137]

Paulo Pontes transitou entre os círculos sociais de elite e dos trabalhadores; entre a cultura erudita e a popular; entre os meios de comunicação de massa, rádio e televisão e o teatro; entre o dramático e o épico. Diante de diversos cenários socioculturais, fez a sua escolha. Como mediador cultural, decidiu estar ao lado do povo. Gilberto Velho associa a dinâmica da mediação à liberdade, "na medida em que sublinha-se a liberdade de escolha, de opção diante dos condicionamentos e determinações socioculturais mais abrangentes"[138].

Alguns deslocamentos[139] de seu discurso, portanto, não podem servir para questionar a coerência de sua postura ideológica e artística. A opção pelo nacional-popular como condutor de seu trabalho sempre foi clara, assim como a paixão pelo teatro, não como forma de autopromoção, mas como expressão artística capaz de dialogar com as pessoas.

Paulo Pontes entendia a dinâmica do teatro como um movimento de mão dupla, o povo vai ao teatro ao se ver retratado nos palcos, e o teatro, simultaneamente, oferece-lhe a reflexão sobre sua realidade social. Essa identificação, para ele, era a garantia da consolidação do público de teatro.

Como estratégia de luta política e de arregimentação de público, Paulo Pontes buscou na cultura popular suas armas e aproximou-se da comédia de costumes. Daí a valorização dessa tradição teatral iniciada por Martins Pena e continuada por artistas como Procópio Ferreira, Oscarito, Alda Garrido e outros.

---

[137] SACRAMENTO, op. cit., p. 17.

[138] VELHO, op. cit., p. 27.

[139] Deparamo-nos com a palavra "deslocamento" no estudo de Igor Sacramento e acreditamos que ela expressa bem o trânsito de ideias e sua aparente contradição encontrada na trajetória de Paulo Pontes. Da necessidade de defender o trabalho realizado na televisão, não somente o seu, mas o dos companheiros como Vianinha e Dias Gomes, muitas vezes Paulo Pontes não deixa clara a sua visão sobre a massificação da mensagem e os efeitos desse processo. Ele critica a televisão por ser somente um meio de divulgação para as massas, de vulgarização do conhecimento, isto é, o fim era somente a transmissão de uma informação, pois não havia abertura neste meio para a experimentação, inclusive por razões mercadológicas, como ele considera, ao citar o IBOPE. Por outro lado, atingir as massas era um dos propósitos da arte realizada pelo CPC, compartilhado, posteriormente, por Paulo Pontes. Entretanto, neste caso, havia a intenção de fazer com que a reflexão política alcançasse o maior número de pessoas possível. Não seria somente o caso de transmitir uma informação, mas de promover a reflexão por meio dela. De um lado, há a sua trajetória como homem de teatro e a postura assumida como mediador nesse campo artístico. De outro, o comunicador e a mediação na televisão. O cruzamento dessas mediações produz, muitas vezes, discursos deslocados, uma vez que a pluralidade desses papéis não pode, e não consegue, atingir uma uniformidade.

Yan Michalski considerou excessivo esse amor que Paulo Pontes tinha pela comédia de costumes e por estes atores populares do passado. Este apego, conforme supunha, tendia a idealizar o teatro que faziam e a atribuir a estes artistas qualidades maiores do que realmente possuíam, não que não houvesse entre eles grandes talentos. No entanto, o crítico reconhece que em um ponto Pontes tinha razão: o TBC, com sua elitização do teatro, representou um mal para todos esses atores populares.[140]

Em sua análise da trajetória do teatro brasileiro, Paulo Pontes esclarecia que somente seria possível entendermos o teatro da década de 1970, se retrocedêssemos no tempo e visualizássemos a situação política e social do Brasil após a II Guerra Mundial. O quadro que se apresentava era o seguinte: fim do Estado Novo, com a promulgação da Constituição de 1946 e, no terreno econômico, uma etapa de substituição de importações, a partir de 1950. Tal situação teria provocado a reação de uma parte da população, as massas- conforme apontadas por Martín-Barbero- que passou a lutar e reivindicar mudanças sociais, tais como a reforma agrária, ampliação de um mercado interno e melhor distribuição de renda. De um lado as massas e, na outra ponta, os setores ligados ao capital externo, controladores do mercado brasileiro, forçando uma política de entrada de capital estrangeiro no país. Esse conflito político refletia-se também no campo cultural, já que havia a necessidade de cada setor social se manifestar culturalmente dentro da vida política e nacional.

Foi nesse panorama de tensões sociais que surgiu o TBC, cuja proposta de criação teatral coincidia com os interesses nacionais de nossa economia nessa conjuntura. Franco Zampari propunha fazer um teatro no Brasil igual ao realizado na Europa. Paulo Pontes não subestima ou desmerece o trabalho do TBC, ele, pelo contrário, caracteriza-o como um momento de “febril criatividade”, quando surgem talentos como Paulo Autran, Cacilda Becker, Maria Della Costa, Sérgio Cardoso, além de destacar a importância de Ziembinsky à dramaturgia nacional. Entretanto, reconhece que a hegemonia de nosso teatro estava nas mãos de Bernard Shaw, Ibsen e outros autores estrangeiros, e que o teatro popular, anterior ao TBC, havia sido desprezado. Para ele, artistas como Procópio Ferreira, Dercy Gonçalves e Oscarito deveriam ser vistos como embriões de uma cultura popular.

---

[140] MICHALSKI, Y. In: VEIGA E JAKOBSKIND, op. cit., p. 21.

Esteticamente, a contribuição que o TBC trouxe ao teatro foi muito importante, mas, em relação ao desenvolvimento da dramaturgia nacional, foi profundamente prejudicial, avaliou Paulo Pontes, em entrevista a *O Pasquim*. O TBC teria interrompido o vínculo do teatro com a cultura nacional.

> Faltou amadurecimento à intelectualidade brasileira. Os intelectuais do TBC deram uma contribuição extraordinária para o acabamento do espetáculo, mas faltou-lhes maturidade. Vieram jovens. E tinham ambições europeias. Se fossem mais maduros, o que teriam feito? Teriam somado sua técnica profunda ao material que tinham aqui. Teriam assimilado e aí sim, dariam uma contribuição importante. Mas o que aconteceu foi esse corte que seccionou até a época do Arena, que nasce em contraposição ao TBC.[141]

Ao polarizar Arena e TBC, Paulo Pontes pretende demarcar as fronteiras entre um teatro alienado de um lado, em que o autor nacional não fora privilegiado, e do outro, o político, em que floresce uma dramaturgia nacional. O TBC exercia sua hegemonia, de estética "alienante e europeia", mas os debates sociais levaram ao consenso de que havia a necessidade de o homem brasileiro e seus problemas reais voltarem ao palco.

A política desenvolvimentista de Juscelino Kubitscheck favorecera uma cultura voltada para o próprio país. Nesse momento, nascia a fase mais rica do teatro brasileiro, a segunda fase, segundo Pontes. O Arena, fruto dessa conjuntura, colocou o homem brasileiro de volta aos palcos. Logo, o teatro deixou de ser mistificado e voltou-se à realidade.

Muitos artistas ligados ao TBC, sensíveis a essa discussão, passaram a trilhar outros rumos, em busca de um teatro nacional. Uns, de acordo com Pontes, encontraram na comédia de costumes um caminho para a retomada do nacional-popular, outros tentaram uma dramaturgia tradicional, e outra via tentou um teatro mais "especulativo", referindo-se aos trabalhos experimentais. A riqueza desse processo marca-se pela amplitude que ganha o debate teatral. Paulo Pontes reforça que a matriz de toda essa renovação está no Teatro de Arena, o primeiro a encontrar o teatro popular, ou melhor, o primeiro a levar ao público os problemas concretos do homem brasileiro da época.

---

[141] *O Pasquim*, op. cit., p. 9.

O teatro, portanto, não era mais um espelho da sociedade, como anteriormente, mas estava adiante dela. Adiante porque aprofundava a consciência do público. O cidadão passou, neste momento, a se reconhecer em cena. É vista pela primeira vez no palco a fome que acomete o país, a oligarquia do café em decadência e a ascensão da nova classe industrial. Também, pela primeira vez, o teatro era político, porque se discutia a origem e o destino da riqueza nacional - sustentava Pontes.

> Essa segunda fase é caracterizada por um teatro que aprofunda os limites do que era visto até então. Ultrapassa a imagem dos cidadãos. Como um raio-X, avança dentro da alma do homem e da sociedade brasileira. É o teatro de autores como Jorge Andrade, Dias Gomes de *Pagador de Promessas*, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, que morreu há pouco, Nelson Rodrigues que parou de escrever. Uma quantidade enorme de grandes talentos.[142]

Com as atenções voltadas a um teatro popular, o CPC tentou resolver as contradições vividas pelo Arena, de fazer um teatro com temática popular para uma plateia popular.

O teatro popular teria que ser ideologicamente popular, colocando-se do ponto de vista das reivindicações do povo. Teria que ser formalmente popular, porque escrito com a cultura do povo. E teria de ser popular porque assistido pelo povo.[143]

O golpe de 1964 interrompeu o trabalho de pesquisa popular, efetivado principalmente pelo CPC. Até 1968, ainda foi possível atuar nas brechas do sistema e insistir na temática popular. Paulo Pontes relembra que, de 64 a 68, foram montadas as seguintes peças: *O Rei da Vela*, *Roda Viva*, *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. No campo musical, ele destaca Caetano Veloso, Chico Buarque, Edu Lobo e Gilberto Gil. Entretanto, após 1968, já não era mais possível falar abertamente de problemas sociais e houve um retrocesso. A arte, direcionada ao popular, passou a ser mais individualista e o teatro ficou mais pobre. Essa seria a terceira fase, localizada historicamente a partir da década de 1970, conforme divisão de Pontes.

---

[142] VEIGA e JAKOBSKIND, op. cit., p. 32.
[143] *O Pasquim*, op. cit. p. 10.

> Então o teatro é mais pobre que a existência real da sociedade. Podemos então esquematizar as três fases. A primeira é um teatro que apenas expele sem aprofundar a vida do cidadão. Na segunda, aprofunda-se, é um teatro cujo espetáculo, depois de se assistir, vai-se para casa refletir sobre a própria existência. E a terceira, que é a que estamos vivendo, a de um teatro atrás da sociedade.[144]

O teatro estava atrás da sociedade porque já não refletia mais a própria sociedade. Impotente por causa da censura, o artista também se revelava incapaz de refletir sobre as novas circunstâncias políticas, econômicas e culturais que o cercavam. Não compreendia que o que mais influía na vida do cidadão era o capitalismo, "forte e dinâmico", sobre o qual era necessário se debruçar. Dessa feita, o teatro brasileiro não teria acompanhado as transformações da sociedade, caracterizando-se como o mais pobre do século- conforme avaliava Paulo Pontes.

Para solucionar esse problema era preciso que "a cultura e o teatro brasileiros voltem a ter contato com a sua única fonte de criatividade e até de originalidade, que é o povo brasileiro, que é a existência concreta do homem brasileiro". O próprio dramaturgo tratou de explicar que não significava retomar um projeto anterior a 1964, de valorização da cultura popular, e simplesmente transportá-lo a 1975. A sociedade se modificara, a realidade brasileira era diversa e, sem nenhum preconceito, era preciso entender o impacto do capitalismo na vida dos brasileiros.

Prosseguindo em sua análise, ele menciona que o trabalho desenvolvido pelo Arena, Opinião, Oficina, dera uma contribuição importante ao teatro nacional, mas no período vigente mostrava-se insuficiente. A dramaturgia precisava trazer o homem brasileiro aos palcos, não só o marginal, o favelado, o camponês, como fazia o Arena anteriormente, mas, diante do novo quadro político, o cidadão de classe média, fruto do capitalismo, representante do novo perfil da realidade brasileira.

Fernando Peixoto recorda que nos meses anteriores à morte de Paulo Pontes, este se preocupava em retomar, por meio de um trabalho coletivo, pesquisas de teatro popular. Paralelamente, sua meta particular era fazer uma análise da classe média brasileira. No entanto, ao mesmo tempo estudava o homem do campo e o operário naquela sociedade, visando compreender o "verdadeiro

---

[144] VEIGA e JAKOBSKIND, op. cit., p. 32.

quadro da sociedade brasileira". Neste quadro, ele compreendia que quem dava base para o autoritarismo era a classe média.

Em um documento obtido na Funarte, Paulo Pontes posiciona-se artisticamente:

> Então, a meu ver, neste momento, a luta fundamental de todo produtor de cultura e arte no Brasil é fazer com que a hegemonia dos meios de produção e difusão de cultura seja nacional em nosso país e, o que é mais importante, a luta de todo homem de cultura efetivamente interessado na democratização da sociedade brasileira é fazer com que os interesses das classes subalternas, que são a grande maioria da população, ocupem o centro da cultura nacional.[145]

Neste trecho, evidencia-se uma ressignificação no projeto nacional-popular de cultura. Pontes, em aparente diálogo com Gramsci, coloca no centro da questão a disputa pela "hegemonia" dos meios de produção e difusão da cultura, além de ratificar o vínculo entre nacional e popular.

> Do meu ponto de vista, assim como no plano político, democracia e defesa dos interesses nacionais são posições que, ao contrário de se antagonizarem, se incluem, no plano cultural, as categorias nacional e popular terão que estar necessariamente ligadas, uma definindo a outra.
>
> A visão unilateral do popular ou do nacional (confusão que tem sido feita por muita gente que escreve sobre arte e cultura popular) leva, inevitavelmente, a uma posição estreita, por mais sincera que seja. Só as duas categorias incluídas uma na outra, transdeterminando-se, são capazes de incluir a variedade e simultaneidade de aspectos da luta pelo avanço histórico da cultura brasileira, isto é, pela conquista para a cultura do povo brasileiro dos meios de expressão e produção cultural que existem no Brasil.
>
> O que eu entendo por nacional e popular nos levará a essa síntese. No plano político, a crise neste momento, é de preservação e consolidação dos interesses nacionais e só se resolverá, satisfatoriamente, através da democracia. No plano cultural a crise é de retomada e revigoramento da reflexão sobre a vida nacional e sua solução só será encaminhada na medida em que as classes subalternas, a ampla maioria da população, ocuparem o centro da criação e fruição da cultura, em nosso país.

Ao finalizar o artigo, Paulo Pontes alerta sobre a necessidade e importância de nos expressarmos a partir da realidade, de não nos afastarmos da história: "É

---

[145] Documento obtido na Funarte. Sem data, só consta a informação: "transcrito do Jornal *O Pasquim*". Pelo conteúdo e pela projeção que Paulo Pontes conquistou após *Gota D' Água* é provável que seja de 1976.

preciso que nós não nos separemos da nossa história. Afinal de contas, é a única que temos".

Agora, o diálogo com Lukács[146] confirma sua orientação política de intelectual de esquerda.

[146] LUKÁCS, *Introdução a uma estética marxista – sobre a categoria da particularidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 163.

CAPÍTULO 3. *Opinião*: primeira incursão no teatro profissional

> "Quando cheguei aqui [Rio de Janeiro], Vianninha virou meu amigo. O negócio do Opinião tava saindo: 'Vem pra cá participar do Opinião'. Estavam escrevendo o 'Opinião' e queriam um cara que manjasse de nordeste. Vim como 'especialista em nordeste'.[147]

O golpe militar de 1964 marcou a derrota das correntes de esquerda, pautadas por uma orientação nacionalista e de valorização do popular. As estratégias de desmobilização deste movimento empregadas pelos militares incluíram intervenção nos sindicatos, arrocho salarial e repressão aos opositores, seguida muitas vezes de prisão e tortura. A sede do MCP foi invadida no mesmo dia do golpe, depredada, e todo o material apreendido para ser usado como prova de subversão. Paulo Freire e diversos participantes foram presos. Na Paraíba, a tática foi a mesma. Os trabalhos de alfabetização e de educação popular tiveram de ser encerrados. No Rio de Janeiro, o teatro construído pelo CPC no prédio da UNE foi metralhado, invadido e incendiado. Os que ali se encontravam saíram fugidos pela porta dos fundos. A UNE e o CPC foram postos na ilegalidade.

Aturdidos com a realidade imposta, artistas e intelectuais tiveram que reorganizar seus projetos e buscar outras formas de atuação. Dessa necessidade de resistir por meio de uma *práxis* engajada e uma arte comprometida com o popular nasceu o *Opinião*, espetáculo dramático-musical, cujo nome seria posteriormente estendido ao grupo. Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa, João das neves, Ferreira Gullar, Tereza Aragão, Pichin Plá e Paulo Pontes foram os mentores do projeto. O texto foi escrito em uma parceria de Vianinha, Costa e Pontes. A direção ficou a cargo de Augusto Boal, do Teatro de Arena, que emprestou a firma aos colegas para a realização do espetáculo. João das Neves relembra o início do grupo:

> No começo do *Opinião* se fazia de tudo... O Paulo, por exemplo, lavava cadeira, pregava tábuas... O problema, naquela hora, era construir o teatro propriamente dito, que é esse teatro aqui. Quando chegamos, isso era um buraco! Era assim. Nós éramos

[147] *O Pasquim,* op. cit. p. 8.

> pedreiros, carpinteiros, um pouco de cada coisa. Éramos até intelectuais![148]

Opinião estreou em 11 de dezembro de 1964, no Teatro Super- Shopping Center da Rua Siqueira Campos em Copacabana. A apresentação mesclava episódios curtos, com canções e relatos da vida dos protagonistas Zé Keti, Nara Leão e João do Vale.

Cabe resgatar aqui a peça escrita por Paulo Pontes na época da CEPLAR: *Um Operário, Um Estudante e um Camponês*. A aproximação entre as duas propostas não é fortuita. Mais uma vez era trazida à cena a diretriz de frente única do Partido Comunista Brasileiro desde fins dos anos 50, adotada após a desestalinização. De acordo com essa perspectiva, uma aliança firmada entre a burguesia e as classes populares seria capaz de derrotar o imperialismo norte-americano e, nesse momento, resistir à imposição do regime militar. A formação dessa frente ampla como forma de combate à ditadura será divulgada pelo PCB em maio de 1965 como uma Resolução Política do Partido, reafirmada posteriormente em 1967, como estratégia para o estabelecimento da democracia[149].

Outra semelhança entre a primeira peça de Paulo Pontes e o show *Opinião* pode ser percebida na tríade formada pelos protagonistas. Nara Leão, representante da burguesia, moradora de Copacabana, sem ser precisamente uma estudante, fazia parte deste universo. Se considerarmos as lutas pela democratização do ensino, tanto o básico quanto o superior, as propostas de educação popular, o grande número de analfabetos neste momento histórico, a educação é considerada privilégio de uma burguesia nacional. Além disso, o sucesso da cantora desde a época da bossa nova a aproximava do público jovem, estudantil e burguês. A apresentação de Nara no texto do show evidencia o lado progressista de uma parcela da burguesia nacional, com a qual contava a política de “frente única”.

> Meu nome é Nara Lofego Leão. Nasci em Vitória mas sempre vivi em Copacabana. Não acho que só porque vivo em Copacabana só posso cantar determinado estilo de música. Se cada um só pudesse cantar o lugar onde vive que seria do Baden Powell que nasceu numa cidade chamada Varre e Sai? Ando muita confusa sobre as músicas que devem ser feitas na música brasileira mas vou fazendo. Mas é mais ou menos isso- eu quero cantar todas as

[148] VEIGA e JAKOBSKIND, op. cit., p. 18.
[149] SACRAMENTO, op. cit. , p. 178.

> músicas que ajudem a gente a ser mais brasileiro, que façam todo mundo querer ser mais livre, que ensinem a aceitar tudo menos o que pode ser mudado.[150]

A última parte da fala da cantora, claramente em tom de protesto, destaca a orientação política do espetáculo: a valorização da questão nacional, a crítica à censura e a resistência ao regime vigente, convidando a plateia ao engajamento, quando propõe que não se deve aceitar aquilo que pode ser mudado. É possível destacar também desse discurso a consciência da função da arte, no caso a música, como mediadora desse processo. Essa seria a síntese do espetáculo, música entendida como elemento de resistência à dominação, conforme aponta Iná Camargo Costa[151].

A exclusão da maior parte da população de políticas públicas educacionais é posta em relevo em um depoimento de Zé Keti. A intertextualidade se faz presente com a peça *Auto dos 99%*, produzida pelo CPC, nos anos anteriores. O cuidado do sambista, ao mencionar problemas concretos do país, representa uma crítica à falta de liberdade de expressão.

> Eu acho que o povo precisa comer
> Foi o jornal que disse
> Que tem mil escolas pra lecionar
> Eu digo o que leio, não digo o que vejo
> Porque o que vejo não posso dizer
> Eu acho que o povo precisa estudar
> Eu acho que o povo precisa estudar
> Foi o jornal que disse
> Que 99, que 99, que 99 por cento do povo
> Não passa nem na porta da faculdade
> Que só 1 por cento pode ser doutor
> Coitado do pobre, do trabalhador
> Coitado do pobre, do trabalhador.[152]

Zé Keti é o trabalhador dos centros urbanos. Em sua apresentação conta-nos que é funcionário de um órgão público, o IAPETC (Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Empregados em Transportes e Cargas). Enquanto não consegue êxito como sambista, desloca-se da periferia ao centro da cidade- como a maioria dos operários de cidade grande- por meio de transporte público, consumindo uma hora

---

[150] COSTA, Armando; VIANNA FILHO, Oduvaldo; PONTES, Paulo. *Opinião*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965, p. 20.
[151] COSTA, Iná Camargo. A hora do teatro épico no Brasil. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 106.
[152] COSTA; VIANNA; PONTES, op. cit., p.37.

nesse percurso. O salário é baixo, sinônimo de contenção de despesas, o que não dá nem para o peru, como afirma o compositor. Somente depois de oito anos de batalha, sua primeira música –"A voz do morro- eu sou o samba"- foi gravada, resultando em mais de trinta gravações.

João do Vale completa o trio de protagonistas. Nascido no Maranhão, na cidade de Pedreiras, é o representante do campesinato, do trabalhador da terra do Nordeste do Brasil. Em um de seus testemunhos, fala de uma carta que escreveu ao pai pedindo perdão por ter fugido de casa, mas é que lá em Pedreiras não dava pra ser feliz. Como só estudou até o segundo ano não deu pra ir à Marinha, como os meninos que terminaram o quinto ano- retoma-se neste ponto o problema da educação. Ficar em São Luís vendendo pirulito e banana ele não queria mais. O jeito era tentar a sorte no sul. Sabia versos e decidiu se arriscar. Um dia, se Deus ajudasse, eles se veriam de novo.

Após o seu testemunho, segue um trecho de *Missa Agrária* de Guarnieri e Carlos Lyra e "Carcará", de Vale e José Cândido, um texto complementando o outro. A música conta as dificuldades enfrentadas pelo sertanejo em terras que não são suas. Alude-se aqui ao problema do latifúndio e na esteira ao da reforma agrária. A seca, a busca pelo alimento, as andanças de um lugar a outro, o enrijecimento do sertanejo são as temáticas sociais também colocadas em debate. Emblematicamente, a canção expressa a capacidade de resistência, não só do sertanejo[153], mas do homem em geral a situações adversas. Assim, "Carcará" entra no rol das "músicas-convite" à resistência, remetendo-nos a uma analogia entre a resistência do sertanejo às adversidades e à do regime imposto.

Entretanto, outra leitura desta música mostra-se possível. Ao associarmos o gavião à violência expressa nos versos "pega, mata e come", e a maldade e valentia impressas à ave, carcará pode ser identificado com os militares, ou seja, o opressor. Caetano Veloso faz uma observação a respeito dessa ambiguidade:

> A canção "Carcará", de João do Vale, era já o clímax do *show* na interpretação de Nara, mas Bethânia, com um talento dramático que Nara estava longe de possuir, parecia dar corpo à canção, que descrevia a violência natural com que um gavião do tipo que habita o Nordeste – o carcará -- ataca os borregos recém-nascidos. O refrão "pega, mata e come" era repetido a intervalos com crescente

[153] É inevitável a associação com a célebre passagem de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha: "o sertanejo é, antes de tudo, um forte".

> intensidade. Uma sugestão de comparação -- "carcará, mais coragem do que homem" -- era suficiente, o contexto, para transformar a canção num vago, mas poderoso argumento revolucionário. Até hoje considero essa uma lindíssima canção, [...] À primeira audição ela me impressionou, mas me deixou por muito tempo intrigado com o sentido de sua mensagem. A recriação da cena de rapina era magistralmente lograda pela composição, e a altivez do pássaro ainda vinha elevada à categoria do mito pela linha "sai voando e cantando carcaráááááá", quando, na canção, se canta o canto da ave, que lhe dá nome. Mas tudo me punha diante de pistas falsas: em meio a tantas outras canções em que se condenava o latifúndio e a exploração, a ideia da rapina parecia adequar-se à caracterização do explorador [...][154]

Essa polissemia do signo, construída conforme o contexto, não descaracteriza o seu caráter de convite à resistência, uma vez que não são excludentes. A alusão à violência do explorador torna-se um alerta aos combatentes.

A análise do texto do espetáculo, se consideradas as propostas antecedentes, como o desafio do Cego Aderaldo e Zé Pretinho, interpretado por Nara Leão e João do Vale, o depoimento de Zé Keti e o testemunho de João do Vale, corrobora a primeira leitura de "Carcará". Essa sequência textual vem reafirmando a ideia de resistência. Esse segundo desafio, porque o primeiro fora lançado na abertura, significa dizer que a luta será travada, ou seja, será um "toma lá da cá", não haverá aceitação passiva. Zé Keti fala da mortalidade infantil, do aumento do custo de vida e do problema da educação. Os volteios do seu discurso, atribuindo o dito ao lido no jornal e não ao realmente visto, é seguido da denúncia "porque o que vejo não posso dizer". A seguir, é exposta a dificuldade dos brasileiros fora das grandes cidades. A batalha por condições dignas de sobrevivência faz com que muitos, principalmente os nordestinos, migrem de sua terra natal. Este deslocamento, porém, em nossa concepção, não significa propriamente uma fuga, mas uma continuação da luta, pois para resistir é preciso se munir das armas que forem necessárias. Na sequência, em meio ao coro que entoa "Carcará" são apresentados os dados estatísticos referentes à migração nordestina.

A canção mais emblemática enquanto símbolo da resistência sem dúvida é o samba "Opinião". De forma explícita, marca-se uma tomada de posição e a sua

---

[154] VELOSO APUD DAMAZO, A, F. T. *O canto do povo de um lugar: uma leitura das canções de João do Vale*. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista. São José do Rio Preto. 2004. P. 74

convicção em mantê-la apesar das adversidades: “Podem me prender/ Podem me bater/ Podem até deixar-me sem comer/ Que eu não mudo de opinião”.

Buscam-se alternativas a fim de manter posicionamentos e escolhas e é traçada uma analogia com os problemas enfrentados pelos moradores do morro, espaço do popular (assim como o sertão): “Se não tem água/ Eu furo um poço/ Se não tem carne/ Eu compro um osso e/ Deixa andá”.

No desfecho, invoca-se a figura de Tiradentes, também símbolo de resistência, aproximando aquele contexto político do herói com o do ano de 1964. O coro, a reunião das três vozes sociais, ou dos representantes da frente única, encerra o espetáculo reiterando a confiança no nacional- popular como a fortaleza capaz de fazer frente à ditadura. Os protagonistas juntos cantam trechos das “músicas-convite” à resistência: “Sina de Caboclo”, “Opinião”, “Cicatriz” e “Carcará”.

> Mas plantar pra dividir
> Não faço mais isso, não
> Podem me prender, podem me bater
> Que eu não mudo de opinião
> Deus dando a paisagem
> O resto é só ter coragem.
> Carcará
> Pega, mata e come![155]

O mote do *Opinião*, como entendemos, era a contestação política e social, isto é, relacionada à manutenção da democracia e à discussão dos problemas sociais, os quais permeiam todo o espetáculo: a seca no Nordeste, o latifúndio, a reforma agrária, desigualdade social, o acesso à educação.

A perspectiva nacionalista fazia-se presente na escolha de elementos próprios de nossa cultura e na discussão das questões relativas ao país. Entretanto, houve espaço para a incorporação de músicas estrangeiras que também tratavam de lutas políticas em outros lugares, como as do norte-americano Pete Seeger e a canção cubana “Guantanamera”. Já o popular marcava presença em elementos como a capoeira- com seu berimbau e o desafio do início-, os repentes, os versos, a literatura - como o trecho de *Morte e Vida Severina*- frutos de pesquisas de fontes populares.

A escolha dos protagonistas e o público do show também eram representantes da noção de povo, conforme conceito proposto por Nelson Werneck

[155] COSTA; VIANNA; PONTES, op. cit., p.82.

Sodré, correspondente às diretrizes do PCB. Edélcio Mostaço, em sua obra *Teatro e política: Opinião, Arena e Oficina*, constata que a visão de povo presente em *Opinião* foi influenciada pela concepção de Sodré exposta em *Quem é o povo no Brasil?*. Para este intelectual comunista, "povo" englobaria todos os grupos sociais interessados e empenhados no desenvolvimento progressista do lugar em que se vive. Esse conceito abrangente estaria condicionado às mudanças do tempo e do espaço.

> O conjunto que compreende o campesinato, o semiproletariado, o proletariado, a pequena burguesia e as partes da alta e média burguesia que têm seus interesses confundidos com o interesse nacional e lutam por este. É uma força majoritária inequívoca. Organizada é invencível. [156]

O nacional-popular em *Opinião* ainda expressava-se nas músicas: o samba, a bossa-nova, os cancioneiros populares, xote, baião, partido alto, "incelença".

A montagem guiava-se por duas intenções principais- dizia o texto de apresentação do show. A primeira delas referia-se à música popular, que "é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião". Desse modo, sua expressividade estaria relacionada a ter uma opinião, ou visão de mundo, aliada ao povo- capaz de captar "novos sentimentos e valores necessários para a evolução social"-, e a manter "vivas as tradições de unidade e integrações nacionais". O povo seria ao mesmo tempo "fonte e razão de música". Dito de outra maneira, o povo é construtor e receptor dessa mensagem.

Na confecção do texto, percebe-se, portanto, a simbiose entre o artista e as classes populares, ressaltada por Paulo Pontes. O diálogo com o povo proposto em movimentos como o MCP, a CEPLAR e perseguido pelo CPC é retomado, tanto na construção, quanto na recepção do espetáculo. Assim, a crítica de que os artistas falavam "de cima pra baixo" atribuída por muitos ao CPC não pode ser estendida ao show *Opinião*.

José Ramos Tinhorão, pesquisador da música popular brasileira, teceu uma das críticas mais repercutidas acerca da montagem. O historiador classificou o show como um equívoco e alertou para o idealismo e a ingenuidade dos seus

---

[156]SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é o povo no Brasil?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. Sem numeração de página na versão digital. Disponível em: http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/povonobrasil.html. Acesso: nov. 2013.

organizadores em crer na força revolucionária e de resistência da proposta. Em relação à recepção do espetáculo, o povo, “a quem se dirigiam as boas intenções políticas, esse ficou à distância pelo próprio preço do espetáculo, que fugia ao seu poder aquisitivo”. [157]

Mais uma vez, se considerarmos o povo, segundo Sodré, essa afirmação pode ser repensada. É certo que dentro desta abrangente concepção de povo, o espetáculo não atingia a totalidade, só uma parcela, a dos extratos médios, devido aos impedimentos e sanções decorrentes do golpe militar, além da questão financeira apontada por Tinhorão. No entanto, ideologicamente, os organizadores do show ainda se mantinham alinhados com o povo.

Naquele momento, a proposta dos artistas reunidos no Opinião de “ida ao povo”, equivalente a de outros movimentos populares, deu um passo atrás e teve que voltar ao ambiente fechado, limitado a poucos lugares. Isso, porém, não desmerece a força de sua mensagem política. Como o nordestino que para sobreviver busca outras terras, os artistas também tiveram que se adaptar.

Paulo Pontes argumenta que o popular não deve ser avaliado pelo número de espectadores de uma peça, mas pela temática apresentada. Resgatando as tensões vividas pelo Arena em relação à limitação de público, ele justifica: “A colocação que o Arena fez era ingênua. Achavam que a dramaturgia era popular se fosse assistida por milhões. Isso não é verdade. A dramaturgia popular é a que for ideologicamente popular.”[158]

A ideologia popular de *Opinião* expressava-se de múltiplas formas, na música, nos versos, na literatura, nas referências cinematográficas, teatrais, históricas, como a Tiradentes, na escolha dos protagonistas e nas questões sociais. Já que esse olhar popular é que deveria ser privilegiado na análise da realidade do país, ele alcançava o status de nacional. Essa relação entre o nacional e o popular é expressa por Nelson Werneck Sodré, para o qual “em política, como em cultura, só é nacional o que é popular”.[159] Esta visão aproxima-se do entendimento de Ferreira Gullar que considera que a “cultura popular tem caráter eminentemente nacional e mesmo nacionalista.”[160]

Edélçio Mostaço, avaliando a montagem, concluiu que *Opinião*:

---

[157] TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: Um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 86.
[158] *O Pasquim*, op. cit. , p. 10
[159] SODRÉ, op. cit. , p. 61.
[160] GULLAR, op. cit. , p. 9.

> "operava uma comunicação de circuito fechado: palco e plateia irmanados na mesma fé. Aliás, um raro exemplo de espetáculo brasileiro contemporâneo inteiramente *grego* em seu espírito. O *povo* do palco era o mesmo *povo* da plateia".[161]

Esta última consideração de Mostaço pode ser analisada sob outra perspectiva. O povo do palco não era o mesmo povo da plateia. O primeiro talvez fosse até mais heterogêneo que o segundo, se considerarmos que a plateia era constituída, em sua maioria, por estudantes e por extratos burgueses da sociedade. No palco do *Opinião* havia uma representante da burguesia progressista, um do operariado das grandes cidades, um dos trabalhadores rurais e nordestinos; e nos bastidores há de se considerar os múltiplos sujeitos envolvidos e suas diversas realidades. Dizendo de outra maneira, os intérpretes escolhidos eram do povo, não só segundo concepção da "frente única", mas também de fato. Zé Keti e João do Vale eram do povo, e, na autoria do show, Paulo Pontes, ao menos, deve ser destacado, já que também tinha a mesma origem. O dramaturgo, ao falar sobre a montagem, pondera:

> O grupo Opinião conseguiu formular, em termos práticos, aquilo que existia na teoria. Colocou no mesmo palco Nara, Zé Keti e João do Vale, que são três vivências diferentes, conseguindo apresentar pessoas de diversas camadas sociais diferentes num palco, todas com a mesma opinião.[162]

Entretanto, indubitavelmente, palco e plateia possuíam a mesma fé; não exatamente em relação aos princípios do PCB, mas fé em transformações no cenário político. No período anterior a 64, apostava-se em uma revolução social, advinda da conscientização das classes subalternas, em que estas, ao tomarem ciência dos mecanismos de exploração sociais, passariam a reclamar seus direitos e uma maior participação na vida política do país. Após o golpe militar, os artistas mantiveram-se engajados, porém as circunstâncias os levaram a uma reavaliação de suas práticas. Falar diretamente aos trabalhadores, ou aos extratos baixos da sociedade, apresentar-se em sindicatos, favelas, participar de campanhas de educação popular já não era mais possível. Porém, calar-se também não era uma opção. Dessa maneira, a montagem do show *Opinião* representou uma forma de dar

---

[161] MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo: proposta, 1982. p. 77.
[162] VEIGA e JAKOBSKIND, op. cit. , p. 38.

continuidade ao que estava sendo feito por aqueles artistas, cientes das limitações anteriores de suas propostas e das restrições políticas vigentes.

A resposta ao problema do público a quem se dirigia o espetáculo Paulo Pontes a encontrou na seguinte análise:

> A contradição, fazer arte para certos setores médios da sociedade, deixou de existir porque a nova situação política, gerada a partir de 64, criou uma situação que permite o contato mais direto, em termos de problemas, entre setores mais amplos da sociedade. Agora, já não importa fazer teatro para alguns setores minimizados da sociedade.[163]

Pontuamos anteriormente que a intenção inicial do CPC de "ir ao povo" e as suas práticas já não eram mais viáveis na conjuntura pós- golpe. Sendo assim, seus membros, ao se reorganizarem, tiveram que recuar e retornar ao espaço físico do teatro, tendo como resultado a restrição de público e do alcance da sua mensagem; o que significou um retorno da ação nos moldes do Arena. Estas questões constituíram justamente o pomo de discórdia entre os artistas do Arena, que culminou na cisão do grupo. De um lado, os que ficaram em São Paulo, no teatro da Rua Teodoro Baima, continuaram com o teatro engajado, mas com público limitado, em termos numéricos e relativos à classe social, pois falava, sobretudo, a uma plateia de classe média. De outro, os que migraram para o Rio de Janeiro porque pretendiam comunicar-se a um maior número possível de pessoas, visando, sobretudo ao povo (povo, nesse caso, as classes mais baixas da população).

Embora a circunstância política os tenha obrigado a recuar e retornar a um recinto fechado e limitado, há diferenças profundas entre o trabalho realizado pelo Arena e pelo Opinião, as quais Paulo Pontes trata de esclarecer. O primeiro grupo, surgido na década de 50, embora enfrentasse um momento difícil para a dramaturgia brasileira, desfrutava da liberdade de debate. Os questionamentos sobre os problemas da sociedade brasileira ganhavam relevo, assim como os movimentos populares. No teatro, a temática nacional-popular emergiu. O segundo nasceu em um cenário político complexo e restritivo, após a tomada de poder pelos militares. Diante deste quadro de 64, era preciso resistir ao autoritarismo por meio de uma frente ampla, necessidade que não havia quando do surgimento do Arena. A

[163] VEIGA e JAKOBSKIND, op. cit., p. 38.

própria organização do Opinião, constituída por artistas e intelectuais provenientes de diferentes setores sociais, refletia essa frente. Ao Arena foi possível trabalhar com os setores marginalizados da sociedade, os quais começavam a ter notoriedade política; o Opinião, impossibilitado desse contato direto, teve de buscar no sistema brechas em que pudesse atuar. “E descobriu”. Essa descoberta relacionava-se ao entendimento de que todos os setores da sociedade brasileira, não só as classes subalternas, naquele momento estavam à margem do processo político. Desse modo, o debate importava a todos. Além disso, o grupo buscou seus aliados em toda a sociedade, “sem sectarizar ninguém”.

Atribuir à montagem a responsabilidade de ser um instrumento de derrubada da ditadura e, a partir disso, considerá-la derrotada em seu propósito soa excessivo. Foi uma iniciativa que, embora tenha feito sucesso e ganhado repercussão, ficou localizada no Rio de Janeiro e restrita a certo público. Isso significa que devido ao seu sucesso e à sua repercussão, *Opinião* foi um ato de protesto válido, mas incapaz de representar toda uma nação.

Talvez seja válido pensar que o seu propósito de despertar a consciência para os problemas nacionais, ou de mantê-los em discussão, e incentivar a não aceitação de um regime imposto de forma antidemocrática tenha surtido efeito dentro de alguns círculos sociais. Ademais, o espetáculo manteve vivas as pesquisas de cultura popular e apontou um caminho para futuras produções teatrais[164]. Napolitano ainda ressalta o sucesso do espetáculo em promover a massificação de uma cultura musical nacional-popular.[165]

A respeito dessa cultura musical, Paulo Pontes esboçou um quadro das “primeiras tentativas de encontro entre a classe média e a arte saída das camadas populares”. Ele destacou o trabalho de alguns integrantes do CPC, como Carlos Lyra, com menção especial à composição *A canção do subdesenvolvido*, escrita em parceria com Francisco de Assis; a parceria de Edu Lobo, que resultou na música da peça *Azeredo mais Benevides*; Caetano, Gil e Tom Zé; os shows realizados no Municipal do Rio, “os primeiros concertos com artistas suburbanos para plateia maciçamente compostas por estudantes e classe média”. Nesse movimento, destacaram-se ainda Nelson do Cavaquinho, Cartola, Zé Keti, Aracy de Almeida e

---

[164] FREITAS F, J. F. M. *“Com séculos nos olhos” – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.
[165] NAPOLITANO, op. cit., p. 53.

Eliseth Cardoso, artistas de origem suburbana. Soma-se a essas manifestações, uma nova corrente mais nacionalista nascida dentro da Bossa Nova. [166]

O golpe de 64 pode ter "estancado" o movimento do CPC na prática, mas este continuou vivo na consciência dos seus criadores, e foi nas brechas existentes entre os anos de 64 a 68 que esses artistas continuaram seu engajamento, conta Paulo Pontes. Paulatinamente, é certo que a censura foi se endurecendo após o golpe, mas, de início, nos meses seguintes à derrubada de Jango, os sustos foram maiores do que os problemas concretos envolvendo o teatro, avaliou o crítico Yan Michalski[167].

Os artistas, embora trabalhando com vertentes diferentes, possuíam o mesmo posicionamento. Ferreira Gullar, Fernando Torres, Augusto Boal, Plínio Marcos, a turma do Cinema Novo, do Oficina, e inclusive nomes ligados ao TBC, como Paulo Autran, estavam comprometidos com a mesma identidade política. Paulo Pontes ainda menciona o espaço que a *Revista Civilização Brasileira* ocupa nessa frente de resistência.

A segunda intenção do espetáculo está relacionada à tentativa de encontrar "saídas para o problema de repertório do teatro brasileiro que está entalado". A tradição de teatro de autor, cujo repertório ajustava-se "às solicitações e inquietações do público", encontrava-se desorientado por não dialogar mais com o público. Tal crise relacionava-se a interferências de fatores como o "fetiche" pelo teatro estrangeiro e a desvalorização da criatividade do ator.

Opinião fazia parte de um grupo de iniciativas que visava restabelecer "o espetáculo do homem de teatro brasileiro". Entre estas mereceu destaque no prefácio da peça o trabalho de Flávio Rangel, o do grupo Mambembe, do Oficina, do Teatro do Sete e de Cacilda Becker.

No plano do conteúdo, Opinião propunha, portanto, essa reflexão. Esteticamente, apresenta-se como uma colagem de textos, reunindo músicas, depoimentos, dados estatísticos, trechos de poemas, de ensaios, de textos literários, histórias curtas e diálogos[168], costurados pelo encadeamento de ideias relacionadas à temática selecionada.

---

[166] VEIGA e JAKOBSKIND, op. cit. , p. 38.
[167] MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão-uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
[168] BETTI apud FREITAS F., op. cit., p. 177.

Paulo Pontes menciona que a política cultural do grupo Opinião, formulada por Ferreira Gullar, residia em dois aspectos fundamentais: buscar com o povo a temática que interessava a este e a recriar. Ele também afirma que o grupo teria surgido da necessidade da unificação das classes sociais "não comprometidas com a exploração das riquezas nacionais". Reitera, assim, a formação da política de frente única; embora tenha destacado o comprometimento dessa aliança, não com a resistência ao regime militar, mas com a luta anti-imperialista, invocando em seu discurso a temática de valorização do nacional.

Ele ainda completa:

> Posso sintetizar essa política [cultural do grupo Opinião] num negócio que o Gullar escreveu na época. Novalis tinha uma frase que dizia assim: "Quanto mais poético, mais verdadeiro". Gullar inverteu e falou: "Quanto mais verdadeiro, mais poético".[169]

Essa mesma citação consta do programa da peça *Liberdade, Liberdade*, também encenada pelo grupo. A questão trazida à tona é o entrelaçamento entre conteúdo e forma, ou, segundo Peter Szondi, como o conteúdo precipita-se em forma. A qualidade da obra de arte estaria em sua natureza dialética, em que conteúdo e forma dialogam necessariamente.

Paulo Pontes, ao resgatar essa citação e associá-la à política cultural do grupo, revela que para os artistas do Opinião a obra de arte seria tanto mais expressiva e bem elaborada formalmente quanto mais estivesse relacionada à realidade concreta. Esta, aliás, foi a síntese orientadora do projeto de dramaturgia de Paulo Pontes.

No texto que acompanha o espetáculo *Brasileiro, profissão esperança*, escrito em 1969, na publicação da Civilização Brasileira, dois anos após a saída do Opinião, Paulo Pontes reitera a urgência de conhecer o "homem brasileiro", o que o caracteriza histórica e socialmente, de todas as formas. Para isso, tudo aquilo que é recolhido do cotidiano do "povo" assume significativa importância: "uma observação, o relato de uma experiência, uma anotação, um poema, a fala das ruas, uma canção, um retrato, uma reportagem, uma pesquisa". Ao usar, no primeiro momento,

---

[169] *O Pasquim,* op. cit. p. 8

a expressão “homem brasileiro” e depois identificá-lo ao povo, opera a hibridização do nacional ao popular.

No mesmo texto, além do nacional-popular, Paulo Pontes dialoga com Georg Lukács, especificamente com a obra *Introdução a uma estética marxista*, e Ferreira Gullar, em *Vanguarda e subdesenvolvimento*, ao se referir às categorias do “universal”, “particular” e “singular”.

> Situar o homem brasileiro, cada vez mais ligado à vida e à experiência dos outros povos, mas particularizado pelas relações que estabelece dentro do seu processo social- é uma conquista permanente que pertence a cada um de nós e a todos que, a qualquer instante e em relação a qualquer fenômeno, consigam extrair de sua experiência um dado revelador da aventura do homem brasileiro, diante do qual o homem brasileiro se compreenda.[170]

Lukács já era conhecido dos comunistas brasileiros desde 1959, quando a revista *Problemas da Paz e do Socialismo* (número 4, 1959) publicou o ensaio “As concepções filosóficas de Georg Lukács”. A partir dessa publicação, o filósofo passou a ser discutido no Brasil, em diálogo com os intelectuais-artistas, como Ferreira Gullar, de *Cultura posta em questão* e *Vanguarda e subdesenvolvimento*. *Introdução a uma estética marxista* só foi lançado no nosso país em 1968.

O singular, conforme Lukács, é expresso no cotidiano, na realidade empírica- em uma anotação, um poema, na fala das ruas, como associa Paulo Pontes. Na outra ponta, estaria o universal, marcado pela abrangência conceitual. Como mediador entre ambos, manifestando-se nas artes, encontra-se o particular. Nessa dinâmica, parte-se da observação do singular, da constatação que determinados fenômenos cotidianos são preservados em diferentes contextos, sendo particularizados, e podem ser alçados, portanto, à generalização, ou ao universal. Essa dinâmica compreende um movimento de ida e volta, do micro ao macro-universo, mas também do macro ao micro-universo.

O particular, “categoria central da estética”, se expressa por meio de tipificações, ou seja, figuras que representam toda uma classe, um grupo social. Dessa maneira, podemos afirmar que, ao eleger a comédia de costumes como uma de suas formas de expressão, Paulo Pontes pretende elevar a personagem tipificada à representante do nacional e, por vezes, do universal. A particularização seria um

---

[170] PONTES, P. *Teatro de Paulo Pontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. v. 1. P. 25.

processo de extração da essência do homem brasileiro, compartilhada, em alguns momentos, com a totalidade dos homens. De acordo com as palavras do dramaturgo, o processo compreende "situar o homem brasileiro, cada vez mais ligado à vida e à experiência de outros povos, mas particularizado pelas relações que estabelece dentro do seu processo social".

Maria Sílvia Betti, analisando de que forma os conceitos de universal e nacional[171] refletem-se nas propostas dos artistas reunidos no grupo Opinião, afirma:

> O novo, efetivamente, não é a capacidade de vincular-se o nacional e o universal, mas o fato de fazê-lo estrategicamente como forma de tornar mais profundo e eficiente o projeto de uma cultura nacional e popular de massas. O que o grupo Opinião procura, a rigor, é um maior grau de legitimação artística desse projeto, buscando para isso o respaldo inquestionável de grandes referências culturais, e, no aspecto teórico, de Lukács, anteriormente utilizado como fonte para a articulação de um raciocínio de crítica ao CPC.[172]

A influência de Lukács na obra de Paulo Pontes ainda pode ser percebida em *Um edifício chamado 200*, uma vez que o filósofo questiona a crença na intervenção de elementos sobrenaturais na trajetória dos homens. A crítica da peça, expressa na representação do extraterrestre, pode sugerir que os problemas reais encontram resposta no mundo concreto, não na metafísica. Assim, Gamela, o protagonista da peça, mesmo após a "ajuda" do além, termina frustrado e enlouquece, ou seja, simbolicamente a perda da razão configuraria a não vinculação ao mundo real. É importante considerar que o realismo, na dramaturgia de Pontes, associa-se ao conteúdo, não necessariamente à forma, como veremos adiante. O realismo também não se restringe a ser um decalque do mundo real, mas uma percepção que subverte o olhar, obrigando-nos, pelos extremos, a termos uma visão crua dessa realidade.

Finalizando o texto de *Brasileiro, profissão, esperança*, Paulo Pontes afirma:

> A arte e o próprio humanismo brasileiros, formulados em um nível conceitual superior, haverá de sair - como tem, aos trancos e

[171] Conforme Maciel, op. cit., p. 170, a obra *Vanguarda e subdesenvolvimento*, de Ferreira Gullar, permite-nos associar o singular ao nacional ou regional, considerando-se o contexto histórico do país, em 1969.
[172] BETTI, op. cit. ,p. 167.

> barrancos, saído até agora - desse paciente, permanente e frustrante garimpo em nossa realidade concreta.[173]

O dramaturgo, orientado pelas ideias de Lukács, compreende que a arte deve sair do garimpo de nossa realidade, ou seja, a perspectiva adotada é a realista. O realismo, desse modo, torna-se o conteúdo a ser apreendido e a forma que abriga esse conteúdo relaciona-se intrinsecamente a ele- entendimento presente nas análises de Lukács e também de Peter Szondi.

Reforçando o contato dos integrantes do grupo Opinião e Lukács, Betti afirma:

> A perspectiva de que tanto a grande arte burguesa como o realismo socialista possuem pontos de aproximação (a capacidade de lidar com a totalidade, por exemplo) é um dos aspectos que tornam as formulações de Lukács altamente motivadoras para os ex-cepecistas concentrados agora no grupo Opinião.[174]

O contato com o filósofo húngaro corroborou o caminho do nacional-popular escolhido pelos artistas de esquerda. Em suas propostas, o olhar direcionado ao real já era uma exigência constante, desde os tempos do Arena, devido aos seus posicionamentos políticos e à influência do teatro brechtiano. As experiências do CPC e do Opinião possuem a mesma gênese, porém os sujeitos envolvidos já não eram os mesmos. A própria trajetória lhes permitiu reavaliações de suas práticas e amadurecimento intelectual. Isso não significa, porém, mudança de caráter ideológico.

Paulo Pontes, na Paraíba, também orientava seus trabalhos por uma visão marxista de mundo. No Rio de Janeiro, em contato com Vianinha, Ferreira Gullar, Armando Costa, João das Neves, e todos os que participaram do grupo Opinião, teve a oportunidade de se aprofundar na arte dramática, refinar seu trabalho e, assim, poder incorporar elementos do teatro épico em seus textos posteriores.

A cultura popular, como base para se pensar a realidade do país, manteve-se presente em suas propostas. Conforme Dias Gomes, “O Opinião, como seu próprio nome indica, era uma trincheira onde a cultura popular se dispunha a resistir até o fim”. Foi o que também pretendeu Paulo Pontes até o fim: fazer da cultura popular a base de sua dramaturgia.

---

[173] PONTES, Paulo. *Brasileiro, profissão esperança* (texto de apresentação da peça na edição da Civilização Brasileira). In: PONTES, 1998, op. cit. p. 25.

[174] BETTI, op. cit., p. 167.

CAPÍTULO 4. O amadurecimento da dramaturgia de Paulo Pontes

"É importante o jeito, a linguagem e o cheiro de povo nos palcos, para que não se esqueça de que ele existe, e é, afinal de contas, o grande derrotado. Já que não é possível colocar o drama do povo em toda sua consequência, que se coloque, pelo menos, a cara do povo do jeito que ela é."[175]

Em sua trajetória de homem de teatro, até que se firmasse como dramaturgo, Paulo Pontes envolveu-se em diversos projetos. Bibi Ferreira conta que o primeiro texto em que ele começou a trabalhar era uma adaptação do romance *El Señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias, mas que nunca foi finalizado. O romance de Astúrias, publicado em 1946, pode ser enquadrado na categoria de "romances de ditaduras", tradicional na América Latina. A relação entre o assunto deste livro com a realidade brasileira explica o interesse de Paulo Pontes pela adaptação.

> ...El Senõr Presidente não pode ser considerada como um mero retrato de um sistema ditatorial, pois possui uma identidade artística autônoma. É um mundo literário inspirado pela corrupção, pelos abusos da autoridade política e pelo terror que caracterizaram alguns regimes latino-americanos, e que ainda hoje persistem em algumas sociedades. A novela se inspira em algumas lembranças de adolescência, de Asturias, que, quando estudante, participou diretamente de movimentos pacíficos contra a ditadura de Estrada Cabrera. [176]

Durante oito anos, provavelmente, Pontes trabalhou nesse projeto, ou seja, praticamente todos os anos em que se dedicou ao teatro profissional. Assim, é possível pensar em algumas influências que este romance exerceu na sua dramaturgia, ou, como, por exemplo, o realismo mágico talvez possa ser associado a seus textos.

Luiz Carlos Maciel conta que se encontrou várias vezes com Paulo Pontes para analisar o romance de Asturias e falar sobre o projeto de adaptação. O "guru da contracultura" relembra que Pontes analisava o original com um rigor minucioso,

---

[175] CORREIA NETO, A. *A cara do povo do jeito que ela é*. João Pessoa: Ed. Paulo Pontes. 1977. 96 p. (Coleção *O Povo no Palco*, v. 1), p. 13.

[176] SÁNCHEZ, 1968, APUD VERGARA, A. *Surrealismo e Realismo Mágico em El Señor Presidente de Miguel Ángel Asturias*. *Outros Tempos*. Volume 5, número 5, junho de 2008-Dossiê História da América.

nunca ficava satisfeito e sempre descobria na história e nos personagens novos aspectos que podiam ser aproveitados dramaticamente.[177]

Após o show *Opinião*, sua primeira experiência no teatro profissional, Paulo Pontes escreveu *Paraí-bê-a-bá*, em 1968. O show *Brasileiro, profissão esperança*, baseado na vida e na obra de Antonio Maria e Dolores Duran, marcou o ano de 1970. Entretanto, é em 1971 que Paulo Pontes ganha notoriedade como autor. *Um Edifício chamado 200* trouxe aos palcos a comédia de costumes. No ano seguinte, escreveu *Check-Up*, feita especialmente para Ziembinski, *Dr. Fausto da Silva* e também traduziu e adaptou o texto de *O Homem de La Mancha*, juntamente com Flavio Rangel. Em 1973, em parceria com o argentino Alfredo Zemma criou *Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo*.

O ator Luiz Tadeu Teixeira relembra que coube a Paulo Pontes encabeçar a adaptação de *Coriolano*, estrelada por Paulo Autran, em 1974[178]. Vianinha, inicialmente convocado para o trabalho, não pôde desempenhar a tarefa sozinho, por isso Pontes foi chamado. De acordo com Teixeira, Paulo Pontes "deu um banho de português no texto", mas seu nome não apareceu na adaptação porque ele já era visado pelos órgãos de censura. Assim, a peça saiu com a informação de que a adaptação teria sido responsabilidade de Paulo Autran. Antonio Petrin confirma essa versão sobre a peça, em sua biografia para a *Coleção Aplauso*, revelando-nos, inclusive, um dado curioso, sobre o texto de Paulo Pontes. Uma das falas de um personagem, vivido por Petrin, fora alvo de crítica de militantes do Partido Comunista, nas primeiras apresentações, por ter sido considerada reacionária.

> Nesse Shakespeare pouco montado, eu era um dos tribunos, aquele que faz o discurso para banir o protagonista do seu reino. Era uma peça que poderia ser vista como política, que propunha o banimento de um político para fora de seu país. Na temporada carioca houve até uma polêmica, pois para alguns um dos discursos do Coriolano soou reacionário na tradução feita pelo Paulo Pontes. Aí a turma do partidão não perdoou e caiu em cima. A pedido do Celso eu refiz alguns diálogos e os levei, constrangido e com muita cautela, para o Autran. Acho que ninguém queria essa tarefa ingrata e escolheram a mim. De qualquer forma, foi uma ótima experiência, o meu primeiro Shakespeare. E me lembro que sempre ao final do meu discurso contra Coriolano eu era aplaudido em cena aberta.[179]

---

[177] MACIEL. Luiz Carlos. "Paulo Pontes que eu conheci". *Folha de S. Paulo*, 29 dez. 1976.

[178] Entrevista com Luiz Tadeu Teixeira. **Simbiótica**, n.4, out. 2013. Disponível em: <http://www.periodicos.ufes.br/simbiotica/article/viewFile/6132/4479> Acesso em: 27 mar 2015.

[179] MARGARIDO, Orlando. *Antonio Petrin: Ser ator*. São Paulo: Imprensa Oficial. 2010, p. 71.

Em 1975, Paulo Pontes escreve, juntamente com Chico Buarque, seu maior sucesso, pelo qual ficará sempre lembrado, *Gota d'água*. A peça estreou em dezembro daquele ano e um ano após, em dezembro de 1976, Paulo Pontes faleceu em decorrência de um câncer no estômago. Um de seus últimos projetos, também em parceria com Chico Buarque, era a peça *O Dia em que Frank Sinatra veio ao Brasil*. No entanto, como o texto ainda estava sendo gestado, não foi levado adiante por Chico, pois, segundo ele, "a coisa estava frágil ainda, a estrutura fraca, a peça não estava resolvida"

Apesar de bem debilitado por causa da doença- estava cego da vista esquerda e quase perdendo a direita- ouvia os amigos, discutia com eles sobre teatro brasileiro e insistia que era preciso lutar.

4.1. *Paraí-bê-a-bá*

"O sertão está em toda parte, o sertão está dentro da gente. Levo o sertão dentro de mim e o mundo no qual vivo é também o sertão"

(Guimarães Rosa)

Em 1967, após a saída de Paulo Pontes do Opinião, ele retornou à Paraíba. Lá, segundo Bibi Ferreira, voltou a trabalhar no rádio. "Era um trabalho simples, didático, que aproveitava muito do que ele tinha aprendido nos anos passados no Rio. Scripts de programas cômicos".[180]

Foi nessa ida a sua terra natal que Paulo Pontes escreveu *Paraí-bê-a-bá*, após uma semana trancado em um quarto de hotel, à base somente de café, leite e cigarro.[181]

Severino Ramos conta que a peça foi um sucesso sem precedentes na história da Paraíba. Ficou um mês em cartaz e teve que contar com a Polícia Militar para organizar a multidão e evitar que as pessoas que não conseguiam ingresso pulassem as grades do jardim do Teatro Santa Roza para assistir à peça.[182] Além de

[180] FERREIRA, op. cit.
[181] RAMOS, op. cit., p. 16.
[182] Idem.

Paraí-bê-a-bá ser escrita por um paraibano e encenada por atores paraibanos, mesmo que amadores, o sucesso da peça também se deu em virtude de um anúncio que o próprio Paulo Pontes elaborou para divulgação da montagem, segundo nos conta Ednaldo do Egito.

> Um exemplo de sua astúcia, de sua inteligência, é o anúncio que preparou para a representação de *Paraí-bê-a-bá* no Santa Roza. A peça estreou no Rio, no Teatro Nacional de Comédia, e quando vinha para ser encenada em João Pessoa, Paulo preparou um anúncio com o seguinte título: "Eles são uns ingratos! Em vez de estrear aqui uma peça feita com tanto sacrifício pelos paraibanos, foram para o Rio de Janeiro etc". Resultado: *Paraí-bê-a-bá* foi recorde de bilheteria, com filas enormes para adquirir ingressos ao preço de 10 cruzeiros, em janeiro de 1968, com um total de arrecadação de 16 mil cruzeiros.[183]

A estreia de *Paraí-bê-a-bá* ocorreu em 29 de janeiro de 1968, no Teatro Nacional de Comédia, Rio de Janeiro. O espetáculo representou o Estado da Paraíba no IV Festival Nacional de Teatro do Estudante. Em 16 de fevereiro do mesmo ano, o grupo Teatro de Arena da Paraíba estreava a peça em sua terra natal no teatro Santa Roza.

Paulo Pontes afirma que essa peça foi a orientadora de outros trabalhos realizados por ele em conjunto com grupos no Paraná e no Rio Grande do Sul, seguindo a mesma linha. Não encontramos registros disso, mas, provavelmente, tenham sido espetáculos que trouxeram o povo de volta aos palcos, de um ponto de vista regional, cada qual com suas particularidades, lidando com sua própria realidade.

Em entrevista concedida a seu amigo Alarico Correia Neto, o dramaturgo, avaliando esse enfoque regional, salienta que essas especificidades não impedem a unidade quando se fala em homem brasileiro. "Não existe o homem brasileiro, essa coisa assim, substantivo abstrato"[184]- conclui. O específico é o que o liga à realidade concreta. Assim, embora cada região do país apresente suas diferenças, um substrato comum identifica o homem brasileiro. Mais uma vez percebe-se em seu discurso o diálogo com Lukács, em relação às categorias do "universal", "particular" e "singular", esta podendo ser associada ao "nacional" ou "regional", segundo Gullar.

---

[183] RAMOS, OP. CIT., P. 70.
[184] RAMOS, op. cit., p. 88.

Dessa forma, “Por que um espetáculo sobre a Paraíba?”. Esse questionamento intitula o texto que acompanha a publicação da peça *Paraí-bê-a-bá*. Prática comum entre os dramaturgos do Opinião, em seu tempo, o prefácio era escrito como uma proposta de reflexão sobre a peça, sobre as motivações dos autores e como oportunidade para discutir a realidade do país. As intenções de *Paraí-bê-a-bá* estão expressas no prefácio da peça[185].

Paulo Pontes afirma que dois impasses prejudicam o desenvolvimento da arte teatral –e da criação artística em geral- em um Estado como a Paraíba[186]. A peça, portanto, nasce como uma tentativa de apurar esses problemas.

O primeiro impasse surge da seguinte constatação: o público não vai ao teatro. Dessa forma, como mudar esse quadro? Como atrair o público ao teatro? Como despertar o interesse de um público acostumado a desfrutar da cultura “glamorosa e de ótimo acabamento industrial” veiculada pelos meios de comunicação de massa?

O segundo impasse: em um Estado que não possui tradição teatral, “onde não há escolas de arte dramática, não se editam livros de teatro, onde não há técnicos, etc”, como realizar espetáculos capazes de atrair o público?

Os dois impasses, de fato, resumem-se a uma só questão: como efetivar a comunicação com o público teatral? No bojo desse questionamento, encontra-se a problematização a respeito do conteúdo e da forma. O primeiro impasse exige avaliar o conteúdo a ser levado aos palcos, aquilo que desperta o interesse do espectador. O segundo, “como realizar um espetáculo de teatro cujo nível seja capaz de interessar ao público”- conforme palavras de Paulo Pontes, ou seja, qual a melhor forma de expressão para conquistar a plateia, em relação ao “acabamento” do espetáculo.

A partir desses impasses, forma-se um círculo vicioso: “o público não vai ao teatro porque, entre outras coisas, o espetáculo não é bom; o nível dos espetáculos não melhora porque o público não prestigia, não paga, não oferece, com seu interesse as condições para que o teatro se desenvolva”.[187]

---

[185] Texto datilografado, do arquivo de Paulo Vieira, professor da UFPB. A numeração será indicada como consta nessa versão.

[186] PONTES, Paraí-bê-a-bá. Teatro de Arena da Paraíba. p. V.

[187] Não se trata aqui de considerar o público mero consumidor, tal como observou ARRABAL (1983: 149), mas, sem emprestar um tom róseo ao teatro, de ter consciência de que a continuidade da atividade teatral depende de recursos financeiros. Paulo Pontes também considera que o desenvolvimento do teatro depende de apoio

Ao artista cabe tentar superar essas limitações. Paulo Pontes, então, oferece uma resposta ao impasse apresentado. “Como fazer o público ter interesse pelo espetáculo teatral? Consultando o público; se o homem para quem o nosso teatro se destina é paraibano, façamos, do homem paraibano, o espetáculo”[188]. Ele continua em sua preleção: “O teatro... terá de ir buscar na consciência coletiva da comunidade para a qual representa os motivos, os elementos de sua dramaturgia. O teatro terá de sujar-se da realidade do seu público, para tê-lo atento, para fazê-lo gostar e necessitar de teatro”.[189]

Dessa forma, Pontes entende que uma vez escolhida a matéria-prima da obra teatral, e, consequentemente, resolvido o primeiro impasse, surge a possibilidade para solucionar a dificuldade relativa à forma do espetáculo.

> Se o homem que eu expresso no palco sou eu, eu o expresso melhor. Se a cultura que eu tento criar é a minha, eu a entendo melhor. Particularizando: eu conto melhor uma piada que expresse determinado problema moral, ou psicológico, ou social do meu meio, do que recitaria um monólogo de Molière.[190]

A opção pelo realismo como conteúdo da obra resolveria, de acordo com seu entendimento, a tensão que recai sobre a forma.

É oportuno relembrar que, ao tratar da política cultural do grupo Opinião, Paulo Pontes menciona a preocupação com a dialética entre forma e conteúdo como um dos alicerces orientadores do grupo. O prefácio de *Paraí-bê-a-bá* destaca essa questão, colocando-a no centro da discussão. Esses mesmos pressupostos também se fazem presentes nas outras peças de Paulo Pontes.

---

governamental, o qual relaciona diretamente ao interesse do público. Se este mostra interesse, há investimento público.

[188] Chama a atenção neste prefácio o fato de Paulo Pontes em nenhum momento usar a palavra povo. No texto que antecede a peça *Um Edifício Chamado 200*, na coleção publicada pela Civilização Brasileira, que data de 1971, também a palavra não é mencionada. Com o sucesso de *Gota d’água*, e sua consequente projeção na imprensa, entrevistas, discursos e ensaios passam a ser frequentes. Nessa ocasião, a palavra povo marca seus discursos. Levanta-se aqui a hipótese de que esses textos de Paulo Pontes, do final da década de 1960, refletem a repressão sofrida pela sociedade em geral, o que fez com que ele, na defesa de seu projeto artístico, pautado pelo nacional-popular, usasse de algumas estratégias linguísticas para escapar da censura. Este mesmo projeto, na década de 70, voltará com força, inclusive, por iniciativa estatal e pela indústria cultural. Assim, o vocábulo “povo” volta a ser mencionado sem ressalvas nos textos de Paulo Pontes.

[189] PONTES, op. cit., p. VII

[190] Idem, p. VII.

Ao eleger o homem paraibano, ou brasileiro, como centro da sua dramaturgia, Paulo Pontes desloca a atenção do individual ao social, confirmando a orientação épica de sua obra.

Na conclusão desse prefácio, o primeiro registro de uma análise de Paulo Pontes sobre teatro brasileiro, ele assume uma perspectiva popular perante a dramaturgia. Embora não mencione em nenhum momento a palavra povo, afirma que para melhor expressar os problemas do homem paraibano, buscou na literatura e na música popular as bases para sua obra. Assim, fica implícito que a realidade de que o teatro deve sujar-se, como alegou, associa-se a um universo popular, e que esse é o conteúdo capaz de interessar ao público e comunicar-se efetivamente com ele.

A pesquisa de fontes populares foi um aprendizado trazido dos tempos do Opinião, assim como a estética do espetáculo, um texto de colagem, composto por canções populares, dados históricos, estatísticos, trechos de obras literárias, literatura de cordel, emboladas nordestinas, desafios e orações.

> Do ponto de vista especificamente estético, corremos um risco calculado. Fizemos assim porque respeitamos o público, isto é, estabelecemos como centro de nossa atividade a busca da comunicação com ele e, não, o exercício da expressão pura. Quem fizer assim estará duplamente certo porque, em última análise, só é verdadeiramente expressivo, nos diversos níveis em que se dá a criação artística, o que comunica.[191]

O teatrólogo Alarico Correia, conterrâneo de Paulo Pontes, recorda como nasceu a peça *Paraí-bê-a-bá*[192]. Segundo ele, o grupo do Teatro de Arena da Paraíba, preocupado com o desinteresse do público pela arte teatral, propôs-se a discutir a questão, começando pela conscientização do próprio público, por meio da divulgação de manifestos na imprensa.

Como resultado dessa empreitada, surgiu a ideia de um espetáculo sobre a Paraíba, cujo objetivo seria o de também proporcionar uma espécie de homenagem àquilo que melhor se produziu de cultura no Estado. Compartilhando das experiências de teatro popular realizadas por todo o Brasil, como indica o nome do grupo- Teatro de Arena da Paraíba (TAP), a proposta tinha por objetivo “descobrir na nossa história [da Paraíba], na vida do nosso povo, o que nos caracteriza”. Para

[191] PONTES, op. cit., p. VII.
[192] NETO CORREIA, op. cit., p. 85.

efetivar a ideia, o grupo contou com a ajuda da Prefeitura da Capital, na organização de um concurso sobre a história do Estado, fez um levantamento bibliográfico: “o romance das cidades, a nossa economia, os nossos poetas, as secas, a literatura popular”. A fim de coordenar a montagem do texto, contratou Paulo Pontes.

Efetivada a ideia, o espetáculo estreou em 1968. Na sua ficha técnica, constavam os seguintes nomes como responsáveis pelo roteiro: Padre Francisco Pereira, João Manoel de Carvalho, Altimar Pimentel, Jomar Souto e Paulo Pontes, responsável pela coordenação geral.

Embora a ideia original de um espetáculo sobre a Paraíba e a proposta de partir de fontes populares não tenham sido de Paulo Pontes, segundo relato de Alarico Correia, o texto final de *Paraí-bê-a-bá* aproxima-se bastante do show Opinião. Correia faz questão de ressaltar que Pontes foi o “responsável maior pela excelente qualidade do espetáculo e, em grande parte, pelo sucesso de todo empreendimento”. Quanto ao prefácio da peça, Paulo Pontes o assina sozinho. Mesmo que o desinteresse do público paraibano já fosse uma preocupação dos integrantes do TAP, essa questão ganhou outra dimensão na discussão conduzida por Paulo Pontes, a qual também analogamente se aproxima das reflexões feitas pelos integrantes do Opinião.

Assim como o show Opinião, *Paraí-bê-a-bá* traz em seu cerne a ideia de resistência. Não se pode dizer que Paulo Pontes simplesmente “requentava” um prato servido anteriormente, pois, se o primeiro trazia essa temática em 1964, quando os militares começaram a golpear a liberdade de expressão, o segundo surgia em um momento em que a perda de liberdade democrática fazia-se mais severa, refletindo em um agravamento da censura no meio artístico-intelectual e maior mobilização da classe teatral, conforme se pode atestar com a greve dos teatros, no início de 1968. Essa greve suspendeu a apresentação de espetáculos nos teatros cariocas e paulistas, nos dias 11, 12 e 13 de fevereiro, quando os artistas fizeram vigília nas escadarias do Teatro Municipal do Rio e de São Paulo em protesto contra a censura e proibição de espetáculos.

Paraí-bê-a-bá começa com um trecho do baião “Último pau de arara”, famoso na voz de Luiz Gonzaga. Apesar de pernambucano, a Paraíba era muito cantada por Gonzaga. Nessa canção, ele refere-se à região do Cariri, no sertão paraibano.

O espetáculo inicia-se com o coro cantando, lentamente:

Enquanto a minha vaquinha
Tiver o couro e o osso
E puder com o chocalho
Pendurado no pescoço
Vou ficando por aqui
Deus do céu me ajuda
Quem foge à terra natal
Em outro canto não para
Só deixo o meu cariri
No último pau de arara [p.1]

O coro –curiosamente presente na primeira (peça profissional) e na última peça de Paulo Pontes- é um elemento do teatro épico brechtiano que contribui para o efeito de distanciamento pretendido. Em *Paraí-bê-a-bá* tem função importante, já que é responsável por dar o tom das cenas e por ser o elemento de ligação entre elas, garantindo a coesão da peça.

"Último pau de arara" simboliza a resistência do sertanejo e figura como uma das "músicas-convite" à resistência, considerando a analogia com a realidade, pretendida pela encenação. Enquanto ainda houver em que se apegar, o sertanejo vai ficando, vai insistindo, resistindo.

A seguir, com o coro cantando de fundo, uma voz em *play-back* traz um trecho da obra *História da Paraíba*, de 1966, do escritor paraibano Horácio de Almeida, que trata da geografia do Estado, bem como da miscigenação do índio da região- conhecido por sua valentia, por nunca ter sido cativo- com o homem branco, resultando no caboclo sorumbático da roça.

O coro sobe o tom e acelera o ritmo, marcando a resistência com os versos de Luiz Gonzaga.

O texto oscila entre a seriedade de dados estatísticos, econômicos e informações históricas e a leveza de poemas, canções e trechos de romances célebres de autores paraibanos. Frequentemente, uma passagem densa e excessivamente informativa é seguida por um poema ou uma canção. No início, por exemplo, apresenta-se tudo o que é produzido na Paraíba- algodão em pluma, sisal cana de açúcar, milho, fava, feijão etc- e todas as riquezas naturais do Estado- quartzo, calcário, barita, entre outras; e já na sequência uma atriz declama versos do poeta Leandro Gomes de Barros.

A peça não possui uma estrutura linear, guiada por uma ação dramática. São quadros que passam em revista a história da Paraíba, com o intuito de, conforme esclarecido no prefácio, colocar o homem paraibano em cena. Dessa forma, a

miséria, a pobreza, a seca, a migração, a fome, são temáticas presentes no espetáculo, uma vez que ao nordestino associam-se esses universos e, por meio destes símbolos, os quadros são costurados. Além disso, o espetáculo constrói-se de maneira a configurar paralelamente outra proposta. Ao caracterizar o paraibano como um forte, alguém que resiste diante das agruras experimentadas, Paulo Pontes cria um espetáculo de protesto.

O mote da resistência encontra paralelo com o show *Opinião* inclusive nas escolhas de elementos textuais, como o desafio, no primeiro caso, do cego Aderaldo e Zé Pretinho. Agora a peleja se dá entre Bernardo Nogueira e Manuel Leopoldino Serrador.

> Ator: Com estes versos começou a peleja entre Bernardo Nogueira e Manuel Leopoldino Serrador, sobre a Paraíba. Luz Geral. Sobe Acompanhamento.
>
> Atriz: Paraibano que nasce
> tem rede para dormir
> cobertor para se cobrir
> e cama para deitar-se
> tem recurso com que passe
> gado, animal, criação
> e, conforme a posição
> até engenho ele tem
> anda lorde e passa bem
> do litoral ao sertão
>
> Ator: Na Paraíba o pessoal
> luxa com pouca decência
> não há homem de ciência
> o povo é material
> e neste estado brutal
> vive a população
> há muita pouca instrução
> não se vê civilidade
> VIVEM NA BRUTALIDADE
> DO LITORAL AO SERTÃO
>
> Atriz: Poeta, é seu engano
> lá o luxo é magnífico
> tem sujeito científico
> novo metropolitano
> o pessoal é humano
> chegado à religião
> e há civilização
> respeito e moralidade
> tem muita capacidade
> do litoral ao sertão

Ator: Quando a seca se apresenta
paraibano atrasado
na madeira do lastrado
é só em que sustenta
dessa comida nojenta
faz um safado pirão
come sentado no chão
com colher de chifre de boi
quando ele está no sertão

Atriz: No sertão qualquer pessoa
que pode se traja bem
raro é o que não tem
uma fatiota boa
poeta, não fale à toa
que fala contra a razão
o trajar com perfeição
no sertão é praxe antiga
passa bem, anda na liga
sertanejo no sertão

Ator: A mulher da Paraíba
ou é oito ou é oitenta
uma o marido sustenta
com tapa no pé do ouvido
outra bate no marido
de vassoura e espanador.
Escolha bem, meu senhor,
que sorte prefere agora;
homem feme (sic) sim senhora
ou mulher macho sim senhor.

Atriz: A mulher da Paraíba
não é o que o senhor diz
é simples, mas é feliz,
falo assim porque já vi:
uma noivou sete vezes,
com sete homens viveu
e o seu segredo de moça
com ela permaneceu...

Ator: Só de dois jeitos se explica
essa tremenda faceta
ou no sertão não tem homem, ai, ai,
ui, ui
Os atores se levantam e surram o cantador [p. 6]

As estrofes apresentam pontos de vista opostos acerca do homem paraibano: de um lado, a riqueza; do outro, a pobreza, ou a elite contra o povo. O primeiro pode ser compreendido como uma voz que teima em mascarar a realidade da região e, ironicamente, acaba por reforçar o seu contraditório. Ao final, a denúncia social é rompida por estrofes de tom humorístico, reiterando a modulação do espetáculo.

O roteiro de *Paraí-bê-a-bá* é construído por meio da colagem de textos de autores paraibanos ou daqueles que de alguma maneira dialogam com a Paraíba. São mencionados ou se fazem presentes por meio de textos os escritores José Américo de Almeida, Oscar de Castro, José Lins do Rego, Augusto dos Anjos, Leandro Gomes de Barros, Horácio de Almeida, Padre Francisco Pereira, o poeta Manuel José de Lima, os cantores Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro e os políticos João Agripino Filho e João Pessoa. Euclides da Cunha, "o único integrante deste espetáculo que não é paraibano", é representado por um ator que fala um trecho do livro *Os Sertões*. O retrato do sertão nordestino, e a luta do sertanejo para sobreviver nesse meio, minuciosamente feito por Euclides da Cunha reforça a temática do espetáculo. Mais uma vez, emerge a afinidade entre esta peça e o show *Opinião*, quando a canção Carcará permite a evocação de Euclides da Cunha e sua célebre síntese do homem nordestino: "O sertanejo é antes de tudo um forte".

> No sertão a paisagem é impressionadora. A terra se vinculou à violência máxima dos agentes exteriores, para o desenho de relevos estupendos. As forças que trabalham a terra atacam-na na contextura íntima e na superfície sem intervalos, na ação demolidora...

A fala do ator passa a ser acompanhada pelo baião "Asa Branca".

> ...substituindo-se com intercadência invariável nas duas únicas estações da região. É o martírio da terra. Dissociam-na nos verões queimosos: degradam-na nos invernos torrenciais. Nas secas, o sertanejo desce, como retirante.

A partir desse momento, o espetáculo passa a focalizar a migração do sertanejo. Esse deslocamento de sua terra natal, assim como em "Carcará", não nos é compreendido como uma fuga dos problemas, mas como uma estratégia de sobrevivência, de resistência. Até mesmo a asa branca, uma ave resistente à seca, precisa continuar a lutar: "Até mesmo a asa branca/bateu asas do sertão".

O fenômeno da seca, que impede os sertanejos de cultivarem a terra e dela sobreviver, pode ser compreendido metaforicamente, de acordo com o contexto político do Brasil, como um símbolo de opressão, de marginalização dos indivíduos do centro das atividades sociopolíticas.

O texto que oferece o maior suporte para o roteiro de *Paraí-bê-a-bá* é o romance *A bagaceira*, de José Américo de Almeida e nele o autor oferece-nos um

retrato da vida e da luta do migrante nordestino. O enredo gira em torno dos retirantes que chegam ao Engenho Marzagão, de Dagoberto Marçau. Localizado em uma região de brejo, região mais fértil, portanto, privilegiada, o engenho apresenta-se como solução àqueles que fogem da aridez do sertão. O momento em que a família de Soledade chega ao engenho e a família de Xenane é expulsa coloca o romance em cena.

Paulo Pontes, assim, informa-nos de que os círculos mortais das secas fazem novos retirantes: “o retirante faz o marginal do brejo e este transforma-se, por sua vez, em marginal das cidades”. Nesse processo em que todos são excluídos, é preciso encontrar meios de sobreviver, como mostram as entrevistas feitas pelo médico paraibano e diretor do Departamento de Assistência Social Oscar de Castro, presentes na peça.

> Ator 1: Nome?
> Ator 3: Artur.
> Ator 1: Tem pai, ou mãe, ou parente?
> Ator 3: Já tive.
> Ator 1: Há quanto tempo está na mendicância?
> Ator 3: Uma porção de anos, doutor.
> Ator 1: o senhor tem alguma profissão?
> Ator 3: Tenho doutor. PAUSA. Escrevo cartas de amor.
> Ator 1: Onde o senhor arranjou essa profissão?
> Ator 3: Eu tenho jeito, sim, doutor. Sei escrever. Faço cartas de homem pra mulher. De mulher pra homem e também de homem pra homem.
> Ator 1: E você ganha dinheiro com isso?
> Ator 3: Ganho. Carta caprichada, com coração desenhado e tinta vermelha escorrendo no papel, é duzentos mil réis. Mais ou menos é cem. Carta de qualquer jeito eu faço até por cinquenta.
> Ator 1: E com o dinheiro que você ganha por que não sai da mendicância?
> Ator 3: toda velhinha que eu vejo, me lembro da minha mãe e dou meu dinheiro pra ela. É porque tenho complexo de Édipo. [p. 15]

Alarico Correia, em seu depoimento, conta-nos a repercussão dessa cena na montagem da peça:

> Numa cena como essa, a plateia se deleitava e ria às gargalhadas. Mas Paulo tinha consigo a certeza de que, embora parecesse amenidade, a meditação de um ou outro espectador faria emergir ao nível de consciência a realidade tão brutal que ela continha. No entanto, em *Paraí-bê-a-bá* ele não descuidou de mostrar também essa realidade na sua forma mais nua e crua. É o caso da discussão entre o ministro José Américo de Almeida e o

> deputado João Agripino, na Câmara Federal, brigando contra a seca.[193]

Nessa discussão, ao final, prevalece o ponto de vista de Almeida, compartilhado pelos roteiristas, para quem a seca é um problema de políticas governamentais. O escritor, no próprio romance *A Bagaceira*, já expressara essa tese. O retirante é vítima não só da seca, mas também da demagogia dos governantes.[194]

Na sequência dessa contenda entre os políticos, o coro canta a música "Como tem Zé na Paraíba", de Jackson do Pandeiro, reforçando o caráter popular do roteiro. A canção, posteriormente em BG, abre para que as histórias de alguns Zés ganhem projeção na cena. Temperados com certo humor melancólico, esses episódios contam a luta do povo, agora, não de forma heroica, a enaltecer- lhe a bravura, mas a conferir-lhe uma humanidade, contrapondo a força e o desalento.

O coro, neste momento, passa a assumir um papel de autoridade.

> Faz força, Zé, para melhorar
> faz força, Zé, para melhorar
> Quem não gosta de trabalho
> diz que camisa não dá
> encontrando bolso aberto
> é capaz de aproveitar
> tipo perigoso até no falar
> faz força, Zé, para melhorar
> que o homem não vai sem trabalhar [p.27]

Sua voz determina que o trabalho é a solução para o homem "melhorar" de vida. Essa "solução", no entanto, ganha ares de sarcasmo, quando analisadas no conjunto. Todos os Zés apresentados eram trabalhadores, mas, em determinado momento, perceberam que nem mesmo o trabalho os faria prósperos. Assim, restava-lhes continuar, apesar de tudo, ou rezar. Havia ainda uma terceira alternativa apresentada por Paulo Pontes que nos aproxima de Gamela, o protagonista de *Um Edifício Chamado 200*.

Um desses Zés é um homem que perdeu as esperanças de continuar a luta: "Pensando muito na minha vida, eu descobri que passo o tempo todo pra poder ficar

---

[193] NETO CORREIA, op. cit., p. 88.

[194] SCOVILLE, André Luiz Martins Lopez. *Literaturas das secas: ficção e história*. Tese de Doutorado em Letras. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011. p. 152.

em pé e continuar trabalhando". É possível sugerir por essa fala que sua desesperança não advém da malandragem ou da preguiça, mas da consciência de que o fruto do seu trabalho nunca será suficiente para suas necessidades, e ele terá que continuamente ser explorado. Afinal, ao vender a sua força de trabalho, da riqueza gerada por ela, pouco, ou quase nada, retornará para si próprio.

> Ator: Começa a arrumar a rede no chão
> Trabalho, recebo dinheiro, compro todo (sic) de comida, pra poder trabalhar no outro dia. Nunca fico rico, não tenho mulher, não danço, não bebo, não viajo, não nada. Tudo que eu faço é pra continuar em pé. Aí eu cheguei à conclusão: vou morrer.
> SENTA-SE EM CIMA DA REDE
> Me deito aqui nesta rede, me estiro começo a dormir e não acordo mais nunca. Em vez de ficar a vida toda em pé, eu fico deitado a eternidade.
> Os senhores que ficam, boa noite, obrigado pela atenção dispensada e sigam meu exemplo.
> DEITA E COMEÇA A DORMIR [p.29]

Chegam alguns homens que começam a se questionar se ele estaria vivo ou morto. Quando se dão conta de que está vivo, oferecem-se para ajudar. Como a ajuda é recusada, ele revela:

> Eu não aguento mais trabalhar pra comer. Trabalho, como, trabalho. Durmo, trabalho e como. De tardezinha me dá uma tristeza! [p. 30]

Esse tipo de relação do homem com o trabalho explica-se por uma visão marxista do conceito de alienação. O fruto do trabalho pertence, sobretudo, ao outro, o homem não mais trabalha para satisfazer uma necessidade pessoal, mas necessidades externas a ele. O trabalho, nesses moldes, é sacrifício do sujeito e o faz perder sua humanidade, promovendo a alienação do homem pelo homem.

Na cena, fica claro que para aquele homem o trabalho significa meramente uma forma de prover o seu alimento. Os que o foram ajudar, exclamam: "Homem, deixe de trabalhar". Ao que ele responde:

> Ator: "Aí eu não como"
> Três: Então, deixe de comer.
> Ator: Aí eu não trabalho
> Dois: Então nem trabalhe nem coma
> Ator: Foi o que eu resolvi fazer [p. 31]

Os homens então decidem levá-lo a um lugar sossegado para morrer, mas fazem uma última tentativa:

> Um: Mas deixar um homem morrer assim é falta de caridade.
> Dois: A gente não pode fazer nada
> Andam. Param.
> Um: Olhe aqui, eu tenho umas três cuias de arroz, lá em casa. A gente podia oferecer a ele. Dava para passar umas duas semanas sem trabalhar. Aí ele pensava na vida.
> Ator: De dentro da rede. O arroz é com casca ou sem casca?
> Um: Ainda tá com a casca.
> Ator: Então leva o enterro. [p. 31-32]

Carregado de comicidade, o trecho final, entretanto, carrega consigo um riso amargo, uma vez que a solução apresentada é transitória e não oferece perspectivas de alteração daquela realidade.

A ideia de que o trabalho é algo compensador aparece na fala de Lúcio, o patrão, a João, o empregado, ambos personagens de *A Bagaceira*, no trecho selecionado para a peça. Para João, o trabalho não é algo que vale a pena, uma vez que certas atividades acabam sendo em vão, e ele não vê sentido em nada daquilo.

> Lúcio: Por que não planta um quinquingu?
> João: Não se tem fuga, patrãozinho. É no eito o dia todo que Deus dá. Se fosse coisa que se estivesse tempo. Mas é no rojão de inverno a verão. E depois que adianta a gente se matar?
> Lúcio: É pra melhorar de vida.
> João: Não viu Xenane? Xenane não era vivedor? Cadê? De uma hora pra outra se está no oco do mundo. Amanhece aqui, anoitece acolá.
> Lúcio: Tem justiça.
> João: Agradeço.
> Lúcio: Por que não endireita a casa? Não tira as goteiras?
> João: Pro homem queimar?
> Lúcio: E queima?
> João: Toda viagem.
> Lúcio: Por que não cria galinha?
> João: Pra raposa passar no papo, de que serve?
> Lúcio: Qual a parte que cabe ao lavrador?
> João: É coisa que eu não sei. O homem é quem faz as contas. [p.37]

A peça pode ser dividida em etapas. No primeiro momento, Paulo Pontes realça a ideia de resistência e com ela a esperança de dias melhores; depois vem o cansaço, a desilusão, a desesperança. No terceiro momento, há uma recuperação

da fé em mudanças. É como se da lama-referência ao poema de Augusto dos Anjos- o homem se levantasse porque ainda resta uma chance de salvação.

Nesse instante, o roteiro traz um trecho de *Vingança, não*, do Padre Francisco Pereira, que diz que os “homens precisam de esperança. Sem ela eles não vivem, não marcham. E quando a esperança lhes é negada aqui na terra, eles se voltam para os céus ou para as armas”.

Além de resgatar a esperança, a introdução deste trecho retoma a ideia da resistência. *Vingança, não* é um livro que conta a história do cangaceiro Chico Pereira, um homem que se viu obrigado a participar de um bando de cangaceiros para vingar a ineficiência do Estado na morte de seu pai. Após ele mesmo ter prendido o assassino do pai, a polícia solta o bandido por questões políticas. Com essa obra, Paulo Pontes não só fortalece a temática da resistência, mas aponta diretamente no alvo, o sistema corruptor.

A música de João do Vale, “Fogo no Paraná”, serve como mais um elemento a confirmar o brio do nordestino. A canção fala de uma família que, cheia de esperança, migra para o Paraná para buscar uma vida melhor. Lá, Zé da Paraíba, o personagem da música, trabalha duro e consegue cuidar bem da família, até que o fogo vem e destrói o que ele possuía. Esse José, ao contrário dos Zés desiludidos, anteriormente mostrados, “nunca foi mole”, como informam os versos, ou seja, este, apesar dos reveses, conseguiu resistir até o fim.

O tom de protesto torna-se mais explícito ao final.

> Ator 3: Meu nome é Daniel e afirmo: Para os ladrões da República, casacudos, bordados e engalanados só forca.
> Ator 4: Ninguém tolera a verdade, quem disser a verdade eles chamam de louco. Mas na Paraíba não tem louco. Pra ser louco na Paraíba é preciso ter muito juízo. [p.44-45]

A partir desse quadro, em vários momentos ocorre a repetição da informação de que “A Paraíba resiste”.

> Mas, apesar de todas as adversidades mostradas aqui até agora, o paraibano resiste. A desconfiança, a mordacidade, uma generosa capacidade de auto- ironizar-se, o humor violento, são armas que a realidade brutal alojou no seu espírito. [p.48]

A resistência é ilustrada pelas histórias de Cancão de Fogo, protagonista de uma obra de Literatura de Cordel; e Belisário Nunes, crucificado por cangaceiros; pela aliança ao lado do Rio Grande do Sul e de Minas Gerais contra a candidatura de Júlio Prestes. João Pessoa compunha a chapa da Aliança Liberal, de oposição. Narram-se também os feitos do governador da Paraíba nessa disputa.

A penúltima canção do espetáculo é “Segredo de Sertanejo”, de João do Vale, que traz uma lufada de renovação, ao anunciar a chegada da chuva.

> Uricuri madurou, ai
> é sinal que arapuá vai ter mel
> catingueira fulorou lá no sertão
> vai cair chuva a granel [p.62]

Como no teatro de revista, são retomados alguns dados sobre a economia do Estado e relembrados nomes de paraibanos que auxiliaram a Paraíba a resistir: Índio Piragibe, André Vidal de Negreiros, Branca Dias, João Pessoa e José Américo de Almeida.

Ao humor coube o tom final do espetáculo. Porém, antes do encerramento Paulo Pontes ainda se aproveitou para fazer mais uma crítica, desta vez à censura, que tolhia a liberdade de expressão e afetava diretamente a arte teatral.

> Ator: “Meus senhores-para este espetáculo não terminar como tudo que é de peça que tem por aí: tan, tan, tan, tan...nós vamos contar uma piada que todo mundo na Paraíba sabe. Ela entra porque nós não encontramos nada melhor para expressar esse direito natural que o paraibano tem de falar da vida alheia, isto é, de se preocupar com os destinos do seu semelhante: [p.65]

O quadro, semelhante aos esquetes feitos para seu programa na Rádio Tabajara, *Rodízio*, continua:

> Ator 1: Olha, eu vou te dizer uma coisa, mas você não diz nada a ninguém.
> Ator 2: Pode falar, colega, eu sou um túmulo.
> Ator 1: Você não contra pra ninguém. Sabe aquela lourinha que trabalha no IAPI, tem um sinal aqui oh?
> Ator 2: Qual?
> Ator 1: Aquela, que namorou com o Souza, namorava num agarrado danado no oitão da Igreja, dizem até que ela não é mais nada...meu Deus do Céu que rebolado!
> Ator 2: Quem é?

> Ator 1: Você não sabe, rapaz? Uma que mora na esquina da rua João Machado com a General Osório?
> Ator 2: Ah! Sei. Que é que tem ela?
> Ator 1: Tá dando a maior bola para mim. Se eu pegar ela, oh! PUXA!
> Ator 2: É minha irmã. [p.65-66]

A mesma canção que abre o espetáculo também o finaliza: "Último pau de arara", uma das "músicas-convite" à resistência.

4.2. *Brasileiro, profissão esperança*

Se o primeiro espetáculo profissional de Paulo Pontes, escrito em 1968, trabalhava com a temática da resistência, o segundo, de 1969, trazia a esperança como tema.

O jornalista Élio Gaspari afirma em seu livro *A Ditadura Envergonhada* que 1968 talvez tenha sido o ano mais trágico de toda a história do teatro brasileiro. A censura, de forma cada vez mais violenta, impedia o desenvolvimento dos trabalhos teatrais. No ano anterior, a classe recebera um aviso do general Juvêncio Façanha com a ameaça: "Ou vocês mudam, ou acabam". Em janeiro de 1968, o militar explicitava a relação do regime com o teatro por meio da seguinte declaração: "A classe teatral só tem intelectual, pés-sujos, desvairados e vagabundos, que entendem de tudo, menos de teatro".[195]

As proibições e interdições de espetáculos foram frequentes nesse ano, mas os artistas resistiam, promovendo manifestações, paralisações e campanhas. Destacam-se entre estes atos a greve dos teatros, a qual, no Rio de Janeiro, integrou-se ao movimento "Contra a censura, pela cultura", a campanha promovida pela crítica teatral Bárbara Heliodora, cujo slogan era "Você já enviou seu telegrama?", propondo o envio de mensagens ao marechal Costa e Silva com a cobrança de acabar com a censura, e o acampamento de artistas nas escadarias do Teatro Municipal e da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro. Em vez de ceder a esses e outros apelos, a repressão crescia. O ataque do Comando de Caça aos Comunistas, grupo de certa forma legitimado pelo Estado, ao espetáculo *Roda Viva*,

[195] GASPARI, Elio. *A Ditadura Envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

resultando no espancamento de atores e quebra-quebra do teatro, bem como o sequestro de alguns componentes do elenco em Porto Alegre, mostrava que as coisas só tendiam a piorar.

Em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, foi decretado o Ato Institucional n° 5, AI-5, também conhecido como o golpe dentro do golpe. Foi o momento em que o regime recrudesceu mais os seus atos, o Congresso Nacional foi fechado e o Presidente assumia plenos poderes, sem depender do Judiciário. A repressão e a censura tornaram-se mais vigorosas. Qualquer um que fosse contrário ao regime, ou suspeito de ser opositor, estava sujeito às arbitrariedades dos governantes. Se anterior a esse ato, a classe artística, ainda que cerceada, conseguia contestar a censura e a perseguição sofrida por alguns artistas, a partir dele, a repressão tornou-se mais intransigente, violenta e "legalizada", forçando a classe a encontrar outras formas de manter a atividade teatral em atividade.

Se entre 64 a 68, artistas de esquerda ainda atuavam nas brechas do sistema, a partir de 68 a arte sofreu um retrocesso-analisa Paulo Pontes. Esse retrocesso é atribuído ao fato de que anteriormente a cultura alinhava-se ao popular e, desde então, passou a ser mais individualista, principalmente o teatro.

A resposta que Paulo Pontes apresenta a esse momento político e cultural vem com o espetáculo *Brasileiro, profissão esperança*, que, como o próprio título indica, acena com a possibilidade de ainda podermos sonhar, a despeito de toda a opressão sofrida pelo País, e de ainda podermos esperar por dia melhores.

A motivação do show confirma a escolha de Paulo Pontes para a sua trajetória artística: a cultura popular. *Brasileiro, profissão esperança* colocava em cena a vida e a obra de Antônio Maria e Dolores Duran.

Paulo Pontes era fã de Antônio Maria e sabia a vida do cronista de cor e salteado desde os tempos em que este vivia no Recife, conta-nos o cineasta Vladimir Carvalho[196]. Maria e Pontes tinham algumas características em comum, ambos eram nordestinos, boêmios, tinham experiência no rádio e na TV Tupi e ambos, cada qual a sua maneira, lidavam com a realidade cotidiana, o dia a dia das pessoas comuns. Paulo Pontes elegera o povo e sua realidade como matéria-prima

[196] RAMOS, op. cit., p. 61.

de sua obra, como cronista Antônio Maria também era um observador da vida ao "rés do chão".

Muitas crônicas e composições de Antônio Maria têm o amor como tema central. Há quem diga, inclusive, que Maria morreu de amor, mas na verdade ele morreu de infarto, no dia 15 de outubro de 1964. Aliás, veio de Antônio Maria a inspiração para o nome do espetáculo. Em uma crônica, de 1960, escrita para o jornal *Última Hora*, para o qual trabalhava, confessou: "Com vocês, por mais incrível que pareça, Antônio Maria, brasileiro, cansado, 43 anos, cardisplicente (isto é: desdenha o próprio coração). Profissão: esperança".

Mais do que Maria, Dolores Duran "fez da canção de amor o elo de sua própria vida com o mundo"- afirma Bibi Ferreira.[197] Tão boêmia quanto os dois, a intérprete e compositora retrata na letra de suas canções o Rio de Janeiro dos anos dourados, suas dores de amores, solidão, saudade, esperança. Assim como Maria, Dolores também morreu do coração.

Maria Izilda Matos, em trabalho que pretende focalizar o universo boêmio de Copacabana, por meio das canções de Dolores Duran e das crônicas de Antônio Maria conclui que

> As músicas de Dolores Duran e as crônicas de Antônio Maria são focos privilegiados para recuperar o cotidiano de um território - os anos dourados de Copacabana, convivendo com as tensões entre valores tradicionais e modernos numa dramaticidade não previamente definida, num dilema sobre até onde mudar ou permanecer. Essas canções e crônicas explicitam contradições e ambiguidades, tensões e conflitos nas representações das relações urbanas, que se encontram tramadas entre o velho e o novo, o arcaico e o moderno, o hierárquico e o igualitário. As mudanças nas relações entre os gêneros são rápidas e visíveis, as fronteiras antes rigidamente definidas começam a oscilar entre o moderno e o tradicional. Por um lado, preservam-se os padrões e os elementos do modelo tradicional, por outro, há o desejo de um projeto comum, a ideia de amor romântico envolvido em paixão e desejo, da procura do prazer sexual, emergindo enquanto aspiração e possibilidade.

Transportadas para o palco em 1968, as contradições e ambiguidades da década de 50, as tensões entre o velho e o novo, aproximam-se da realidade vigente, representando um mundo em desconstrução.

---

[197] FERREIRA, Bibi. "Brasileiro, uma esperança permanente", p. 29. In: PONTES, 1998, op. cit.,

Na biografia de Maysa escrita por Lira Neto, o autor afirma que a ideia original do espetáculo foi da própria cantora. Segundo Neto, ela teria decidido fazer um "*revival* da década anterior" ao lado de Ítalo Rossi. O show seria no mesmo formato de um programa da Tupi, em que ela cantava e ele declamava. A escolha de homenagear Antônio Maria e Dolores Duran seria uma forma de devolver-lhes seus merecidos lugares na música popular brasileira, após terem sido desmerecidos pela geração da Bossa-Nova. Neto ainda traz a informação de que a própria Bibi Ferreira conta que o show foi produzido a quatro mãos, por Paulo Pontes e Maysa.

> Ela escrevia suas memórias de Antônio Maria e Dolores Duran em papeizinhos e eu os repassava ao Paulo. Ele recebia aquilo, datilografava e ia enxertando no trabalho. [...] Nessa época, por causa de uma reforma que estávamos fazendo em casa, eu havia me mudado para o Copacabana Palace e o Paulo havia ficado em nosso apartamento. Maysa me levava os papéis lá no hotel e eu os mandava no mesmo dia para ele.[198]

Moysés Ajhaenblat, mais conhecido como Moysés do Casa Grande, diz que soube da peça por meio de Vianinha que lhe falou: "Paulinho escreveu um texto belíssimo, belíssimo, só que é fossa, é um texto sobre a fossa". De acordo com Moysés, a peça fora escrita por encomenda de Maysa, mas ela estava fugindo do negócio com medo de montar um espetáculo sobre fossa justamente no Rio de Janeiro, no Leblon e ainda por cima no verão [199]. A partir dessa recusa, surgiu a ideia de convidarem Maria Bethânia para estrelar o musical, que estreou em 1969, ao lado de Ítalo Rossi, sob direção de Bibi Ferreira. O espetáculo foi remontado inúmeras vezes, com destaque para a segunda, com Clara Nunes e Paulo Gracindo, e, já na década de 90, com a própria Bibi Ferreira como intérprete juntamente com Gracindo Jr.

A obra de Paulo Pontes reflete sua opção política. O show, embora comercial em sua concepção, conforme observou Yan Michalski, possuía uma visão crítica "sub-reptícia" da sociedade brasileira[200]. Ao artista sempre se vinculava o intelectual. Dessa forma, mesmo os projetos comerciais, em sua essência, eram políticos, uma vez que se relacionavam a uma perspectiva nacional-popular. Valorizar artistas populares, tendo-os como protagonistas de seus trabalhos, confirmava essa opção.

---

[198] NETO, Lira. Maysa: só numa multidão de amores, Rio de Janeiro: Editora Globo, 2005. p. 257.
[199] Disponível em http://www.algoadizer.com.br/edicoes/materia.php?MateriaID=94. Acesso fev. 2015.
[200] MICHALSKI. Yan. *Os mitos de Quixote e Medeia*. In: VEIGA e JAKOBSKIND, op. cit., p. 22.

O show que Paulo Pontes escreveu para Eliseth Cardoso, em 1971, é outro exemplo de sua ligação com o popular.

A melancolia dá o tom inicial de *Brasileiro, profissão esperança* com as canções “Ternura Antiga”, de Dolores Duran, e “Ninguém me ama”, de Antônio Maria. Na sequência, contrastando com esse clima, surgem notícias de um mundo em transformação, uma atmosfera de renovação que marca a passagem da década de 1950 para a de 1960: o lançamento do Sputnik, a eleição de Jânio Quadros e John Kennedy, a Revolução Cubana, a libertação argelina, a primeira vitória da Seleção Brasileira na Copa do Mundo, o surgimento da Bossa Nova, a construção de Brasília.

Ao mesmo tempo em que o mundo “se rachava e se abria”, Antônio Maria e Dolores Duran “gastavam a vida procurando, dentro de si mesmos, explicações para o mundo. Assim eles são apresentados ao público:

> Os dois eram meus amigos.
> Os dois gostavam da noite.
> Os dois faziam canções.
> Os dois morreram.
> Este show é feito do que eles disseram, escreveram e cantaram. [p.38][201]

Mais próximo de um show do que de um texto dramatúrgico, o espetáculo é construído por meio da colagem de canções de ambos os compositores, de crônicas de Maria e das intervenções redigidas por Paulo Pontes. Suas experiências anteriores com esse tipo de texto, com o grupo *Opinião* e com a peça *Paraí-bê-a-bá*, indicaram-lhe um caminho em que era possível fazer alusão à realidade nacional de forma crítica por meio de situações e temas aparentemente prosaicos.

A temática central, como indicada no título, é a esperança. O texto, porém, apresenta-nos um percurso em que esse sentimento sofre oscilações ao longo de uma trajetória que não é somente a dos intérpretes, mas a de todos nós. Esperança, cansaço, desesperança e esperança de novo- sentimentos constituintes da marcha de um povo, de uma nação.

Paulo Pontes ainda propõe um deslocamento que extrapola o nacional e visa atingir o universal. A esperança, ainda que inerente ao brasileiro, não é uma

[201] Todas as indicações de página, de *Brasileiro, profissão esperança* e das demais peças, seguem a publicação da Civilização Brasileira, 1998.

exclusividade nossa. As referências ao cenário internacional mencionadas na abertura do show colocam-nos em consonância com o restante do mundo. Essa pretensão, de ao lidar com o nacional atingir o universal, denota a aproximação do dramaturgo com as ideias de Lukács, filósofo referência para os trabalhos do Opinião.

"Valsa de uma cidade", de Antônio Maria, inicia o primeiro movimento do espetáculo- esperança, em que predomina o tom alegre e descontraído.

> ELA E CONJUNTO:
> Rio de janeiro, gosto de você
> gosto de quem gosta,
> desse mar, desse céu,
> dessa gente feliz.
> Vento do mar em meu rosto
> e o sol a brilhar,
> cantar... [p.38]

O clima solar é reforçado pela canção "Estrada do Sol", de Dolores Duran e Tom Jobim.

> ELE: Quero que você me dê a mão que eu vou sair por aí, sem pensar que chorei, que cantei, que sofri, pois a nossa canção já me fez esquecer. Me dê a mão, vamos sair pra ver o sol. [p.38]

Embalado pelas canções de Duran e Maria, crônicas deste e informações sobre a vida dos compositores, o quadro finaliza com um divertido retrato de uma suposta vinda de John Kennedy ao Brasil. Deslumbrados com a visita de uma ilustre personalidade internacional, "viramos todos senhores e senhoras de engenho". A crítica à aceitação irrestrita da cultura internacional e à influência norte-americana é simbolizada pela figura de Kennedy. A sociedade se agita com sua visita. Todos querem estar ao seu lado, tirar fotografias e oferecer seus serviços. O presidente norte-americano marcaria presença até no programa de Flávio Cavalcanti.

O tom político se explicita na declaração sarcástica de que "Ibrahim Sued escreveria uma nota equilibrada mostrando que Kennedy, embora de extrema esquerda, não decepcionou a sociedade brasileira."[202]

---

[202] O presidente John F. Kennedy, em sua posse, lançou um programa chamado Aliança para o progresso que, embora propusesse uma política de desenvolvimento para a América Latina, visava combater o avanço do comunismo nesses países. In: RIBEIRO, Ricardo Alaggio. *A teoria da modernização. A Aliança para o progresso e as relações Brasil-Estados Unidos*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Ciência Política do

A oposição cultura nacional e internacional aparece também logo na sequência, quando o foco recai para o início da carreira de Dolores Duran. A jovem caloura, no programa Papel Carbono, de Renato Murce, apresentaria um *pout-porri* de músicas de vários países. O comentário seguinte dá o tom da crítica:

> ELE: Dolores Duran gostava muito de cantar, em várias línguas, no início de sua carreira. Era este o repertório dela, quando ela começou. **Apesar das músicas ela conseguia ser sincera**. [grifo nosso] [p.47]

Com essa recordação da carreira de Dolores Duran, tem início o segundo movimento do espetáculo: cansaço. O contraste do primeiro para o segundo momento é marcado pela canção introdutória. Agora, "Castigo", de Duran abre o quadro.

> ELA: A gente briga
> Diz tanta coisa que não quer dizer
> fica pensando que não vai sofrer
> que não faz mal se tudo terminar
> Um belo dia
> a gente lembra que ficou sozinha
> vem a vontade de chorar baixinho
> vem o desejo triste de chorar.
> [...] [p.48]

A temática de "Castigo" é o rompimento amoroso. Considerando a nossa hipótese, buscando uma analogia entre a realidade do País e os sentimentos característicos de cada movimento, o primeiro representaria a "era de ouro", um período de desenvolvimentismo experimentado por diferentes países, um período solar, como na música de Dolores Duran. Essa prosperidade, porém, é rompida, assim como foi interrompido com o golpe militar um processo de lutas políticas e sociais que encaminhava o Brasil para um cenário de menor desigualdade social. O resultado disso: cansaço e desespero Entretanto, a perda de um ideal não significa derrota ou imobilidade, como expressam as canções de amor de Duran, que tratam da "luta pelo amor, o amor de cada dia, a vontade do amar, a esperança de amar de novo, o amor perdido".

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2006. BARBOSA, Guilherme. *Entre o dito e o feito: as contradições da Aliança para o Progresso*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Brasília, em 2008.

Neste segundo movimento, predomina um tom melancólico, reforçado pelas escolhas musicais: “Castigo”, “Pela Rua”, “Ternura Antiga”, de Duran, e “Ninguém me ama” e “Portão Antigo”, de Maria.

“Cansaço da vida, cansaço de mim, velhice chegando e eu chegando ao fim”, são esses versos do cronista que sinalizam o “desespero”- o terceiro movimento. Mais uma vez são principalmente as canções que criam a atmosfera do momento; neste caso, a desolação e a intensificação do cansaço.

> ELE: Amanhece em Copacabana e estamos todos cansados. Todos no mesmo banco da praia. Todos que somos eu, meus olhos, meus braços, minhas pernas, meu pensamento e minha vontade. [p.58]

Em outro momento, a analogia com a ordem social fica mais perceptível.

> ELE: ...Todas as ordens foram traídas, todas. As promessas foram desfeitas, quando haverá outro dia, esperança, quando, quando? Já começo a sentir o cansaço de ser brasileiro. [p.58]

Mesmo com essa carga emocional, o roteiro é temperado com intervenções jocosas todo o tempo. Esse artifício encontra-se em *Paraí-bê-a-bá* e também no show *Opinião*. Betti, em seu estudo sobre a obra de Oduvaldo Vianna Filho, observou que tanto *Opinião* quanto *Liberdade, Liberdade*, em relação ao seu aspecto formal, são mais leves e menos tensos porque o grupo não tinha o compromisso de reproduzir ou de aludir a um contexto sócio-histórico pela via do realismo.[203]

No terceiro momento são anunciadas as mortes de Antônio Maria e Dolores Duran, por meio da projeção de slides, outro recurso do teatro brechtiano empregado desde os tempos do CPC.

Duas canções destacam-se como contraponto dos momentos propostos pelo show. Em “esperança”, “Menino grande”, de Maria, dá ao sonho uma conotação positiva.

> Dorme, menino grande
> que eu estou perto de ti
> sonha o que quiseres que eu não sairei daqui.

[203] BETTI, op. cit., p. 168.

> Oh vento não faz barulho,
> meu amor está dormindo,
> Oh mar não bata com força
> porque ele está sorrindo. [p.40]

É possível sonhar, mais do que isso, é permitido sonhar com o que se desejar. Além disso, independentemente das escolhas, aquele que sonha encontrará amparo e conforto. Assim pensavam os grupos de esquerda antes do golpe militar, ou seja, acreditavam que suas intenções e seus projetos encontravam respaldo na sociedade.

Ao final, encerrando “desespero”, vem “Noite de Paz”, de Dolores Duran.

> ELA: Dá-me senhor uma noite sem pensar
> dá-me senhor uma noite bem comum
> uma noite que eu possa descansar
> sem esperança e sem sonho nenhum
> por uma noite só assim
> eu posso trocar
> o que eu tiver de mais puro e mais sincero.
> Uma só noite de paz pra não lembrar
> que eu não devia esperar e ainda espero. [p.61]

O sonho já não é mais bem-vindo. Sonho e esperança carregam consigo o cansaço, a perturbação do espírito. Tais sensações seriam decorrentes de uma situação aparentemente incontornável. No entanto, apesar da descrença, a esperança teima em permanecer, como demonstram os versos finais: “Uma só noite de paz pra não lembrar/que eu não devia esperar e ainda espero”.

Esse é o ensejo para o quarto movimento – esperança de novo - marcado pelos acordes de “Manhã de Sol”, sinalizando a aproximação com Estrada do Sol, do início do show.

Para encerrar o espetáculo, uma técnica do teatro de revista, a apoteose; uma homenagem aos dois compositores que serviram de inspiração ao espetáculo. Na montagem com Maria Bethânia e Ítalo Rossi, a rubrica indica luz no centro em Bethânia, em silêncio. Em *play-back*, ouve-se a voz de Vinícius de Morais, amigo de Antônio Maria e de Dolores Duran. Como se conversasse com os parceiros, o poeta dá notícias de boas novas. A garantia dada ao final é de que a esperança não morreu.

4.3. Um novo ciclo da dramaturgia de Paulo Pontes

Um Edifício chamado 200 marca o início de uma nova fase na dramaturgia de Paulo Pontes. A análise de seus textos revela um amadurecimento intelectual tanto do artista quanto do homem político, capaz de acompanhar as mudanças efetivadas pela nova ordem social e avaliar criticamente os efeitos disso. É perceptível em seu referencial teórico a presença de Marx, Lukács, como mencionado anteriormente, e Brecht, Peter Szondi e Anatol Rosenfeld, de forma mais explícita em seus textos mais maduros.

Dialeticamente, Paulo Pontes coloca no centro dramático de suas peças a opressão, a crise de uma sociedade imersa no sistema capitalista. Seus personagens, desde Gamela, protagonista de *Um Edifício Chamado 200*, até Jasão e Joana, de *Gota D' Água*, vivem dilemas não individuais, mas coletivos, ou melhor, cuja origem encontra-se na forma de organização política, econômica e cultural de um sistema. A busca por uma saída dos impasses a eles impostos caracteriza uma forma de resistência, de subsistir apesar de tornados invisíveis ou mesmo impotentes diante da realidade vigente. Assim, Paulo Pontes encontra no épico tanto o conteúdo quanto a forma de sua dramaturgia.

4.3.1. *Um Edifício chamado 200*

A partir de *Um Edifício chamado 200*, Paulo Pontes assume como meta a abordagem dos reflexos do sistema capitalista na vida dos cidadãos, orientado por uma perspectiva nacional-popular. Esse projeto atingirá sua expressão mais efetiva com *Gota D'Água*, momento em que, devido à sua projeção como intelectual e reconhecimento como dramaturgo, seu discurso ganha repercussão na imprensa e no meio artístico de forma mais vigorosa. É de sua entrevista a *O Pasquim* a seguinte declaração:

> Hoje a coisa que mais influi na vida de um brasileiro é esse capitalismo que é forte, dinâmico. Não é aquele capitalismo

> arrevesado, caboclo, pré-juscelinista, aquele negócio de país essencialmente agrícola. Hoje, peço a bênção à minha mãe, em João Pessoa, direto. Sem telefonista. E assisto ao México a cores. Eu era um garoto safo, sabia francês, tinha curso científico, e arranjei um emprego de 12 contos na Rádio Tabajara. Uma pensão custava 15. E era um garoto safo. Nas minhas condições hoje, tem janela aí pra ganhar 30 milhões. Taí. A verdade é que isso é às custas do encurralamento das classes subalternas.
>
> [...]
>
> Mas essa é a própria natureza do capitalismo. Ele próprio é seletivo. Isso é que é complexo. É sobre isso que temos que nos debruçar, porque é isso que está influindo em nossa vida.[204]

Paulo Pontes conclui essa discussão afirmando que a nova geração de dramaturgos deve se ajustar a essa realidade, e essa foi justamente a sua opção dramatúrgica.

No texto de apresentação de *Um Edifício chamado 200*, o dramaturgo, de início, coloca em evidência o protagonista da peça, Alfredo Gamela. Gamelão, como também é chamado, mora em um edifício em Copacabana e sonha em ficar rico. Entretanto, não é por meio do trabalho que ele pensa em chegar ao topo da pirâmide social. Ele tem consciência de que esse não é o caminho, não para aqueles que "possuem de verdadeiramente seu apenas o próprio corpo". Eis a questão central da peça: a alienação do trabalho humano e o desejo de participar da sociedade de consumo, ambos reflexos da sociedade capitalista. Gamela, assim como milhões de pessoas, almeja entrar na roda do consumo. Ele, porém, recusa-se a se submeter à exploração do trabalho. A opção feita por Gamela para escapar disso: o sonho.

> Alfredo Gamela não deixa de ter razão: quanto menos o homem é dono do próprio destino, quanto menos ele é capaz de realizar, de fato, as suas aspirações, mais ele se volta pro sonho.[205]

Anteriormente trabalhada de forma sucinta em alguns quadros de *Paraí-bê-a-bá*, a alienação do trabalho agora é trazida à discussão por meio da história de Gamela.

Na sociedade capitalista, o trabalho, condição da essência humana, que possibilita ao homem modificar a natureza e com isso modificar a si mesmo, passa a se caracterizar menos por esse caráter positivo, e alicerçar-se mais em uma função

---

[204] O Pasquim, op. cit., p. 11.

[205] PONTES, Paulo. "*Um Edifício chamado 200*...". In: *Arte em Revista* n. 6. São Paulo, Kairós, 1981. p. 58.

alienadora. Despojado dos meios de produção, o homem deixa de se reconhecer na sua relação com o trabalho, isto é, ocorre um estranhamento do trabalhador com o produto do seu próprio trabalho. Assim, o trabalho alienado passa a se caracterizar como algo sofrido, forçado, ao qual se associam as ideias de degradação e exploração[206]. Conforme o próprio Marx:

> O que constitui a alienação no trabalho? Primeiramente ser o trabalho externo ao trabalhador, não fazer parte de sua natureza e, por conseguinte, ele não se realizar em seu trabalho, mas negar a si mesmo, ter um sentimento de sofrimento em vez de bem estar, não desenvolver livremente suas energias físicas e mentais, mas ficar fisicamente exausto e mentalmente deprimido. O trabalhador, portanto, só se sente à vontade em seu tempo de folga, enquanto no trabalho se sente contrafeito.[207]

O homem passa a ser escravizado pelo trabalho. Nas sociedades capitalistas, essa alienação atinge o seu ápice. O operário tem como única alternativa vender a sua força de trabalho aos donos do capital, uma vez que não possui os meios de produção. Nessa relação desigual, as classes subalternas são encurraladas, como considerou Paulo Pontes, porque a contradição do capitalismo reside no enriquecimento de poucos, os capitalistas- detentores dos meios de produção- e na exploração de muitos. A relação homem-trabalho passa a destinar-se meramente à acumulação de capital.

Utilizando-se de signos que remetem à submissão do operário pelo patrão, ao aprisionamento do homem em sua condição de explorado, reduzido a um autômato, que se “desvencilha de sua vontade”, para cumprir uma obrigação que lhe é imposta como única possibilidade de existência, Paulo Pontes constrói o seguinte discurso de Gamela:

> -Vocês já deram uma panorâmica na vida que tá aí fora? Sente: nego acorda cinco horas da manhã com medo de abrir os olhos, veste um ataúde de tergal, passa no pescoço uma forca de seda, engole o pão que o diabo amassou com margarina, fecha a porta de sua gaiola, vai pra rua com o medo na cara e uma porção de dívidas na pasta, caminha desviando das minas, das trincheiras e das barricadas da guerra do trânsito, encaixa o seu cansaço no rabo de uma fila, aloja seu nariz debaixo do sovaco da multidão dentro do ônibus. Transporta sua agonia até o 14° andar onde está colocado um ponto. Bate um cartão que registra a partir de que hora ele começou a morrer naquele dia, larga pro lado seus sonhos, sua

---

[206] GUARESCHI, Pedrinho e RAMOS, Roberto. *A Máquina Capitalista*. Petrópolis, Vozes, 1988.
[207] MARX, K. *O Capital*. V. 1, tomo 2. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 104.

> vontade, sua pessoa e vira um azougue que sobe, desce, senta, levanta, vai prum lado, vai pro outro, corre, para, conta, vira e mexe e baixa a cabeça. Engole um filé frito no suor e na intolerância, fecha de novo o cadeado de sua cela e recolhe seu sangue, os nervos, sua energia, enfaixa tudo com arame farpado e joga dentro de um fogo de papel, de faturas, projetos que irão queimar energias, mais sonhos, mais vontades. Depois abre a cela da prisão, o ponto registra, cadastra e prova pra quem duvidar que você, naquele dia, morreu a quantidade prevista pelos códigos e os regulamentos que governam a vida dos homens. Recolhe o que sobrou de humano no teu corpo e entra no cinema, onde lhe vão oferecer numa tela uma fatia de vida cor-de-rosa, amarela, azul, que eles recolheram não sei onde, mas que vai reconciliar o nego de novo com o sonho, de novo com a vontade, de novo com o dia seguinte, de novo com a escravidão. [p. 117-118]

Paulo Pontes coloca essa discussão em chave dialética. Assim como Gamela, ninguém quer essa vida para si; por outro lado, “milhões de seres humanos não têm outra alternativa senão entrar nessa vida, porque possuem de verdadeiramente seu apenas o próprio corpo, dotado da capacidade de trabalhar”. Isso é somente o que Gamela possui também, mas ele não aceita essa vida. A solução encontrada para escapar dessa prisão é o sonho.

O sonho, por sua vez, na sociedade capitalista também é uma mercadoria, continua Paulo Pontes, ou seja, está relacionado ao seu poder de compra. O cidadão é exposto à riqueza oriunda desse sistema, como se ela fosse disponível a todos, mas não é. Alimenta-se o sonho de compartilhar das benesses do capitalismo, mas a natureza do sistema é a desigualdade social.

Nessa estrutura social, sonhar, mais que uma necessidade - de projetar-se além da condição de explorado -, torna-se o estado natural do ser humano.

A sociedade capitalista, estruturada pelo consumismo, vende sonhos, de diversas formas. Para alimentar essa necessidade do indivíduo, “descobriu uma maneira infernal de institucionalizar o sonho: a Loteria Esportiva”. O novo rico, assim, mantém aceso o sonho dos milhares de trabalhadores de que há uma possibilidade de desfrutar de uma vida liberta da opressão dessa forma de trabalho vigente.

Só que Gamela não é trabalhador; enquanto uns trabalham e sonham, ele apenas sonha.

4.3.1.1. O texto

O Edifício chamado 200 na peça de Paulo Pontes remete a um dos prédios mais famosos do Rio de Janeiro, atualmente o Edifício Richard, localizado na Rua Barata Ribeiro, em Copacabana.

Inicialmente, a comédia se chamaria *Barata Ribeiro, 200*, mas a escolha do título foi alvo de controvérsias, uma vez que poderia ratificar a impressão negativa que os moradores de Copacabana já possuíam do prédio. A fama negativa associada ao 200 é decorrente da constância com que seu nome se fazia presente na crônica policial e da forma como ele era representado na imprensa. O 200 tornara-se símbolo de precariedade de um estilo de vida urbano.[208]

O edifício passou a ser habitado em 1957, no período em que Copacabana passou a ser urbanizada. O perímetro em que se localiza foi uma das primeiras áreas do bairro a sentir a especulação imobiliária. Na década de 70, época da peça de Paulo Pontes, algumas construções dessa zona já eram as mais antigas, decadentes e maltratadas.

Velho e Maggie, em estudo sobre o 200 no início da década de 70, revelaram o perfil socioeconômico do morador deste edifício: classe média e média inferior. Eram pessoas oriundas do subúrbio ou de cidades do interior fluminense, além de migrantes de outras regiões do país, que justificavam a escolha por Copacabana pelo fato de o bairro oferecer mais recursos e divertimentos. Apesar do convívio frequente com a polícia, por causa de brigas entre vizinhos, principalmente –são 45 apartamentos por andar, totalizando 540 unidades, distribuídas em 12 andares- e da má fama do prédio, a maioria dos moradores não possuía vontade de sair do 200, tampouco condição para isso. “Estão, de certa forma, encurralados entre o desejo de participar da sociedade de consumo e a precariedade de suas habitações”. A habitação passara a fazer parte desse sistema de consumo, como atestaram os pesquisadores. Assim, morar na Zona Sul do Rio de Janeiro, em Copacabana, tornara-se sinônimo de *status*. Os habitantes do 200 sentiam que haviam subido na escala social e podiam participar das “delícias da sociedade de consumo”.

---

[208] VELHO, G.; MAGGIE, Y. *O Barata Ribeiro 200 com pós-escrito de Yvonne Maggie e comentários de Anthony Leeds*. Anuário Antropológico, v. 2, 2013. Disponível em: <http://aa.revues.org/528> Acesso em: 11 jul. 2014.

Ao escolher como ambiente de sua peça este edifício da Rua Barata Ribeiro, Paulo Pontes pretende, a partir desse microcosmo, fazer um paralelo com a realidade nacional. O 200 é o lugar dos marginalizados pelo sistema, daqueles, que, cada qual a seu modo, lutam para se manter de pé[209] e sonham com a inclusão social, pela via do consumo.

O hino de Miguel Gustavo para a Copa de 1970 localiza a peça no tempo e dá início à história de Alfredo Gamela[210]. Ironicamente, um hino que prega a motivação e induz o ânimo para seguir adiante apresenta um personagem sonhador, inerte, cuja maior ambição é ganhar dinheiro, sem que para isso, porém, tenha que trabalhar.

Irônico por um lado, mas certeiro pelo outro. Juntos num só coração ou numa só utopia, a corrente segue adiante em busca de vitória, ou melhor, da ascensão social. Na lógica capitalista, ascender socialmente, ou vencer na vida, significa ganhar dinheiro.

"Pra frente, Brasil" virou símbolo do milagre econômico do país, na década de 70, encampando um desenvolvimento que beneficiou a poucos, mas que legitimava o governo militar para muitos. Importa ressaltar que o futebol, assim como outras manifestações populares, como o Carnaval, foi usado pelos militares de forma populista, para ressaltar o sentimento de orgulho nacional, e, assim, validar

---

[209] A pesquisa realizada por Velho e Maggie relaciona as ocupações dos moradores entrevistados: comerciários, donas de casa, funcionários públicos e professores, em sua maioria, além de uma modista, farmacêutica, lavadeira, arquiteto, alfaiate, funcionária do jóquei, vendedora de joias, costureira, médico, estudante, chofer de táxi, garota propaganda de TV e, curiosamente, um que não declarou profissão.

[210] ***Pra Frente Brasil/*** Composição: Miguel Gustavo

Noventa milhões em ação
Pra frente Brasil
Do meu coração

Todos juntos vamos
Pra frente Brasil
Salve a Seleção

De repente é aquela corrente pra frente
Parece que todo o Brasil deu a mão
Todos ligados na mesma emoção
Tudo é um só coração!

Todos juntos vamos
Pra frente Brasil, Brasil
Salve a Seleção

sua intervenção no país. A crença na força da nação levava o indivíduo, entre outros reflexos, a aceitar a ideologia do “querer é poder”. E mais: poder é ter dinheiro.

A história começa com um sonho do protagonista Alfredo Gamela, em que ele se vê como integrante da seleção brasileira de futebol, na Copa de 70, ao lado de Gerson e Pelé. Em seu sonho, ele é o responsável pelos dois gols que derrotam a equipe italiana. “Pelé já era”. Gamelão é o ídolo da torcida. Para comemorar, ele, agarrado à rede, chuta a bola, porém, na realidade, chuta a bunda de Karla, sua noiva, acordando-a. Começa uma discussão entre os dois e Gamela nega que tenha tido um pesadelo, afinal ele, a consciência mais tranquila de Copacabana, não tem pesadelos. É possível ponderar que neste momento Paulo Pontes opõe dialeticamente sonho e pesadelo, ou melhor, sonho e realidade. Lidando com os dois, há de ser necessário buscar uma síntese.

Durante a briga, tomamos conhecimento de que ambos não comiam direito há alguns dias, por falta de dinheiro. A dispensa estava vazia: “Não tem café, nem manteiga, nem açúcar, nem futuro, essa casa não tem lhufas...”. Até o Biotônico Fontoura[211], contado a colheradas por Gamela, acabara. Paulo Pontes aproveita a ocasião para tecer uma crítica mais direta. Gamela diz a Karla: “Como é que você explica a gente viver numa sociedade de consumo e não ter nada em casa”.

Um terceiro personagem é citado na discussão: Ana. Gamela havia dito a Karla que Ana e ele foram noivos no passado. Mas, como herdeira da Bangu, Ana era muito rica e o romance entre eles não dera certo porque ela tinha dinheiro demais. Na sequência da cena, Gamela vai ao banheiro, a campainha toca, Karla atende e é justamente Ana quem aparece com uma mala na mão.

As moças discutem e é revelada a verdadeira identidade de Ana. Pobre, nascida em Cachoeiro, interior do Espírito Santo, Ana decidiu ir ao Rio de Janeiro

---

[211] Na década de 20, o Laboratório Fontoura criou o Almanaque do Biotônico Fontoura, como forma de divulgação do produto. Entre os colaboradores do Almanaque, que possuía em média, 40 páginas, estava Monteiro Lobato, criador do personagem Jeca Tatu. Foi no início do século XX que começou uma forte campanha pela saúde pública da população motivada pela ideia de que a saúde relacionava-se ao desenvolvimento do país. Na história de Monteiro Lobato, Jeca tatu, após tomar o Biotônico Fontoura, “saiu da condição de pobre, indolente e analfabeto, para rico, trabalhador e inteligente”. Além disso, “Jeca Tatuzinho tornou-se um modelo a ser seguido. Todos que se encontrassem naquelas condições poderiam vir a superá-las, desde que incorporassem uma forma de vida apoiada nos conhecimentos científicos, como ele incorporou”. Há certa afinidade neste ponto com o personagem Gamela. Ele é um homem que fala da importância do conhecimento para a superação de uma condição de atraso, embora o seu conhecimento seja extremamente superficial. In: MACHADO et al. *O discurso educacional e o Almanaque do Biotônico Fontoura: por entre práticas de Leitura e a produção de uma representação do sertanejo* (1920-1950). Revista HISTEDBR (On-line), Campinas, n. 45, p. 78-88, mar 2012. Disponível em: http://www.histedbr.fe.unicamp.br/revista/edicoes/45/art06_45.pdf> Acesso em: 26 abril 2015.

para tentar melhorar de vida, mas não obteve sucesso. Gamela, com sua mania de grandeza, havia inventado uma noiva rica, herdeira da Bangu, e pregara a mesma mentira em Ana, anteriormente, a respeito de Karla; esta seria também rica, mas herdeira da Brahma.

Resolvido o problema e apresentados os personagens, eles voltam a falar da falta de comida e Ana informa-lhes que ainda tinha dinheiro, mostrando-lhes uma nota de cinquenta. O problema parecia ter sido resolvido, no entanto, começa uma nova discussão. Gamela queria que as mulheres usassem o dinheiro para jogar na Loteria Esportiva e começa a divagar sobre o dinheiro e como colocá-lo para render, afinal "a melhor coisa do capitalismo... é ser capitalista". De forma sintética, Paulo Pontes retoma sua crítica de que o capitalismo é bom para quem possui o capital.

Na análise que fez para *O Estado de S. Paulo*[212], Luiz Israel Febrot aponta como uma das falhas da peça o enxerto de falas e situações que não encaminham a ação teatral coerentemente e obscurecem a ideia central da peça, como um artifício para "retomar o diálogo cordial com o público". O que foi visto pelo crítico como falha, no entanto, pode ter sido resultado da escolha da temática da peça. O conteúdo selecionado para *Um edifício chamado 200* acabou por demandar recursos épicos; o conteúdo precipitou-se em forma, como observou Peter Szondi. Assim, em 200 nota-se um "esvaziamento do diálogo", ou seja, a ação não é promovida pelo diálogo. O texto é construído, sobretudo no início, pela "conversa mole", "detalhes inúteis", falas que se esgotam em rodeios. Exceção feita ao monólogo de Gamela, em que ele expõe a realidade de forma crua e racional, dotando a palavra de maior significação. Entretanto, pelo caráter monológico, essa fala também está desprovida de motivação para a ação posterior.

Os personagens, principalmente Gamela, vivem no "futuro sonhado", idealizando e criando o momento em que serão donos do capital e poderão desfrutar plenamente da sociedade de consumo. [213]Ligado ao futuro utópico, Gamela recusa o presente. Ocorre ainda, em alguns momentos, a quebra da quarta parede.

Decidido o que fazer com o dinheiro de Ana, as mulheres saem para comprar comida e Gamela se prepara para, segundo ele, trabalhar. O seu ofício, na verdade, consistia em separar algumas revistas de jogos, o horóscopo, talões da loteria esportiva, sentar-se e conferir o resultado dos jogos para ver se a sorte o alcançara.

---

[212] FEBROT, Luiz Israel. *Um acontecimento para o Teatro Brasileiro*. O Estado de S. Paulo. 24 dez 1972.
[213] A. ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva. 2008. p. 92.

Dessa vez, enquanto realiza tal tarefa, Gamela se depara com um ser minúsculo, vindo de uma galáxia muito distante, chamado Byh2 barra 29.530. O extraterrestre, conforme as rubricas, não aparece em cena, só é representado por uma voz em off.

O disco voador pousa sobre a mesa e o ser que está dentro se apresenta. Como tem um nome muito difícil, Gamela sugere chamá-lo de Bororó, ao que este aceita com prazer. Bororó conta a Gamela o que viera fazer na Terra. Após muito tempo de observação, os extraterrestres achavam que o brasileiro poderia consertar a Terra, “um planeta confuso, sem paz”. No entanto, algo, ultimamente, estava impedindo isso de acontecer: a ambição desse povo. A Loteria esportiva era o ponto central da questão. Qualquer criança dessa outra galáxia faria facilmente os treze pontos, mas esse jogo tão elementar estava desviando as energias do brasileiro. Assim, Bororó viera com a missão de examinar o que se passava na mente de um ganhador da Loteria Esportiva e registrar suas emoções, para, enfim, descobrir o motivo de tanta ambição. O escolhido fora ele, Alfredo Gamela.

A partir daí, Bororó e Gamela marcam o jogo vencedor.

Quando Karla e Ana voltam ao apartamento, encontram Gamelão falando sozinho. Empolgado, ele lhes conta o que aconteceu. Karla, descrente, diz que ele está delirando. Na ânsia de fazer o jogo, Gamela assume: “eu sou um sonhador, mentiroso, não presto pra nada, sou louco...”, mas suplica que acreditem nele. Como percebe que é em vão, usa de autoridade e manda Ana fazer o jogo com o dinheiro que sobrou das compras. Karla é contra, mas Ana, indecisa, diz que não custa nada fazer a vontade de Gamela. Ele, já fazendo planos de como gastar o dinheiro, manda que as mulheres façam a aposta.

A cena é finalizada, o palco escurece e sobe a música da Copa, “Pra frente, Brasil”. A seguir, ouve-se a voz de um locutor transmitindo um jogo de futebol e aparece Gamela conferindo o resultado dos jogos. A situação é favorável a cada partida transmitida. Gamela vê aproximar-se o sonho de ficar rico. Considerando-se vitorioso, passa a se lembrar de algumas pessoas que lhe desprezaram um dia, pois agora o dinheiro iria lhe garantir respeito.

Enquanto isso, Karla e Ana mostram-se aflitas. Findas as transmissões, Gamela comemora: acertou todos os pontos na Loteria Esportiva. Ele só não contava com um revés: o jogo não havia sido feito; Karla e Ana decidiram não gastar

o pouco dinheiro que lhes restava numa aposta e o enganaram, marcando o cartão do jogo com uma tesourinha. Descoberta a farsa, Gamela se desespera.

Ana e Karla tentam consolá-lo em vão. Ele grita, bate a cabeça na parede, morde os braços, as pernas, late como um cachorro, como indicam as rubricas. Tomado de desespero, desabafa: "Não suporto mais tanta realidade"[214]. A seguir, Karla lhe diz que ele fica o tempo todo sonhando e que tem uma hora que sonhar é ruim. Entre comer e sonhar, elas escolheram comer.

Irritado e inconformado por ter perdido a chance de ficar rico, Gamela tenta contornar a situação. Ele decide que as mulheres terão que se prostituir para lhe trazer o dinheiro perdido. Como elas se recusam, começa uma discussão. Gamela começa a bolar outras soluções mirabolantes, como tentar provar num tribunal sua vitória ou jogar os dois cruzeiros que sobraram. Karla mais uma vez tenta intervir e propõe que ele arranje um emprego mais leve, enquanto ela e Ana o ajudam. Gamela responde que elas são inocentes por acharem que vão entrar na roda social e se darem bem, pois em pouco tempo o trabalho já terá consumido a beleza e a juventude delas. Assim, volta a insistir na prostituição. Ao argumentar sobre as vantagens da prática, ouve de Karla: "Mas você só vê interesse. O mundo mudou. As pessoas querem amor, liberdade, juventude. Juventude hoje...". Eis o gancho para Paulo Pontes tecer críticas à contracultura.

> Gamela: Juventude. Ô Karlinha, você uma moça inteligente, ainda tá vindo com essa conversa. Esse negócio de liberdade sexual, juventude...isto é jogada internacional, bolada pelos coroas de Wall Street pra não pagar mulher.
>
> Ana: Coroas de onde?
>
> Gamela: Olha, tem uma rua nos Estados Unidos, onde os caras só pensam em como ganhar dinheiro muito e gastar pouco. A última jogada deles foi essa campanha publicitária aí de liberdade sexual, para desvalorizar a mercadoria que eles não sabem produzir. Agora tudo que é cara duro tá aí apanhando uns tremendo mulherão. É mulher pra burro que entrou nessa. [p.122]

Karla e Ana decidem ir embora, abandonando-o.

---

[214] Intertextualidade com os versos de T. S. Eliot, de *Quatro Quartetos*, os quais também aparecem em *Check-Up*: "Vai, vai, vai disse o pássaro: o gênero humano/ Não pode suportar tanta realidade".
"No 200, o universo onírico de Eliot confirma o devaneio de Gamela e sua entrega ao sonho; em Check-up, Zambor rejeita a ideia de afastar-se da realidade, atribuindo ao versos o caráter de mentira. ZAMBOR: "Já não suporto mais tanta realidade"...este verso de Eliot é mentiroso... (p.132)

Ao final, Gamela fica sozinho. Ouve-se num playback a notícia de que a Monarquia acaba de ser restaurada no Brasil e é coroado rei Dom Alfredo Gamela, o Insinuante. Fecha o pano e Gamelão entra em cena proclamando o seu primeiro projeto: "Está proclamada a República!"[215]. Fim da peça.

A grande contradição presente na peça é que o sistema exalta o trabalho, conferindo-lhe uma função nobre e virtuosa, pretendo negar, dessa forma, a própria alienação como resultante dessa estrutura social. A sociedade estimula o trabalhador a se tornar um consumidor, ao alimentar desejos e sonhos materiais, entretanto não lhe oferece condições para realizar suas vontades. O homem então faz do trabalho o meio para atingir suas metas de consumo. Mas a que preço?

Gamela não quis pagar esse preço e não foi capaz de, como milhões de brasileiros, buscar a síntese entre a realidade e o sonho. Recusou sistematicamente a realidade nos moldes oferecidos pelo capitalismo e, como perdeu sua única chance de participar dessa sociedade de consumo, por meio de um golpe de sorte – porque pela lei da probabilidade uma pessoa precisa jogar 100 anos para ganhar- restou-lhe somente entregar-se à loucura. O desvario marca a total ruptura com a realidade. Romper com a realidade, para Paulo Pontes, também significa romper com o povo. A peça começa com um sonho de Gamela, do qual ele é acordado por Karla, que poderíamos considerar uma representante do povo. Durante todo o seu percurso, mostrado na comédia, Gamela constrói fantasias em que ele está ao lado da elite e rejeita o povo. Ao final, Karla e Ana o abandonam por causa de sua recusa em encarar a realidade e ele, afastado completamente de quem lhe poderia conferir uma identidade, o povo, perde-se em seu desvario.

Em sua denúncia, no entanto, Paulo Pontes faz questão de que o personagem não seja encarado como malfeitor. Por meio de recursos cômicos, o público simpatiza com o protagonista e torce por ele, apesar de sua malandragem. Essa aproximação resulta da forma como Paulo Pontes construiu o personagem. Gamela é o arquétipo do cidadão das classes baixa e média que visa à ascensão social. Ele é vítima de um sistema (embora nem todos tenham consciência disso) que lhe apresenta o sonho como saída para um impasse. Sonho este que pode ser compreendido de duas formas. Enquanto uns sonham em "ter" –dinheiro, status- e pertencer à elite social, outros veem o trabalho como uma possibilidade de alcançar

[215] O final da peça dialoga com o final de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come¸* em que um dos finais propostos nesta peça de Vianinha é a restauração da Monarquia.

seus objetivos. O problema é que, na sociedade capitalista, o trabalhador será sempre espoliado e considerado uma engrenagem para a manutenção do sistema, por isso o sonho precisa ser sempre alimentado. O trabalho torna-se um meio para consumir. Por outro lado, o sonho funciona como uma válvula de escape, para fugir da opressão do sistema.

A peça *Um Edifício chamado 200* é contemporânea a *O Homem de La Mancha*, cuja estreia ocorreu em dezembro de 1972. No musical de Dale Wasserman, o protagonista da peça é o emblemático sonhador D. Quixote. Ao falar sobre a montagem, Paulo Pontes traz à tona a temática do sonho. Sua posição é a de que D. Quixote será sempre atual, enquanto houver uma realidade que impõe o sonho como necessidade[216].

A legitimidade do sonho, porém, enquanto saída para um impasse, está relacionada com o que se sonha ou com aquilo que é feito dele. Em *Um edifício chamado 200*, Paulo Pontes denuncia a imobilidade do sonho. Dessa forma, pode-se avaliar que o sonho de Gamela, de foro individual, adormece o país porque não se dedica à reversão de uma situação estabelecida. A inação do personagem é hiperbólica para melhor elucidar o problema, pois de certa forma a maioria das pessoas também se mantém na inatividade. Se assim não é em relação ao trabalho propriamente dito, é diante da realidade que lhe é imposta. O sonho necessário é aquele que serve de incentivo, que move o indivíduo em direção à luta contra a opressão. É o sonho que, embora aparentemente impossível, move o indivíduo pela esperança de transformação, neste caso, social. O sonho, portanto, pode ser a saída para o impasse de uma classe, desde que promova a ação e que esteja associado ao desenvolvimento do país como um todo.

Paulo Pontes afirmou que, enquanto escrevia a peça, foi tomado de simpatia por Gamela e torceu muito para ele ganhar na Loteria Esportiva. Assim como esperava que o público, “com sua capacidade extraordinária de ficar do lado certo”, também ficasse[217]. A resposta veio com o sucesso de público alcançado com o espetáculo. Apesar de malandro, trapaceiro e falso intelectual, Gamela conquistou a plateia. No fato de o personagem não ganhar na Loteria, porém, estava a lição pretendida pelo dramaturgo.

---

[216] PONTES, Paulo. “As coisas sabidas e não conquistadas”. Jornal do Brasil, 28 dez. 1976.
[217] PONTES, *Arte em Revista*, n. 1, op. cit.

O pesquisador Marcos Napolitano afirma que os meios culturais, como carnaval, rádio e cinema consolidaram a face coletiva do povo brasileiro, na segunda metade dos anos 40, atribuindo-lhe uma malícia ingênua, senso de humor natural, esperteza e dignidade diante dos fatos da vida. O pesquisador ressalta, ainda, a representação simbólica do popular manipulado ideologicamente pelas elites: conformado, mas com vontade de subir na vida; malandro, mas no fundo ordeiro; crítico, porém, nunca subversivo.[218]

Alfredo Gamela é mais um malandro da literatura brasileira, tal como Leonardo Pataca e Macunaíma, o mais representativo de todos. De tradição popular, "o malandro, como o pícaro, é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso comum a todos os folclores"[219]. Analisando a obra *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, Antonio Cândido observa que a natureza popular da obra atua sobre a imaginação dos leitores e que esta quase sempre reage ao estímulo de personagens arquetípicos, pois são dotados da capacidade de despertar ressonância.

Seria esta uma explicação para o fato de muitos brasileiros se identificarem e compreendem a história de Alfredo Gamela. Como nos diz o próprio Paulo Pontes, *Um Edifício chamado 200* é "a história de um carioca, um marginal de Copacabana, mas que qualquer sujeito, em qualquer parte do país entende, compreende, se emociona."[220] É possível dizer, portanto, de um "estrato universalizador, onde fermentam arquétipos válidos para a imaginação de um amplo ciclo de cultura [..]; e há um segundo estrato universalizador de cunho mais restrito, onde se encontram representações da vida capazes de estimular a imaginação de um universo menor dentro deste ciclo: o brasileiro."[221] Noutras palavras, há uma relação entre o particular e o universal.

Sábato Magaldi expõe sua opinião a respeito do personagem Alfredo Gamela e sua aproximação com o público:

> Embora Alfredo Gamela, como todo bom personagem de ficção, leve ao paroxismo a "loucura" do brasileiro médio, encarnando o exagero das criaturas paradigmáticas (Tartufo, Harpagão, Otelo,

[218] NAPOLITANO, op. cit. p. 16-17.
[219] CÂNDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem: caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 8, p. 67-89, São Paulo, 1970.
[220] RAMOS, op. cit., p. 89.
[221] CANDIDO, op. cit.

> etc), nunca perde o contato com uma parte ponderável do nosso substrato. Por isso a plateia se identifica tanto com ele e o espetáculo adquire uma impressionante eficácia.[222]

É importante dar o devido reconhecimento a Milton Moraes. Foi o ator quem escolheu o tema, pensou no personagem e na situação, conforme observa o próprio dramaturgo[223]. No entanto, é certo que o aprofundamento e a reflexão sobre a sociedade capitalista são frutos do intelectual Paulo Pontes e sua militância na vida política.

A montagem de *Um edifício chamado 200* fez sucesso junto ao público e crítica. Paulo Pontes ganhou com essa peça, e *Check-up*, prêmios como melhor autor teatral de 1972.

Parte da crítica questionava se a peça era uma comédia de costumes ou de ideias[224]. O próprio Paulo Pontes, no entanto, a definia como uma comédia de ideias, em muitas entrevistas, mas reconhecia uma aproximação com a comédia de costumes. Ele costumava dizer que o tema tinha grande alcance junto ao público por ser popularíssimo.

> ... uma comédia muito bem estruturada, muito bem acabada, dramaticamente correta, e apesar de eu considerar uma comédia de ideias muito mais do que uma comédia de costumes, tinha como tema um fenômeno que alcança de maneira muito estreita a vida de quase todos os brasileiros. Era um tema que a gente pode considerar popularíssimo. [225]

---

[222] MAGALDI, Sábato. *Um Edifício chamado 200*. *Jornal da Tarde*, 08 ag. 1972.

[223] PONTES, Paulo. "Autor não pode viver só de teatro". *Última Hora*, RJ., 17 fev. 1973.

[224] Segundo Pavis, comédia de costumes corresponde ao "estudo do comportamento do homem em sociedade, das diferenças de classe, meio e caráter". Já comédias de ideias seriam "peças onde são debatidos, de forma humorística ou séria, sistemas de ideias e filosofias de vida". PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. Tradução J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva. 1999. 483 p.

O dicionário do teatro brasileiro aborda de forma mais abrangente e profunda o que seria a comédia de costumes, uma vez que esse tipo de peça tornou-se tradição na história do nosso teatro. O verbete traz como explicação o seguinte: "Comédia centrada na pintura dos hábitos de uma sociedade contemporânea do dramaturgo. O enfoque privilegia sempre um grupo, jamais um indivíduo, e é em geral de natureza crítica ou até mesmo satírica – o que não impede que, por vezes, certos autores consigam um notável efeito realista na reprodução dos tipos sociais, apesar da necessária estilização cômica". GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A.(org) *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo. 2006. 354 p.

A relação de *Um edifício chamado 200* com a comédia de costumes está justamente na aproximação de Gamela com um grupo, ou seja, ele é um personagem que representa muitos brasileiros. Além de a peça conter os elementos apontados pelo crítico Sábato Magaldi.

[225] As entrevistas abordam essa questão que aparece de forma repetida nos jornais *O Globo*, RJ, 17 fev. 1973; *Última Hora*/RS, 17 fev. 1973 e *Jornal do Brasil*/RJ, 19 set. 1972.

Na defesa da comédia de costumes, é mais uma vez Sábato Magaldi quem se posiciona sobre o assunto de maneira categórica:

> Comédia de costumes, sim, porque na tradição brasileira do gênero, Edifício nunca esquece a fala popular, os hábitos de grande parte da nacionalidade; a observação atenta da "vida como ela é". Mas Paulo Pontes acrescentou ao gênero, em que a sátira com frequência se ameniza no "happy end", uma crítica mordaz, um diagnóstico amargo da máquina infernal montada para iludir o país na mais terrível alienação.[226]

O que se destaca nessa discussão é o fato de *Um Edifício chamado 200* ser uma comédia, gênero muito apreciado por Paulo Pontes, de temática popular. Popular em vários sentidos, primeiro devido à tradição teatral brasileira e sua relação com a comédia; segundo pelo uso da paródia; terceiro, e talvez o mais importante, por adotar como protagonista um personagem pertencente às classes subalternas, um representante do povo.

Na ocasião da morte de Paulo Pontes, Sábato Magaldi escreveu em *O Estado de S. Paulo*:

> A primeira contribuição de Paulo Pontes à nossa dramaturgia foi a de retomar conscientemente o fio da comédia tradicional, inoculando-lhe um elemento reflexivo de indiscutível lucidez. A um teatro universalista de ousadas pesquisas formais, ele opunha um repertório fincado na realidade popular e urbana do país, no qual o espectador médio poderia mirar-se como num espelho crítico.[227]

O crítico, neste mesmo artigo, reitera o caráter popular da peça.

> A peça não recusa os recursos do riso espontâneo, na tradição do gosto popular. Por trás da brincadeira, porém, observa-se uma crítica mordaz, um diagnóstico amargo da máquina infernal montada para alimentar o sonho coletivo. Com Um Edifício, Paulo Pontes rompia com os modelos de uma dramaturgia erudita, ainda incipiente no Brasil, para tentar um diálogo espontâneo, que remetia o público para comicidade das décadas anteriores, acrescentando-lhes o debate de ideais.[228]

A primeira montagem da peça, conforme aparece nas críticas e afirma o dramaturgo, em reportagem publicada no *Jornal do Brasil*, tinha um final "capenga".

---

[226] Anuário das Artes 1972, São Paulo, APCA, 1973, p. 53.
[227] MAGALDI, Sábato. *Paulo Pontes*. O Estado de S. Paulo, 28/12/1976.
[228] Idem.

A famosa reflexão de Alfredo Gamela sobre a exploração do trabalho e a sustentação do sonho como negação dessa realidade não faziam parte do texto, ao que tudo indica. A respeito dessa melhoria do texto, Yan Michalski afirma:

> Agora a peça ganhou uma dimensão bem mais respeitável. O processo de desintegração mental, em que o personagem central, Alfredo Gamela, mergulha depois da traumatizante decepção que sofreu ao escapar-lhe das mãos a fortuna que acreditava ter ganho na Loteria Esportiva, acentua o sentido de crítica social da obra e a torna menos fútil, sem prejudicar seu contagiante potencial cômico.[229]

Como opção estética, Paulo Pontes, portanto recorreu à comédia, à paródia, à presença de costumes e registros populares, como o nome do protagonista[230]. Gamela possui mania de grandeza, cita personalidades do *high society*, escritores, poetas, revelando, no entanto, para os espectadores e leitores, sua total falta de conhecimento do que é falado. Cita versos de Augusto dos Anjos como se fossem de Castro Alves, a Dostoiévski atribui a frase *Mens sana in corpore sano*, a Shakespeare, *The American way of a life*. A comicidade do personagem desperta nossa empatia por ele. Sua ignorância provoca comentários divertidos como esse:

> Gamelão: Karla, santa ignorância, toma o fósforo, acende o teu cigarro, o beijo, amigo, é a véspera...isto é uma imagem do poeta. Uma metáfora. Sabe o que é uma metáfora, Karla? Mas qualquer criança de cinco anos sabe o que é uma metáfora. Uma metáfora, Karla, é...traz aí uma criança de cinco anos.

Paulo Pontes também se aproxima da farsa, outro gênero popular, ao lançar mão de procedimentos não realistas como a presença do extraterrestre, promovendo o estranhamento, consequentemente a reflexão. Logo, reafirma sua opção pelo épico.

É possível ainda tratar da aproximação da peça com o realismo mágico, presente no romance de Miguel Asturias, *El Señor Presidente*, no qual Paulo Pontes se debruçou durante cerca de oito anos. No realismo mágico, ocorre a mistura entre a realidade e a fantasia, de forma a naturalizar o insólito.

---

[229] MELO, Paulo. "Um Artista chamado Paulo Pontes". *Correio da Paraíba,* 26 mai. 1972.

[230] Segundo o dicionário *Caldas Aulete*[230], o termo gamela, no sentido figurado, significa falsidade, logro, mentira. O nome do personagem, portanto, já caracteriza a sua personalidade. A mentira, a mania de grandeza, a sua falsa cultura, o querer vencer sem empenho e valer-se do esforço alheio são alguns traços do personagem.

> Ao contrário da "poética da incerteza", calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o estranhamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o "outro lado", o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é(está) (n)a realidade. Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de suas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, têm causalidade no próprio âmbito.[231]

Gamela não questiona o fato de pousar uma nave espacial em sua sala e de lá sair um extraterrestre com o intuito de lhe fazer vencedor da Loteria Esportiva. Ele aceita essa deformação da realidade e a naturalidade com que aceita os fatos se reflete nos espectadores (e leitores) da peça, os quais também não se sentem motivados a questionar as circunstâncias dessa aparição. Essa naturalização dos acontecimentos acaba por funcionar como uma crítica à aceitação da nossa própria realidade. Ela também é deformada, embora por outros motivos, e tampouco é questionada, ou não o é como deveria ser.

Ao colocar lado a lado o verossímil e o inverossímil, o realismo mágico nos oferece uma visão hiperbólica da realidade, realçando os extremos. Transportando tal característica para o universo de Paulo Pontes, em *Um Edifício chamado 200*, é possível considerar a inação, postura adotada por Gamela, e a entrega integral como atitudes extremas em relação às condições existentes e possíveis. Apostar em uma visão extremada da realidade pode ainda configurar-se como um artifício utilizado por Paulo Pontes para enfatizar a diferença entre as classes marginalizadas pelo sistema capitalista e aquelas que usufruem de seus efeitos, marcando o fosso existente entre elas.

O escritor cubano Alejo Carpentier, utilizando a expressão realismo maravilhoso como sinônimo de realismo mágico, afirma que

> O realismo maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação não habitual ou particularmente favorecedora das

[231] CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 59. Chiampi traz em sua explicação a palavra encantamento para confirmar a presença do maravilhoso como elemento pertinente no contexto ficcional. Pertinente porque permite que o imaginário motive uma reflexão aprofundada a partir desse universo criado.

> desconhecidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com especial intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de "estado-limite". Para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé. Os que não acreditam em santos não podem curar-se com milagres de santos, nem os que não são Quixotes podem entrar com corpo, alma e bens, no mundo de Amadís de Gaula ou de Tirante-o-Branco[232].

Essas afirmações acerca do realismo maravilhoso contemplam os acontecimentos de *Um Edifício chamado 200*. A aparição de Bororó, como uma alteração da realidade, ou milagre, é também uma solução nos moldes *deus ex-machina*. O desfecho da peça, em que a Monarquia é restaurada e Gamela é coroado rei, também participa desse universo maravilhoso.

Paulo Pontes não estava sendo vaidoso, mas realista, quando afirmou que, embora a matéria-prima de seu teatro fosse as coisas sabidas, a elaboração desse conteúdo era sofisticada. Além disso –dizia- conhecer a complexidade do fenômeno com que estava lidando era um processo que lhe demandava muito tempo, mas fundamental para realizar um teatro comprometido politicamente e mais reflexivo. [233]

4.3.2. Check-up

Em 1972, Paulo Pontes escreve *Check-Up*, sua segunda peça. A inspiração para o texto teria vindo de sua própria experiência durante o tempo em que ficara no hospital para tratar de sua saúde. Ele conta-nos:

> Durante o tempo que passei no hospital eu tinha tido uma ideia que considerava boa: um cara apaixonado pela razão adoece e vai para um hospital e quer que tudo funcione direitinho. Mas o hospital é subdesenvolvido como tudo mais e não pode dar nada como ele espera.[234]

---

[232] CARPENTIER, Alejo. A literatura do maravilhoso. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1987. P. 140-141. Interessa-nos a informação de que Carpentier coloca D. Quixote nesse universo maravilhoso. São contemporâneas *Um Edifício chamado* 200 e a tradução e adaptação de *O homem de La Mancha*, feita por Paulo Pontes.

[233] RAMOS, op. cit., p. 46.

[234] CHRISTINA, Helena. "A comédia redescoberta". *Jornal do Brasil*, 19 set. 1972.

Para a concretização da ideia, as circunstâncias agiram. Após o sucesso de *Um Edifício chamado 200*, muitos artistas passaram a procurar Paulo Pontes para solicitar um texto de encomenda. A ideia de *Check-Up* surgiu da experiência do autor e contou com o pedido de Zbigniew Zimbienski. O célebre ator e diretor foi até o dramaturgo e, devido a limitações financeiras, indicou, inclusive, o número de personagens que a peça deveria ter. Paulo Pontes falou de sua ideia recente, relatou sua vivência no hospital e, segundo informa-nos, "Ziembinski topou fazer a peça no hospital" mesmo.[235]

Em *Check-Up* mais uma vez Paulo Pontes resgata a tradição da comédia para falar sobre a realidade. Ele diz que foi o trabalho em conjunto com Vianinha que lhe indicou o caminho da comédia para tratar da realidade. Assim, por meio de uma linguagem bem-humorada, utilizando a paródia e a ironia, ele escreve a história de um ator, Zambor, que é internado em um hospital público para tratar de uma úlcera. Logo na sua chegada, ele já se depara com a irracionalidade do ambiente que se opõe totalmente à sua racionalidade e servirá para a manutenção do conflito.

Na introdução ao programa da peça, Paulo Pontes escreve:

> O subdesenvolvimento é um lençol curto: se a pessoa cobre os pés, descobre a cabeça: se cobre a cabeça, os pés ficam de fora. Subdesenvolvimento é sinônimo de escassez-não há o bastante para todos. E o subdesenvolvimento 'orientado', segundo o modo de produção capitalista, agrava as consequências da escassez, distribuindo de maneira injusta e inadequada o produto do trabalho social. A situação se resume nesta fórmula que pode ser usada com o slogan, em anúncio de televisão: 'POUCO, PORÉM MAL DISTRIBUÍDO'.[236]

A partir dessa premissa, ele se detém na explicação de suas intenções com *Check-Up*. O alvo de sua análise são os reflexos do sistema capitalista na vida do cidadão; como, em regime de escassez, é partilhado o resultado da produção econômica. A mágica para gerir esse processo, continua, estaria na concentração de renda nas mãos de uma minoria, para que esta possa empregar o capital, poupar e, assim, gerar empregos. Os empregos, por sua vez, irradiariam a capacidade de consumo. O problema está em exigir o consumo de quem não tem como fazê-lo. Para isso, são empregadas justificativas que se perdem em um "labirinto cheio de

---

[235] PONTES, Paulo. "Autor não pode viver só de teatro". *Última Hora*, 17 fev. 1973

[236] PONTES, Paulo. "Check-Up". In: *Arte em Revista* n. 6. São Paulo, Kairós, 1981. p. 56-58.

armadilhas conceituais" e que visam à imobilização dos descontentes. Como explicar aos não beneficiários da concentração que o seu dia ainda vai chegar? Regulamentando a escassez, disciplinando a carência, ajustando a pobreza à consciência de grande parte da coletividade.[237]

Uma opção irracional como essa, a escassez planejada, que opta por muito para uns, e pouco para outros, só pode provocar o riso e ser vista com deboche pelos seres racionais - completa Paulo Pontes.

Assim, a peça pretende mostrar esse embate da racionalidade versus a irracionalidade. Zambor é o homem racional, consciente de seu papel social, que sempre se manteve ao lado do povo, como ele mesmo diz, ou seja, ele é o representante do intelectual do nacional-popular. O hospital, além da clara alusão ao regime ditatorial, é a alegoria do sistema capitalista, com seus regulamentos e estratégias não fundamentadas na razão. É a figura contra a qual o intelectual vai se opor.

"Se eu tivesse que diagnosticar qual a doença que levou Zambor a 'esse hospital', eu diria que foi a razão. E esse 'hospital' vai ser objeto, detalhe por detalhe, do apetite pela razão de Zambor"- informa-nos o autor. O protagonista diante do sistema quer questionar e investigar para tentar compreender os meandros pelos quais o "hospital" funciona, isto é, qual o motivo de tanta irracionalidade.

Nessa luta travada contra o sistema, Zambor e o hospital modificam-se.

A luta dentro do "hospital"[238] modifica Zambor diante do público. A trajetória de Zambor, como personagem, dá conteúdo ao seu racionalismo. Ele entra no "hospital" com uma inteligência extraordinariamente bem preparada, do ponto de vista metodológico, para pensar o mundo; articula com muita desenvoltura as categorias de organização do pensamento. Entretanto, suas categorias não deixam de ser esquemas, ele as usa de maneira especulativa, reduz a realidade aos seus métodos. Sua luta dentro do hospital lhe ensinará a primeiro conhecer,

---

[237] A discussão sobre a alienação do trabalho volta à tona nesse debate, uma vez que o conceito de que o trabalho dignifica o homem também serve para mantê-lo na engrenagem, quando, na verdade, o trabalho na era capitalista visa ao lucro. Expressões como "Deus ajuda quem cedo madruga", "O trabalho enobrece o homem" ratificam essa ação. Além disso, a indústria cultural e a sociedade liberal pregam a ideia de meritocracia: se você tem, é porque mereceu. Dessa forma, relegam ao indivíduo única e exclusivamente o seu sucesso ou fracasso. Essas questões encaixam-se na "imobilização dos descontentes" de que trata Paulo Pontes, pois coloca o contentamento, ou o "sucesso" profissional, financeiro, até, intelectual, como responsabilidade apenas do indivíduo.

[238] Paulo Pontes, em seu texto, emprega a todo momento a palavra hospital entre aspas.

concretamente, os fenômenos da realidade e, só depois, aplicar sua diabólica capacidade de apreender e ordenar o significado de cada um deles. As lutas do hospital dão concretude à lógica infernal de Zambor. Ele deixa de ser um especulador formalista e passa a ser um homem que influía nos acontecimentos a sua volta.

Acompanhando o raciocínio de Paulo Pontes, Zambor, portanto, quando entrou no hospital, era um intelectual de gabinete, não um intelectual orgânico[239]. A sua vivência no hospital, permitiu-lhe conviver mais próximo do povo, representado nos personagens de Vilma e Meufilho, ambos funcionários da enfermaria, e Jair, um jogador de futebol que se internou para tratar de uma lesão. Os demais personagens, Irmã Sílvia, o médico, a quem é atribuído um nome somente ao final da peça, e o diretor do hospital são representantes do sistema, da autoridade.

Para efetivamente conhecer o povo e compreender seus interesses, Zambor teve de "sujar-se" da realidade do povo, como propunha Paulo Pontes em sua militância político-cultural.

Zambor aprende a respeitar a realidade e, por isso, aprende a modificá-la. Um jogador de futebol, exemplar do que ele julga ser a inércia do povo, ensina a Zambor; uma enfermeira burocratizada ensina a Zambor; o "hospital" ensina a Zambor; tudo o que está à sua volta lhe revela permanentemente uma lição nova.

Ao final, para salvar a própria vida, Zambor emprega um artifício que lhe garante a cirurgia adiada a todo momento. A convivência com a realidade, conforme Pontes, e, neste caso, isso significa a realidade sob a ótica popular, funcionou como um alimento para a razão, fazendo desta um instrumento de luta. Em outras palavras, o que lhe serviu de arma para a batalha foi estar ao lado do povo e consciente da realidade que o cercava.

A peça acaba por permitir um exercício de análise e crítica em relação às aspirações pretendidas pelos artistas do CPC e outros movimentos populares, cujo intuito era conscientização do povo a fim de despertar-lhe a consciência revolucionária. Em 1964, ocorreu um golpe de Estado, não a revolução esperada pelos artistas e intelectuais de esquerda. Isso exigiu destes setores uma reflexão sobre suas práticas de luta e os papéis assumidos por eles nesse processo.

---

[239] GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1982.

Luiz Israel Febrot, em crítica a *O Estado de S. Paulo*, de 20/05/1973[240], avalia que a intenção de Paulo Pontes de representar o hospital como alegoria do nosso "micromundo" não se realizou. Além disso, considerou pretensioso da parte do autor tecer essas considerações acerca da aproximação com o povo, e considera que esse fim também não fora atingido. O crítico ainda comentou acerca do desequilíbrio entre a verossimilhança do personagem e a inconsistência da alegoria do hospital, que não fez a peça evoluir. Outro desajuste apontado por ele estaria na supervalorizada figura do protagonista em oposição a personagens esquemáticos, que não se sobressaem. Por fim, a mesma observação de Febrot a respeito do 200 sobre o enxerto de situações e cenas cômicas, para obtenção de riso fácil, que não contribuem com o desenrolar da trama, foi feita a *Check-Up*.

O crítico não teve acesso ao texto e só assistiu à montagem paulista, como afirmou. Seu olhar, portanto, de espectador difere do nosso enquanto leitores.

4.3.2.1. O texto

O irracionalismo que Paulo Pontes pretende representar aparece logo na indicação da primeira cena, em que o ambiente hospitalar se opõe àquilo que se espera desse lugar: *Quarto do hospital vazio, com a porta aberta. Barulho: gente falando, gritos, telefone, televisão*. Nesse instante, Zambor, que se interna para tratar de uma úlcera, entra em seu quarto, examina-o e tenta se acomodar. Começa a se trocar, percebe a porta aberta e a fecha. Enquanto se despe, canta o samba "Foi um rio que passou em minha vida". A música de Paulinho da Viola é um signo que aproxima o protagonista do universo popular.

A porta é aberta com violência e a música é interrompida bruscamente pela entrada de Vilma, a enfermeira. A interrupção da canção expressa simbolicamente o esmagamento do popular pelo sistema. Vilma e Zambor começam uma discussão porque este fechou a porta, pois é contra o regulamento. Ele não vê razão na determinação e, na tentativa de entender o porquê da regra, já que com a porta

[240] FEBROT, Luiz Israel. "Comédia Popular Urbana. Em face das tendências do Teatro Brasileiro". *O Estado de S. Paulo*, 20 mai. 1973.

aberta, os pacientes ficam expostos ao barulho do corredor, só obtém como resposta: “É do regulamento”. É clara a alusão ao regime militar.

A obediência cega de Vilma às ordens do hospital denota a opressão do sistema, como os mandos (e desmandos) são naturalizados e aceitos passivamente pela sociedade.

> ZAMBOR: Aqui eu não fico. Estúpidos... Irracionais...Quando eu chegar lá embaixo vou quebrar tudo quanto é plaquinha que tem escrito “Silêncio, Hospital!”. Vou botar: “Atenção, isto aqui é um hospital. Portanto, faça barulho...” Mas que coisa! Como é que está o mundo!... [p.47]

Vilma, trabalhadora, é uma representante do povo. Na peleja[241] com Zambor, aos poucos, ela sai do script e oferece outras justificativas. A aproximação com o intelectual e a necessidade de encontrar respostas satisfatórias a Zambor dão início a um processo de transformação da personagem, que já na cena seguinte volta menos inflexível.

O mesmo não ocorre com Irmã Sílvia, a enfermeira chefe, representante do poder. Ela é categórica: *Mas enquanto estiver aqui, o senhor vai obedecer ao regulamento do hospital*. Zambor responde que não obedece ao item do barulho. Utilizando a ironia como recurso cômico e o superdimensionamento da realidade, segue a seguinte fala do ator:

> ZAMBOR: ...Eu queria ver o gênio que bolou esse regulamento. (Tempo)
>
> “Doutor, o doente que o senhor operou ontem morreu de quê?” “Morreu de silêncio”. “Como, de silêncio?” “Bom, eu abri a barriga dele, lá tinha uma hérnia estrangulada, o peritônio podre, um apêndice inflamado, uma ferida no intestino grosso, um tumor canceroso no duodeno...eu comecei a cortar tudo...de repente foi dando aquele silêncio no doente, aquele silêncio... e ele morreu”. “Mas pra evitar os futuros casos como esse o que é que o senhor sugere?” “Sugiro acabar com o silêncio no hospital”. (Tempo) Cumpro não, minha santa. Mande seu regulamento criar juízo que eu cumpro. Assim, não. [p.50]

Zambor insiste em saber por que o regulamento determina procedimentos irracionais. Irmã Sílvia diz que há carência de funcionários por isso todas as portas

[241] O artifício lembra os de *Opinião* e *Paraí-bê-a-bá*.

precisam ficar abertas. O ator, no entanto, não aceita tal justificativa, uma vez que continua sendo ilógico o hospital responsabilizar os pacientes pela falta de trabalhadores. Sugere que a Irmã é responsável pela mudança do quadro e deve tomar providências. Sílvia não lhe dá atenção por considerar que o problema não é dela, é do regulamento e não há o que se discutir. Percebe-se, desde o início, o autoritarismo dos representantes do poder, assim como a falta de disposição em alterar qualquer determinação, se não lhes for conveniente. Não pode deixar a porta aberta, pendurar qualquer foto na parede, dormir no chão, não há privacidade, não se pode questionar ou querer entender a situação. É obedecer ao regulamento e pronto.

Essa relação entre autoritarismo e capitalismo foi abordada por Paulo Pontes na entrevista concedida a *O Pasquim*[242], em 1976. Dotado de uma visão realista da sociedade, talvez até distante das aspirações da esquerda, Paulo Pontes diz ser necessário entender o que de fato estava acontecendo no País. Ele não propõe soluções, mas investigação do quadro apresentado, para, a partir disso, conscientes de como o capitalismo nos afeta, termos condições de reagir. A reação de que ele fala, neste momento, não é mais aquela anterior a 1964, quando se buscava uma revolução socialista. O quadro atual exige uma ação para poder lidar com a realidade estabelecida.

Paulo Pontes argumenta que o autoritarismo foi condição necessária para a implantação do capitalismo. Aproximando essa tese de *Check-Up*, é exatamente o que o autor nos mostra: pela força, o capitalismo, ou a escassez planejada, a que ele se refere no prólogo, foi implantado. A força atua na primeira instância e os cidadãos acabam por aceitar as regras, sem questionamentos. As regras passam a ser naturalizadas e quase ninguém percebe o absurdo de tais determinações. Na peça, os funcionários, até a chegada de Zambor, aceitavam as ordens recebidas e não viam problemas nelas, achavam que havia razão em ser daquela maneira. Os pacientes também aceitavam passivamente as opressões do “hospital”. A permanência de Zambor, representante do intelectual nacional-popular, naquele lugar, planta dúvidas no espírito dos trabalhadores e pacientes, o povo. A partir daí, eles despertam da inércia que os acomodava e tornam-se mais críticos. São capazes de burlar o sistema, como Meufilho, e de exigir mudanças e o seus direitos,

[242] *O Pasquim*, op. cit., p. 10.

como o paciente do 409, que começa a reivindicar uma televisão e uma geladeira em seu quarto, por influência de Zambor.

Bradar somente contra o autoritarismo é compreender apenas metade da questão, acreditava Paulo Pontes. Dessa forma, em *Check-Up*, sua preocupação não é de somente criticar a censura ou o regime militar, mas de compreender o vínculo entre este e o capitalismo “galopante” e “estonteante” que influi na vida do cidadão.

Nessa entrevista, concedida quatro anos após ter escrito *Check-Up*, Paulo Pontes mostra a evolução do seu pensamento. O que ele disse aplica-se a sua segunda peça. Porém, ele aprofunda sua reflexão e avalia que, se o autoritarismo foi condição para a implantação do capitalismo, no momento vigente, 1976, época da entrevista, já havia uma contradição entre ambos. O Estado autoritário não interessava nem mais aos donos do capital. Estes exigiam agora a liberalização da sociedade brasileira. Se eles pediam o liberalismo, no entanto, certamente não o era em nome das classes subalternas. Logo, como tudo isso se reflete no povo? Eis as reflexões que deviam caber aos intelectuais. A dramaturgia dessa fase seria tanto mais rica quanto mais se ocupasse dessas questões.

Assim, em *Check-Up*, Paulo Pontes discute o sistema capitalista, sua relação com a ditadura e a naturalização do autoritarismo. Quatro anos mais tarde, em *Gota d’água*, a abordagem é outra, mais direta e incisiva.

A motivação exterior de Paulo Pontes tem como resultado um texto em que o conflito principal do personagem, a demora em ser operado da úlcera, é sobreposto por cenas que projetam o debate entre o racional e o irracional. Em quase toda a peça, Zambor aparece em constante enfrentamento com o médico e Sílvia. No primeiro ato, as discussões começam e terminam como se cada uma constituísse um quadro único, ligados pela referência à doença do ator. No segundo ato, a peça torna-se mais dinâmica. A demora da operação ganha relevo. Zambor não é operado porque foi detectada uma mancha em seu pulmão, há uma suspeita de tuberculose, por isso são necessários exames e observação, e a internação se prolonga.

Zambor insiste que não tem nada no pulmão, que a mancha não passa de uma cicatriz de uma lesão pulmonar adquirida quando ele era garoto, e pede para ser operado da úlcera, pois as dores ficam cada vez mais fortes. O médico, porém,

não leva em consideração seus apelos. Seguem-se outras cenas de discussão entre Zambor e os representantes do hospital.

Neste ato, entra em cena o jogador Jair, internado para tratar de uma lesão na perna, com quem Zambor divide o quarto. Ele não entende por que Zambor questiona o regulamento.

> ZAMBOR: Os caras botaram na cabeça que eu vim pra cá tratar do pulmão. Eles viram na radiografia uma marca da cicatriz de uma lesão...faz um mês que eu explico, convenço: isso eu tinha dezoito anos...Se eu fico na deles só saio daqui...sei lá quando eu vou sair daqui!
> JAIR: Falou. Mas que tu gosta de um bate-boca, gosta. Uma semana que eu tou nesse quarto já te vi nuns vinte pegas. Cê dava pra ser chefe de torcida...
> ZAMBOR: Não posso ficar aqui à disposição da ciência, não...
> JAIR: E ninguém ganha papo contigo. Tem três tipos de gente que ninguém ganha discussão: torcedor do Flamengo, protestante e comunista, mas você vence qualquer um... [p. 100-101]

Jair, contrário a Zambor, aceita passivamente tudo o que lhe é determinado.

> JAIR: Não entra na minha cuca. A vida lá fora tá um pega-pra-capar. Os homens te dão uma cama, roupa limpa, comida, enfermeira, tudo do bom e do melhor e você fica discutindo... [p.101]

Na condição de povo, Jair, como muitos creditam ao governo o pouco que lhes é oferecido e são gratos por isso. O crescimento econômico do País, mesmo que com o “encurralamento” das classes subalternas, a quem foram oferecidas migalhas, foi divulgado como um período de grande expansão da economia brasileira, o milagre econômico.

> ZAMBOR: Jair, você tem vinte e três anos...Vai pra rua, tomar conta da sua vida...Que história é essas de gostar de hospital porque tem cama e comida?
> JAIR: Tomar conta da vida? Tá por fora. Na rua é que a barra está pesada. Ô Zamba. (Abre a mesinha e tira uma maçã) Sabe o que é isso? Eu tou guardando pra minha velha...Quando ela vem pra visita leva maçã, laranja, pera...o que sobrar. Você acha que eu vou reclamar do hospital? Você é que é metido a cavalo-do-cão.
> ZAMBOR: Jair, escuta uma coisa: este povo, você, sua mãe, em quatrocentos e setenta anos de vida, no cu-do-mundo, contra todos e tudo, construiu esse país que está aí. Recolheu pau-brasil, ouro, plantou cana de açúcar, café, arrancou diamante, deixou de comer pra comprar trilho de bonde e perfume francês; deu um drible de corpo em Roosevelt pra fazer siderúrgica, pintou papel de dinheiro

> pra fazer hidroelétrica, foi roubado, humilhado... o ouro que ele arrancou da terra industrializou metade da Europa, pegaram a energia dele e trocaram por sabonete, mas ele sempre ali, firme, triturando canalha por canalha, e fez isso tudo que tem aí hoje, com paciência...e ainda arranjava folga na alma pra fazer samba. E esse povo vem me dizer que tá satisfeito com a sopa desse hospital. Com a maçã que economiza do corpo doente pra dar à mãe. Você merecia, menino, a Clínica Mayo toda cuidando de tua disenteria. Quando você desse um espirro, o próprio Dr. Sabin tinha que vir te dar um chá de limão. Menino, não fale bobagem, menino. Isso aqui é muito pouco pra você. [p.102-103]

Os diálogos seguintes à cena não promovem efetivamente a ação, como a maioria no decorrer da peça. A eles é que o crítico Luiz Israel Febrot provavelmente se referiu quando falou de enxertos ou situações cômicas que têm como objetivo somente provocar o riso fácil. Compreendemos que o mesmo ocorrido em *Um Edifício chamado 200* sucedeu-se com *Check-Up*, o conteúdo não comportou a forma dramática escolhida por Paulo Pontes. O assunto épico resultou em diálogos fragmentados, isolamento de cenas, grandes falas que mais se aproximam de um monólogo e não trabalham para o andamento da ação da peça.

A crítica de Clóvis Garcia também acompanha o mesmo raciocínio de Febrot.

> Durante duas horas vemos um ator idoso internado num hospital público tentando ser operado de uma úlcera, em luta com a burocracia. No final, utilizando-se de um subterfúgio consegue marcar a operação. Parece pouco, mas um bom ator dramático pode escrever uma grande peça sobre um pequeno incidente. O grande defeito de Check-Up, porém, é que fica no pouco. De fato, durante as duas horas de espetáculo, nada acontece no palco, sendo o tempo preenchido com intermináveis discursos do personagem principal a propósito de tudo.[243]

A questão é que Paulo Pontes tinha uma pretensão que ia além de contar um pequeno incidente, como considerou Clóvis Garcia. Se isso não se realizou no palco, uma das possibilidades é que o público, esperando encontrar uma comédia despretensiosa, deparou-se com uma peça que se propunha mais a discutir uma ideia.

A outra hipótese a ser considerada é a mais relevante. Diante de um assunto épico, o afastamento da forma dramática refletiu-se conforme mencionado. A falta

---

[243] GARCIA, Clóvis. "Check-Up". *O Estado de S. Paulo*, 2 mar. 1973.

de ação da peça, expressa pela construção dialógica, a sensação de cansaço e tédio refletem a condição dos personagens, que, por sua vez, refletem a sociedade.

Se nada acontece nas duas horas de espetáculo, como apontou Garcia, deve-se à tensão entre dramático e épico.

A alegoria do hospital como a sociedade capitalista não é facilmente percebida, senão pela explicação do prólogo, ou por uma análise detida do texto. Ao público talvez essa mensagem não tenha chegado. A associação mais clara e próxima é com a rigidez do regime militar, a censura, as proibições e toda forma de autoritarismo.

A respeito do embate entre racionalismo e irracionalismo, este sendo o sistema capitalista, Paulo Pontes se explica no prólogo, como se respondesse a alguma crítica:

> Somos realistas a ponto de saber que esse material é apenas uma orientação geral que encaminha a narrativa. É uma mal alinhavada linha interior que costura a peça. Eu não sou um escritor preparado para realizar o que pretendi. Revelo aqui esta "chave" da comédia porque não quero ser confundido. Assim como Um Edifício chamado 200, não é uma comédia de costumes sobre Loteria, *Check-Up* também não é uma comédia de costumes sobre hospital público. Se eu tivesse que escrever uma comédia de costumes sobre hospitais, não escolheria o tipo de material que os senhores têm nesta peça. (..) Em Check-Up, o hospital é o "ambiente" para observar a impotência do intelectual privado da sua única e verdadeira fonte de concretude: o povo.[244]

Na opinião de Febrot, esse último intento também não se realizou porque a bem elaborada construção do personagem Zambor não correspondeu à representação do hospital. Em seu ponto de vista, o hospital foi retratado de forma não convincente pelo uso do cômico e pelo isolamento do local, com seus trabalhadores e pacientes, da própria sociedade.

Sobre o hospital, Garcia também tece seu comentário: "A incongruência do quarto especial, que ao mesmo tempo é almoxarifado, deve ser imputada ao texto", não à montagem de Antunes Filho.

O cômico em *Check-Up* manifesta-se pela deturpação daquilo que é aceito convencionalmente. O próprio Paulo Pontes esclarece isso: "Quando a razão descobre, na aparência do natural um absurdo, nossa reação é o riso". As portas terem de ficar abertas e os pacientes expostos ao barulho são situações que fogem

---

[244] PONTES, op. cit., 1981.

à padronização, portanto promovem um distanciamento, em termos épicos. Assim, Garcia acertou que isso se deveu ao texto, mas não associou a intenção dessa escolha ao cômico, tampouco a viu de forma crítica. O regulamento, tido como ilógico pelo personagem, é um signo da incapacidade do sistema de promover a inclusão de todos, portanto motivo de zombaria.

Nós rimos de Zambor, de Vilma, Jair e Meufilho, mas não dos personagens que representam a autoridade, pois a eles está reservada uma faceta trágica. O riso advém da situação absurda que eles sustentam com rigidez, de forma automática. Os representantes do poder somente serão motivo de riso quando, ao final, são passados pra trás por Zambor que, para conseguir ser operado, finge ser médico. Neste momento, é revelada a fragilidade de todo sistema e os personagens são desmascarados e expostos ao ridículo.

A operação de Zambor é adiada dia após dia. O médico se recusa a fazer a cirurgia para tratamento da úlcera porque diz que o problema principal passou a ser o pulmão. Zambor que seria operado, de início, em poucos dias, permanece no hospital por mais de um mês até que seu caso seja avaliado.

É interessante notar que ocorre um percurso semelhante ao de Brasileiro, profissão esperança. Zambor, no primeiro ato, embora exposto à irracionalidade do sistema, possui uma postura zombeteira e irônica, mantendo-se altivo diante dos problemas. Acreditava que dentro em breve seria operado- esperança. Já no segundo ato, o personagem apresenta-se cansado de tantos procedimentos inúteis e desespera-se por não vislumbrar uma solução para o seu caso. A ironia e o sarcasmo, porém, continuam a ser armas de combate contra o hospital.

Na cena em que Zambor discute com o médico, pedindo para ser operado, o ator possui longos discursos, que se assemelham a monólogos[245]. A recusa do doutor exaure as forças de Zambor que passa mal. O que ele ouve do médico reforça a analogia entre o hospital e o sistema:

> MÉDICO: (...) O senhor vive em guerra com a humanidade...é contra tudo...**quer modificar tudo**...(ZAMBOR gemendo) Quer ver lógica até em vidrinho de remédio...**Esqueça um pouco o**

[245] Em um deles, cita Georg Büchner, e sua obra *Woyzeck*, Máximo Gorki e Eugene O'Neal, todos dramaturgos com posicionamentos políticos voltados ao social, semelhantes ao de Paulo Pontes e do personagem Zambor. Essa intertextualidade contribui com a nossa hipótese sobre a relação entre forma e conteúdo, ou melhor, de como a temática épica precipitou-se na forma e estabeleceu uma tensão com o gênero dramático nas peças de Paulo Pontes.

> **mundo...Deixe que os governos tratem dos problemas do mundo**...cuide do senhor...Olhe aí...quem paga é o seu corpo... [grifo nosso] [p.117]

Desesperado, Zambor pede um remédio para dormir. O médico se recusa a dar um medicamento mais forte do que o prescrito. Revoltado, Zambor esmurra o travesseiro e, gemendo, diz: “Eu quero dormir... eu quero passar uma noite sem pensar...”. Paulo Pontes dialoga neste momento com “Noite de Paz”, de Dolores Duran, canção presente em *Brasileiro, profissão esperança.*

> Dá-me senhor uma noite sem pensar
> dá-me senhor uma noite bem comum
> uma noite que eu possa descansar
> sem esperança e sem sonho nenhum
> por uma noite só assim
> eu posso trocar
> o que eu tiver de mais puro e mais sincero.
> Uma só noite de paz pra não lembrar
> que eu não devia esperar e ainda espero.

Sem alternativa, Zambor pede a Meufilho uma droga forte para dormir. O funcionário acaba roubando o medicamento da farmácia do hospital.

Zambor, durante sua estada no hospital conquistara a afeição e confiança de Meufilho, Vilma e Jair. Simbolicamente, o intelectual aproximara-se do povo.

Refutando as críticas que acusavam os intelectuais de populista, o dramaturgo constrói os personagens representantes do povo sem nenhuma aura de romantismo. Além disso, Paulo Pontes aproveita-se deste ensejo para discutir a mediação exercida pelo intelectual. Zambor aproxima-se de um intelectual de esquerda, adepto do nacional-popular. No entanto, como Paulo Pontes afirma no prólogo, o personagem é dotado de teoria, mas não conhece a realidade concretamente. Só a partir do convívio com o povo, Vilma e os demais, ele passa a compreender as necessidades e inconsistências do povo.

Em uma cena em que Jair não age como ele esperava, defendendo-o das acusações do médico, com consciência de classe, Zambor desabafa:

> ZAMBOR: (...) Povo...que povo que você é? Você é um muçu...só sabe escorregar...não tem onde agarrar. Povo de bosta...não sabem nem a hora em que têm de falar e fica meia dúzia de idiotas querendo enfiar o destino do mundo na mão do povo. Como eu sou idiota, meu Deus...Uma vida inteira com conversa de

> povo...povo é barro mole...você amassa ele com os pés e depois dá a forma que quer. Povo uma conversa que vocês são...Uma porrada de bonequinhos de barro. (...) Quem vier com conversa de povo pra mim agora...eu... [p.121]

A crítica dirige-se claramente aos intelectuais que buscavam o diálogo com o povo, mas de forma paternalista, como se somente eles tivessem algo a oferecer ao povo e como se soubessem o que o povo quer. O episódio em que Vianinha com o chapéu vermelho do Tio Sam é confundido com Papai Noel ilustra essa questão.

Jair não agiu conforme o esperado. Adiante, Zambor, mais calmo, desculpa-se com o jogador, pois compreende a situação.

Zambor provocou um olhar crítico dos que estavam ao seu redor, por outro lado também aprendeu com eles.

“Você é mais importante que o povo? Tem é que aprender com ele”. Essas são palavras de Paulo Pontes na entrevista a *O Pasquim*, quando fala sobre o teatro popular pretendido pelo CPC.

Zambor aprende que o povo não possui consciência de classe porque as forças que incidem sobre ele são esmagadoras. A sua alienação é construída socialmente, a opressão impede a reflexão e contestação do *status quo*. No entanto, diante das dificuldades que a vida lhe apresenta, o povo tenta contornar a situação e resistir como for possível.

O intelectual, portanto, é apresentado como alguém que não detém todo o saber, pois só a teoria não é suficiente, se não estiver aliada à realidade concreta. A sua fragilidade é posta em relevo neste diálogo em que Jair mostra-se capaz de argumentar e questiona a onipotência do ator.

> ZAMBOR: Como é que eu vou sair dessa? Neste hospital só tem maluco.
>
> JAIR: Não livra a cara de ninguém?
>
> ZAMBOR: De ninguém. Só tem maluco. Neste hospital e no mundo todo. (Geme) Qualquer coisa que alguém estiver fazendo neste mundo agora... qualquer bobagenzinha... amamentando uma criança... qualquer coisa, não tem nenhum sentido. (Geme) Tá tudo louco...
>
> JAIR: Então nós tamo roubado, zamba. Se o mundo tá todo louco e o único cara com juízo for você, nós tamo roubado. (Pausa. Zambor geme) Zamba, nunca te passou pela cabeça que o mundo tá certo e o único que tá matusquela é você?
>
> ZAMBOR: Capaz de você estar certo, perna-de-pau. (Pausa) Menino...obrigado...você é um bom companheiro...Desculpe a grosseria, ainda agora...(Pausa) Eu livro sua cara... [p.25]

Após ter tomado a droga conseguida por Meufilho, Zambor começa a delirar. Suas falas se intercalam com o diálogo entre Vilma e Jair. Na conversa entre os dois, o nome do médico, Raul, é mencionado pela primeira vez. Esse artifício sinaliza um relaxamento na forma como a autoridade é vista por Vilma. A autoridade é rebaixada, já que ela passa a ter outro olhar, mais crítico, em relação ao hospital. É por esta conversa que ela narra as mudanças no hospital decorrentes da interferência de Zambor. Uma das enfermeiras, Terezinha, é incentivada por ele a convocar uma greve, exigindo aumento salarial. O senhor do 409 torna-se consciente de que o hospital é sustentado com o dinheiro de seus impostos, portanto, deve-lhe mais conforto. Instalou-se, com isso, uma confusão, pois o velhinho começou a fazer comício nos corredores do hospital.

Descoberto o roubo na farmácia, Sílvia, o Médico e o Diretor interpelam Zambor. Como Meufilho confessou o delito, não havia como negar. A discussão prossegue, com o Médico pedindo a expulsão de Zambor do hospital, pois este não aceita o diagnóstico feito e causa muitas confusões. Para contornar a situação, Zambor dá sua última cartada, diz ser médico também. Neste momento, Dr. Raul e o Diretor mudam de tom e passam a tratá-lo com respeito e cerimônia. A hipocrisia é tamanha que eles dão ouvidos a Zambor e concordam com a cirurgia protelada por mais de um mês. A malandragem foi a arma usada por Zambor para resistir.

Os médicos saem e Zambor, conforme indicação da rubrica dá uma banana pra eles.

O ator, esperançoso, começa a se preparar para a cirurgia. Cantarolando o mesmo samba com que começou a peça, “Foi um rio que passou em minha vida”, ele dirige-se ao banheiro, enquanto Jair fala pra ele:

> JAIR: (Falando em cima da voz dele) Você venceu. Isso, Zamba. Tem que ser malandro. Se for de peito aberto em cima do leão, tá morto. Tem que dar a volta. Zamba... olhe... sabe como é... paciência... olhe aí... os homens vão te operar. Taí... amanhã você tá livre... Eu não falei. Tá ouvindo, Zamba?
>
> [...]
>
> Eu gostei do lance do médico. Quando os homens tavam cheios de razão... você sacou... Pou... o queixo dos caras caiu... Zamba... é porque tu tava no fogo e não viu... (tempo) Mas você brigou demais... no começo você foi muito de peito aberto... O negócio, zamba... tá ouvindo?... é paciência... A gente leva na paciência... Quando o inimigo se descuida... que ele pensa que a gente tá morto, aí... pumba... (Zambor para de cantar) [p.153-154]

Zambor aprendeu a usar as armas do povo. Jair aprendeu que era preciso lutar. Intelectual e povo aprenderam juntos.

Zambor para de cantar e Jair o chama, mas ninguém responde. Chama outras vezes e não obtém resposta. Jair, segundo a indicação de cena, fica com a certeza de que Zambor "não mais existe".

Paulo Pontes não usa nessa indicação a palavra morte, não diz que Zambor morreu, somente sugere. Uma possível interpretação deste desfecho, considerando a temática e este artifício final, é que cumprido seu papel de mediador, o intelectual sai de cena. Não é mais necessária sua presença. Jair, Vilma, Meufilho, outros pacientes e funcionários do hospital perceberam que era preciso lutar.

Zambor sai de cena, literalmente é a primeira vez na peça, cantando um samba, feliz. É como se ele desse por encerrada sua tarefa.[246]

4.3.3. *Dr. Fausto da Silva*

"O subdesenvolvimento é um lençol curto: se cobre os pés, descobre a cabeça; se cobre a cabeça, os pés ficam de fora. Subdesenvolvimento é sinônimo de escassez para todos".[247]

É exatamente assim, com as mesmas palavras usadas em *Check-Up*, que Paulo Pontes começa o prefácio de *Dr. Fausto da Silva*. Isso significa dizer que essa peça é a continuidade de seu projeto de analisar e investigar os reflexos do capitalismo na sociedade brasileira.

Entre tantas questões que poderiam ser discutidas, tanto em *Check-Up* quanto em *Dr. Fausto da Silva*, Paulo Pontes foca no processo de concentração de renda nas mãos de uma minoria. "Ou todos comem pouco, ou uma parte come tudo

---

[246] O final da montagem paulista, dirigida por Antunes Filho, em 1973, difere do original. Zambor não "sai de cena" como no espetáculo carioca e no texto publicado pela Civilização Brasileira, provavelmente a versão original. Não encontramos para nossa análise maiores informações sobre essa alteração. Soubemos dela por meio da crítica de Luiz Israel Febrot a *O Estado de S. Paulo* , de 20 de maio de 1973. Na versão de Antunes Filho, Zambor consegue operar-se. Não podemos falar sobre este final e como ele se relaciona com o texto por faltar-nos mais informações, como dissemos. Discordamos de Febrot em um ponto, entretanto. O crítico considera o final original similar ao de 200, sem perspectiva. Em nossa análise, Zambor é bem sucedido em seu propósito maior, como intelectual.

[247] PONTES, Paulo. "Algumas palavras sobre Fausto da Silva". *Revista de Teatro*. Rio de Janeiro, SBAT, maio-junho de 1975, p. 54-55.

e a outra fica lambendo os beiços"; sintetiza Paulo Pontes. A diferença é que em *Check-Up*, essa equação irracional serve para caracterizar o sistema, representado alegoricamente pelo hospital. Em *Dr. Fausto da Silva*, Paulo Pontes propõe-se a retratar os esforços demandados por parte da sociedade para permanecer no grupo dos que comem tudo.

A gestão do sistema capitalista –continua Paulo Pontes no prefácio- depende do estímulo ao consumo. Assim, é preciso criar novas necessidades de consumo para que esta minoria, detentora da renda, continue a sustentar o sistema. Para isso, a propaganda exerce a função de criar novos hábitos de consumo e estimula o "furor aquisitivo". Qual o resultado desse "sortilégio", dessa estratégia política, na vida do cidadão? Paulo Pontes traz uma resposta a essa pergunta com *Dr. Fausto da Silva*.

A peça pretende retratar a ânsia de pertencer ao clube dos consumidores. Aos marginalizados desse processo, não restam muitas alternativas, ceder ao trabalho alienado, esperando um dia participar da partilha da renda, ou sonhar. Porém, Paulo Pontes não trata deles nesta peça, mas daqueles que, já pertencendo à minoria, fazem de tudo para continuar a usufruir desta posição. Entretanto, como o "bolo é pequeno" e o processo muito seletivo, mesmo entre os que já gozam das benesses do sistema, instala-se uma competição desenfreada em que não há hesitação em lançar mão de meios desumanos ou "anti-humanos"- usando palavras do dramaturgo- para manter-se nesse lugar.

Em *Dr. Fausto da Silva*, o nome do personagem já nos remete ao mito fáustico, do homem que vendeu sua alma ao diabo em troca de conhecimento, poder e prazeres mundanos[248]. Conforme Paulo Pontes, sua peça "mostra a luta feroz de um homem de televisão que vendeu a alma à audiência e para quem todo sacrifício é necessário em função do sucesso"[249].

Paulo Pontes trata de esclarecer que o personagem não é caricatura de ninguém[250], tampouco a televisão é o tema central da peça, mas somente o ambiente em que se passa a história. Embora realmente ele não tenha como objetivo central refletir sobre o meio, acabam sendo inevitáveis críticas à própria natureza da televisão.

---

[248] Tanto ao Fausto de Goethe quanto ao de Marlowe

[249] PONTES, Paulo. *E a posição de Dr. Fausto*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 14/09/1973.

[250] Se não o era, hoje é difícil não associarmos o personagem com o apresentador homônimo.

Fausto da Silva é um apresentador de um programa de auditório que já experimentara o sucesso de audiência em épocas anteriores, chegando a alcançar 81 pontos no IBOPE, mas que agora amarga pontos abaixo de dez. Pressionado pela direção do programa e pela própria vaidade, ele se dispõe a fazer o que for possível para voltar a ser fenômeno de audiência. Isso significa manter a sua posição de privilegiado pelo sistema capitalista. Paulo Pontes, porém, alerta em seu prefácio que para conseguir status de minoria privilegiada em um país subdesenvolvido é preciso “vender a alma”.

Esse personagem, Paulo Pontes afirma, foi o exemplo mais contundente para mostrar os danos humanos, éticos e morais que o modelo de concentração de renda do capitalismo causa ao caráter do homem brasileiro. Fausto da Silva “é levado a hipotecar as últimas fibras de humanidade que tem dentro de si para continuar sendo um homem bem sucedido, num país de pobres coitados”.

A ambição torna-se inerente ao sistema capitalista. Paulo Pontes, entretanto, não quis tratar Fausto da Silva como réu. Ele entende que o mecanismo do sistema impulsiona o indivíduo a buscar a ascensão social. Nesse jogo, considera inevitável “que sua alma escorregue do corpo na subida”. Assim, Dr. Fausto encontra-se nos escritórios, nas fábricas, nas cátedras e nos púlpitos.

A conclusão a que chega Paulo Pontes é triste. Faustos seriam os milhares de homens que são incapazes de, sozinhos, romper com o sistema, que os desumaniza. Por outro lado, ao delegar a impotência ao indivíduo, ele, implicitamente, sugere que a saída está no coletivo, ou seja, alude à luta de classes.

O dramaturgo finaliza o seu prefácio com uma dura crítica à classe média e à elite. Fausto da Silva, representante dessas classes, por não ser povo, é agente e vítima do sistema capitalista e sua irracional política de concentração de renda. Ele é agente porque, a fim de pertencer à classe privilegiada, contribui para que a maioria permaneça na miséria material, marginalizada. Também é vítima porque, como a minoria, a miséria moral é o preço que é obrigado a pagar. A análise de Paulo Pontes parte de uma concepção marxista de mundo.

A ambição de Dr. Fausto da Silva será o motivo de sua destruição. Para esse fim, colabora Thiago, um produtor de programas de televisão, que, fora enganado por Fausto no passado e é convidado a assumir o programa deste para tentar reverter o fracasso de audiência.

A história de Thiago, contada paralelamente a de Fausto da Silva, também é crucial para a trama. Thiago, como Flávio Rangel informa-nos, remete a Iago[251], considerado um dos grandes vilões da literatura. O antagonista de Otelo, de Shakespeare, é dissimulado e frio, o único que não é castigado com a morte no final.

Tiago é o narrador da história. A peça começa e termina com ele. Tal como Iago, é ele quem tece toda a trama, usa as pessoas e as manipula.

Se Fausto seriam todos os homens ambiciosos que não medem esforços para ser bem sucedidos, Thiago também é um personagem fáustico. Assim como Dr. Fausto, ele não hesita em vender sua alma e a dos outros, como observa o apresentador, para conquistar o que deseja. Motivado inicialmente, como Iago, pela vingança, Thiago vislumbra uma oportunidade de tomar o lugar de Dr. Fausto, no programa e, consequentemente, no grupo dos privilegiados pelo sistema.

Paulo Pontes diz que o efeito da concentração de riquezas também se reflete na *generation gap*[252]. Dessa maneira, Dr. Fausto e Thiago encarnam esse conflito de gerações e simbolizam a instabilidade do poder. Depois do plano de Thiago para derrotar Fausto, ele assume seu lugar. Porém, ao contrário daquele, Thiago sabe que sua queda também é inevitável. A ânsia pelo novo é justamente um artifício do capitalismo, e da indústria cultural, para se manter ativo.

Thiago acaba sendo um personagem mais complexo e interessante que o próprio Dr. Fausto. Ele assume posição central na história. É como se fosse um Fausto mais vigoroso e astuto contra outro já cego pela vaidade e onipotência, logo, suscetível de ser ludibriado.

Iago cobiça a posição de Otelo; Thiago cobiça o posto de apresentador de Fausto. Iago quer ser Otelo. Thiago assemelha-se a Dr. Fausto e aproveitou-se da oportunidade para tornar-se o próprio Fausto.

Thiago é uma vertente do nome Iago, que por sua vez, é uma variante de Jacó, de origem hebraica, que significa “aquele que vem no calcanhar”[253]. Na história bíblica de Esaú e Jacó, este (Iago/Thiago) é o filho gêmeo que nasce por último.

---

[251] RANGEL, Flávio. “A visão de Flávio Rangel”. In: PONTES, 1998, op. cit., p 131-132.
[252] PONTES, P. “E a posição de Dr. Fausto”. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 14/09/1973.
[253] http://www.dicionariodenomesproprios.com.br/thiago/. Acesso 05 fev. 2015.

4.3.3.1. O texto

Se em seus dois últimos textos, *Um Edifício chamado 200* e *Check-Up*, havia uma tensão entre forma e conteúdo, em *Dr. Fausto da Silva*, Paulo Pontes atinge uma harmonia. Nesta peça, o dramaturgo aproxima-se mais do teatro épico esteticamente. Paulo Pontes coloca um narrador em cena, rompe com a linearidade temporal, fazendo uso de quadros simultâneos entre presente e passado, promove o distanciamento pela inversão de signos e rompe com a ilusão.

A peça começa com Thiago apresentando-se ao público. Nordestino, chegou ao Rio de Janeiro com 17 anos, trabalhou em inúmeras funções, ao mesmo tempo em que estudava. Cursou Direito até o terceiro ano. Sempre gostou de ler. Lia de tudo, desde Economia, Rimbaud, até história em quadrinhos e bula de remédio. Chegou a escrever algumas coisas, mas não teve resultado com isso. Até que arrumou emprego na televisão, virou produtor e produziu programas de enorme sucesso.

A trajetória de Thiago de Almeida é bem semelhante a de Paulo Pontes. O dramaturgo, de forma zombeteira, possivelmente está querendo mostrar que o destino do personagem pode ser o de qualquer um de nós. Como ele mesmo afirmou no prefácio, Fausto pode estar nos escritórios, nas fábricas, nas cátedras e nos púlpitos, ou seja, todos que fazemos parte do sistema capitalista, motivados pela ambição e pelo estímulo ao consumo. Este é o motivo do sobrenome do personagem- Silva – que o aproxima da realidade.

Thiago, após sua apresentação, mostra os bastidores de um programa de televisão. Usando técnica de teatro de revista, surge no palco um grupo de bailarinos e comediantes cantando e dançando. Como em um coro, em que alguns atores destacam-se esporadicamente, os artistas mostram o mundo da televisão: o apelo do *merchandising*, a burocracia, custos de produção, atrasos de pagamento e negociação de cachês.

Esse quadro se encerra e Thiago volta a conduzir a trama. Ele anuncia, como se explicasse a temática da peça, que, embora sejam fantásticas as histórias e os tipos que habitam a televisão, não é sobre isso que ele deseja falar. No entanto, servem de pretexto para contar o que realmente lhe interessa. Neste ponto, Paulo Pontes aproveita-se para fazer uma crítica à censura vigente no período militar: “Já

que a única coisa que se pode criticar é a televisão, eu botei um programa criticando a televisão".

Paulo Pontes, nessa passagem, reitera que a televisão é apenas o ambiente para promover a discussão sobre a concentração de renda. Porém, é possível que esteja esquivando-se de um posicionamento mais contundente, neste momento, por não pretender que a crítica a este veículo ofuscasse seu principal objetivo.

O dramaturgo possuía sim um olhar crítico sobre a televisão, como visto anteriormente, principalmente por também trabalhar neste meio. Paulo Pontes conhecia o veículo, sua linguagem, os bastidores, seu funcionamento como empresa. Sabia que a televisão dirige-se à classe média compradora, sobretudo, e que sua programação atende aos interesses dos patrocinadores e os políticos. Mas como tudo é dialético- conforme suas próprias palavras-, por contar com extraordinários profissionais, a televisão consegue fazer coisas boas, que contribuem com a cultura brasileira.

Na discussão sobre televisão, promovida pelo I Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande, Paulo Pontes, além de coordenador, foi um dos palestrantes. A televisão, conforme avaliou, é um veículo democrático porque tem condições de se comunicar com a massa, o problema é o uso que se faz dela. Paulo Pontes critica a programação elitista da TV, subtraída de realidade e alienada de sua matéria-prima, cuja maior expressão é a Rede Globo[254]. O dramaturgo ainda observa que a particularidade da televisão é a sua capacidade de apresentar o acontecimento ao vivo, no momento de sua realização. Neste sentido, ela alcança sua plenitude e é insubstituível.[255]

É este quadro que Paulo Pontes coloca em cena em *Dr. Fausto da Silva*. O apresentador é constantemente pressionado para manter bons índices de audiência por causa de seus patrocinadores. Para conquistar pontos no IBOPE, ele despreza valores morais e não se intimida de colocar a própria mãe doente, prestes a morrer, ao vivo. Essa ideia, porém, partira de Thiago que era um profundo conhecedor da linguagem televisiva. Thiago não hesitou em explorar ao extremo essa particularidade da televisão.

Essa é a história que Thiago começa a narrar. Hipócrita, ele diz que não se sente bem contando essa história, mas prossegue mesmo assim. Fausto da Silva

---

[254] *Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande*. Rio de Janeiro: Editora Inúbia, 1976. P. 121-136.

[255] Paulo Pontes talvez não imaginasse a que ponto a televisão hoje se aproveita de reality-shows.

teria enganado Thiago no passado. Este vivia uma crise no casamento com Marga Melo, atual assistente de palco de Fausto, e um dia, antes de o programa começar, sua úlcera estoura[256]. O programa, em decorrência disso entra atrasado no ar, e Fausto, por ter pendido pontos no IBOPE, demite-o.

A partir desse momento, correm paralelas as duas histórias: a narrada por Thiago e, como num retorno ao passado, a de Dr. Fausto da Silva. Esta em duas ocasiões distintas, antes e no dia da apresentação do programa que traria sua mãe ao auditório. Há ainda momentos cruzados em que se mostra a sala do Diretor da estação em conversa com Thiago, e, em outro, a mãe doente de Fausto, as quais seriam anteriores ou simultâneas ao programa em andamento.

A primeira aparição de Dr. Fausto da Silva na peça é no seu programa final. Ele afirma que neste dia apresentará o momento crucial da sua carreira, decepará uma parte de si mesmo na frente da plateia. Antes disso, porém, há outros quadros a serem mostrados. As atrações selecionadas para o programa refletem o absurdo do retrato social pretendido por Paulo Pontes. O dramaturgo apresenta-nos situações em que a realidade é deformada e, burlescamente, os signos são invertidos, provocando, assim, o distanciamento.

Por meio de paródia e humor escrachado, o quadro “Sua Ação vale um Milhão”, traz os seguintes participantes: Adolfo Hitler Pereira da Costa, síndico de um edifício no Paraguai; Maria Antonieta da Cruz Stálin, moradora da praia de Mucuripe, Fortaleza, anunciada como a irmã do “terrível ditador da Rússia Soviética”[257]; uma socialite, Dona Susan de Mello Cascão, que alfabetizara seus empregados em inglês, por não falar português. Sua justificativa: “mais fácil eles aprender inglês do que eu aprender português. *Right*?”; e Maria da Penha, que necessita do dinheiro para comprar um adjutório para a irmã que está com a espinhela caída. Além deles, o programa convida um ladrão[258] para falar um pouco sobre sua vida e carreira ao público.

> Um cidadão rouba, a sociedade lhe rotula de ladrão. Mas ele continua a ser um ser humano, tem alma, apetite, gosta de umas

[256] Mais uma aproximação com Paulo Pontes, que também se tratara de uma úlcera.

[257] Em *Brasileiro, profissão esperança*, Paulo Pontes usa a mesma situação cômica. No show, o programa de Flávio Cavalcanti anuncia o encontro entre Kennedy e sua irmã recém-descoberta, moradora da praia de Mucuripe, Fortaleza.

[258] O ladrão, como Paulo Pontes, também sofria de uma úlcera no duodeno.

> coisas, não gosta de outras. Esqueçamos que ele é ladrão e - por que não?- vamos entrevistar um ladrão? [p.145]

A outra atração é assim apresentada:

> Um negro sujo, bêbedo, da sarjeta pode, em vinte e quatro horas, se transformar num cidadão distinto, vacinado, bem vestido, com cartão de crédito e tudo? Eu vou lhes provar que pode.[259] [p.45]

Há ainda o caso de uma criança que nascera com sete quilos e, aos três meses, já pesava trinta e seis. É convocado um pediatra para falar sobre o assunto, pois a mãe já não sabia o que fazer. A rapaziada do bairro pegara o garoto pra servir de bola num treino de basquete. Fausto, no entanto, confunde outro homem com o pediatra e arma-se o quiproquó. O homem não sabe sobre o que fala o apresentador e se estabelece uma confusão.

> FAUSTO: O senhor não veio aqui como o maior pediatra do mundo, como é que me dá uma dessas?
> SENHOR: Eu vim aqui lhe convidar pra inauguração da nova quadra da Unidos do Cabuçu e o senhor me chama de pederasta... Qual é? [p.150]

Passa ao plano central a conversa entre Thiago e o Diretor. Ambos conversam sobre a queda de audiência. Thiago é convidado a trabalhar para Fausto e, após muito discutirem, aceita. Durante esta conversa, o Diretor diz que a imagem de Fausto está desacreditada e precisa reverter essa situação. Thiago diz que a solução é colocar a realidade no palco. O Diretor pede cautela porque programa de auditório corre o risco de virar um poço sem fundo. “É como viciado em cocaína - o cara precisa cada vez de uma dose maior pra obter o mesmo efeito da dose anterior”. Se chegar ao limite, a saída é recuar ou levar adiante. Thiago ouve isso e toma como uma revelação do que fazer.

---

[259] Na cena em que esse personagem, Severino, é entrevistado, Paulo Pontes também recorre a uma piada de *Brasileiro, profissão esperança*. Severino diz que tem seis dedos em um pé, Fausto espanta-se e diz que vão providenciar a cirurgia. Severino diz que, nesse caso, os dois pés precisam ser operados porque ele só tem quatro dedos no outro. Dr. Fausto diz que então não tem problema nenhum, pois o negócio é ter dez dedos no total. Em outra cena do programa, Fausto anuncia um cantor popular chamado Augusto dos Anjos. O poeta paraibano é referência em quase todas as peças de Paulo Pontes. Nesta, o cantor popular canta tango, na verdade. A crítica revela o total afastamento do personagem do povo, sendo assim, da realidade concreta. Fausto da Silva é retratado como alienado, alguém que só pensa em seus interesses.

O programa segue adiante, alternando-se com as cenas entre o Diretor e Thiago, de um lado, e a mãe de Fausto agonizando, de outro.

Chega o momento da tão esperada atração anunciada por Dr. Fausto da Silva. Ele acelera os outros quadros do programa porque os enfermeiros dizem que sua mãe não aguenta mais muito tempo. O Diretor, quando toma conhecimento de que a mãe de Fausto participará do programa fica furioso e convoca Thiago.

> DIRETOR: Ô menino, eu te chamei pro programa porque você fez umas duas besteiras sofisticadas aí que deram certo. Programinha atrás da flor, enquadramento certinho, muito enfeite, muita bossinha e não acontecia porra nenhuma! Mas deram certo e você ficou com a imagem de produtor classe A. Eu lhe chamei pra você meter classe A aí nesse programa que estava virando um gueto. Agora você me vem com uma ideia de jerico dessas? [p.174]

Thiago é o produtor modelo que Paulo Pontes associa à programação feita naquele momento por uma emissora como a Rede Globo.

> ... [a televisão] à medida em que se foi implantando industrialmente, em que foi desenhando diante de si a sua fisionomia, se justapôs àquela classe que tinha condições de consumir os produtos que anunciava, a tal ponto que a programação que a TV Globo, por exemplo, hoje faz no Brasil é uma programação de um bom gosto, de um tim-tim-tim, de um rosinha, de um empacotadinho, de um bonitinho, e de tudo gravadinho, e de tudo assexuadozinho, tudo muito asséptico, é aquela coisa tão de bom-gostinho, que eu já não reconheço na televisão brasileira um veículo de comunicação de massa. [260]

Paulo Pontes sabia que este era um artifício empregado pela emissora para representar um país diferente do que era na realidade e, assim, construir, juntamente com os militares, a fisionomia nacional. O seu entendimento de veículo de comunicação de massa é daquele que atende às necessidades da população, que democratiza a informação, como mencionou muitas vezes. Sua crítica dirige-se tanto a programação “certinha” da Globo quanto aos programas sensacionalistas, nos dois casos a realidade não é considerada.

Thiago, no entanto, através de um longo discurso – em que o diálogo transforma-se em monólogo- convence o Diretor de suas intenções. Como argumento, ele diz que a televisão deve aproveitar-se de sua maior característica: a

[260] PONTES, Paulo. Ciclo de debates do Teatro Casa Grande, op. cit.

capacidade de transmitir uma informação ao vivo[261]. Isso é que conquista a atenção do público e dá pontos no IBOPE. Assim, colocar a realidade no programa era o que faltava para conquistar a audiência. Ele sabe, porém que essa dose de cocaína que ele preparou- colocar a mãe de Fausto ao vivo- é forte demais. Só que isso resolve o problema de todos, da emissora, que não tem mais nada a fazer com a perda de credibilidade de Fausto, a não ser demiti-lo e, como ele fora longe de mais, sem multa rescisória; do Diretor e do próprio Thiago.

Acordadas as partes, o programa segue e Fausto chama sua mãe ao palco. A emissora começa a receber telefonemas indignados com a exposição, mas Thiago a mantém no ar. Quando já não é mais possível, Fausto recebe a notícia de que o programa saiu do ar. Ele, enlouquecido, começa a protestar contra a direção e cobra a responsabilidade dos demais, diretor, produtor, patrocinador, na farsa montada.

> FAUSTO: (...) Thiago, seu traidor safado, onde está você? Quem foi que me forçou a trazer minha mãe aqui? Não foi você, fala mansa? Foi você que armou isso, corno manso? Ah, com o é que eu não entendi, meu Deus? Foi você, safado, intelectualzinho de merda. Você tem a mania de botar balezinho e concerto de Mozart e compositor de morro, você é metido a ter bom gosto-como é que eu não desconfiei que você queria minha mãe para me derrubar, seu merdalhão. [p.186]

O filósofo marxista Marshall Berman afirma que, apesar das muitas formas assumidas por Fausto nas várias adaptações da obra, o personagem sempre surge como o intelectual não- conformista, um marginal e um caráter suspeito[262]. Thiago aproxima-se dessas representações. Em uma avaliação crítica do papel do intelectual, Paulo Pontes coloca em cena um intelectual não engajado com o popular, que somente se utiliza de fontes populares, como o samba do morro, com interesses mercadológicos. O seu não conformismo transforma-se em ambição de fazer parte da nova ordem econômica. Portanto, Thiago expressa as contradições inerentes à época.

---

[261] Argumento utilizado por Paulo Pontes ao falar da televisão.

[262] BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Schwarz, 1986. p. 45

Berman, cuja obra detém-se na análise da modernidade, caracteriza a modernidade[263] como instável, mais ainda, atribui a ela a condição de um momento interminável. Assim, Thiago é o Fausto que está no porvir.

Enquanto Fausto protesta, sua mãe morre, marcando a perda definitiva da humanidade do homem na engrenagem. Inconformado, totalmente tomado pelo egocentrismo, ele sentencia: “Eu vendi minha alma ao IBOPE, por isso vocês vão ver minha audiência amanhã”. As relações humanas frente ao capital perdem importância.

Foco em Thiago, ele finaliza a sua narração informando-nos que Dr. Fausto da Silva tinha razão, no dia seguinte o programa conquistou setenta e um pontos de audiência, mas o golpe foi fatal. Perdida a credibilidade, teve de abandonar a televisão. Thiago desculpa-se com o público e diz que precisa ir porque tem um programa para apresentar. Uma voz em off anuncia: “No ar... Mais um programa de Thiago de Almeida!!!”

Thiago ocupara o posto de Dr. Fausto da Silva. Pela seleção natural, Fausto foi descartado de seu ambiente deixando o lugar para Thiago[264] que, por sua vez, sabe que o ocupará provisoriamente até que as pesquisas indiquem uma nova perda de credibilidade, como ocorreu com o primeiro.

Como atração especial de seu programa, Thiago anuncia a presença de Fausto da Silva, que lançara um livro sobre sua experiência profissional.

4.3.4. *Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo*

> Ao nascimento da mecanização e da indústria moderna (...) seguiu-se um violento abalo, como uma avalanche, em intensidade e extensão. Todos os limites da moral e da natureza, de idade e sexo, de dia e noite, foram rompidos. O capital celebrou suas orgias.
>
> *O Capital*, *volume* I

[263] Para Bermann, a modernidade é marca de um tempo de incertezas, de “tudo o que é sólido se desmancha no ar”, por isso é possível falar em modernidade como o momento da dramaturgia de Paulo Pontes e, inclusive, a atualidade. Para o filósofo, a modernidade pode ser analisada por um viés marxista: “O Manifesto expressa algumas das mais profundas percepções da cultura modernista e, ao mesmo tempo, dramatiza algumas de suas mais profundas contradições internas”. p. 120

[264] BERMAN, op. cit., p.108

Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo foi escrita em 1973, por Paulo Pontes, em companhia do ator e diretor argentino Alfredo Zemma.

Diferentemente das peças anteriores, Paulo Pontes não escreveu um prefácio explicando sua motivação temática. No entanto, da mesma maneira que retomou em *Dr. Fausto da Silva* sua metáfora sobre o subdesenvolvimento (O subdesenvolvimento é um lençol curto, se cobre os pés, descobre a cabeça; se cobre a cabeça, os pés ficam de fora), mencionada anteriormente no prefácio de *Check-Up*, assim o poderia ter feito para *Em nome do Pai*[265].

Nesta comédia, Paulo Pontes, a partir da história de um casal de artistas, já idosos, em confronto com um mendigo, traça um paralelo entre o velho e o novo, o antigo e o moderno. O antigo, neste caso, associa-se ao tempo, à época anterior à instalação definitiva do modelo industrial de produção, atrelada à consolidação do capitalismo. O moderno, reflexo do sistema socioeconômico, é marcado pela alteração das relações sociais, pela concentração de renda, pelo estímulo ao consumo e pela indústria cultural, estes somente alguns efeitos dessa mudança político e cultural presentes nesta peça.

Por meio de situações absurdas, Paulo Pontes retrata a angústia e o desolamento de Eugênio e Eugênia, os artistas, frente às mudanças. Ele, um violinista, ela, uma cantora lírica, pertencem a uma ordem cultural já encerrada, mas tentam se agarrar a esse passado, que não mais se sustenta. Eles resistem, mas são tragados pelo sistema de forma agressiva e irracional. O casal possui um filho, que não ouve, não fala, não possui braços e pernas e vive em uma pequena caixa.

Como representante do moderno, o Mendigo encarna os valores dessa sociedade consumista, em que os valores morais deixam de ser prioridade.

Apesar da polarização, Paulo Pontes evita o maniqueísmo. Trata-se mais de uma questão dialética, em que, não sendo possível romper com o cenário vigente, é preciso saber lidar com ele. O dramaturgo, porém, não se dedica a encontrar respostas, mas a oferecer motivos para reflexão.

O pesquisador Paulo Vieira registra que *Em nome do Pai* é um “texto de referências”. Há uma relação intertextual com Qorpo-Santo, por causa dos elementos absurdos e dos nomes dos personagens, Mateus e Mateusa, Lindo e Linda, o mesmo recurso usado em Eugênio e Eugênia. Ele também observa o

[265] Passaremos a nos referir à peça dessa maneira daqui em diante.

diálogo com *Deus lhe Pague*, de Joracy Camargo, guardadas as devidas diferenças, cujo protagonista é um mendigo que vê em seu ofício uma forma de as pessoas expurgarem suas culpas por meio de um ato aparentemente caridoso. A terceira referência por ele destacada é *O círculo de giz caucasiano*, de Bertolt Brecht, em que, ao final, um juiz, decidindo a guarda da criança profere uma sentença absurda. Por último, Vieira nota uma aproximação com *Um Edifício chamado 200*, por causa da identificação entre os personagens Alfredo Gamela e Karla, desta peça, com o casal de *Em nome do pai*. Ambos os casais estariam confinados em um apartamento, sem emprego e sem perspectivas. [266]

Podemos acrescentar mais algumas referências a essas apontadas por Vieira. A questão dos personagens em pares está como uma das principais características do Teatro de Absurdo. Essa relação pode expressar uma dependência entre os personagens, que vivem uma situação de tensão entre comunhão e repulsa[267]. Esse recurso, presente, em Qorpo-Santo[268], foi explorado por autores como Beckett e Ionesco, por exemplo. De Ionesco ainda podemos fazer uma aproximação com *As Cadeiras*, cujos protagonistas são um casal de velhos que vivem a resgatar o passado.

Betti afirma que em meados da década de 60 houve uma grande demanda pela produção de críticos norte-americanos e de língua inglesa. Muitos títulos de teatro foram lançados à época, entre eles *O Teatro do Absurdo*, de Martin Esslin. A pesquisadora também observa que, com a ruptura do debate dramático decorrente do regime militar, o teatro foi o setor mais prejudicado, não só por causa da censura, mas também pela interrupção do trabalho feito pelo CPC. Após o golpe, os artistas vinculados ao grupo reorganizaram-se no Opinião, e puderam retomar o debate. Diante do novo contexto, havia o desafio de continuar a autocrítica do trabalho e pensar em novas formas de atuação e criação de acordo com as novas condições. Com isso,

> O desejo de aprofundamento crítico e artístico era grande, e favorável portanto a procura de novas referências, tanto no setor ligado à pesquisa prática de um teatro épico, como em outro,

[266] VIEIRA, op. cit. p. 131.

[267] HINOJOSA HINOJOSA, F. R. *Pas de Deux: a questão dos pares no teatro do absurdo*. Palimpseto, v. 9, n. 10, p. 1-16, 2010. Disponível em: http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num10/dossie/palimpsesto10_dossie08.pd. Acesso: 17 fev. 2015.

[268] AGUIAR, Flávio. *Os homens precários*. Porto Alegre: A Nação/Instituto Estadual do Livro, 1975.

> paralelo, preocupado em promover a discussão das manifestações teatrais dentro de uma perspectiva histórico-crítica.[269]

A aproximação com o Teatro do Absurdo em *Em nome do Pai* é clara. Se nas experiências anteriores, Paulo Pontes já trazia para o universo de suas peças um diálogo com o maravilhoso, nesta ele faz de forma bem mais direta, por meio da influência de uma estética do absurdo.

O absurdo, enquanto opção estética, remete ao caos de uma sociedade que coloca o dinheiro no centro de seus interesses, reduzindo as relações humanas a meros negócios. Ionesco, referindo-se ao absurdo, diz:

> Se o valor do teatro está no acúmulo de efeitos, é preciso intensificá-los ainda mais, sublinhá-los, acentuá-los ao máximo. Levar o teatro para além daquela zona intermediária, que não é nem teatro nem literatura significa restituí-lo ao seu terreno específico, aos seus limites naturais. É preciso não mais esconder as ficelles, mas torná-las ainda mais visíveis, deliberadamente evidentes, aprofundar o grotesco, a caricatura, ir além da ironia pálida das espirituosas comédias de salão. No lugar das comédias de salão, a farsa, o traço paródico extremo. Humor, sim, mas com os meios do burlesco. Uma comicidade dura, grosseira, excessiva. Chega de comédias dramáticas. Que se volte ao insustentável, que se leve tudo ao paroxismo, lá, onde se encontram as fontes do trágico. Fazer um teatro de violência: violentamente cômico, violentamente dramático.[270]

Percebe-se Ionesco[271] como um referencial teórico de Paulo Pontes, portanto, nesta sua peça. O autor de *A cantora Careca* fala neste trecho em farsa, paródia, burlesco e grotesco, recursos cômicos também presentes em *Em nome do Pai*.

Pavis, em *Dicionário do Teatro*, observa que o grotesco é o contrário do absurdo que recusa toda a lógica e nega a existência de princípios sociais[272]. Não é mesmo o caso da peça de Paulo Pontes. Aqui o grotesco surge da deformação da realidade, ao retratar de forma hiperbólica um comportamento predatório e selvagem.

---

[269] BETTI, M. S. *Crítica norte-americana e debate cultural no teatro brasileiro da década de 1960/70: apontamentos introdutórios*. Aurora, São Paulo, v.1, p. 53-71, 2007. Disponível em: http://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/6340> Acesso em: 13 mar. 2015.

[270] IONESCO, Eugène. *Notes e Contranotes*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 12-13. In: FARIA, João Roberto. *O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. Cotia: Ateliê, 1998, p. 93.

[271] Eugène Ionesco já era conhecido no Brasil desde o início da década de 1960. Com a publicação de *O Teatro do Absurdo*, de Martin Esslin, em 1968, o dramaturgo certamente passou a fazer parte da discussão de novas formas dramatúrgicas.

[272] PAVIS, op. cit., p. 189.

> Aplicado ao teatro- dramaturgia e apresentação cênica- o grotesco conserva sua função essencial de princípio de deformação acrescido, além disso, de um grande senso do concreto e do detalhe realista. MEIERHOLD a ele se refere constantemente, fazendo até do teatro, dentro da tradição estética de um RABELAIS, de um HUGO e, posteriormente, de um teórico como BAKHTIN (1970), a forma de expressão por excelência do grotesco: exagero premeditado, desfiguração da natureza, insistência sobre o lado sensível e material das formas. [273]

Pavis também destaca a estreita relação entre o grotesco e o tragicômico, que mantêm um equilíbrio instável entre o risível e o trágico. A comédia *Em nome do Pai* poderia ser considerada uma tragicomédia, pois o riso que desperta é um riso amargo, diante do quadro apresentado à plateia.

Um mendigo que se finge de cego e aleijado para despertar a comiseração alheia para fins lucrativos, um filho deformado, que vive em uma caixa de madeira, cheia de penduricalhos, e é tratado como objeto; o casal que, de forma caricata, representa a inflexibilidade, esses são os personagens de *Em nome do Pai*. Além deles, há um personagem intitulado Homem, cuja despersonalização permite que apareça em momentos diferentes da peça, como personagens diferentes, mas ao mesmo tempo, todos pertencentes ao mesmo universo do sistema capitalista: são representantes da ordem estabelecida. As relações entre os personagens são fragmentadas, de interesses, não há laços de solidariedade. Mesmo Eugênio e Eugênia vivem essa desintegração social. Essa situação seria decorrente do sistema capitalista, cuja natureza coloca o lucro como necessidade, mesmo que para isso promova a exploração do homem pelo homem.

O absurdo, portanto, é um recurso que visa sustentar uma tese realista. Assim, essa intertextualidade não significa o abandono de um teatro político, brechtiano, tanto que o Mendigo de *Em nome do Pai* alude ao personagem Jonathan Peachum, de *A Ópera dos três vinténs*, de Brecht, que por sua vez é proveniente de *A Ópera do Mendigo*, de John Gay.

Jonathan Peachum não era propriamente um mendigo, mas fazia da mendicância um negócio. Ele possuía uma firma, “O amigo do mendigo”, que se dedicava a ensinar seus “funcionários” (ladrões e bandidos de todos os tipos) a arte da mendicância. A empresa fornecia disfarces, como próteses, perucas, máscaras, além de ensinar formas de atuação para melhor sensibilizar as pessoas. Quanto

[273] Idem, p. 188.

mais convincente a interpretação como mendigo, maiores as chances de provocar a piedade nas perturbadas mentes cristãs submetidas à ordem social e econômica. O Mendigo de *Em nome do Pai* justifica seu ofício com os mesmos argumentos.

> MENDIGO (dirigindo-se ao casal): (...) Como é que está tudo? Eu vou lhes dizer uma coisa: não há nada como um dia de finados. As pessoas investem na morte, ninguém quer correr o risco. Imagina se o Homem lá existe mesmo... (...) Não tem erro, um cego no cemitério em dia de finados é dinheiro seguro... demanda garantida. A procura de alívio ultrapassa em muito a oferta, as pessoas precisam se sentir boas, precisam adquirir status espiritual (...) [p.179-180]

Em outra passagem, retoma os argumentos para convencer os artistas a deixarem o filho em suas mãos para ser explorado.

> MENDIGO: Vocês já sabem... Dá ele pra mim todo dia de seis da tarde às nove da noite, aos domingos toda a manhã, eu ponho ele na esquina da Ouvidor com Rio Branco, melhor ponto do Rio de Janeiro, capital espiritual do país...Não precisa nem pedir a esmola. O cidadão olhou, viu essa coisa maravilhosa... é uma mina de ouro, não me cabe a menor dúvida. Eu levo e trago todos os dias, de táxi, segurança absoluta... [p.185]

A metáfora do lençol utilizada por Paulo Pontes para explicar suas intenções em *Check-Up* e *Dr. Fausto da Silva* pode também ser associada a Em nome do pai porque a temática é a mesma: os reflexos do sistema capitalista nas classes subalternas, na vida do cidadão comum[274].

4.3.4.1. O texto

A indicação de cena apresenta o palco dividido em duas partes, uma representaria o aposento de Eugênio e Eugênia, e o outro, o quarto do Mendigo. Na

[274] Expressões muito utilizadas por Paulo Pontes em suas entrevistas; de nítida orientação marxista. É necessário considerar que, nessa fase de sua dramaturgia, ele não engloba somente os cidadãos de classe baixa nesse grupo, mas também os de classe média. A classe média é vista de forma crítica por ele, porém não é considerada ré. Como no prefácio de *Dr. Fausto da Silva*, pode ser tida como ré e vítima ao mesmo tempo. Ré porque contribui com a exploração do homem, com a miséria material de muitos; vítima porque, não tendo condições de quebrar as regras desse jogo, mantém-se presa alimentando a roda de consumo, abrindo, muitas vezes, mão de valores morais.

parte dos artistas tudo é antigo, móveis e objetos gastos e fora de moda. Eles possuem discos de Caruso, livros velhos de Augusto dos Anjos, Gonçalves Dias e Manuel Bandeira e outros objetos "sem nenhum valor comercial", que denotam o passado. Contrastando com esse ambiente, o quarto do Mendigo tem "todos aqueles objetos que a indústria de consumo não para de produzir: geladeira, máquina de lavar roupa, televisor, liquidificador, rádio, vitrola, objetos de plástico etc".

A peça começa com a chegada do Mendigo de muleta trazendo uma televisão embaixo do braço. Ele cumprimenta os velhos, coloca a televisão em um canto de seu quarto, coloca um rock para ouvir pelo rádio, desamarra a perna supostamente aleijada e começa a se disfarçar de cego. O desmascaramento tanto da situação do Mendigo quanto da realidade proposta pelos autores já se anuncia.

Após a saída do Mendigo, Eugênio coloca na vitrola a *Sonata de Krautzer*[275]. Marca-se mais uma vez a oposição entre o antigo e o moderno por meio das músicas selecionadas. Além disso, essas escolhas colocam em contraste a própria manifestação artística, o antes e o depois da industrialização da arte. Na lógica capitalista, fala-se em indústria cultural.

Eugênio e Eugênia começam uma discussão marcada pela repetição de frases e expressões.

> EUGÊNIA: Está nervoso, Gênio?
> EUGÊNIO: Você é que está nervosa. E meu nome é Eugênio, por favor...
> EUGÊNIA: Eu odeio gente que esconde seus sentimentos...
> EUGÊNIO: Quem esconde seus sentimentos?
> EUGÊNIA: Você está nervoso, eu pergunto se você está nervoso e você diz que não está nervoso...
> EUGÊNIO: Mas eu não estou nervoso...
> EUGÊNIA: Eugênio, como é que você tem coragem de me dizer que não está nervoso...
> EUGÊNIO: Eu não estou nervoso. Você é que está nervosa... (Nervosíssimo)
> EUGÊNIA: Eu estou nervosa...mas eu tenho razão de estar nervosa.
> EUGÊNIO (Forçando calma) Muito bem... eu estou nervoso...Vou dizer suavemente o que você quer que eu diga pra gente não discutir, que faz mal pros nervos... (Diz suavemente) Eu estou nervoso, minha querida Eugênia... Eu estou nervoso... [p.166-167]

[275] *Sonata a Krautzer*, de Beethoven, foi inspiração para a novela de mesmo nome, de Leon Tolstói. Nesta história, o escritor russo retrata a tensão existente em um relacionamento conjugal.

A repetição seria uma das 36 “receitas de comicidades” mencionadas por Esslin, em O *Teatro do Absurdo*, presentes nesse gênero. Também fazem parte dessa lista a negação da ação, a perda da identidade dos personagens, título enganoso, pseudológica, proliferação de duplicações[276]. Tais recursos podem ser associados a *Em nome do Pai*.

A repetição é uma forma de rigidez e, para Bergson, a rigidez promove o riso. O filósofo nos ensina que a sociedade exige de nós “certa elasticidade de corpo e de espírito, que permitam adaptar-nos a ela”. Tensão e elasticidade seriam duas forças complementares, caso faltem ao corpo, o resultado são debilidades e doenças; caso faltem ao espírito, “todos os graus de indigência psicológica e todas as variedades da loucura”. Podem ainda faltar ao caráter, nesse caso, temos desajustes à vida social, fonte de miséria e inclinação à criminalidade.[277]

A análise de Bergson parece encaixar-se perfeitamente não só nesta peça de Paulo Pontes, mas nas demais também. Todos os seus protagonistas possuíam, cada qual a sua maneira, comportamentos rígidos, motivadores do riso.

A rigidez em *Em nome do Pai* manifesta-se nos diálogos e, sobretudo, na forma como os personagens reagem diante da vida. Eugênio e Eugênia mantêm-se presos ao passado e não cedem à nova ordem capitalista. O conflito, portanto, advém porque o capitalismo tem um caráter materialista e se baseia na troca de mercadorias. Àqueles que não são detentores dos meios de produção, só lhes resta vender sua força de trabalho. Isso é o que possuem como moeda de troca. O salário que o trabalhador tem como pagamento o insere como consumidor na sociedade. O problema é que o trabalho que Eugênio e Eugênia têm a vender não possui valor nessa relação. Assim, eles são descartados pelo sistema.

> MENDIGO: (...) Vocês querem dar as costas à realidade. Prestem atenção, só pra raciocinar: aqui está o mercado e aqui estão os produtores, vocês. O que é que vocês têm para vender? Alma delicada? Coração molhado no mel de uruçu? Essa alminha de louça de vocês, alminha de cristal, de filó, de alfenim? Ninguém compra (...) Pra mim, vocês só têm uma coisa que interessa ao mercado: o filho. [p.189]

A única fonte de renda dos velhos é o aluguel do quarto do Mendigo, fora isso nada mais lhes resta. Não são donos dos meios de produção e o que têm a oferecer

[276] ESSLIN, M. O *Teatro do Absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 175.
[277] Bergson, *O riso. Ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar. 1983. p. 18

não tem valor de mercado. Embora já não tenham mais dinheiro para pagar o próprio aluguel nem as outras contas, permanecem inflexíveis na sua forma de lidar com a vida. Não o fazem como um ato de resistência, mas porque a rigidez com que olham o mundo não lhes possibilita encontrar uma resposta a esse impasse. Diante de dois mundos, a tese e a antítese, não conseguem encontrar uma síntese.

Essa leitura da dramaturgia de Paulo Pontes não indica que o intelectual e militante de esquerda tenha sido derrotado, mas percebe que a luta para ele tomara outra direção. Paulo Pontes entendia que naquele momento, em que o capitalismo instalara-se na sociedade, o fundamental era refletir sobre o impacto disso. Se não era mais possível contribuir culturalmente com a revolução desejada antes de 1964, agora se fazia necessário assumir uma postura crítica, de resistência, não só ao autoritarismo, mas também à opressão promovida pelo capitalismo.

Eugênio e Eugênia, ambos artistas, somente sobreviveriam ao sistema, se sua arte tivesse valor de mercado. Assim, haveria um público consumidor. Por causa disso, eles se acusam de não terem se adaptado aos novos tempos. Ela ironiza que ele pode pagar a conta do gás com um concerto de violino. Ele diz que ela deveria ter aprendido um repertório como *Banzo*, de Heckel Tavares, os chorinhos de Nazareth, ou o *Carinhoso*, de Pixinguinha. Eugênia, neste momento, retruca: “Eugênio, ganhar dinheiro com o repertório do Pixinguinha nem o Pixinguinha”. A desvalorização do artista popular é colocada em relevo.

Durante a discussão, ouvem-se gemidos do Filho. Eugênio e Eugênia correm até a caixa de madeira onde está o filho, que nunca aparece em cena. O casal começa a brincar com o filho e a harmonia é restabelecida. Eugênio diz: “Vamos passear todos... mãezinha também vai, não é, minha velha? Os três juntinhos como sempre... vamos...”.

A tríade Eugênio, Eugênia e Filho- em uma possível interpretação- remete à tríade expressa no título da peça, Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo. Os três simbolicamente representam um ser, que, por sua vez representa o todo. Eugênio e Eugênia não possuem uma identidade própria, são a representação do masculino e do feminino. Os pais, em uma relação familiar representam aqueles que já “foram”, o filho, o que “vem a ser”. Nesse caso, o fruto imperfeito dessa união, o futuro, não tem nome, não tem registro de nascimento, não possui braços, pernas, não ouve nem fala, ou seja, não é alguém. O Filho é um objeto, representa a reificação do homem. Ao ser explorado pelo Mendigo, torna efetiva sua condição.

A harmonia do casal é interrompida pelos telefonemas de cobrança. Hinojosa chama a atenção que, no Teatro do Absurdo, os *pseudocouples*

> partilham o sofrimento do ser e o tédio existencial e são cúmplices na espera do outro elo da "equação de Proust", no entanto, não perdem a oportunidade de destruir as certezas ou arrasar as memórias do outro, levando adiante uma relação interdependente e dolorosa que estrutura o texto dramático como um todo. [278]

A pesquisadora conclui que, nas relações dos pares apresentadas no Teatro do Absurdo, os personagens perdem sua identidade individual, deixando lugar para uma pluralidade indeterminada, esta, uma condição inerente à sociedade moderna, de acordo com a visão dos dramaturgos deste gênero teatral, o que reforça a hipótese levantada neste nosso estudo.

Na cena seguinte, o casal é obrigado a se desfazer de seus objetos pessoais para pagar as dívidas existentes. Desolados, começam a beber com o Mendigo[279], que retorna com a sugestão já dada em outras ocasiões de cederem-lhe o filho para a mendicância. Os artistas negam tal solução, dizem que são humanistas e que como artistas possuem uma alma delicada. O Mendigo, cinicamente, rebate dizendo que não é um insensível.

> MENDIGO: Eu não sou um insensível. Acontece que eu tenho uma sensibilidade especial, um pouco diferente, para os problemas atuais. E vocês-desculpem, só para raciocinar – têm uma ótica... vocês são um pouco desatualizados, quer dizer, vocês veem tudo com os olhos de outra época. Eu ao contrário sou um homem contemporâneo, tenho cultura contemporânea... Venham cá, venham... [p.187]

Ele começa a mostrar os livros que possui: *Estratégia do desperdício*, *Aprenda com os outros a ser você mesmo*, *Os grandes estudos do mercado*, todos referentes à lógica do mercado. Além deles, cita *O meio é a mensagem*, de McLuhan, que trata de como a televisão estimula o consumo.

---

[278] HINOJOSA, op. cit.

[279] Há uma passagem nesta cena que dialoga com *Brasileiro, profissão esperança*. Eugênia diz que antigamente gostava muito do vinho do Porto, com uma gema de ovo dentro, tal qual a brasileira antiga, mencionada no show. A oposição entre o antigo e o moderno em *Em nome do Pai* aparece também pelos símbolos associados ao Mendigo, como a Coca-Cola e o uísque, além dos eletrodomésticos conseguidos com sua "indústria de bens espirituais".

O Mendigo revela que também já fora ator em sua juventude, ou seja, já esteve na mesma posição que os velhos, e que em sua "profissão" ele também é um ator. Tanto o casal quanto o Mendigo representam o extremo. Eugênio e Eugênia não se integraram à nova dinâmica social, enquanto o Mendigo aderiu radicalmente.

Durante a conversa, eles recebem a visita de um oficial de justiça com uma ordem para confiscar todos os bens existentes no domicílio, para que as dívidas de Eugênio e Eugênia sejam pagas. Sendo assim, os carregadores levam não só o piano e a cama, os únicos bens dos velhos, mas também todas as coisas do Mendigo. Revoltado, ele agride verbal e fisicamente os velhos[280]. Como forma de recuperar tudo o que foi perdido, obriga-os a assinarem um documento em que cedem o Filho para ser explorado comercialmente por quatro anos e meio.

A próxima cena revela uma passagem de tempo. Eugênio e Eugênia, após pouco mais de um ano, com o lucro obtido pela exploração do Filho (40% para eles, os outros 40% para o Mendigo e 20% para despesas de manutenção, conforme o acordo), recuperaram seus antigos pertences. O Mendigo já nem "trabalhava", só supervisionava seus pontos, ou seja, tornara-se patrão, efetuou a ascensão burguesa capitalista. Comprou carro, terrenos na praia, dois apartamentos, até um lote no cemitério.

Eugênio e Eugênia, no entanto, não estão totalmente satisfeitos. Incomoda-os o fato de o filho ser explorado pelo Mendigo.

Há, porém, no texto, diálogos dos velhos que sugerem uma ambiguidade na relação que eles têm agora com o Filho. Ambos referem-se a ele como "meu tesouro". Esse tratamento pode indicar que, uma vez podendo desfrutar do capital, eles foram seduzidos pelo sistema. Ao mesmo tempo, Eugênio e Eugênia fazem planos de operar o Filho e livrá-lo daquela situação de deformidade, o que já haviam tentado anteriormente sempre sem sucesso.

Para sobreviver sem o dinheiro da mendicância, eles planejam "camerizar a música de toda gente", ou seja, vincular o erudito ao popular. Isso significa que, assim, teriam um produto a oferecer à indústria cultural. Importa lembrar que Paulo Pontes, cuja trajetória artística passa pelo rádio e pela televisão, veículos de comunicação de massa, não faz um juízo negativo da cultura de massa. Ele a

---

[280] A agressão física e verbal constitui um recurso farsesco, provocador do riso, conforme FARIA. João Roberto. *O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. Cotia: Ateliê, 1998. p. 75-94.
No entanto, não há na peça nenhuma rubrica indicando como a cena deve ser trabalhada de forma a conseguir um efeito cômico, de forma que, na leitura, aparenta ser uma cena de extrema violência.

compreende como uma forma de aproximar-se de um público mais amplo e efetivar a comunicação[281]. Dessa forma, podemos entender que a indústria cultural também é vista de forma dialética. Se por um lado, a homogeneização promovida pela reprodução em larga escala, visando ao consumo, implica enfraquecimento da força política, do outro, democratiza a informação. Paulo Pontes não atua nos extremos, entende ser necessário encontrar um meio termo. Assim, tenta aproveitar-se dessa função "irradiadora" da cultura massiva para propagar sua mensagem e estimular a reflexão. Mesmo que a eficácia política seja atenuada nesse processo, é preferível agir a não agir. Ademais, Paulo Pontes não via como válidas as experiências cujo suporte estava na agressão, ou nos efeitos de luz e expressão corporal, adotadas por outros artistas como forma de protesto.

O terceiro momento da peça começa com o Mendigo gritando que roubaram o "inválido". Desesperado, ele vê seu negócio ruir e Eugênia desmaia. Eugênio é o único que mantém a calma porque na verdade fora ele o autor do roubo. Ele planejara livrar-se do mendigo e, com a operação marcada para o mesmo dia do roubo, esperava finalmente restabelecer uma harmonia perdida. Isso, no entanto, não seria possível.

O Mendigo descobre o engodo e convoca um juiz para decidir sobre a disputa do Filho. De um lado, Eugênio e Eugênia justificam seu direito por serem pais; do outro, o Mendigo possui um documento comprovando que o Filho fora a ele cedido para ser explorado. O que prevalece ao final não são as relações humanas, mas a relação com o capital. O juiz, que antes tivera uma conversa em particular com o Mendigo[282], dá razão a este. Em um longo discurso, paródico e com elementos absurdos, é legitimada a exploração do homem pelo homem.

4.3.5. *Madalena Berro Solto*

Madalena Berro Solto é a única peça de Paulo Pontes que nunca foi montada. Ele a escreveu para sua amiga Dercy Gonçalves. O dramaturgo considerava-a um

[281] Retoma-se aqui a explicação de Martín-Barbero e o percurso por ele apontado do popular ao massivo. MARTÍN-BARBERO, op. cit..

[282] Em *A Ópera dos três vinténs* também há a denúncia da corrupção do sistema, que atinge as estruturas do Estado.

gênio e quis fazer-lhe uma homenagem, conta-nos Bibi Ferreira[283]. Depois de pronta a peça, no entanto, Dercy não quis encená-la, causando o desapontamento do amigo.

Paulo Pontes e Dercy escreveram a peça juntos. A partir da biografia da atriz, ele criou uma comédia (não podia ser diferente), em que, com o palco nu, artistas que já encerraram suas carreiras expõem as dificuldades da trajetória artística, assim como sua desvalorização em uma sociedade que necessita de novidades todo momento, desprezando o antigo, sinônimo de ultrapassado.

Em um documento encontrado na Funarte, que traz uma cronologia das peças de Paulo Pontes, consta que *Madalena Berro Solto* foi escrita em 1973[284]. Logo, ela seria contemporânea a *Check-Up*, *Dr. Fausto da Silva* e *Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo*. Todas essas peças possuem características em comum. Seus protagonistas são artistas lutando para sobreviver de seu trabalho em uma sociedade que atribui à obra artística valor de mercado.

Paulo Pontes transporta para sua dramaturgia as dificuldades que ele mesmo, ao lado de seus colegas, enfrentava em sua profissão. Para viver exclusivamente de teatro, ele precisaria emplacar ao menos duas peças por ano, segundo suas previsões. Como isso era quase impossível, fazia-se necessário escrever para todos os veículos, teatro, rádio e televisão. Assim, ele assumia: “Escrevo piadas para Chico Anísio, peças de teatro, shows de boate, peças para televisão, em suma, trabalho em todas as frentes. Assim dá para viver. Há doze anos vivo do que escrevo.”[285]

A postura de Paulo Pontes em relação à indústria cultural é antagônica a de alguns artistas que consideravam o ingresso na televisão uma ruptura com a militância de esquerda. Tendo iniciado sua carreira no rádio e atuado em muitos projetos na televisão, ele sabia do alcance popular desses meios, assim como do seu poder de manipulação da realidade e homogeneização dos costumes.

Orientado por uma visão dialética de mundo, em sua dramaturgia, ele condena os posicionamentos extremos. Paulo Pontes, por meio de seus personagens, denuncia que a rigidez do espírito – por isso expressou-se, sobretudo,

---

[283] FERREIRA, op. cit.
[284] Página datilografada, com algumas rasuras, sem autoria e local de publicação. Foi o único documento ou depoimento que encontramos que data essa peça.
[285] PONTES, P. “Autor não pode viver só de teatro”. *Última Hora*, 17 fev. 1973

com comédias- impossibilita a ação. Gamela agarrou-se ao sonho, como forma de escapar da opressão; Eugênio e Eugênia, presos ao passado, não conseguiram encontrar uma saída para o impasse vivido. Thiago e Dr. Fausto, no polo oposto, renderam-se totalmente ao sistema- sem pudores, venderam corpo e alma e transformaram-se em meros produtos de consumo. Zambor e Madalena, no entanto, cada qual a sua maneira, conseguiram driblar alguns obstáculos.

A transformação do personagem de *Check-Up* - efetuada ao longo de sua trajetória no hospital - revela que o intelectual inflexível aos poucos compreende que a solução de seu problema não se encontra no embate violento. A aproximação com o povo trouxe o entendimento de que é possível usar outras armas para escapar da opressão, ainda que elas sejam frágeis. Foi assim que Paulo Pontes qualificou o estratagema de Zambor, frágil. Por meio da mentira dita aos médicos, Zambor conseguiu ser operado. Sua atitude resolveu um problema momentâneo, não foi às suas causas e tentou subvertê-las, mas, naquele momento, foi a saída possível. Dessa maneira, sobrevivem os cidadãos comuns, muitas vezes. Aos problemas buscam soluções pontuais, mas é o que lhes permite continuar a luta maior. Busca-se o pão de cada dia. Dessa forma, embora sem vencer a guerra, a mentira de Zambor rendeu-lhe a vitória em uma batalha. Paulo Pontes evidencia justamente isso: "é preferível um povo derrotado a nenhum povo. Ao povo derrotado, restam as cinzas da malandragem. Ele renascerá delas."[286]

Madalena Berro Solto conta a trajetória de uma artista de sucesso que teve de enfrentar, além do preconceito de gênero, o preconceito por ser artista popular. Enquanto o público lhe admirava, a crítica torcia o nariz ao seu repertório, à sua forma de atuação. Paulo Pontes traz ao debate, assim, a valorização de uma cultura considerada de elite em detrimento da arte popular por alguns setores da sociedade.

Além disso, ele retrata a dificuldade da carreira artística em que é preciso matar um leão todo dia-como observa Zambor. "Passou um dia sem matar um leão, no outro já está esquecido". A sede de novidade no sistema capitalista é criada para que as pessoas continuem sempre a consumir e com isso o modelo econômico se sustente[287].Berman destaca que as pressões econômicas do mundo moderno

[286] PONTES, Paulo. "Check-Up". In: *Arte em Revista* n. 6. op. cit.

[287] Também em *Check-Up* isso é retratado. A seguinte fala de Zambor exemplifica: A gente tem que matar um leão todo dia (...) Eu não tenho mais obrigação de fazer nada. Por que é que eu tenho que ficar bolando um macete novo de cinco em cinco minutos... Pra menininha da PUC não dizer que eu já era?

obrigam os indivíduos a estarem sempre em reconstrução, não lhes é permitido parar, “se pararem para descansar, para ser o que são, serão descartados”.[288]

Essa visão de mundo relaciona-se também à expressão cultural, já que a cultura é vista sob um olhar de mercado, fruto desse modelo econômico. Os personagens de *Madalena Berro Solto* são artistas aposentados que, ao contrário de Madalena, não conseguiram manter-se atuantes e pararam. Eugênio e Eugênia também não puderam continuar. A velhice não é produtiva para o sistema.

Além disso, como vimos em *Dr. Fausto da Silva*, não há espaço para todos desfrutarem das benesses do sistema. O “lençol”[289] não é suficiente para todos e a competição é acirrada.

Madalena é a artista popular em todos os sentidos, é povo, faz arte para o povo e busca na cultura do povo o conteúdo para seu repertório. Ela responde à pergunta lançada por Paulo Pontes no prefácio de *Paraí-bê-a-bá*: “Como fazer o público ter interesse pelo espetáculo teatral?”. Sua resposta é de que é necessário buscar na realidade do povo o assunto para o espetáculo. É necessário colocar o povo no palco, como o dramaturgo sempre insistiu.

Nesta peça, além de fazer uma homenagem direta a Dercy Gonçalves, a partir de sua biografia, Paulo Pontes homenageia os artistas da geração de 40, a quem reverenciava. Procópio Ferreira, com quem o dramaturgo conviveu, Oscarito, Grande Otelo, Alda Garrido, Dulcina de Morais, entre outros, são representantes de um período áureo da comédia de costumes, gênero que dialoga com as peças de Paulo Pontes.

4.3.5.1. O texto

Assim como em suas outras peças, Paulo Pontes foge à estrutura clássica do drama e aproxima-se do teatro épico. Os próprios atores, quebrando a ilusão, entram e saem com objetos de cena; os diálogos não promovem efetivamente uma ação, já que os personagens rememoram o passado, isto é; o tempo de cena predominante é o passado; há monólogos narrativos, há recursos que promovem o

[288] BERMAN, op. cit., p. 104.
[289] Metáfora do lençol utilizada por Paulo Pontes nos prefácios de *Check-Up* e *Dr. Fausto da Silva*.

distanciamento, como quando os atores despem-se dos personagens do asilo, rejuvenescendo.

O primeiro ato começa com os artistas sentados no Asilo Flor da Melancolia[290], aguardando a visita de Madalena Berro Solto. Uma voz em off, destinada a comentar certas passagens da peça, ou mesmo a se expressar como se fora um personagem, à semelhança de um coro, revela que Madalena está chegando e que haverá para ela uma homenagem. Essa é a motivação inicial do texto, a partir da qual Madalena contará sua vida e trajetória profissional.

Por meio de situações cômicas ingênuas, como a do velho surdo que entende tudo errado, os personagens apresentam-se em cena. Não são personagens com aprofundamento psicológico, na verdade servem somente de escada para Madalena. Vieira, um ator que já fizera sucesso, Colaço, um artista de circo e Jurema, uma cantora lírica. Há ainda alguns personagens somente identificados como Velho 1, Velho 2, Velho 3. Jurema faz um contraponto com a protagonista. Jurema é representante de uma arte erudita e não vê valor em Madalena.

> JUREMA: Ah, Colaço, como tu é ingênuo! Achas mesmo que uma mulher que diz merda em cena é uma artista? Isso é arte? Quantos anos tu tens?
> COLAÇO: Cinquenta e nove.
> JUREMA: Ah, está explicado. És uma criança. Arte, menino, deixa eu te dizer... Olha esta que está aqui... Faz uns bons quarenta anos... Teatro Scala de Milão... a primeira brasileira a se apresentar no Templo. Na plateia, Gigli ainda rapazote. Começou o espetáculo... foi, foi, foi. De repente, a valsa da museta. A orquestra atacou e eu... [p.244-245]

O contato com Madalena, porém, que significa também o contato com o povo, opera uma transformação em Jurema ao final da peça.

Tal como em *Check-Up*, eles vivem em um ambiente desprovido de lógica, irracional. O hospital não possuía funcionários em número suficiente para atender os pacientes e os existentes não sabiam como fazê-lo de forma humana. O asilo também possui defasagem de funcionários e enfermeiros para tratar dos idosos. Um

---

[290] Flor de melancolia é uma expressão que aparece no *Soneto de Devoção*, de Vinícius de Morais. Neste poema, retrata-se uma mulher forte e arrebatadora.
O nome do asilo Flor da Melancolia traz em si um paradoxo. O signo flor normalmente possui em seu campo semântico os significados que remetem à beleza, viço, juventude, ou seja, conotações positivas. Já melancolia é um signo oposto, tristeza, saudades e sofrimento fazem parte de seu campo semântico. A união desses signos traz uma carga de lirismo ao texto e enfatiza que, apesar de idosos e sem atuar no meio, esses artistas continuam a ser artistas. O talento e a alma de artista não envelhecem. A beleza persiste na tristeza.

deles, Vicente Pacheco, em decorrência de uma hemoptise, esvai-se em sangue. São os próprios colegas que se revezam para cuidar dele. A diretoria do asilo, como informa Colaço, “luta feito louca para conseguir” algo, mas não obtém êxito. O hospital de *Check-Up* foi chamado por Paulo Pontes de modelo de escassez planejada; também o é o asilo. Ambos são alegorias do sistema capitalista. No caso de *Madalena Berro Solto*, Paulo Pontes pretende retratar a exclusão dos artistas por este modelo econômico. Surdos, doentes, sem amparo legal, esses artistas representam a desvalorização da arte pela indústria cultural. Ao mercado, somente tem valor aquele que gera lucro.

A ida de Madalena ao asilo é parte de uma campanha para ajudar o local. O slogan da campanha faz o seguinte apelo: “Você, que ri hoje, ajude um artista a não chorar amanhã”. A mensagem expressa, por meio das antíteses, a certeza, amarga, que o futuro do artista não é promissor. Ao final da carreira, ele se vê, na maioria das vezes, desamparado, tal como Eugênio e Eugênia e Zambor que, embora já tivessem uma idade avançada, ainda tinham de matar um leão por dia.

Madalena iria ao asilo fazer uma doação. Era uma artista de sucesso, com uma boa remuneração. Jurema, no entanto, recusa a dar-lhe crédito, por ela ser uma artista popular. Não a considera uma atriz, no máximo uma cômica.

> JUREMA: Eu não aceito dinheiro de Berro Solto nenhum. Essa mulher é uma desbocada. Trabalha pro populacho. Eu sou uma artista... eu, por mim...[p.247]

Madalena chega ao asilo e é recepcionada com palmas. Todos se esforçam para agradá-la, afinal, além da admiração que tinham por ela, ainda esperavam a doação. Por causa de um pedido dos idosos, Mada (como passa a ser chamada) começa a contar sua vida. A partir daí, temos um longo trecho narrativo[291] em que a atriz conta sua vida na cidade de Santa Maria Madalena e a partida com a Companhia de Maria Castro. A narrativa é interrompida para um número musical. A trajetória de Jurema é apresentada, contrapondo-se à infância modesta de Madalena em uma cidade do interior e sua entrada na vida artística como acaso do

[291] Ipojuca Pontes, irmão de Paulo Pontes, cineasta e também dramaturgo, diz que Dercy Gonçalves recusou a peça Madalena Berro Solto porque não conseguia decorar diálogos. Dada a extensão dos monólogos reservados à personagem Madalena, compreende-se a recusa da atriz. In: BASILIC, Astier. Ipojuca está de volta ao teatro. Disponível em: http://acervo.jornaldaparaiba.com.br/anos/2007/07_Julho/29/Vida_e_Arte/arquivos/assets/basic-html/page1.html. Acesso: 22 mar. 2013.

destino, não de um projeto. Jurema desde cedo preparou-se, professor de dicção, de canto, “todo tipo de professor”, piano, latim.

Colaço canta a exclusão e a velhice dos artistas, mas evidencia que os dias vividos por eles ninguém pode tirar. O passado é o que lhes restou. Rosenfeld ensina-nos que “o tempo tornado tema é essencialmente do domínio épico” e que o tempo da dramática é o presente, o passado cabe ao épico.[292]

> COLAÇO: Nós estamos vivos. Retirados, asilados,
> enjeitados, mas palpita na nossa rouquidão,
> na coluna torta, no dente frouxo, uma besteira que de nós ninguém retira.
> A imaginação. Com ela nosso passado é vida.
> Madalena Berro Solto, tua vida de desgosto,
> que você, com muito gosto, conta engraçado,
> rindo da própria dor para adormecer a dor da plateia,
> nos fez a todos, velhos artistas sem lugar no mundo,
> reviver o seu dia de estreia. [p.267]

Esta é a deixa para que os artistas comecem a transformação em cena.[293]

> TODOS: A partir deste momento
> nós temos a idade
> do dia de maior felicidade
> que nós tivemos no mundo
> Nem que seja num segundo
> Vamos dar um banho de presente na saudade. [p.267-268]

A rubrica indica que os artistas estão totalmente rejuvenescidos, dançando em passo de musical americano.

Volta a narrativa de Madá. A Companhia de Maria Castro chega ao Rio de Janeiro para trabalhar em um teatro regional, cantores populares e desafios de dupla caipira[294] eram alguns números apresentados no local. Um dos mais apreciados pelo público era uma canção do folclore brasileiro.

---

[292] ROSENFELD, op. cit., p. 85

[293] Como em peças anteriores, *Versos Íntimos*, de Augusto dos Anjos surge em cena. Nos diálogos posteriores, Vieira aparece declamando esses versos.

[294] O texto retoma um trecho da peleja entre Bernardo Nogueira e Manuel Leopoldino Serrador que aparece em *Paraí-bê-a-bá*.

> VELHOS:
> Josefina tinha uma flauta
> a flauta é de Josefina
> todo dia sua mãe dizia
> toque a flauta, Josefina...
> [...] [p.272]

Madalena cantava em seu número “Na Serra da Mantiqueira”. Apresentava-se cinco vezes por dia, sem descanso na segunda-feira. Ela e Paschoal, seu companheiro ficaram tuberculosos e voltaram para a cidade de Madalena. Paschoal morreu e Mada foi embora de novo para o Rio de Janeiro. Trabalhou duro, em teatro, circo, cabaré, até que foi aceita em uma companhia de Gênero Livre. Lá, fazendo esquetes picarescos, descobriu a sua veia cômica. Como suas piadas, também tinham conotação sexual, passou a ser chamada de pornográfica.

Após a narração de Madalena, Colaço e Jurema conversam sobre suas concepções de arte. Para Jurema, a arte “é um espelho que reflete a vida para que os homens se vejam melhor”. Para Colaço, se o artista chegou ao palco e dominou a plateia está fazendo arte. Ele completa: “se o povo gosta é porque tem vida”. Paulo Pontes coloca na fala de Colaço sua própria concepção de arte. O personagem ainda diz: “É teatro do povo”.

O primeiro ato termina com a doação de Madalena: um cheque de quatro milhões.

O segundo ato começa com Madalena no auge da fama. Ela canta e fala de seus trabalhos. Cessa a música e ela volta a narrar sua trajetória. Apesar de a fama ter vindo do seu estilo escrachado, alguns empresários insistiam que ela fizesse algo do gênero sério. Um dia ela tentou um monólogo de Shakespeare, de tanta insistência. Era o discurso de Marco Antônio, da peça *Júlio César*. Enquanto ela o interpretava, sentia a plateia distante, entediada, até que resolveu fazer do seu jeito. Continuou o monólogo com uma linguagem cômica, transportando a cena para um universo popular. O Berro Solto acrescentado ao seu nome vem desse episódio.

> (...) Quando César levou as dezoito facadas, caiu de olho arregalado. Oh, que queda foi aquela, camaradas! O pobre saiu rolando trinta lances de escada. O saco bateu bem na quina de um degrau e ele deu aquele berro... Dor no saco de vocês, sabem como é... (berra) ôôôôôôôôôô...[p.283]

Madalena em sua vida representou trinta mil novecentas e sessenta horas. Cruzou o território dezenas de vezes em quarenta e três anos de carreira. Na televisão, foi vista por dois bilhões e trezentas mil pessoas. Ainda assim se deparava com críticas que a chamavam de pornográfica, apeladora, desbocada. Tudo isso porque foi sincera com sua vida. O seu gênero foi ela que descobriu, não estava em manuais. “Assim como o povo não está explicadinho em nenhum manual. O povo tem sempre um macete novo, tá sempre na frente”.

> Teatrinho de leque, de estufa, gabinete muito bem preparadinho, o almofadinha beijando a mão da donzela, tudo muito fresco. Tudo muito feito pra disfarçar a vida, que é suja, que é torta, que é violenta, que é grande demais pra entrar na cachola de meia dúzia de babacas que ficam queimando a mufa nuns livros, enquanto a vida tá dando coice do seu lado. Teatrinho com muito bom gosto, arrumadinho...
>
> [...]
>
> Aí aparece uma doidona (...) que quanto mais ela fosse livre, quanto mais fosse parecida com Madalena de Santa Madalena, quanto menos vergonha tivesse da sujeira da vida, mais perto ela estaria da sensibilidade do público.[p.286]

Mistura-se neste trecho a narração de Madalena com a voz de Paulo Pontes. Para o dramaturgo, o teatro tinha de sujar-se da realidade do povo. O povo deveria ser o protagonista, estar de volta aos palcos. O teatro não podia estar “detrás da sociedade”, como ele afirma.

> Não adianta fazer teatro por esporte. Só adianta fazer teatro quando ao acabar a peça chegar um sujeito que estava na plateia e falar assim para você:
>
> -Olha, eu assisti a esse troço aí. Sabe que esse problema eu vi uma vez. Tem um vizinho meu que é assim...
>
> De repente ele começa ligá-la, para você, à realidade em que você vive.
>
> E esse foi o teatro que ao longo de milhares de anos conseguiu fazer a humanidade um pouco melhor do que ela é. E é esse teatro que nos garante que o teatro não morrerá[295].

Neste monólogo de Madalena, Paulo Pontes toca em outra questão importante para ele: a sustentação do teatro pela bilheteria. Ele não adota nesse sentido uma postura rósea, sonhadora. Como homem prático, entende que para o

[295] VEIGA e JAKOBSKIND. op. cit., p. 32.

teatro se manter é preciso público pagante. Como empresa, o teatro deve conquistar público.

Madalena expressa bem essa situação:

> Eu tinha que ganhar o meu dinheiro. Cada dia era uma aposta com a vida- será que tem gente para me assistir hoje, ou não tem? Eu tinha que comer, ganhar o meu dinheiro. E quanto mais trabalhava, a cada novo espetáculo, enquanto o tempo passava, a cada novo dia, eu tinha que fazer não sei quem sair não sei de onde, comprar uma entrada e assistir ao que eu sabia fazer. Eu tinha que ganhar o meu dinheiro. E só tem um jeito de ganhar o meu dinheiro: é fazer o povo pagar pelo meu trabalho. E só tem um jeito do povo pagar o meu trabalho: é sentindo que o berro da Madalena é o berro dele. E eu berrava: eu preciso ganhar o meu dinheiro. Eu preciso ganhar o meu dinheiro, o meu dinheiro... eu não morro no Retiro dos Artistas. (...) Eu mato, esfolo, eu grito mas não morro no Retiro. Não morro... não morro. [p.287]

José Arrabal em sua crítica a Paulo Pontes afirma que a preocupação do dramaturgo é com o teatro comercial, do grande circuito, do mercado. Ele não teria interesse em apontar uma alteração estrutural nas relações de produção desse teatro, somente em alterar a temática dos palcos. O crítico enxerga nisso, portanto, uma insensatez.

> Quer um teatro forte empresarialmente, acompanhando o desenvolvimento capitalista da sociedade brasileira, um teatro de grande público, importando apenas que seus temas sejam hegemonicamente a realidade e essa realidade "é uma questão de se dizer o que todos querem ouvir, mas nem todos estão dispostos a dizer".[296]

A fala de Madalena, cuja peça é anterior à crítica de Arrabal, é uma resposta ao crítico. Aos trabalhadores, só lhes resta vender sua força de trabalho. É a realidade e contra ela não vale uma visão heroica de mundo. Isso não significa, porém, ser conformado. Enquanto o artista trabalha, ele leva consigo sua visão de mundo. Essa dinâmica sim pode ser transformadora. Arrabal fala em teatro forte empresarialmente acompanhando a sociedade capitalista; Paulo Pontes fala em artista ganhando dinheiro para poder manter-se atuante.

---

[296] Arrabal, op. cit., p. 139-140.

Paulo Pontes aproveita-se da personagem para mostrar como os críticos, muitas vezes, não compreendem as dificuldades da profissão e falam de um lugar distante daquele do artista e do público.

> O artista do povo luta uma vida inteira para descobrir sua identidade com o povo. Luta para não ter medo de ser parecido com o povo. Quando descobre, eu sei lá, como é um jeito novo, que ninguém viu... ninguém compreende. Aí começa a esculhambação. Depois que o desgraçado morre na miséria é que começam a dizer que o cara era bom. [p.288]

Em formato de musical, os atores do Retiro começam a relembrar os bons artistas que foram "esculhambados" pela crítica: Noel Rosa, Chiquinha Gonzaga, Oscarito, Castro Alves, Tia Ciata (sambista), Ataulfo Alves, Ari Barroso, Lamartine, Paulinho da Portela, Orestes, Assis Valente, Dorival Caymmi. Essa passagem também serviria de resposta a Arrabal. Se esses artistas tivessem ganhado dinheiro, seriam menos talentosos por isso?

Nessa passagem musical, uma voz, identificada apenas como Voz 2, apresenta um discurso nacional-popular:

> VOZ 2:
> (...)
> Querem saber? Teve uma hora
> que começaram a querer
> esquecer
> vocês.
> Mas eu vou fazer,
> enquanto puder falar,
> um berreiro tal
> que esse cheiro, esse gosto,
> esse tempero de ser brasileiro,
> esse mistério que vocês desvendaram
> vai virar espelho,
> onde qualquer pessoa do Brasil inteiro,
> ao se olhar, vai descobrir, afinal, seu rosto.[p.293]

O tom é patriótico, mas, diferentemente dos militares, predomina aqui uma mensagem de resistência popular. Segue a canção "Aquarela do Brasil".

É chegado o final da peça. Madalena termina sua narração. Ela lamenta que tenha ficado com a fama de pornográfica, mesmo depois de anos de profissão. Quando chegou da Europa e dos Estados Unidos uma nova onda de tirar a roupa no palco e falar (e fazer) naturalmente de sexo, ela achou que a crítica lhe deixaria

sossegada, já que apareceram outros para serem chamados de pornográficos. Mas como eles eram estrangeiros, foram aceitos com bons olhos e elogiados. “O teatro nascia de novo, a arte tava era ali”. Paulo Pontes faz sua crítica à contracultura nessa passagem, à valorização do corpo e dos elementos cênicos em detrimento da palavra.

Os mesmos críticos que louvam as experiências internacionais criticam a arte popular. Os intelectuais de elite, “panelinhas de papa-livros do mundo subdesenvolvido”, afirma Madalena, têm vergonha de seu povo.

Apesar do desprezo, da incompreensão da crítica, sempre surgirão artistas com a cara do povo porque têm dentro de si um berro pra dar- assim finaliza a narração de Madalena.

Jurema, que acompanhava a história de Madalena, agradece a atriz porque pela primeira vez ela entendeu a importância de cantar para a geral, ou seja, para o povo. Incentivada por Madalena, ela começa: “Ô, jardineira, por que estás tão triste/ mas o que foi que te aconteceu?”. Todos a acompanham. A cantora lírica compreendeu a importância de fazer arte para o povo.

Ao contrapor Madalena e Jurema, Paulo Pontes não quis dizer que uma forma de arte era melhor que a outra, mas pretendeu demonstrar que a arte popular encontra eco na alma e na vida das pessoas. Portanto, merece ser tão valorizada quanto outra forma de expressão.

CAPÍTULO 5. *Gota D' Água*

Gota D' Água é a última peça de teatro de Paulo Pontes. Escrita em 1975, com Chico Buarque, estreou em dezembro deste mesmo ano e foi um grande sucesso de público e crítica. É também o seu trabalho mais conhecido, mas, por ironia do destino, o nome de Paulo Pontes foi sendo esquecido com o tempo e *Gota D' Água* ficou mais conhecida como "a peça do Chico" ou lembrada pela atuação de Bibi Ferreira.[297]

Yan Michalski afirmou que é difícil saber até onde começa e acaba o trabalho de um e de outro, Chico e Paulo Pontes. Para o crítico, a poética da linguagem lhe parecia ser mais do cantor, mas o conteúdo mostrava a força de Pontes.

Houve quem aventasse que Chico só fez as músicas, ao que Paulo Pontes respondeu categoricamente: "Não... O Chico é coautor. Escreveu a peça comigo também. A esta altura, é difícil você separar as duas colaborações, porque elas estão muito misturadas. Mas ele é tão coautor quanto eu".[298]

Paulo Pontes fala um pouco desse processo de construção da peça ao lado de Chico.

> Fizemos uma divisão de trabalho que também foi sábia. Tivemos uma etapa trabalhando juntos e outra etapa trabalhando separados. A etapa juntos foi quando pegamos a Medeia de Eurípedes e fizemos o nosso enredo, etapa por etapa da narrativa. Fizemos um copião enorme, detalhado com cada ação e cada movimento. Nisso valeu muito a minha experiência de trabalhar em

---

[297] Ridenti, em *Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960*, faz uma pertinente análise sobre o intelectual, sobretudo, ligado ao nacional-popular, no pós- 60 e como, ao longo do tempo, sua atuação foi sendo direcionada a outros campos, inclusive o da indústria cultural. Ele estende sua análise aos dias contemporâneos, por meio da análise do filme *O príncipe*, de Ugo Giorgetti, para concluir que o padrão do intelectual de esquerda, engajado, entrou em declínio com as transformações no cenário sociopolítico e cultural, cuja hegemonia burguesa é tão consolidada. Essa análise de Ridenti explica, de certa forma, por que artistas-intelectuais como Vianinha e Paulo Pontes foram deixados no passado pelas gerações posteriores. *Gota D' Água* ser reconhecida tão somente como autoria de Chico Buarque deve-se, sem dúvida, à projeção do cantor no meio artístico, mas também pode se relacionar com esse processo em que os artistas engajados tornaram-se obsoletos para as gerações seguintes. A pesquisa de Hermeto também é importante para compreendermos o destaque dado a Chico Buarque, desde a estreia de *Gota D Água*. Ela Informa-nos que foi ideia do próprio Paulo Pontes o nome de Chico vir primeiro na publicação da peça pela Civilização Brasileira, como uma estratégia de marketing. A historiadora, por meio de entrevistas realizadas, ainda revela como foi a recepção do público e como em suas memórias ficara gravado o nome de Chico como o autor da peça. No entanto, se para o público ficou essa imagem, a crítica fazia o inverso, atribuía a autoria da peça principalmente a Paulo Pontes. Ver: Hermeto, op. cit.

[298] PONTES, P. "Gota d' água contra a maré". *Folha de S. Paulo*, 21 de dez. 1976.

> conjunto. Depois desse trabalho fui pra casa e fiz as cenas. Já fazia em verso, mas em verso frouxo, sem me preocupar se tinha ritmo, se a métrica estava perfeita. Fiz em verso pra ele ter noção. Mas procurava caprichar na psicologia e no andamento da cena. Tinha um arco perfeito que tinha que ser traçado. A terceira fase do trabalho foi esse material ir pra ele pra fazer o "copydesk poético". Foi uma coisa que contou, primeiro, com essas qualidades suas.[299]

Michalski tem razão. *Gota D' Água* é o resultado da força poética de Chico Buarque e da lucidez política de Paulo Pontes.[300]

Gota D' Água é um texto dialógico[301]. Sabe-se que a inspiração para a peça veio da adaptação de *Medeia*, de Eurípides, feita por Vianinha para a TV Globo, em 1972 [302]. Ao assumir a tarefa de transportar para os palcos essa tragédia, Paulo Pontes e Chico Buarque criaram uma terceira obra. A *Medeia* de Vianinha e *Gota D' Água* são frutos da tragédia de Eurípides, que por sua vez buscou nos mitos gregos a origem de sua história.[303]

Gota D' Água encerra a dramaturgia de Paulo Pontes. O dramaturgo faleceu em dezembro de 1976, um ano após a estreia de sua peça. Assim, dá-se por

---

[299] *O Pasquim*, op. cit., p. 12.

[300] Paulo Pontes, em *Madalena Berro Solto*, mostra familiaridade com versos e rimas nas músicas escritas para a peça. Como ele mesmo nos informa, em *Gota D' Água*, a primeira versão já era escrita em versos antes de ser enviada a Chico Buarque. No entanto, é necessário dar os devidos créditos a Chico Buarque pela força poética do texto final.

[301] BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

[302] No capítulo 2, tratamos dessa polêmica e concluímos que a interação entre os artistas engajados era tamanha que era até natural que projetos fossem compartilhados. O fato de Paulo Pontes afirmar, em entrevista a Tânia Pacheco, ainda na fase de ensaios da peça, que a ideia era de Vianinha o qual o incumbira da tarefa de adaptar Medeia para o teatro, sinaliza que Pontes não tinha a intenção de usurpar o projeto do amigo como pareceu a alguns. Além disso, com a finalização de *Gota D Água*, Pontes pode ter sentido que o trabalho de fato era dele e de Chico. O engajamento ideológico e político de esquerda não era exclusivo de Vianinha, natural que Pontes abordasse a peça de forma política, como sempre o fez em seus trabalhos anteriores. Há, sem dúvida, apropriações da adaptação de Vianinha, como a ambientação no subúrbio carioca, o samba como pano de fundo, a caracterização da protagonista como praticante de religiões de matriz africana e o diálogo muito próximo em algumas cenas. Não era algo incomum entre os artistas à época fazer adaptações ou se inspirar em trabalhos já existentes, vide Eugênio e Eugênia e Ópera do Malandro do próprio Chico Buarque. Paulo Pontes, talvez por causa do comentário gerado no meio intelectual, de que ele não teria dado os devidos créditos ao parceiro, assegura em entrevista a *Folha de S. Paulo*: "a ossatura da nossa peça é de Eurípides". O dialogismo, como entendido por Bakthin, pode elucidar também essa questão. A partir do entendimento da obra do teórico russo, Clark & Holquist observam: "eu nunca estou livre para impor minha intenção desimpedida, mas devo sempre mediá-la através das intenções dos outros, a começar pela outridade da linguagem em que estou falando. Tenho que entrar em diálogo com outrem. Isto não significa que não posso fazer com que meu próprio ponto de vista seja entendido, mas implica simplesmente que o meu ponto de vista há de emergir somente através da interação de minhas palavras e as de um outro à medida que elas contendem umas com as outras em situações particulares. CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 264.

[303] Não temos por objetivo fazer um trabalho de comparação entre as peças.

encerrado um ciclo, em que o autor debruçou-se sobre as implicações sociais decorrentes da nova ordem econômica do país.

É notável seu amadurecimento intelectual e artístico no ensaio escrito para a peça e no próprio texto teatral, em relação a seus trabalhos anteriores. Neste ensaio, de que trataremos a seguir, Paulo Pontes consolida-se como um lúcido observador da sociedade brasileira. A análise sociológica que se propôs a fazer desde o início da sua carreira apareceu primeiramente no prefácio de *Paraí-bê-a-bá*. Neste texto, ele reclamava o povo de volta aos palcos, pois a arte tinha de "sujar-se da realidade concreta de seu povo", se quisesse realmente se comunicar. A partir de *Um Edifício chamado 200*, ele focou sua análise no enfrentamento diário do povo no sistema capitalista, avaliando como essa engrenagem encurralava as classes subalternas. Em *Gota D Água*, sua reflexão mostra-se mais madura e profunda. Como se soubesse que era seu texto derradeiro, ele colocou em pauta as questões que considerava de extrema importância para o debate sociocultural do país. [304]

Dessa forma, no ensaio, é anunciado que a peça busca refletir sobre três preocupações fundamentais[305]. A primeira seria a mais importante e ganhara destaque nos últimos anos: "a experiência capitalista que se vem implantando aqui – radical, violentamente predatória, impiedosamente seletiva – adquiriu um trágico dinamismo". A segunda preocupação, cuja problemática liga-se à anterior, reside na área cultural: "o povo brasileiro deixou de ser o centro da cultura brasileira". A terceira, refletida na forma da peça, evidencia a "crise expressiva" pela qual o teatro vinha passando: "a palavra deixou de ser o acontecimento dramático"[306]. Como se vê, Paulo Pontes sintetizou nestas três questões centrais as ideias que ele vinha

---

[304] O acompanhamento que fizemos da trajetória de Paulo Pontes e a análise de suas peças e prefácios levaram-nos à conclusão de que o ensaio de *Gota D' Água* foi escrito somente pelo dramaturgo. Neste texto, ele aprofunda as questões que já vinha discutindo desde Um *Edifício chamado 200*. Na verdade, o que era de início uma suspeita, confirmou-se com a tese de Miriam Hermeto. A pesquisadora entrevistou Chico Buarque que confirmou não ter escrito o prefácio juntamente com Paulo Pontes, tampouco sabia da presença de sua assinatura no texto. Outra informação importante trazida por Hermeto foi da troca de ideias entre Paulo Pontes e Luiz Werneck Vianna na época em que o primeiro escrevia a peça. O sociólogo, exilado na casa de Bibi Ferreira por causa de perseguição política, afirma ter possivelmente contribuído com Pontes com suas discussões, já que a peça trata de como devemos operar na transição, assunto muito estudado por ele. Transição. Não é demais lembrar que as peças anteriores de Paulo Pontes tratam também dessa transição. Check-Up, Dr. Fausto da Silva, Em Nome do pai, do Filho e do Espírito Santo e até Madalena Berro Solto falam de personagens em trânsito entre uma sociedade pré-capitalista e outra já definitivamente de acordo com este modelo econômico.

[305] PONTES e BUARQUE. Rio, 8 de dezembro de 1975. In: BUARQUE, C. ; PONTES, P. *Gota D Água*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008. Toda a análise da peça foi feita a partir dessa edição de 2008.

[306] BUARQUE e PONTES, op. cit. p.16.

professando desde *Paraí-bê-a-bá*. É no prefácio desta sua peça de estreia[307] que ele também aborda a importância de um teatro que busque a comunicação, não o exercício da expressão pura. No ensaio de *Gota D' Água*, porém, ele apresenta uma reflexão mais cuidadosa.

O modo de produção capitalista adotado no País, segundo Paulo Pontes, foi predatório.

> O santo que produziu o milagre é conhecido por todas as pessoas de boa- fé e bom nível de informação: a brutal concentração de riqueza elevou, ao paroxismo, a capacidade de consumo bens duráveis de uma parte da população, enquanto a maioria ficou no ora-veja. Forçar a acumulação de capital através da drenagem de renda das classes subalternas não é novidade nenhuma. Novidade é o grau, nunca ousado antes, de transferência de renda, de baixo para cima. [p.9]

Paulo Pontes, ao usar o vocábulo "milagre", alude nessa passagem ao milagre econômico, ocorrido entre os anos de 1968 e 1973. Ele já havia denunciado nos prefácios de *Check-Up* e *Dr. Fausto da Silva* o processo de concentração de renda como forma de gerir a economia, assim como a competição social decorrente desse quadro e o aumento da desigualdade social. Uma competição desumana, em que valia tudo, para participar dessa "festa". Agora, Pontes analisa o que propiciou a consolidação dessa estratégia econômica e qual o papel da classe média nesse cenário.

Para que o capitalismo se consolidasse, o autoritarismo foi condição necessária à sua implantação. Sem oposição, com a centralização do poder, foram adotadas medidas (políticas salarial, monetária, tributária etc) que alçaram uma parte da população à modernidade de feições capitalistas, enquanto a intensificação da pobreza restava para a maioria. O autoritarismo, no entanto, não foi o único responsável por isso. À classe média coube o seu quinhão neste processo em que as classes dominantes avançaram sobre as classes subalternas.

Paulo Pontes adverte que seria ingênuo fazer um julgamento moral da classe média. "Se a raiz desse problema fosse moral, viver não dava problema nenhum". Em outras palavras, a consciência é determinada pelas condições materiais em que se vive, portanto o julgamento moral de nada vale. Tal proposição segue a orientação marxista do texto e, claro, de seu autor.

---

[307] Primeira de que temos conhecimento, sem considerar as que ele escreveu quando estava na CEPLAR.

Não sendo um problema de moral, qual a explicação dada pelo dramaturgo para esse papel exercido pela classe média na implantação desse capitalismo?

> A verdade é que o capitalismo caboclo atribuiu uma função, no tecido produtivo, aos setores mais qualificados das camadas médias. Não apenas como compradores, beneficiários do desvario consumista, mas, sobretudo, como agentes da atividade econômica. Em outras palavras, o capitalismo caboclo começou a ser capaz de cooptar os melhores quadros que a sociedade vai formando. E isso, de certa forma, é inédito no Brasil. [p.10]

A classe média, conforme Paulo Pontes, em uma economia dependente, como sempre fora a nossa, de feição pré-capitalista, desempenhava um movimento pendular. Dividida, quase sempre ao lado das classes dominantes, mas em alguns momentos próximas às classes subalternas. Essa economia estimulava a oscilação da classe média porque também não lhe oferecia oportunidades para seus setores qualificados, marginalizando-os. No entanto, o modelo econômico atual passa a atribuir uma "função dinâmica às camadas médias da sociedade, numa escala que privilegia os melhores quadros que vão surgindo", acabando com a "incapacidade" pré-capitalista de cooptar os melhores. Anteriormente, sem assimilar a "capacidade criadora dos melhores quadros da pequena burguesia", colocava-os, "perigosamente", no limite da rebeldia.

Isso significa que, ao cooptar os mais capazes, o capitalismo anulava sua força rebelde e revolucionária. Paulo Pontes, na conferência realizada na APTT, coloca-se de exemplo para elucidar essa questão.

> ...a sociedade brasileira [em sua juventude] não tinha condições de me cooptar, me arrebanhar. Era uma sociedade muito pobre. Não tinha capitalismo. E então, eu jovem, ia ser rebelde.
>
> Meu destino como profissional. Locutor de rádio. Ou escrivão. Ou revisor de jornal. Ou simplesmente bêbado, tuberculoso. Como era moda entre os poetas românticos. Deixava a cabeça (?) crescer. O vírus tomar conta do pulmão. E ficaria recitando poemas como Augusto dos Anjos. A visão do intelectual brasileiro era essa. Urubu pousou na minha sorte. Por que Castro Alves era um radical a favor da libertação dos escravos? Por quê? A sociedade não tinha como corrompê-lo. Mas a sociedade cá fora era uma sociedade de botequim, de pequenos comerciantes, de vendedor de tecido.[308]

[308] VEIGA e JAKOBSKIND, op. cit., p. 32- 33.

A cooptação de que Paulo Pontes fala no prefácio de *Gota D' Água* também o cerca e ele tem consciência disso. Em seu depoimento na APPT, ele afirma que a nova economia possibilitou que os artistas ganhassem dinheiro e pudessem viver de sua arte pela primeira vez. Isso não significava, porém, dizer que os artistas eram uns "vendidos". Esse quadro político era um "fenômeno social" contra o qual não cabia sair "berrando", como "maluco". Sua postura pode soar aparentemente contraditória a um militante de esquerda, entretanto, Paulo Pontes ia além de um discurso anticapitalista. Se, pelo menos neste momento, este modelo capitalista era algo inevitável, e não era possível modificar as engrenagens do próprio sistema, urgia saber lidar com essas forças políticas.

Munido de uma visão dialética, ele constata no ensaio de *Gota D' Água* que essa mesma experiência capitalista

> ...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, na vida acadêmica orientada num sentido cada vez mais pragmático etc. [p.12]

No campo cultural, "O disco, o livro, o filme, a dramaturgia começam a ser produtos industriais".

A respeito do teatro, na mesma conferência citada anteriormente, Paulo Pontes observa que a consequência dessa ordem econômica é uma nova classe com condições econômicas de desfrutar de espetáculos teatrais. A esse novo público, portanto, devem ser ofertadas oportunidades de refletir sobre os seus problemas, que são, de fato, sociais.

> Se essas 350 mil pessoas que pela primeira vez vão ao teatro, entram numa sala de espetáculo e veem seus problemas lá, o fato de estarem ganhando dinheiro, não quer dizer que não tenham problemas. Eles têm. Não quer dizer que sejam insensíveis ao que acontece ao redor. Se encontram o teatro problematizado na frente deles, começam a criar áreas alternativas e se educarem. [309]

Dessa maneira, concretizava-se a procura por um teatro de massas. Pontes conclui que os artistas profissionais, comprometidos com um teatro de ideias, deviam, mesmo sob censura, organizar-se. A continuidade do debate via teatro

[309] VEIGA e JAKOBSKIND, op. cit., p. 32- 33.

dependia de profissionalização. Isso garantiria a sobrevivência do artista de teatro, do ofício e a manutenção da mediação ideológica entre artista e público. Entende-se, assim, que a oposição entre teatro de ideias e teatro comercial, na visão do dramaturgo, não deveria ser a tônica do debate porque a luta pela profissão e pela oportunidade de comunicar-se com o público era mais urgente[310].

> É uma luta desesperada. Com mais vitórias que derrotas, mas isso é o que se tem que fazer. E estar sempre incentivando, estimulando o público para pressionar os produtores. Para se ter um espetáculo melhor; espetáculos mais próximos do nosso mundo. Espetáculos que no final das contas nos servem como seres humanos, na medida em que nos esclarece como seres humanos.[311]

Voltando ao ensaio, Paulo Pontes constata que as classes subalternas tinham a seu lado como porta-voz de suas necessidades setores da pequena burguesia – como ele chama a classe média no pré-capitalismo- inconformados e descontentes. No entanto, esse sentimento foi amortecido, com a cooptação desses segmentos. Isso produziu um corte "que seccionou a base dos segmentos superiores da hierarquia social", ou seja, distanciou a classe média, que passou a se identificar mais com os dominantes, das classes subalternas.

Quanto ao autoritarismo, ele não interessava mais nem às classes no poder. Fora, no passado, condição necessária para a implantação desse capitalismo, mas agora se tornava impedimento para a economia do País, ou melhor, para os interesses de quem possuía o capital. A estes interessava a abertura política, o liberalismo, mas de forma a manter a imobilidade das classes subalternas. Pois "se a abertura chegar ao pessoal lá de baixo... Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come".

Diante disso, qual o propósito de *Gota D'Água*? Conforme Paulo Pontes, refletir "sobre esse movimento que se operou no interior da sociedade, encurralando as classes subalternas".

A segunda preocupação exposta no ensaio é um reflexo de toda essa conjuntura política e econômica: o sumiço do povo brasileiro da cultura brasileira. Ele não aparece na literatura, nos filmes, no teatro, na TV, foi reduzido às estatísticas de crimes.

---

[310] Diálogo com "Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém". Vianna Filho, op. cit. 1999, p. 120.
[311] VEIGA e JAKOBSKIND, op. cit. p. 34.

Com essa conclusão, Paulo Pontes aponta o arrefecimento do projeto nacional-popular a partir do golpe de 1964. O povo só podia, no momento vigente, aparecer como elemento exótico, pitoresco ou marginal. A partir dessa proposição, coloca-nos diante do estrangulamento do debate político e da conscientização popular com que estavam empenhados os intelectuais de esquerda pelo regime militar. Assim, o retrato do povo às voltas com sua (dura) realidade era substituído por outra representação, como na TV, por exemplo, com sua programação "rosinha", "enquadradinha".

Ele prossegue afirmando que à classe média é fundamental o contato com o povo. A intelectualidade, desde os anos de 1950, havia compreendido que falta a esta classe uma identidade, ela "não se reconhece no que produz, no que faz e no que diz". A saída dessa "perplexidade" ocorreria quando a classe média se sentisse ligada à vida concreta do povo e fizesse das aspirações do povo o seu projeto de vida também. É exatamente isso que Paulo Pontes mostrou com seus personagens anteriores, Zambor, Dr. Fausto, Jurema, Eugênio e Eugênia e agora pretendia mostrar com os de *Gota D' Água*.

> Isso porque o povo, mesmo expropriado de seus instrumentos de afirmação, ocupa o centro da realidade – tem aspirações, passado, tem história, tem experiência, concretude, tem sentido. É, por conseguinte, a única fonte de identidade nacional. Qualquer projeto nacional legítimo tem que sair dele. [p.14]

Paulo Pontes, a seguir, destaca o projeto político de frente única formulado pelo PCB e que, segundo ele, fora efetivo antes de 1964. Um povo ideologicamente mais complexo e um setor da classe média, contrários à expropriação da riqueza nacional, uniam-se. Dessa forma, "Povo deixava de ser, assim, o rebanho de marginalizados; politicamente, povo brasileiro era todo indivíduo, grupo ou classe social naturalmente identificados com os interesses nacionais". Ao conceito de povo, associavam-se os intelectuais comprometidos com a causa. Fora a fase mais rica e expressiva da cultura brasileira. A partir de 64, interrompeu-se esse processo, em decorrência tanto do autoritarismo quanto da "acelerada modernização do processo improdutivo". A cultura brasileira, afastada do povo, ficou impotente. Paulo Pontes aponta uma tendência geral, pois, assim como ele mesmo, outros artistas, como Vianinha, Plínio Marcos, Consuelo de Castro, grupos como o Arena e o Opinião mantinham um engajamento social. Não havia, porém, mais o diálogo aberto entre

intelectuais e povo, tampouco o direcionamento a uma revolução popular de forma ampla.

A impossibilidade de colocar o povo no centro da produção artística- continua o autor- resultou no desespero, no esteticismo, na omissão, povo folclorizado, importação de vanguardas, deboche e autodeboche. A luta era de todos, e, em relação ao teatro brasileiro, devia-se buscar o que estivesse ao alcance de cada criador – show, comédia de costumes, esquete, revista, "a dramaturgia mais ambiciosa" – para trazer o povo de volta aos palcos.

A dramaturgia de Paulo Pontes ilustra exatamente o que ele diz. Ele experimentou diversas formas de expressão para colocar a realidade em cena. Usou recursos do teatro de revista, elementos épicos, resgatou a comédia de costumes, aproximou-se do surrealismo, do universo fantástico e, inclusive, do Teatro do Absurdo. A quem possa parecer irracional, representar a realidade por meio do Teatro do Absurdo, por exemplo, Augusto Boal esclarece:

> Confunde-se também "realidade brasileira" com realismo, quando na verdade ela pode ser transcrita, artisticamente, não só nesse, como em outros estilos. O próprio expressionismo, estilo altamente subjetivo, procura transcrever uma realidade subjetiva que tem origem no mundo real. Para cada conteúdo, devemos procurar a sua adequação formal correta. Se quisermos captar uma visão irracional do mundo, realizaremos melhor essa tarefa através do surrealismo, da mesma forma que, se vamos demonstrar criticamente que o 'ser social" condiciona o pensamento social, devemos recorrer a formas épicas. Porém, não necessariamente. Creio que, apesar da enorme liberdade e dos amplos caminhos abertos pelo teatro épico, qualquer conteúdo épico pode ser transcrito dramaticamente.[312]

Para Paulo Pontes, o "fundamental é que a vida brasileira possa, novamente, ser devolvida aos palcos, ao público brasileiro".

A partir disso, é que ele, em suas entrevistas, apresentou uma divisão do teatro brasileiro nas três fases já estudadas anteriormente. O teatro da primeira fase possuía uma visão crítica, mas não comprometida ideologicamente; o da segunda foi o período mais próspero do teatro brasileiro porque era possível dialogar diretamente com o povo, colocar sua realidade em cena, mostrar-lhes os meandros de sua exploração política e sua opressão social. Ressalta-se que a categoria povo,

[312] BOAL, A. In: *Arte em Revista* n. 6. São Paulo, Kairós, 1981. p. 8-10.

como mencionou Paulo Pontes, englobava todos aqueles identificados com o interesse nacional.

Vivia-se a esperança de uma revolução popular; a cultura, por conseguinte, atuava com esse intuito. O golpe militar interrompeu esse processo e, autoritariamente, sufocou essa luta. A cultura reagiu com um trabalho de resistência popular. Sabemos que o regime somente endureceu suas políticas repressoras. Neste momento, surge a terceira fase do teatro brasileiro, conforme a divisão do autor. O artista estava impedido de retratar a realidade brasileira, primeiramente por causa da censura, *a posteriori* porque a censura foi distanciando a cultura da realidade, ao não permitir que se refletisse sobre ela. Esse é um mero resumo da história do teatro brasileiro proposto por Paulo Pontes. Nós o retomamos aqui a fim de juntar a reflexão que ele desenvolve depois em suas entrevistas com o que fora apresentado no ensaio.

Fica claro, portanto, que não se tratou de simplesmente retomar o projeto nacional-popular, ou de adaptar "os desejos do passado a uma outra conjuntura", como afirmou José Arrabal[313], mas de ressignificá-lo.

O crítico ainda questiona a "realidade" de que fala Pontes. Se o teatro não a representa, o que seria então a realidade, já que não é o que se mostra nos palcos?

A realidade é a desigualdade social, o encurralamento das classes subalternas, a dificuldade da vida e da lida do povo brasileiro diante do autoritarismo e deste capitalismo predatório. A realidade é o impasse em que se encontra o povo.

Fica a impressão de que Arrabal esperava que Paulo Pontes fosse mais do que um intelectual, e fosse, de fato, um "guerrilheiro teatral".

Ao atribuir à classe média, o movimento pendular, neste ensaio, Paulo Pontes confirma as mudanças ocorridas nos últimos anos. Se antes, as experiências do CPC visavam ao contato direto com o povo, agora, não sendo mais isso possível, urgia mostrar à classe média que seu balanço deveria pender para o lado do povo. Afinal, a engrenagem social coopta somente alguns, a maioria fica no "ora-veja". Trata-se de alertar as camadas médias de que elas estão mais para as classes subalternas do que para as dominantes. Sendo assim, é possível apostar em uma nova aliança que, pelo menos, reflita sobre sua condição, para que, futuramente, possa encontrar saídas para seu impasse.

---

[313] ARRABAL, José. op. cit., p.139.

Esse posicionamento garante-lhe respaldo em relação a outro problema apontado pelos críticos: o preço do ingresso de *Gota D' Água* não era acessível ao povo. Ele tem ciência de que isso era algo a ser resolvido, mas não retira da peça o seu caráter popular.

> O que interessa à dramaturgia popular de hoje é deflagrar o debate a respeito das condições de vida do povo. É tentar demonstrar às pessoas que influem, às próprias autoridades, que não há possiblidade de um projeto nacional legítimo sem a participação do povo. Aquelas pessoas que pagam 50 contos, ao sair de lá, vão cumprir um papel no processo de deflagração.[314]

A conclusão a que chega Paulo Pontes é que uma mudança social não está nas mãos do povo, mas da classe média, que é "quem manda nesse país". Entretanto, ela deve posicionar-se ao lado do povo porque o capitalismo é seletivo e a marginalização é o que resta à maioria.[315]

Fez-se necessário prolongarmo-nos na discussão da segunda preocupação abordada no ensaio de *Gota D' Água*, visto ser ela fundamental para compreendermos a dramaturgia de Paulo Pontes.

Da mesma forma que essa segunda questão está atrelada à primeira, a terceira é consequência da segunda. A palavra deixou de ser o centro do acontecimento dramático porque já não se podia refletir sobre a realidade do povo. Impotentes, alguns artistas adotaram outras formas de expressão[316].

> O corpo do ator, a cenografia, adereços e luz ganharam proeminência, e o diretor assumiu o primeiríssimo plano na hierarquia da criação teatral. As mais indagativas e generosas realizações desse período têm como característica principal a ascendência de estímulos sonoros e visuais sobre a palavra. [p.16]

---

[314] *O Pasquim*, op. cit., p. 10.

[315] A pertinência da aliança entre o povo e a classe média é um debate válido inclusive para os dias atuais. A ascensão da classe C ao "clube dos consumidores"- como diria Paulo Pontes- afastou-a do popular, enfraquecendo os próprios movimentos populares.

[316] José Celso, na liderança do Teatro Oficina, talvez seja um dos maiores expoentes de um fazer teatral que valoriza experimentações cênicas não apoiadas na palavra. Paulo Pontes se pronuncia a respeito do trabalho do Oficina na entrevista dada a *O Pasquim*: "Então, veja bem, apesar de ter feito teatro de ideais, o que me fica do Oficina, agora, é a impressão de uma extraordinária contribuição formal (...) A forma como vocês [dirigindo-se a Fernando Peixoto] diziam era muito mais rica do que o que vocês tinham a dizer. Na verdade vocês conheciam mais teatro do que realidade brasileira". Em outra passagem, Paulo Pontes, no entanto, é menos comedido em sua crítica a José Celso: "[José Celso] Tem uma extraordinária vocação teatral, mas a partir de determinado momento está equivocado. Como político é uma vaca à paisana. (risos) Como artista, é um extraordinário talento. A sua visão política é de um radicalismo pequeno-burguês". p. 10.

Como causa desse fenômeno, Paulo Pontes destaca, além da censura, o fato de a cultura ter ficado à margem das transformações da sociedade brasileira. Criou-se um abismo entre a complexidade da realidade e a capacidade de sua elite política e intelectual de pensar sobre isso- conforme constatou o autor. O resultado disso foi uma expressão artística que se utiliza do deboche e da supervalorização dos sentidos.

No entanto, algumas mudanças já despontavam no mundo acadêmico, na economia, sociologia, ciência política. Paulo Pontes cita os nomes de Celso Furtado, Fernando Henrique Cardoso, Luciano Martins e Antonio Cândido. Além disso, destaca as colaborações do jornalismo político, os debates do Casa Grande e as teses de doutoramento[317].

Aos poucos, a sociedade brasileira voltava-se a si mesma, conforme o autor. A forma que ele e Chico Buarque encontraram para refletir essa conjuntura social foi "evidenciar a necessidade de a palavra voltar a ser o centro do fenômeno dramático".

> A linguagem, instrumento do pensamento organizado, tem que ser enriquecida, desdobrada, aprofundada, alçada ao nível que lhe permita captar e revelar a complexidade de nossa situação atual. A palavra, portanto, tem que ser trazida de volta, tem que voltar a ser nossa aliada. [p.18]

Paulo Pontes, em debate com Fernando Peixoto, declarou que para o teatro ser considerado popular forma e conteúdo deviam estar afinados com o povo. O conteúdo deve aproximar-se de sua visão de mundo; quanto à forma, à narrativa, à construção de personagens, ao modo de se organizar o espetáculo devem-se incorporar elementos da cultura popular, do seu cotidiano e da sua vida real e

---

[317] São citadas as seguintes teses*: Ideologia da cultura brasileira*, de Carlos Guilherme Mota; *Os boia-frias*, de Maria da Conceição Tavares; *Capitalismo e marginalidade na América Latina*, de Lúcio Kowarick; *A expressão dramática do homem político em Shakespeare*, de Bárbara Heliodora. Zuenir Ventura contou em depoimento a Miriam Hermeto o que a economista Maria da Conceição Tavares disse em certa ocasião sobre o ensaio de Gota D Água: "Agora, isso, na época, era uma coisa muito rara de você ver, uma lucidez dessa. Eu me lembro uma vez, lá em casa, ele discutindo com a Maria da Conceição Tavares. E me lembro da Conceição falando que o melhor texto sobre o país, que ela tinha lido, era o prefácio, a apresentação... [de *Gota D Água*] do Paulo Pontes. Me lembro dela dizendo que era o melhor texto para gente entender o Brasil". Ainda: "Na sequência do diálogo, Ventura conta que essa passagem se deu na ocasião em que ele promovera um encontro entre Tavares e um estrangeiro, que ele não se lembra qual é. E que, por fim, Tavares recomendava ao estrangeiro que lesse Paulo Pontes para compreender o Brasil, porque não haveria melhor fonte, nem quem pudesse antever melhor do que ele o país que se teria em breve." In: HERMETO, op. cit. p. 147.

concreta[318]. Assim, "*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".

O intuito de se utilizar de versos para a construção do enredo, por conseguinte, é o de recriar o universo popular. Porém, não é o único. No ensaio da peça, o dramaturgo explica-se:

> Nós escrevemos a peça em versos, intensificando poeticamente um diálogo que podia ser realista, um pouco porque a poesia exprime melhor a densidade de sentimentos que move os personagens, mas quisemos, sobretudo, com os versos, tentar revalorizar a palavra. Porque um teatro que ambiciona readquirir sua capacidade de compreender tem que entregar, novamente, à múltipla eloquência da palavra, o centro do fenômeno dramático. [p.18]

Questionados por Fernando Peixoto de onde teria surgido a ideia de escrever a peça em versos, Chico Buarque responde:

> No meu caso pessoal entra um know-how de fazer música com verso há dez anos. E aí é verdade que às vezes uma rima é uma solução... A procura de uma rima gera, desencadeia um processo de articulação que é difícil de explicar... acontece até de por causa de uma rima vir uma boa ideia para o texto, pelo menos no meu trabalho particular...[319]

Paulo Pontes credita a sua origem nordestina a familiaridade com o verso e diz que considera de grande ajuda o verso no teatro popular, visto que o ouvido do público é fascinado por essa forma de expressão.

> O verso, de resto, é uma coisa muito popular. Sem deitar muita regra, é o seguinte: um teatro popular terá de ser sobretudo um teatro social, preocupado com grandes arquétipos. O verso ajuda muito aí, vai desempenhar uma função muito boa porque ele é capaz de aprofundar o personagem social e de dar uma dignidade, uma força teatral, que substitui o diálogo em prosa, naturalista, que é um instrumento de prospecção para a psicologia. Sem falar que o verso, a melodia, o encantamento do verso, a tradição da rima pertence às camadas populares. Eles gostam de ver partido alto. Uma rima feliz é um negócio que levanta a gente.[320]

---

[318] PONTES e BUARQUE. "Debate: Gota D'água, um teatro popular?". Subúrbio e Poesia. Movimento, 2 fev. 1976.
[319] Idem.
[320] PONTES e BUARQUE. "Debate: Gota D'água, um teatro popular?". Subúrbio e Poesia. Movimento, 2 fev 1976.

Ao associar a forma ao povo, Paulo Pontes alça o próprio povo à substância da arte. Se for necessário despertar a empatia popular, que sejam buscados elementos para isso. Se o arquétipo ganha relevo com a força do verso, é feita essa adequação formal.

Os estímulos sonoros e visuais não se sobrepõem à palavra como forma de promover a reflexão da plateia- é o que conclui Paulo Pontes no debate com Fernando Peixoto. O verso tem a função, em *Gota D Água* de revalorizar a palavra.

No entanto, é preciso compreender que a escolha do verso não significa a elevação da forma em detrimento do conteúdo. Como explica Paulo Pontes, o verso foi privilegiado porque tem eficácia comunicativa. Conforme Sartre, as palavras não são objetos, mas designações de objetos[321]. O filósofo completa: "Não se trata de saber se elas agradam ou desagradam por si próprias, mas sim se indicam corretamente determinada coisa do mundo ou determinada noção". Portanto, quando Paulo Pontes afirma que o verso aprofunda o personagem social, ele quer dizer que a palavra não possui simplesmente uma função contemplativa, mas, acima de tudo, significativa.

No contexto do teatro brasileiro em que se insere Paulo Pontes, parafraseando Sartre[322], a crise da linguagem é, de fato, uma crise social, para alguns dramaturgos engajados.

Ao final do ensaio de *Gota D Água*, Paulo Pontes esclarece que este trabalho, sozinho, não pretende dar uma resposta definitiva a todas as questões suscitadas. Ele é somente uma tentativa de reaproximação do teatro brasileiro com o povo brasileiro.

4. 3. 6. 1. Uma Tragédia Brasileira

Medeia foi o trabalho na televisão que mais gratificou Vianinha[323]. Esse sentimento talvez possa ser associado ao que ele diz a Ivo Cardoso em sua última entrevista antes de falecer.

---

[321] SARTRE, Jean Paul. *O que é literatura?* São Paulo: Ática, 2006, p. 18-19.

[322] Sartre, ao analisar a postura dos poetas do século XX, que enfatizavam a palavra desvinculada de seu significado, como mero objeto contemplativo, afirma: "A crise da linguagem que eclodiu no começo deste século é uma crise poética". op. cit. p. 16.

> 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 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 nossa condição humana".[324]

Como se depreende da fala de Vianinha, para ele, a tragédia associa-se ao popular porque possibilita olhar com mais profundidade os problemas que nos cercam. Há uma identificação entre o que se vê e o que se vive. De forma gradativa, ele dimensiona: "os grandes problemas da nossa vida, da nossa existência, da nossa condição humana". Como artista engajado ao lado das forças de esquerda, e por meio de sua própria fala a Ivo Cardoso, entende-se que os problemas aludidos por Vianinha não são de ordem individual, mas social. Assim, se o indivíduo capacita-se para enxergar a realidade, torna-se um sujeito político.

Aristóteles foi o primeiro a estudar a tragédia enquanto gênero teatral. Vejamos como ele a define:

> A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; deve ser composta num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas; na tragédia, a ação é apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores. Suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação dessas emoções.[325]

Como característica da tragédia, Aristóteles evidencia a catarse, ou seja, a purgação das emoções. Para isso, é necessário identificação do público com a imitação realizada em cena. Ao estudar a tragédia grega, Albin Lesky coloca como condição do trágico "a possibilidade de relação com o nosso próprio mundo"[326]. Trata-se, portanto, de identificação. O gênero promove a identificação entre palco e plateia.

O surgimento da tragédia na Grécia ocorre em um período de mudança de cenário social, político e econômico. É a transição da Grécia arcaica para a clássica,

---

[323] VIANA FILHO, op. cit. p.156.
[324] Idem, p. 182
[325] Aristóteles. Arte *Poética.* Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural,1999.
[326] LESKY, Albin. A tragédia grega. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 33.

com o aparecimento das Cidades-Estados. Uma nova forma de organização social começa a aflorar e a tensão é inerente a toda transição[327].

Decidir pela concepção e montagem de uma tragédia no Brasil dos anos 70 foi uma escolha sagaz e pertinente tanto de Vianinha quanto de Paulo Pontes e Chico Buarque. O País também vivia o trânsito entre o velho e o novo, entre duas épocas com diferentes feições econômicas, políticas e culturais.

Rosenfeld, no entanto, não considera a tragédia possível na contemporaneidade, senão conflitos trágicos decorrentes da esfera social[328]. A estética do gênero, "o gesto grandioso", "a tendência ao verso" não seriam compatíveis com a modernidade[329]. *Gota D Água*, sem ser uma tragédia clássica, filia-se ao gênero. Esteticamente, seus recursos mostraram-se eficazes, inclusive, no que se refere à catarse [330]. Neste caso, talvez mais pelo trágico como uma característica do enredo em si, ou seja, como adjetivo, do que como recurso que visava atingir a consciência pela emoção.[331]

Aliás, com o passar do tempo, a conotação de "desgraça" sobrepôs-se ao signo "tragédia", distanciando-se do gênero literário. É o que se pode perceber, inclusive, pelas palavras de Chico Buarque:

> Não foi muito difícil transpor, por exemplo, aquela sensação de fatalidade que acompanha a mitologia grega para a fatalidade que acompanha o nosso dia a dia, com seus deuses e demônios, loterias, treze pontos, esperanças. E tragédia é coisa evidente em todos os jornais, na primeira página. Hoje mesmo deu no jornal: "Mulher envenenou os cinco filhos". Era louca. Tragédia é isso aí.[332]

---

[327] VERNANT e VIDAL-NAQUET observam que para a compreensão da tragédia é preciso considerar além desse aspecto social, o estético, marcado pelo aparecimento do gênero, e o psicológico, com o surgimento do herói trágico. In: *Mito e Tragédia na Grécia Antiga (2 volumes).* São Paulo*:* Editora Brasiliense, 1991.

[328]. In: ROSENFELD, A. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva: Edusp; Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

[329] Utilizamos o termo como sinônimo de contemporaneidade e também conforme BERMAN, op. cit.

[330] É possível afirmar, com base no sucesso de público da peça à época e também na tiragem do livro, cujas edições permanecem atuais, que o público identificava-se com o conflito exibido pelo enredo. Entretanto, importa destacar que a identificação possa ter sido primeiramente, ou, sobretudo, emocional mais do que racional.

[331] Armindo Blanco conta que acompanhou os últimos dias de Paulo Pontes e que, apesar de todo sofrimento, o dramaturgo insistia em conversar com os amigos sobre a cultura brasileira. Em um desses papos, em que estavam presentes, além do jornalista, Zuenir Ventura e Antônio Callado, Paulo Pontes "não entendia como *Gota D' Água* não desencadeara as discussões que propunha sobre a realidade brasileira. Está tudo lá, ele falou. Até mesmo essa visão não idealizada das classes subalternas, uma certa adesão popular ao projeto desenvolvimentista das camadas dominantes, o fundo abismo da alienação, a cooptação dos mais capazes, a manipulação através do embuste, da corrupção e da violência". O Pasquim, 06/1977.

[332] PONTES, BUARQUE. Movimento, op. cit.

Ao contrário de Rosenfeld, Raymond Williams, em *Tragédia Moderna*, como fica explícito pelo título de sua obra, crê na existência da tragédia na modernidade. Para ele, essa análise deve ser pensada de acordo com o contexto social.

O crítico também associa a tragédia a uma "resposta, de maneiras variadas, a uma cultura em mudança e movimentação conscientes"[333]. Orientado por uma visão marxista, entende que, dialeticamente,

> No sistema capitalista, o que aparece como ordem é por definição a produção metódica da desordem (desigualdade, humilhação, violência, privação, injustiça), enquanto a desordem a ser necessariamente produzida pela revolução tem por finalidade a criação de uma nova ordem. Outro aspecto da tragédia de nosso tempo é a incompreensão dessa dialética. Decorre desse diagnóstico uma tarefa artística revolucionária: a exposição da verdadeira desordem.[334]

Essa visão de Williams acerca da tragédia aponta para a manutenção da desordem mesmo dentro de uma nova ordem. As contradições, portanto, seriam inerentes às sociedades, daí, ser possível falar em tragédia na modernidade. Essa constatação, conforme o crítico, encontra respaldo linguístico: associamos o signo tragédia à violência, morte, injustiça.

A concepção de Chico Buarque de tragédia, mencionada acima, parte da associação que ele faz com a loucura, crimes bárbaros, ou seja, com a violência, a desordem. Seria, portanto, a expressão da tragédia moderna, segundo Wiliiams.

Na modernidade, o trágico só pode ser compreendido de forma dialética. *Gota D' Água* constrói-se desta maneira. Seus autores entenderam que a dinâmica do capitalismo somente seria visível a quem enxergasse a complexidade da realidade. Joana e Jasão representam o velho e o novo, a resistência e a rendição, o emocional e o racional (sem juízo de valor entre certo e errado), a força e a frouxidão. No cruzamento entre os outros personagens, também se nota a antinomia do capitalismo.

Portanto, a tragédia brasileira é, pela sua natureza, de ordem social. Conforme disse Paulo Pontes, a tragédia independe da Joana, do Jasão, do Creonte, de todos, pois há algo que transcende o indivíduo. Em *Gota D' Água*, e, diríamos, na sociedade brasileira, o que "transcende os personagens é a

---

[333] WILLIAMS, Raymond. Tragédia Moderna. São Paulo: Cosac Nayfi, 2011, p. 90.
[334] Idem, p. 16

engrenagem social que os encurralou". Ele completa: "A tragédia transcende o arbítrio de cada um".[335]

4.3.6.2. O texto

A tragédia de Eurípides é a "ossatura" de *Gota D' Água*, conforme mencionou Paulo Pontes em entrevista a *Folha de S. Paulo*[336]. Chico Buarque e ele debruçaram-se sobre o mito de Medeia e após árduo trabalho concluíram a adaptação da obra.

Medeia, de Eurípides, para ser compreendida deve ser relacionada a outras obras do autor, que formam juntas uma tetralogia, *Frixo*, *As filhas de Pélias*, *Jasão e os Argonautas*[337]. *Medeia* seria a última do ciclo.

Medeia era uma bárbara em Corinto. Filha de Aietes, da Cólquida, abandona a família para ficar com Jasão. Este era filho do rei de Iolco e, para reivindicar o trono, que estava em poder de seu tio, Pelias, teve de se lançar em uma aventura em busca do velocino de ouro, pele de um carneiro mágico, que estava justamente em Cólquida. Para cumprir tal missão, reuniu um grupo de homens e embarcaram a bordo da nave Argos rumo a seu destino. Jasão, no entanto, tem de enfrentar várias provas impostas por Aietes, a fim de conseguir o velocino, e Medeia o ajuda, não sem antes conseguir de Jasão uma promessa de fidelidade e de casamento. A promessa é realizada no templo de Hécate, deusa da feitiçaria. Vitorioso em sua empreitada, Jasão volta para Iolco, levando Medeia. Seu pai, ao saber da fuga, manda Ápsirto, irmão de Medeia, para buscá-la. Porém, ela mata o irmão e esquarteja-o. Em Iolto, Medeia ludibria e mata o rei Pélias, influenciada por Jasão. Medeia e Jasão fogem para Corinto. Após dez anos juntos, Jasão a abandona para casar com Glauce, filha de Creonte, o rei. O enredo de *Medeia* inicia-se a partir desse ponto.

Abandonada, deparamo-nos, na tragédia de Eurípides, com uma mulher consumida pela dor, pelo desespero, nutrindo um sentimento de vingança, contra

---

[335] PONTES, BUARQUE. Movimento, op. cit.
[336] PONTES, Paulo. Gota D' Água contra a Maré. Folha de S. Paulo, 21 dez. 1976.
[337] LESSA, F. S e BUSTAMANTE, R, M, C. (orgs). *Memória e Festa*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005, p. 353.

Jasão, Creonte e Glauce. Os filhos que tivera com Jasão tornam-se também alvos do ódio de Medeia.

O clamor pela morte é ouvido pelo coro que tenta oferecer algum consolo a Medeia. Ela, porém, expõe sua condição de abandonada, expatriada, não tendo a quem recorrer, tampouco para onde voltar e diz que só lhe resta a vingança contra aqueles que a fazem sofrer, inclusive os filhos, para ela partes de Jasão. Creonte chega e anuncia que ela terá de partir com os filhos. O rei confessa que a expulsa de Corinto por medo de que ela faça alguma feitiçaria contra Glauce. Medeia suplica por mais um dia. Um dia era o que precisava para executar seus planos de vingança. Creonte cede, sem disso saber.

Medeia e Jasão enfrentam-se. São contados os episódios anteriores a esta trama. Medeia lembra Jasão de toda ajuda para conquistar o velocino de ouro e tudo aquilo que ela fez para garantir a vitória dele. Ele, com um discurso hábil, despreza os feitos de Medeia, afirmando que sua vitória deveu-se a Afrodite e não a ela. O argumento principal de Jasão por tê-la trocado por Glauce é que, casando-se com a filha do rei, os filhos que teve com Medeia desfrutariam dos mesmos benefícios dos outros herdeiros que ele viesse a ter. Medeia reage com a reafirmação de seu ódio.

Aparece Egeu, para quem Medeia pede asilo. Em troca desse favor, ela oferece a ele filtros mágicos que lhe dariam fertilidade. Egeu aceita a proposta. Com tudo arquitetado e asilo garantido, Medeia coloca o seu plano em ação. Ela manda chamar Jasão. Medeia, como parte do plano, pede-lhe perdão pelos arroubos e impropérios lançados contra ele. Jasão aceita e não desconfia do que está por vir.

Medeia envia a Glauce, por intermédio de seus filhos, presentes de casamento, um véu e um diadema de ouro secretamente envenenados. A seguir, recebe a notícia da morte de Creonte e Glauce. Sua vingança fora consumada. O mensageiro diz para que ela fuja de Corinto. Resta-lhe, porém, finalizar seu plano. Medeia mata os filhos para perpetuar o sofrimento de Jasão. Medeia foge no Carro do Sol, seu avô, levando consigo os corpos dos filhos, impedindo Jasão de enterrá-los.

Maria do Carmo Pandolfo, na monografia *Gota D' Água- A trajetória de um mito*, afirma que Eurípides não coloca em evidência o caráter mágico de Medeia, mas mostra-a como uma personagem humana, lutando entre o amor conjugal e o materno. De fato, estamos diante de uma personagem grandiosa, complexa. Medeia é a mulher que, ferida em sua feminilidade, não hesita em soltar a fera dentro de si,

para vingar-se do homem amado. Impetuosa, intensa em suas paixões, e ao mesmo tempo lúcida e racional. Ao romper com a maternidade, Medeia rompe com o arquétipo feminino, marcado pela fragilidade e submissão. Porém, o que poderia significar autonomia e força, resulta, por causa de sua atitude extremada, na reafirmação da supremacia masculina. Estabelece-se uma tensão entre forças em desequilíbrio. A tragédia nasce, portanto, como resposta à desordem social[338].

Um crime que chocou o Rio de Janeiro, na década de 60, foi cometido por uma mulher que ficou conhecida como "a fera da Penha". Tendo sido abandonada pelo amante, ela sequestrou e matou cruelmente a filha dele de apenas cinco anos. Assim como na tragédia grega, a mulher deixou-se dominar pelo ciúme e tomou uma atitude radical. Vianinha viu nesse episódio o próprio mito de Medeia, servindo-lhe de inspiração para recriar a tragédia de Eurípides para um Caso Especial da TV Globo[339]. *Gota D' Água*, como se sabe, foi concebida a partir da adaptação de Vianinha.

Marques afirma que tanto para Vianinha quanto para os autores de *Gota D Água*, "tratava-se de utilizar o enredo e as personagens gregas para iluminar a realidade do dito milagre econômico brasileiro"[340].Como vimos, Paulo Pontes esclareceu suas intenções em seu ensaio.

Em *Gota D' Água*, Medeia é Joana, moradora da Vila do Meio- Dia, localizada no subúrbio carioca. Tal como na tragédia de Eurípedes, a peça começa com Joana abandonada por Jasão, para casar-se com Alma, filha de Creonte. Os outros personagens são todos moradores da Vila, conjunto habitacional cujo dono é Creonte. Eles assumem o papel do coro da tragédia e dividem-se entre o grupo masculino- Egeu, Cacetão, Boca Pequena, Galego, Xulé, Amorim- e o feminino – Corina, Zaíra, Estela, Maria e Nenê.

Paulo Pontes e Chico Buarque, em conformidade com o projeto nacional-popular, transportam o mito grego à modernidade, em que seus personagens estão submetidos à engrenagem social. Integrantes do povo, os moradores da Vila do Meio-Dia tentam ajustar-se à realidade como podem e conseguem. Do outro lado,

---

[338] Williams, op. cit.

[339] PANDOLFO, Maria do Carmo. "Gota d' água: trajetória de um mito". In: Monografias (1977). Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1979, p. 155

[340] MARQUES, Fernando. "O banquete da meia dúzia: fontes e estrutura de Gota D Água". Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n° 8. Brasília, julho/agosto de 2000, pp. 3-14.

Creonte e Alma são representantes da burguesia, favorecidos pela política econômica, donos do capital e participantes do "clube dos consumidores"[341].

A estrutura de *Gota D' Água* projeta como se dá a divisão da produção de riqueza no capitalismo. A minoria é favorecida por este modelo econômico, à maioria está reservada uma vida de batalhas pela sobrevivência. Para garantir a manutenção do poder, é necessário calar a voz dos descontentes. A opressão gera tamanha desigualdade, a situação é tensionada a tal ponto que "qualquer desatenção pode ser a gota d' água". É preciso, portanto, lançar mão de algumas artimanhas para imobilizar os oprimidos. A falsa ilusão de que um dia eles poderão participar efetivamente da festa é uma delas. Outro artifício é uma política populista, que dá com uma mão e tira com a outra, como faz Creonte. Além disso, a perpetuação de uma falácia que consiste em atribuir a pobreza à capacidade do indivíduo naturaliza a desigualdade social.

Paulo Pontes, em 1973, no prefácio de *Check-Up*, já afirmava que gerir o subdesenvolvimento exigia dos que estão no poder a cada instante uma estratégia nova, ou melhor, uma "mágica nova". Compreendendo que essa engrenagem é de natureza trágica, concluiu:

> Do ponto de vista do teatro, essa mágica, na prática, pode inspirar muitas tragédias (os dramaturgos de temperamento trágico que se apresentem). Na teoria, a mágica só pode dar em comédia. Isto porque uma teoria que, diante da escassez, opta pelo muito pra uns e o nada pros outros, só pode provocar nos seres racionais o riso, o deboche.[342]

A maturidade do seu trabalho artístico possibilitou que ele mesmo dois anos depois se apresentasse como um autor de tragédia. Naquela ocasião, Paulo Pontes ainda via a comédia como a melhor forma de se contestar o *status quo*. Entretanto, como percebeu, tanto um gênero quanto o outro serviriam para desmascarar a realidade. Dessa forma, *Gota D' Água* inova por incorporar recursos da comédia na tragédia, transformando-se em um texto híbrido, em que os momentos cômicos e sérios são alternados, embora, ao final, prevaleça a tragédia. O trágico desfecho de

---

[341] Termo usado por Paulo Pontes no prefácio de *Check-Up*, op. cit.

[342] Prefácio de *Check-Up*, op. cit. Esse comentário de Paulo Pontes acerca da tragédia revela mais uma vez como os debates entre os dramaturgos faziam-se constantes e ativos. Vianinha foi quem adaptou primeiro Medeia, mas é possível que a ideia de buscar na tragédia grega a tragédia da modernidade não tenha sido exclusivamente sua. Assim como é possível que a partir da adaptação, Paulo Pontes, antes mesmo da morte do amigo, tenha compreendido a força do gênero para tratar das questões contemporâneas a ele.

Joana que mata os filhos e se suicida e também o de Jasão, rendido ao sistema, simbolizam a tragédia do próprio povo brasileiro encurralado e imobilizado pela própria engrenagem social.

O ambiente da peça divide-se em cinco sets: o das vizinhas (Corina, Zaíra, Estela, Maria, Nenê), o do bar do Galego; a oficina do mestre Egeu, a casa de Joana e a de Creonte. Todos, conforme indicação de cena, estão à vista do público. A iluminação é que marca a alternância da ação, a qual, em alguns momentos, acontece de forma simultânea.

A primeira cena acontece no set das vizinhas. O diálogo entre as mulheres apresenta-nos a situação. Joana, abandonada por Jasão, está arrasada pela dor, não come, não dorme, só chora, mas mantém o olhar esperto pela fúria que carrega. As mulheres caracterizam Joana como forte, “mais mulher que muito macho”. Ela já saíra ilesa de muito inferno, mas talvez não suporte o golpe violento desta vez. A fala de Corina antevê o que está por vir. Joana, embora resistente a muita tempestades, é vencida pelo capital. A força opressora é tão forte que é colocada de forma hiperbólica, é mais que uma calamidade.

> CORINA: Pois ela está como o diabo quer
> Comadre Joana já saiu ilesa
> de muito inferno, muita tempestade
> Precisa mais que uma calamidade
> pra derrubar aquela fortaleza
> Mas desta vez... acho que não aguenta,
> pois geme e treme e trinca a dentadura [p.25]

É Corina também que fala das crianças e do grau de desespero de Joana. O interior da casa de Joana, metaforicamente representação dela mesma, está arrasado, destruído. Brincando no meio do caos, estão os dois meninos. O quadro apresenta o contraste entre a pureza das crianças e a força destrutiva de Joana. Essa mesma pureza também representa aquilo que foi intocado, não só pelo ódio da mãe, mas pelo próprio sistema. Esse é o motivo por que Joana pune Jasão com a morte dos filhos. Eles seriam o último traço do caráter positivo de Jasão. Mais forte ainda é a representação que eles assumem do popular. Um popular ainda imaculado, livre do mercado de bens culturais. A morte das crianças sugere que não há produção cultural fora do mercado. Para Jasão, afastado definitivamente dos filhos, representa a perda do vínculo que o ligava ao universo popular.

O contraste marca toda a fala de Corina. Ao final, ela contrapõe a foto de Jasão em postura altiva com as crianças, em um canto escuro, “brincando no esgoto”. A morte das crianças vai sendo sinalizada ao longo de todo o texto. Neste momento, Corina chama as crianças de “dois abortos”. Jasão, na verdade, já abortara as crianças ao abandoná-las. Joana, com seu gesto, interrompe qualquer possibilidade de retomada do vínculo.

As cenas iniciais alternam-se entre os espaços públicos em que se encontram os homens e as mulheres e a oficina de Egeu. Enquanto as mulheres se solidarizam com a dor de Joana, os homens se comprazem do sucesso de Jasão.

Nenê conta a Corina que Jasão fora com a outra, Alma, à quadra da escola de samba, chamada de “Unidos”, para se divertir. Beberam *Old-Eight* com Coca-Cola, dançaram e cantaram a noite inteira embalados pelo samba de Jasão: “Gota D’Água”. Este foi o passaporte de Jasão para outras bandas. O sucesso de seu samba o incluiu em outra classe social, pequeno-burguesa, onde ele pôde beber *Old-Eight* com Coca-Cola, símbolos da sociedade industrializada e massificada, enquanto no bar de Galego se bebe cerveja e cachaça, marcando o contraponto entre as classes. Entretanto, somente sua música não seria suficiente para ele se manter nesta nova posição.

No bar de Galego, Cacetão lê o jornal e anuncia:

> CACETÃO: Essa não! Joia! Filigrana!
> Galego, essa é a manchete da semana:
> fulana , mulher de João de tal
> tinha um ciúme que não é normal
> Vai daí cortou o pau do infeliz
> Ferido, o marido foi pro hospital
> Ficou cotó... Vem e lasca o jornal:
> ciumenta corta o mal pela raiz [p.29]

A notícia lida por Galego antecipa os acontecimentos. Ciumenta, Joana também cortará o mal pela raiz, ao matar os filhos.

A oficina de Egeu desloca-se para o primeiro plano da ação. Ali sabemos, pelo diálogo entre Egeu e Xulé, que os moradores não estão conseguindo pagar as prestações da casa a Creonte. Iludidos pelo milagre, muitos trabalhadores buscaram o mesmo sonho dos moradores da Vila do Meio-Dia: a casa própria. A conta, no entanto, que deveria ser paga era muito mais alta do que a combinada. O sonho fomentado pelo milagre de que um dia todos poderiam desfrutar das benesses do

capitalismo, incentivava o consumo. A falsa impressão de que um dia era possível "chegar lá" impelia os trabalhadores a gastar. Entretanto, enquanto esse dia não chegava, as contas vinham e deviam ser pagas, mas o dinheiro nem sempre dava. A matemática do poder não era a mesma das classes subalternas.

Jasão, no entanto, conseguiu se arrumar, como diz Galego. O casamento com Alma Vasconcelos, filha de Creonte Vasconcelos, "grande comerciante benfeitor".

Os paradoxos e antíteses como recursos linguísticos marcam em vários momentos não só a desigualdade social, mas também a própria característica paradoxal do sistema. A desordem na ordem, típico do trágico, como apontou Williams.[343] O verso que se aproxima da prosa, a linguagem obscena e violenta que ao mesmo tempo provoca o riso, a dissimulação do discurso.

> ZAÍRA: ... em homem nunca confiei
> CORINA: Não sei como vai ser...
> MARIA: Depois Exu
> Caveira pega esse traste...
> CORINA: Eu não sei
> ESTELA: Comigo eu dava-lhe um tiro no cu
> NENÊ: Eu nunca fui de meter o bedelho,
> mas mulher como Joana não
> tem que juntar com homem mais novo. O velho
> marido dela, manso, homem de bem,
> com salário fixo e um Simca Chambord
> dava a ela do bom e do melhor
> e ela foi largar o velho. Por quê?
> Por esse frango. Também, quem mandou? [p.31]

O coro, representado pelas vizinhas, assume função narrativa e por ele sabemos que Joana abandonara posição social confortável para ficar com Jasão. A solidariedade mistura-se à postura de acusação na fala de Nenê. Essa atitude denota como a ideologia burguesa estende-se às camadas populares. As relações humanas passam a ser avaliadas pelo lucro, pelo benefício pecuniário que se pode tirar delas.

[343] WILLIAMS, op. cit.

Joana, no entanto, representa o popular que resiste. Ela colocou o seu lado humano acima do capital e trocou a vida estável financeiramente pelo sentimento verdadeiro. Entregou-se por inteira. [344]

> CORINA: Não fale assim da comadre, Nenê
> Ela fez o que o coração ditou
> Deu a Jasão dois filhos, cama e mesa,
> a coxa retesada, o peito erguido
> Deu aquilo que tinha de beleza
> mais aquilo que tinha de sabido,
> de safado, de gostoso e tesudo
> de mulher. Se deu dez anos de vida
> e o homem, satisfeito, deixa tudo
> como quem deixa um prato sem comida
> Agora isso é o que você vem a dizer?
> NENÊ: Eu não falo por falta de amizade
> **É a lei da natureza...** [grifo nosso] [p.31]

De qual natureza Nenê fala? Da primitiva, ou da condicionada pela engrenagem? É próprio do capitalismo criar a necessidade da novidade. Nenê também diz que a beleza não resiste à natureza, em outra passagem. Ao que Corina retruca que a grande responsável por mais essa perda é a dureza de uma vida de trabalho. As damas da sociedade que não enfrentam a mesma realidade podem colocar a barriga de fora e se exibir no jornal. Às trabalhadoras, só lhes resta o desejo vendido pela indústria cultural de ter a mesma aparência das damas da sociedade.

São as vizinhas que também apresentam a situação de Jasão. A frouxidão de seu caráter contrasta com a força de Joana.

> ESTELA: Pois o Jasão
> não tinha nenhuma ambição. Vivia
> a vida inteirinha entre o violão
> e o rabo da saia dela. Até o dia
> que o rádio tocou seu samba maldito,
> feito de parceria co'o diabo
> Foi a mosca azul. Já disse e repito:
> Comigo eu dava-lhe um tiro no rabo [p.32]

[344] A cultura comunista condena o casamento burguês por considerá-lo um negócio, não uma união baseada no afeto. Ver: MOTA, Carlos Guilherme. Ideologia da cultura brasileira (1933-1974); pontos de partida para uma revisão histórica. São Paulo, Ática, 1978.

A mosca azul. Um caso raro. Como o capitalismo é seletivo, são poucas as pessoas cooptadas pelo sistema. Nem sempre os mais capazes, mas, como no caso de Jasão, os que possuem algum talento e grande senso de oportunismo.

No set dos homens, ao contrário da condenação das mulheres, eles exaltam o sambista. Cacetão, que trabalha como gigolô, brinda ao sucesso de Jasão. Fica claro nessa cena que o principal motivo da união dele com Alma é o dinheiro. A conotação sexual da linguagem empregada por Cacetão denuncia a violência com que Jasão trocou de lado.

> CACETÃO: Um brinde especial
> ao único de nós, fodidos, sem escolha,
> que, num ato de impetuosidade e bravura,
> penetrou firme no reinado da fartura
> graças ao vigor e à retidão de sua trolha [p.32]

Enquanto as cenas dos espaços públicos transcorrem, mais um personagem passa na oficina do mestre Egeu para reclamar das prestações. Amorim pede que Egeu lhe responda o que faria se estivesse com as prestações da casa atrasadas. Egeu está com as parcelas da casa em dia, é respeitado pelos demais como um homem prudente e sábio, daí ser chamado de mestre, trabalha em sua própria oficina, possui uma relação sólida com Corina- de companheirismo e respeito-, não se deixa levar por vícios. Enfim, é o representante dos valores pregados pela cultura comunista.[345] Embora a comunidade o respeite, não o considera como símbolo de prosperidade. Esta virtude no capitalismo é reservada aos que possuem dinheiro. Por causa disso, Amorim, na conversa no bar do Galego, apoia a atitude de Jasão e diz que se este continuasse ali iria acabar como outro mestre Egeu.

> AMORIM: Trepado nas ancas de mãe Joana ele ia
> ser o quê? Outro mestre Egeu? Aqui, garanto:
> qualquer um, para sair desta merda, vendia
> a mãe, a mulher, pai, filho e Espírito Santo [p.42]

Egeu, em resposta a Amorim sobre o problema das prestações, afirma que a solução deve partir de uma ação coletiva. Se todos deixarem de pagar a prestação, Creonte é obrigado a reavaliar os juros e negociar os atrasados. O mestre também aconselha Boca Pequena a fazer o mesmo. Como o próprio nome do personagem

[345] MOTA, op. cit.

revela, Boca Pequena é o “leva e traz”. Ele vive de embustes e trapaças, da marginalidade, mas como está com as contas da casa em dia, transita no universo de Creonte. Cada um no seu lugar, entretanto. Ele não possui o talento de Jasão para participar, de fato, do banquete da meia dúzia. É mero espectador, fica só nas beiradas esperando uma oportunidade de traçar as migalhas.

Apresentados os moradores da Vila do Meio-Dia, é a vez dos personagens do outro núcleo. Jasão e Alma surgem em cena. No set em que eles se encontram, no centro, há uma cadeira imponente, muito trabalhada, quase um trono, conforme indica a rubrica. A cadeira está vazia.

A conversa entre Jasão e Alma é marcada pelo tom ameno. Ele, no colo dela, está entregue. Alma diz que cuidará dele, e Jasão responde: “Tá, Alma, o que você quiser”. Submisso e dependente, ao sabor das circunstâncias, Jasão aceita ser guiado por Alma, a essência do poder, filha do capital, Creonte. Ao lado da fúria de Joana, Alma parece fraca, mas é só aparência. Ela não precisa usar da força para conquistar o que deseja, chega de mansinho, seduz, envolve e começa a mostrar as garras.

> ALMA: Então, pra começar, vê se você esquece
> Tudo o que é passado, esquece aquela mulher
> JASÃO: Não fala assim...
> ALMA: Você está com medo...
> JASÃO: Não diz
> “aquela mulher”, ela foi boa pra mim
> ALMA: Você tem medo...
> JASÃO: Que medo?...
> ALMA: De ser feliz
> Viveu co’a desgraça, gostou, não está a fim
> De melhorar. Essa mulher é uma raiz
> Pregada nos seus pés... [p.45]

Alma não hesita, é firme. Se assim não obtém sucesso, volta a enredá-lo com um jogo de sedução. Conta que esteve no apartamento em que vão morar depois de casados. O edifício de luxo já está no acabamento, vidros fumê, esquadrias de alumínio, fachada moderna, lambri de madeira com mármore no hall de entrada, elevador forrado de veludo. O apartamento, que possui vista para o mar, foi todo equipado por Creonte com “tudo que é eletrodoméstico”: gravador, aspirador, enceradeira, geladeira, televisão em cores, ar-condicionado.

Jasão mostra-se vacilante. Não lhe agrada a ideia de deixar tudo para trás. Ele sabe que o passado não harmoniza com a nova decoração, mas é consciente de que um samba como “Gota D’ Água” somente se faz ao lado do povo. Ele canta o seu samba. Alma, no entanto, pede que ele escolha: ou dança valsa com ela, ou pula carnaval no purgatório. A antítese marca o contraponto da cultura de elite com a cultura popular.

Creonte entra em cena quando Jasão está prestes a sentar no trono. Ironicamente, ele chama Jasão de Noel Rosa, compositor que, ao contrário do futuro genro, fincou sua arte no popular. Creonte ordena que Jasão afaste-se do trono. Ele ainda não está preparado para ocupar este lugar. Jasão possui “poeira nos olhos”, mas Creonte mostra-se disposto a tirar.

> CREONTE: Já reparou
> que o rádio não para mais de tocar
> seu sambinha?... [p. 48]

O diminutivo expressa o desprezo pelo popular.

> JASÃO: É, parece que pegou
> CREONTE: Parece que pegou? Tem que pegar!
> Só tem que pegar. Aprende, meu filho,
> dessa lição você vai precisar
> Se você repete um só estribilho
> no coco do povo, e bate, e martela,
> o povo acredita naquilo só
> Acaba engolindo qualquer balela
> Acaba comendo sabão em pó
> Imagine um samba. [p.48]

Creonte expõe uma das artimanhas para manter o povo na imobilidade: a manipulação. Esta, por sua vez, amparada pela indústria cultural.

> JASÃO: Sim, mas parece que o samba é bom...
> CREONTE: Bom? Espetacular
> Eu pago pra tocar porque merece
> E continuo fazendo rodar
> Em tudo que é horário... [p.48]

Embora o samba seja bom, a repercussão que ele ganhou não foi por causa de sua qualidade, mas pelo “jabá” pago por Creonte. Fica subentendido que somente o talento não garante o êxito de alguém, é preciso o capital. Creonte

reconhece a qualidade do samba e o considera um bom investimento. A descaracterização da obra de arte tornada mero produto de consumo é a crítica à indústria cultural. Creonte investe o capital de giro, as rádios tocam o samba, ele torna-se comercial, é vendido e assim todos lucram. A natureza da relação entre Creonte e Jasão, portanto, é de negócios.

Jasão, ao casar com Alma, vai herdar o trono de Creonte, mas para isso é necessário que ele aprenda primeiro a cartilha da filosofia do bem sentar. A cena é musical. Enquanto Creonte canta, vai acomodando Jasão na cadeira.

> CREONTE: Ergue a cabeça, estufa o peito,
> fica olhando a linha de fundo,
> como que a olha nenhum lugar
> Seguramente é o melhor jeito
> que há de se olhar pra todo mundo
> sem ninguém olhar teu olhar
> Mostra total descontração,
> deixa os braços soltos no ar
> e o lombo sempre recostado
> Assim é fácil dizer não
> pois ninguém vai imaginar
> que foi um não premeditado
> Cruza as pernas, que o teu parceiro
> vai se sentir mais impotente
> vendo a sola do teu sapato
> E se ele ousar falar primeiro
> descruza as pernas de repente
> que ele vai entender no ato [p. 52]
> [...]

A altivez, a arrogância e a prepotência são características da postura burguesa, mas esta deve ser dissimulada. As regras do jogo para quem está no poder são claras. É preciso, no entanto, estar sempre vigilante.

Creonte não espera para cobrar de Jasão pelos ensinamentos. A tarefa que ele lhe passa, porém, é árdua. Jasão deve ir falar com mestre Egeu, seu compadre, aquele que lhe ensinou a primeira profissão, sobre os aluguéis em atraso. Creonte ordena que Jasão converse com Egeu para interromper a agitação que este promove com relação à negação dos pagamentos.

A máscara da dissimulação é um recurso usado pelos personagens para efetivar a manipulação. É um jogo de aparência e essência expresso em conformidade com a própria sociedade.

> CREONTE:
> Bem, perfeito
> Você vai conversar com ele, então
> Você me conhece e pode explicar
> que eu trabalhei suado, honestamente
> e fiz essas casas pra melhorar
> as condições de vida dessa gente
> Agora, quem compra tem que pagar,
> senão não há santo que me sustente
> **Diga que pra haver desenvolvimento**
> **Cada um tem que pagar seu preço** [grifo nosso] [p.54]

O capitalismo desenvolve-se cobrando um preço muito alto, sobretudo, das classes subalternas.

Jasão vacila, tenta argumentar com Creonte que o problema não é Egeu, mas os juros cobrados na correção das parcelas. Este não lhe dá ouvidos e sentencia: “O serviço está entregue em tuas mãos”. Além desse serviço, Jasão terá que enfrentar Joana, já que Creonte decidiu expulsá-la da vila. Além de seis meses de inadimplência das prestações da casa, Creonte vê Joana como uma ameaça. Ela é “dada a macumba”, tem “gênio de cobra”, logo, pode causar problemas.

Jasão é colocado diante de uma encruzilhada. Para sentar-se no trono, precisa mostrar-se capaz, aos olhos de Creonte, de manter o patrimônio que herdará, ou seja, capaz de manter o dinheiro nas devidas mãos, nas suas. Apesar da vacilação, Jasão já tomou sua decisão. Sua hesitação deve-se à consciência de que, saindo desse jeito, faz uma viagem sem volta. Mas, como lhe dirá Joana: “Não se pode ter tudo impunemente/A paz do justo, o lote do ladrão/mais o sono tranquilo do inocente”. Ele não poderá equilibrar-se em cima do muro, como advertirá Egeu. Como recomendou Creonte, ele vai falar com Egeu como amigo, com fala mansa para evitar confusão. A mesma tática ele usa com Joana. Porém, Jasão está diante de duas forças antagônicas àquilo que Creonte representa, dois pilares de resistência.

Como esclareceu Paulo Pontes no ensaio da peça, o capitalismo, ao cooptar os melhores, os indivíduos mais capazes das classes subalternas, amortece a rebeldia, o inconformismo, próprios da marginalidade. Sem vozes capazes de contestar a exclusão, a desigualdade social legitima-se e aprofunda-se. Jasão, ao ser cooptado pelo sistema, anula a possibilidade de ele ser um verdadeiro líder popular. Não se trata de responsabilizar moralmente Jasão, ou atribuir-lhe uma culpa. A engrenagem social é mais forte. Os focos de rebeldia anteriormente eram

frutos da incapacidade de diversos projetos colonizadores em assimilar setores da classe média e dar-lhes uma função dinâmica na vida social- como afirmou Paulo Pontes. Instalado o capitalismo, outros setores da sociedade passam a ser requisitados, mas o sistema é seletivo, não coopta todos, somente os mais capazes.

Jasão não era um integrante da classe média, mas do povo. Ele possuía talento e, dentre tantos, foi cooptado, selecionado pelo capital. Com isso, sua capacidade de contestação do *status quo* é amortecida, sua provável rebeldia é abafada. A engrenagem social é tão dinâmica que não demorou em cooptá-lo. Se o processo fosse lento, Jasão teria tido tempo de tornar-se um líder popular. Sozinho, Jasão não seria capaz, vivia sustentado por Joana, só tocando violão, sem dar duro no trabalho, de acordo com as informações das vizinhas. De seu, só tinha o talento. Entretanto, de um lado ele tinha Egeu, o homem trabalhador, consciente da exploração da força de trabalho pelo capital, militante, com a ressalva de que o tempo transformou-o em um ativista ponderado, prudente demais, cauteloso ao extremo. De certa forma, sua força também fora aos poucos anulada, não pela cooptação, mas pela acomodação ao sistema. De outro lado, Jasão possuía Joana, cheia de garra, que lhe deu tudo que tinha de mais gostoso, safado, tesudo, ou seja, colocou-lhe à disposição seu vigor, suas forças mais primitivas, a gana, o desejo. Jasão, portanto, possuía a prudência e o ímpeto, o saber e a força necessários para tornar-se líder da Vila do Meio-dia, ou seja, do povo. Essa possibilidade foi ceifada, porém, pela engrenagem social que lhe apresentou duas alternativas: continuar na Vila do Meio-Dia, na lida do dia a dia, enfrentando dificuldades (criadas e reiteradas pelo próprio capitalismo) financeiras, ou sair da condição de trabalhador para a de dono do capital, participante do “clube dos consumidores” e do banquete da meio-dúzia. A segunda alternativa é a mais sedutora, por ela muitos venderiam pai, mãe, filho e Espírito Santo, como diz Amorim. Esta sedução é ainda intensificada pelos meios de comunicação de massa, pela indústria cultural. O sistema fomenta a ideia de que o capital é responsável direto pela felicidade.

Disposto a participar do banquete, Jasão terá de lidar com Egeu e Joana.

Após a conversa entre Jasão e Creonte, é a primeira vez que Joana aparece em cena. A rubrica, mais do que descrever marcações de palco e esboçar reações dos personagens, delineia uma narração. Em um tom crescente; a caminhada de Joana cria a atmosfera de tensão. O samba que era cantado pelas vizinhas é interrompido; é o sofrimento de Joana sobrepondo-se ao gozo de Jasão.

> Nenê começa a cantar; em seguida, uma a uma, todas cantam o samba; vão cantando e realizando o trabalho num esboço coreográfico; estão no centro do palco, dominando toda a área neutra não ocupada pelos sets; no fundo do palco vai aparecendo Joana, vestida de negro, em silêncio, lentamente, os ombros caídos, deprimida, mas com o rosto altivo e os olhos faiscando; Nenê percebe primeiro a entrada de Joana e cutuca a vizinha ao lado pra parar de cantar; uma vai advertindo a outra até que aos poucos ficam todas em silêncio, permanecendo a orquestra desenhando no fundo. [p.58]

A ênfase da primeira fala de Joana recai sobre os filhos. Os meninos dormem um sono tranquilo, inocentes, não sabem de nada do que está acontecendo. Para não perder a infância, o sonho e o sorriso pro resto da vida, é melhor que eles fiquem num sono profundo – diz Joana. Ela antecipa o desejo da morte para preservar a inocência da triste realidade que aguarda as crianças. Indignada, promete vingança contra Jasão, Creonte e Alma.

A raiva de Joana é intensa. Levaram-lhe Jasão. Interessante é observar que em diversas passagens do texto é assim que Joana trata do abandono de Jasão. Ela não o culpa diretamente por tê-la abandonado, mas transfere essa responsabilidade, sobretudo, a Creonte e Alma, ao sistema. Ele foi levado, foi seduzido, foi cooptado. A sua ira volta-se a Jasão por ele ter permitido isso, por ter cedido à sedução. Ela sabe que a mesma coisa pode acontecer com os filhos. Aposta que eles também vão virar dois gatilhos apontando para ela.

Dividida entre o sentimento materno e a raiva, Joana projeta o ódio que sente por Jasão nos próprios filhos.

> JOANA: Ah, os falsos inocentes!
> Ajudaram a traição
> São dois brotos das sementes
> Traiçoeiras de Jasão
> E me encheram, e me incharam,
> e me abriram, me mamaram,
> me torceram, me estragaram,
> me partiram, me secaram,
> me deixaram pele e osso
> Jasão não, a cada dia
> parecia estar mais moço,
> enquanto eu me consumia [p.62]

Assim como os filhos, Jasão suga as forças de Joana. Durante os dez anos em que viveram juntos, mesmo sendo quatorze anos mais velha que Jasão, ele

retirou dela a seiva necessária para transformar-se naquele homem bem visto pelo sistema, capaz de gerar lucro.

Em outras palavras, Jasão retirou do popular o que viria a ser a essência de sua obra. Todas as falas de Joana às vizinhas nessa passagem em que fala dos filhos e de como Jasão -e, no futuro, as crianças- a relegam ao abandono são construídas por meio de versos heptassílabos, conhecidos como redondilha maior. Norma Goldstein salienta que esses versos são predominantes nas canções populares[346]. Essa construção linguística reforça a filiação de Joana ao povo. Ao abandonar Joana, Jasão está em processo de ruptura com o popular, o que se efetiva quando ele coloca em ação a filosofia do bem sentar.

Apesar de todos os versos da fala de Joana serem heptassílabos, os primeiros são mais fluentes na leitura, possuem um ritmo mais acelerado em oposição aos finais, o tom também passa de ascendente para descendente.

Me iam, vinham, me cansavam,
me pediam, me exigiam,
me corriam, me paravam
caíam e amoleciam,
ardiam co'a minha lava,
ganhavam vida co'a minha,
enquanto o pai se guardava
com toda vinha que tinha
(...)

Vão me murchar, me doer,
me esticar e me espremer,
me torturar, me perder,
me curvar, me envelhecer
E quando o tempo chegar,
vão fazer como Jasão
A primeira que passar,
Eles me deixam na mão

(...) e me chutam, e me esfolam,
e me escondem, me esquecem,
e me jogam, e me isolam, me matam, desaparecem
Jasão esperou quietinho
dez anos pra retirada
Dou mais dez pra Jasãozinho
seguir pela mesma estrada [p.63]

[346] GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmos*. São Paulo: Ática, 1985, p. 27

O ritmo impresso aos versos iniciais e o vocabulário empregado marcam a violência desse processo de absorção da força de Joana. O talento de Jasão, dessa forma não é de competência individual, mas provém das raízes do popular.

Na última estrofe de Joana, ocorre o inverso, os versos finais possuem ritmo mais acelerado, colocando, assim, no auge a intensidade do sentimento de Joana, como se estivesse prestes a explodir. O jogo de palavras e a aproximação fonética dos vocábulos transmitem a impressão de um movimento circular, contínuo, reiterando a força do trágico. Ocorre também mais uma vez a antecipação dos fatos, o anúncio da confirmação da tragédia.

> JOANA: Pra não ser trapo nem lixo,
> nem sombra, objeto, nada,
> eu prefiro ser um bicho,
> ser esta besta danada
> Me arrasto, berro, me xingo,
> me mordo, babo, me bato,
> me mato, mato e me vingo,
> me vingo, me mato e mato [p.63]

Caída no chão, Joana é carregada pelas vizinhas.

O início da peça, antes da entrada de Joana, é marcado, sobretudo, por um tom mais ameno, em que predominam as cenas e tiradas cômicas. A aparição dela confere outra dinâmica à peça. As oscilações de tons são constantes em *Gota D' Água*, há alternância entre a gravidade e a amenidade. Isso pode ser entendido como uma característica da dramaturgia de Paulo Pontes; mesmo em suas comédias mais populares, em que o cômico predomina, como em *Um Edifício chamado 200*, há momentos de tensão seguidos por outros de relaxamento. Sua opinião era a de que o teatro devia debruçar-se sobre os problemas da realidade de forma divertida, "um negócio chato, discurseiro, só pra falar, só para ouvir problemas não!" – isso dito em 1976.[347]

> Isso de forma divertida como nossos clássicos conseguiram fazer, como Shakespeare e Molière fizeram. E como brasileiros como Martins Pena e essa última safra de dramaturgos do país fizeram.
>
> Espetáculos profundamente emocionantes, tensos, dramáticos, engraçados. Que a gente assistia com prazer, mas que mostravam conflitos vivos dentro de nós. E ao terminar, ao fechar o

[347] VEIGA e JAKOBSKIND, op. cit. , p. 32.

> palco, o espetáculo apenas começava, dentro de nossas consciências.

O cômico de *Gota D' Água* é um cômico farsesco, de estilo grosseiro, associado a um vocabulário obsceno, ambíguo, a jogos de trapaça. A farsa é um cômico popular.

Bakhtin associa a linguagem popular a dois aspectos: à praça pública, de caráter não-oficial, oposta ao mundo da ordem e da ideologia oficial; e também ao período de festividades, ao carnaval. Disso decorre o conceito de carnavalização aplicado à linguagem, cuja expressão associa-se ao tom familiar, à grosseria, ao chulo, ao obsceno. O que se ouve na Vila do Meio- dia, portanto, é a voz da praça pública, do popular. A farsa possui um parentesco genético e uma semelhança interna com a praça pública.

No entanto, é necessário observar que o carnaval, conforme apontado por Bakhtin, promove a integração entre a cultura popular e a cultura oficial. Nas festividades, as diferenças impregnavam-se de uma "sensação única".[348]

Em *Gota D'Água*, a linguagem obscena, rebaixada, predomina no universo popular. O cruzamento entre os universos no que se refere à linguagem é, no entanto, dissimulada. A máscara prevalece quando a relação se dá entre o poder- Creonte e Alma- e o povo. Jasão, prestes a herdar o trono, apropria-se desse mascaramento. Quando os mundos são confrontados, as máscaras são despidas. Nos confrontos entre Jasão e Joana, opera-se essa transformação. A fala mansa, do início, é substituída pela grosseria. O contato entre Creonte e Joana já é mais agressivo, a linguagem desnudada, ao final, quando Joana será expulsa, significa que não há mais nada a ser escondido. Creonte dissimula ao falar com o povo sobre a dívida das prestações.

Bakhtin conclui que o vocabulário grotesco da praça pública aponta para um mundo em perpétua metamorfose, de passagem de noite ao dia, do inverno a primavera, do velho ao novo. A "sensação única", típica do carnaval, constitui-se dos contraditórios.[349]

Em *Gota D' Água*, temos um universo carnavalizado. Aos detentores do poder, é necessário demarcar território, impor limites, mostrar a sola do sapato,

---

[348] BAKHTIN, Mikhail M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987, p. 125-156.
[349] BAKHTIN, op. cit.

como ensina Creonte, na filosofia do bem sentar. Cabe ao cômico desmascarar o ridículo, o irracional – como disse Paulo Pontes no prefácio de *Check-Up*. A farsa, gênero cômico, predominante em *Gota D' Água,* cumpre sua função subversiva: subversão contra o poder instituído.

Retomando a narrativa da peça, após a saída de Joana, é a vez de Jasão enfrentar mestre Egeu. Esta cena não possui a carga emocional da anterior. Começa com uma conversa amena entre dois; eles falam do samba, enquanto Egeu não para de consertar o rádio. Jasão chega de mansinho, como Creonte dissera, mas a máscara da dissimulação aos poucos é retirada. Egeu escancara a realidade para Jasão. A vida é trabalho, é batente. Quando Jasão lhe diz para arrumar uns funcionários para trabalhar na oficina, Egeu reage negativamente. Isso significaria virar patrão, explorar a mão de obra do trabalhador, passar para o outro lado. Ele também diz a Jasão que os filhos e Joana estão passando por dificuldades. Jasão insiste em se fazer de inocente, acredita no que lhe convém; age como se não soubesse de nada.

Egeu expõe claramente a situação de endividamento dos moradores da Vila do Meio-Dia, que, iludidos com o sonho da casa própria, viram-se presos a um esquema de juros sem limites. Jasão tenta argumentar, mas falha, ele ainda não dispõe do ardil necessário para imobilizar os opositores. Tenta convencer Egeu então que daquele lado, o de Creonte, é mais útil para os moradores da Vila. Sua fala revela que ele tem consciência que se trata de uma luta de classes. Porém, operário ele não quer ser, "eletrônica das oito às seis/ e em noites de lua, violão".

Jasão é ambicioso, mas essa força foi canalizada conforme a ideologia da burguesia, auxiliada pelos meios de comunicação de massa. O rádio, nas mãos de Egeu, não funciona, mas, nas de Jasão, sim. Os veículos de massa não projetam a voz dos contrários à engrenagem.

Jasão vai embora, e Egeu lamenta que ele tenha sido levado para o outro lado. Assim como Joana, Egeu não responsabiliza Jasão por ter cedido ao sistema. Ele diz que Jasão foi chamado, levado, atribuindo o fato sempre a alguém ou algo. Adiante, ele dirá a Joana que compreende o sentimento de Jasão. Um sujeito que passou a vida inteira na penúria, para escapar desta situação, é capaz de cometer atrocidades. O fato de Jasão ainda estar dividido é sinal de bom caráter.

Jasão chega ao bar de Galego para conversar com os amigos. Sua intenção inicial era tratar das prestações em atraso, mas vacila. Os amigos o recebem com a

canção “Flor da Idade”. A música reitera os contrastes apresentados na tragédia. Os homens, sempre festivos, alegres, bebendo, surgem em cena no set do bar, principalmente. Às mulheres está reservada a lavanderia. São elas que acompanham Joana, trabalham e estão na lida. A crítica à posição da mulher na sociedade é expressa por Joana. Ela denuncia: “A mulher é uma espécie de poltrona/ que assume a forma da vontade alheia”. Em outra passagem, ela diz que se Deus fosse grande não criava duas coisas: “Primeiro pobre, segundo mulher”. A subversão de Joana às estruturas sociais está, inclusive, no fato de ser uma mulher que levanta a voz contra o poder instituído.

No bar, a conversa dos homens evidencia o machismo. Sem coragem de revelar o real motivo de ter ido até lá, Jasão acaba convidando todos para o casamento. Os diálogos começam a criar a expectativa para o encontro entre Joana e Jasão.

Antecedendo este encontro, Joana começa a cantar *Bem-Querer*.

> JOANA: Quando o meu bem-querer me vir
> Estou certa que há de vir atrás
> Há de me seguir por todos
> Todos, todos, todos os umbrais
> E quando o seu bem-querer mentir
> Que não vai haver adeus jamais
> Há que responder com juras
> Juras, juras, juras imorais
> [...] [p.83]

Diógenes Maciel faz uma pertinente análise dessa canção. O pesquisador considera que, apesar de somente Joana cantar, há alternância entre vozes na música. O “eu-lírico” que diz “meu bem-querer” corresponderia a Jasão; já aquele que diz “seu bem-querer” seria Joana. Desta forma,

> Diante dessa afirmação, podemos posicionar, assim, a nossa interpretação anterior frente a um espelho e verificar como os sentidos são refletidos invertidamente – se Joana é o “meu bem-querer”, na realidade a canção expressa a ordem dos sentimentos sob a perspectiva de Jasão, atrás de quem ela está correndo por “todos os umbrais”. É ele quem ela gostaria que ficasse “um pouco mais”, abraçado diante da fugacidade do amor ou agarrado como dois animais, mas também é contra ele que se desenha sua vingança.[350]

[350] MACIEL, op. cit.

Joana e Jasão ficam frente a frente.

Assim como fez com Egeu, Jasão chega falando manso, elogia. Embora tenha convivido com Joana, ele não está dividido entre ficar ou não com ela, como supôs Egeu. Sua hesitação está em se separar definitivamente do popular[351]. Voltando ao diálogo que teve com Alma, ele diz que o que lhe desgosta é ter de deixar este fim de mundo sem levar tudo o que sempre foi pra ele a vida inteira uma alegria ou outra: “um pouco de saudade, meus filhos, minha carteira de identidade, cada bagulho, meu calção, minha chuteira, a mesa do boteco, o time de botão, tanto amigo, tanto fumo, tanta birita”. Certamente que em um diálogo com a futura noiva ele não falaria da antiga mulher, mas a fala de Jasão aproxima-se mais de uma divagação sobre aquilo que para ele representa o passado em perspectiva com o futuro.

Joana é direta e pergunta o que ele quer. Ele, ainda sob a máscara da dissimulação, tenta contornar a situação. Diz que ela é “bonita”, “moça”, “enxuta”, pode recomeçar a vida. Percebendo que Jasão não estava ali para uma reconciliação, Joana explode. O vocabulário de Joana repleto de palavrões não é uma simples agressão, mas opõe a dissimulação de Jasão ao desnudamento da protagonista, por meio do léxico.

> JOANA: Me deixa em paz,
> Jasão, você está com trinta anos, pau duro,
> Samba nas paradas de sucesso, o futuro
> Montado no dinheiro de Creonte, enfim
> Jasão, o que é que você quer de mim?
> JASÃO: Joana, não é nada disso...
> JOANA: Onde já se viu...
> Me fode co’a vida e inda vem tripudiar?
> JASÃO: Joana...
> JOANA: Vai dar conselho à puta que o pariu [p.85]

Após a insistência de Joana para que ele responda se gosta de Alma, Jasão também explode e grita. Ainda não cai totalmente, porém, a máscara da dissimulação.

> JASÃO: (...)
> Cedo ou tarde a gente ia ter que separar
> Quando eu te conheci, tava pra completar

[351] Embora Joana seja representante do popular, ele, ao se separar dela, não se afastaria do popular, pois seus filhos serviriam para a manutenção deste elo.

> vinte anos, não foi? Eu nem tinha completado
> Você tinha trinta e quatro mas era bem
> Conservada, a carroceria, bom molejo
> E a bateria carregada de desejo
> Então não queria saber de idade, e nem
> quero saber, porque pra mim quem gosta gosta
> E o amor não vê documento nem certidão
> Só que dez anos se passaram desde então
> E a diferença, que mal nem se via, a bosta
> Do tempo só fez aumentar. Vou completar
> Trinta e você tá com quarenta e quatro, agora [p.87]
> [...]

Jasão justifica seu abandono por causa da diferença de idade. Não expõe os motivos reais de ter ido embora. Joana, por outro lado, não esconde o que pensa de Jasão. Ela fora a responsável, segundo conta, por Jasão ser o que é. Pode-se dizer que ela foi mãe, mulher e companheira de Jasão. Entregou-se por completo, doou-se por inteira. O comportamento extremo de Joana evidencia-se em sua relação com Jasão também. Ela é a expressão primitiva do popular, a força bruta. Resta a pergunta: sobrevive em uma sociedade industrializada, voltada à produção em larga escala, à homogeneização e à massificação da cultura, uma expressão cultural pura?

> JOANA: Pois bem, você
> vai escutar as contas que eu vou lhe fazer:
> te conheci moleque, frouxo, perna bamba,
> barba rala, calça larga, bolso sem fundo
> Não sabia nada de mulher nem de samba
> E tinha um puto medo de olhar pro mundo
> As marcas do homem, uma a uma, Jasão,
> tu tirou todas de mim. O primeiro prato,
> O primeiro aplauso, a primeira inspiração,
> a primeira gravata, o primeiro sapato
> d duas cores, lembra? O primeiro cigarro,
> a primeira bebedeira, o primeiro filho,
> o primeiro violão, o primeiro sarro,
> o primeiro refrão e o primeiro estribilho
> Te dei cada sinal do teu temperamento
> Te dei matéria-prima para o teu tutano
> E mesmo ambição que, neste momento,
> Se volta contra mim, eu te dei, por engano [p. 89]
>
> (...)

Joana escancara sua verdade para Jasão. Para ela, ele é um gigolô, um aproveitador. À força da palavra, do desnudamento da situação, a reação é violenta. Jasão dá um murro em Joana que cai.

Ele, agora, despe totalmente a máscara da dissimulação. Mais uma vez o vocabulário agressivo exprime a realidade que estava escondida atrás de palavras suaves.

Quando Paulo Pontes afirma que quis trazer a palavra ao centro do acontecimento dramático, pensamos imediatamente nos versos. Mas, como vimos, a peça estrutura-se por meio de outros recursos linguísticos também. São metáforas, antíteses, paradoxos, ambiguidades, é o vocabulário que acompanha a modulação de tom das cenas e as intenções dos personagens.

Jasão deixa claro que de Joana não quer mais nada, o laço que o prende a ela são os filhos. A maneira como se refere aos filhos, porém, não demonstra vínculos afetivos.

> JASÃO: Você é merda... Você é fim
> de noite, é cu, é molambo, é coisa largada...
> Venho aqui, fico te ouvindo, porra, me humilho,
> pra quê? Já disse que de ti não quero nada
> Mas todo pai tem direito de ver seu filho... [p. 91]

Joana reage violentamente. Ao abandonar os filhos, Jasão os relegou a um destino de miséria. Mais uma vez a agressão torna-se física. Jasão, segundo a rubrica, agarra Joana pela cabeça e bate contra a parede. O conflito dilacera a ambos, leva a tensão ao limite. O equilíbrio, que poderia ser uma alternativa ao impasse apresentado pela engrenagem, não existe. Não se pode dizer que Jasão buscou esse equilíbrio. A sua atitude privilegiou o ganho individual, não o coletivo. A fim de que ele obtivesse vantagens, deixou-se moldar pelo sistema.

Promovendo a quebra da comoção, o coro entra em cena, cantando e, por meio da coreografia, forma uma corrente de boatos, cujo assunto central é o casamento de Jasão e Alma. O cômico predomina na cena, embalada por uma canção popular.

> CORO: Tira o coco e raspa o coco
> Do coco faz a cocada
> Se quiser contar me conte
> Que eu ouço e não conto nada

(...)

MARIA: (Para o Xulé)
Já antes do casamento/Creonte chamou Jasão
Lhe deu um apartamento/Um carango e um violão
Deu-lhe um bom financiamento/E falou, virando a mão
Só não posso dar a bunda/Porque é contra a religião [p.92]

O primeiro ato apresenta-nos os personagens da peça, as forças antagônicas, os conflitos entre o nacional-popular e a cultura de elite, entre o velho e o novo. Coloca-nos diante da luta de classes, e o trágico manifesta-se na desordem. Desordem que se manifesta na falta de linearidade entre as cenas, nos diferentes interesses, nos diferentes sets, na alternância entre o cômico e o sério, o riso e a violência, a música e o diálogo. No entanto, essas diferenças compõem um único quadro, um mosaico multiforme; enfim, um texto híbrido.

O segundo ato tem início com os boatos sobre a festa de casamento, amarrando-o ao primeiro.

CORINA: Joana, comadre, preciso contar
Corre de boca em boca que a cafona
da filha do Creonte vai casar com
toda a pompa e rios de dinheiro,
lua-de-mel lá na Foz do Iguaçu...
ela coberta de ouro... O corpo inteiro,
tudo de ouro...
JOANA: Tudo? Ouro até no cu?[352] [p.95]

[352] Encontramos um texto na internet, cuja veracidade não pode ser confirmada, mas que nos revela mais um pouco sobre o humor de Paulo Pontes, não somente o dramaturgo, mas a pessoa. Como envolve contemporâneos de Paulo Pontes e pessoas de seu convívio, consideramos interessante de registrar como forma de traçar esse paralelo entre algumas formas do cômico por ele utilizadas. Um cômico que valoriza a linguagem rasteira, baixa, bem popular.

"Daniel Filho conta que uma vez estava em uma mesa com Edu da Gaita, Aurimar Rocha e Paulo Pontes, cada um relembrando histórias da infância. Aliás, a vida dele está no livro "Antes Que Me Esqueçam", um belo registro de uma fase importante da televisão brasileira. Voltemos ao Fiorentina e à mesa do Daniel.

Os trabalhos foram devidamente abertos com o próprio (Daniel) contando que uma vez sua bisavó foi convidada para montar um dos cavalos de D. Pedro II, na Hípica Imperial, e que, enquanto a senhora evoluía pela pista, o Imperador gentilmente carregava o filho dela, futuro avô do narrador.

O melhor de tudo é que o garoto a certa altura fez um alegre xixi na roupa de D. Pedro II, que teve que mandar pedir no palácio outra calça de montaria. Ou seja: o avô de Daniel, com seis meses de idade já se revelava um republicano convicto, capaz de colocar o Imperador numa situação delicada.

O Paulo Pontes, com a cara amarrada de nordestino bravo, vestindo umas sandálias de couro parecendo figurante de filme de cangaceiro, ouvia com expressão de infinita tristeza. Daí o Edu da Gaita contou que tinha feito uma música sobre um poema de Pablo Neruda e que quando tocou para o Portinari, Candinho ficou tão encantado que fez um imediatamente um quadro inspirado na composição. E que o Neruda, mais tarde, conhecendo a música e a história, assinou com Pilot sobre o quadro, agradecendo a lembrança dos dois. Ou seja: Edu tinha em casa um quadro de Portinari com autógrafo do Pablo Neruda. Paulo Pontes ouvia calado.

Daí Aurimar Rocha contou que quando era menino morava na rua Paissandu, caminho habitual de Getúlio Vargas indo para o Palácio do Catete. Aurimar garantiu que toda vez que o presidente passava, ele

Joana começa a armar sua vingança. Ela coloca suas esperanças em um ritual religioso, sincrético, em que são invocados orixás, santos cristãos, deuses mitológicos, a Virgem Maria. Deseja que Creonte e Alma sejam amaldiçoados, Jasão não é incluído.

Alma sente uma dor de cabeça e atribui às feitiçarias de Joana.

> ALMA: Essa mulher tá fazendo falseta
> Taí na praça pública, gritando,
> Xingando, querendo que a gente morra,
> Exibindo os filhos, envenenando,
> Uma praga...
> JASÃO: Não fala isso, porra
> ALMA: O que, Jasão? Falou porra? Comigo?
> JASÃO: Desculpe...
> ALMA : Comigo???... [p.103]

Faz-se importante observar a diferença da linguagem de Jasão no tratamento com Joana e com Alma. Com esta, ele precisa inclusive se desculpar pelo palavrão dito. A carnavalização[353], manifesta na linguagem, não diz respeito a esse ambiente em que Alma se insere. Não há ruptura da hierarquia, não são abolidos os padrões determinantes do sistema. Ela deixa bem claro qual é o seu posto na hierarquia social em oposição a Joana. O pedido de desculpas de Jasão e sua postura de submissão diante de Alma colocam-no subjugado pelo poder.[354] Alma não é a fraqueza em oposição à força de Joana. A filha de Creonte é uma mulher autoritária, impõe escolhas a Jasão, fala alto com ele, não abaixa a cabeça. Além disso, é sedutora, sua juventude representa o novo mundo em oposição ao velho; o dinheiro, a oportunidade de ascensão que Jasão procurava. Nessa hierarquia, Alma é a essência de Creonte, o cerne do poder, por isso a relação com ele é diferente, é

---

ficava em posição de sentido, batendo continência. E Getúlio, retribuía a saudação, também solene. E que, em seguida, o garoto e o ditador trocavam umas ideias. E Paulo Pontes cada vez mais acabrunhado.

Quando chegou a vez dele contar sua história, não pareceu encontrar nada de empolgante. Ficaram todos esperando ele cavoucar na memória alguma coisa à altura de um Imperador molhado, um quadro de Portinari autografado pelo Neruda ou do garoto amigo do Pai dos Pobres. Depois de muito tempo pensando, Paulo pediu mais uma birita, olhou o mar, pigarreou, acendeu um cigarro e começou: "Eu tenho um primo, lá na Paraíba, que comeu o cu de Lampião..."

VIEIRA, Lula. Lembranças da infância. Disponível em: http://hugocaldas.blogspot.com.br/search?q=daniel+filho. Acesso: 17 abr. 2013.

[353] BAKHTIN, op. cit.

[354] Nas cenas em que aparecem Jasão e Alma, observa-se essa postura submissa. Na primeira passagem em que eles aparecem juntos, Jasão está no colo dela (p. 43). Depois, a aparente fragilidade de Alma é desmascarada e revela-se sua face autoritária (p. 105).

sempre de concordância, dos dois lados, visto que Creonte aceita o casamento da filha com Jasão, mesmo tendo pensado em outro par para ela.

Alma e Creonte temem Joana, justamente por eles representarem o poder. Sendo assim, Joana precisa ser calada. A manutenção do *status quo* exige que os insatisfeitos sejam contidos e os excessos sejam eliminados. Uma artimanha utilizada para isso é ajustar a rebeldia à ideologia burguesa, outra é perpetuar a caracterização do povo como baderneiro, ignorante, arruaceiro, e tirar-lhe a razão do protesto. É o que faz Creonte quando se refere àqueles que badernam, chiam, quebram trem, por causa de, “simplesmente”, meia hora de atraso. O dever do povo, conforme afirma ironicamente, é servir ao progresso do país, nem que para isso seja explorado.

Creonte avisa a Jasão que vai expulsar Joana da Vila do Meio-Dia. Jasão, neste momento, oferece o seu capital para entrar como sócio na “firma” de Creonte.

O capital de Jasão é mais valioso do que supunha Creonte. Ele ensina ao futuro sogro como calar a voz dos descontentes. Sendo do povo, ele conhece exatamente as dores, os sofrimentos e o que alivia a dor deste povo. Neste ponto, Jasão desce do muro e assume-se ao lado de Creonte. A desgraça não se abate sobre ele porque fez esta escolha, mas por causa da maneira que ele a fez. Jasão trai o povo, torna-o mais vulnerável, mais suscetível à exploração.

Ele diz a Creonte que para ganhar tem de ceder um pouco. O que ele cede hoje, amanhã retornará em lucro. Em síntese, Jasão mostra a Creonte que ele deve assumir uma postura populista. Se o povo é só explorado e não recebe um pouco em troca, fomenta-se a rebeldia. É preciso, portanto, fazer alguns agrados. Dar com uma mão, para depois poder tirar com as duas. Entretanto, o caso de Joana está decidido. Creonte vai mesmo expulsá-la. O boato corre pela Vila.

Jasão mais uma vez enfrenta Joana. Agora ele tem uma proposta: que ela saia da Vila com os meninos, e ele lhe paga uma pensão mensalmente. Joana se recusa a sair. Sua explicação é racional, já pagou o preço que constava na escritura da casa. Não é possível, portanto, que ainda esteja devendo. “Quanto mais pagava, mais devia”. Assim como os demais, Joana não contava com os juros sobre as parcelas, acréscimos por causa de atrasos, e ela já estava com seis meses atrasados.

Jasão insiste, Joana resiste. Ela lhe lembra de que foi a responsável por torná-lo homem. Jasão expõe então seus argumentos:

> JASÃO: Agora você vai ouvir os meus
> argumentos sem fazer rebuliço
> Falo calmo e o mais claro que puder
> Tudo o que eu fiz ou vou fazer da vida
> devo a mim mesmo, ao meu modo de ser
> talento não se faz sob medida
> De barro ruim não sai boa panela
> Pegue qualquer pessoa aí
> e lhe entregue todos os meios. Se ela
> não tiver alguma coisa de si,
> não dá em nada. Você não me fez,
> como diz, eu é que estou me fazendo
> do tamanho que posso.
> [...] [p.132]

Jasão renega o que foi, interessa-lhe o que está por vir.

Pavis, no *Dicionário de Teatro*, apresenta uma concepção de Hegel acerca do conflito do trágico. Para Hegel:

> O trágico consiste nisto: que, num conflito, os dois lados da oposição têm razão em si, mas só podem realizar o verdadeiro conteúdo de sua finalidade negando e ferindo a outra potência que também tem os mesmos direitos, e que assim eles se tornam culpados em sua moralidade e por essa própria moralidade.[355]

Tanto Jasão quanto Joana acreditam estar com a razão. O trágico em *Gota D' Água* ocorre justamente da desarmonia dos contrários, o que deriva a desordem. Esse desequilíbrio, no entanto, é próprio do sistema capitalista. Um modelo econômico baseado na exploração da força do trabalho, na concentração de renda, que despoja os trabalhadores de seus meios de produção, não objetiva a igualdade social, pelo contrário.

Os autores parecem querer demonstrar com esses paradoxos que é preciso buscar uma conciliação das oposições. Não se trata de aspirar à concordância de interesses, inconcebível ao capitalismo, mas a um ajuste, de maneira a enfrentar a situação. Paulo Pontes e Chico Buarque, principalmente o primeiro devido à sua provável filiação ao Partido Comunista, adotam postura equivalente a de Vianinha.

Conforme Patriota[356], apesar de algumas discordâncias, Vianinha seguia as orientações do Partido. Os comunistas não aceitavam a guerrilha a qualquer preço,

---

[355] PAVIS, op. cit.

[356] PATRIOTA, Rosângela. "História- Teatro _ Política: VIaninha, 30 anos depois". Fênix – Revista de História e Estudos Culturais Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2004 Vol. I Ano I nº 1 ISSN: 1807-6971 2. Disponível em: www.revistafenix.pro.br. Acesso em 27 abr. 2015.

a luta armada. Acreditavam em uma luta estratégica, forjada em uma aliança de classes capaz de derrotar a ditadura. Os artistas engajados que concordavam com o posicionamento de Vianinha, entre eles Paulo Pontes, reuniram-se no grupo articulado em torno da "resistência democrática". Foram chamados de reformistas, pois diante da outra frente, a dos "revolucionários", estavam velhos, ultrapassados. Mesmo sofrendo com as críticas, Vianinha manteve suas convicções na orientação do Partido, considerando a luta armada um equívoco. O embate entre Luiz Carlos Maciel e Vianinha, estampado nas páginas da *Revista Civilização Brasileira*, traduz bem essa polarização. O dramaturgo, conforme Patriota, não conseguiu desestruturar os argumentos das críticas a ele dirigidas naquele momento, "mas continuou a buscar respostas para os impasses do presente". Assim também o fez Paulo Pontes.

Em *Gota D Água*, pode-se afirmar que, em consonância com a "resistência democrática", seus autores defenderam a tese de que o radicalismo, representado pela postura de Joana, não era o caminho para a saída dos impasses. Da mesma forma que a extrema cautela também não o era, tal como mostra a personagem de Egeu. A crítica, portanto, também se direcionava ao Partido Comunista. Era preciso buscar um meio-termo.

Jasão poderia ser, tal como vimos anteriormente, a síntese dessas duas posturas, mas sucumbiu à força da engrenagem. Antes que ele se tornasse um líder popular, consciente, capaz de mobilizar a massa de forma equilibrada, foi cooptado. Como buscar um equilíbrio? Como evitar a cooptação dos mais capazes? Ou: como evitar que, ao serem cooptados, rompam definitivamente com o povo?[357] Como Vianinha, Paulo Pontes, em sua dramaturgia, buscava respostas para o problema, não pretendia oferecer uma solução.

Na entrevista a *O* Pasquim, Paulo Pontes debate com Zuenir Ventura e Darwin Brandão sobre *Gota D' Água*.[358]

> Zuenir: ... a peça produz um efeito benéfico nas pessoas, na medida em que põe para pensar. Não há resposta, não tem saída. O povo adere – ou se omite- tem problemas, sobrevive. Acaba-se compreendendo a sua sobrevivência. Compreende-se que afinal de contas o Jasão era um cara capaz, e foi fazer a sua vida. Pode-se

[357] O que se vê hoje é justamente este fenômeno: ao ascender às camadas médias, o povo passa a identificar-se cada vez mais com a elite, enterrando suas raízes populares.
[358] *O Pasquim*, op. cit. p. 12

> cegar à conclusão de que o Creonte ganha do Mestre Egeu porque era mais competente e capaz. Agora pergunto: vocês fizeram isso intencionalmente ou por que não sabiam também sair desse impasse?
>
> PAULO: Como autor de espetáculos, tenho uma missão. A minha experiência indica que a melhor dramaturgia é aquela que as pessoas não são distinguidas por causa das suas qualidades pessoais e sim por causa de um problema real. Pessoas plenas de qualidades pessoais, morais, maravilhosas mas em choque entre si. Existe uma realidade no meio que as põe em conflito. Muito antes da peça existir, essa foi a ambição de Gota D Água. Que fosse a crítica da realidade, e não aquela coisa cômoda de ficar ao lado de determinado personagem porque este tem valor. Isso é coisa do romantismo. O bem e o mal é um troço maniqueísta. No seio das melhores correntes da vida brasileira há uma ânsia de maniqueísmo. Não se pode viver sem um herói, sem um ídolo.

Assim como a desgraça de Joana causa empatia aos espectadores/leitores, os motivos de Jasão também acabam por ser convincentes. Eles não agem bem ou mal, estão certos ou errados, respondem aos dilemas da vida como podem. Jasão diz a Joana que o verdadeiro motivo por ele tê-la abandonado era sua ânsia, o apetite que o esgotava. Ela estava sempre querendo mais, era tudo intenso, pesado, sofrido. Cada segundo parecia eterno, ela nunca descansava. Assim, a vida com ela era um inferno. Com Alma não, com ela, ele podia relaxar e deixar a vida passar.

Jasão não quis compreender, porém que a ânsia que ele atribui a Joana, na verdade, é do povo. Ele está sempre lutando pela sobrevivência, não pode parar, não tem a vida ganha, como Creonte e Alma.

O consolo de Joana é regozijar-se em saber que, ao romper com o povo, deixar de compreendê-lo, de senti-lo, Jasão não será mais capaz de fazer samba.

> JOANA: (...)
> [Jasão] Já lhe digo o que vai acontecer:
> tem u'a coisa que você vai perder,
> é a ligação que você tem com sua
> gente, o cheiro dela, o cheiro da rua,
> você pode dar banquetes, Jasão,
> mas samba é que você não faz mais não,
> não faz e aí que você se atocha
> Porque vai tentar e sai samba brocha,
> Samba escroto, essa é a minha maldição
> Gota d água, nunca mais, seu Jasão
> Samba, aqui, ó... [p.136]

Sem acordo com Jasão, ele avisa Joana de que ela será expulsa.

Egeu conversa com os moradores da Vila e diz que no problema pessoal de Joana ninguém pode se intrometer, mas contra a expulsão dela, eles devem manifestar-se. Todos compartilham das mesmas dificuldades de Joana em relação ao pagamento das prestações, e eles devem, portanto, falar com Creonte. Hoje é Joana quem está sendo expulsa, amanhã, pode ser qualquer um deles. Além disso, já discutem sobre as correções das prestações.

Avisado com antecedência por Boca Pequena das intenções dos moradores, Creonte prepara-se para reverter a situação. Com um vocabulário de difícil compreensão pelos interlocutores e palavras bonitas, Creonte assemelha-se aos políticos demagogos. Ele coloca em prática os conselhos de Jasão. Assim, com o intuito de minar os protestos, promete melhorias no conjunto habitacional e, inclusive, perdoa a dívida dos atrasados. Com esse discurso populista, desarticula o grupo e traz os moradores para seu lado. Desta maneira, eles desistem de ficar ao lado de Joana, pois o interesse individual se sobrepõe ao coletivo. Para acabar de vez com o problema, Creonte convida todos para o casamento e recruta as mulheres para trabalhar nos preparativos da festa. Como necessitam do trabalho, as vizinhas, antes solidárias a Joana, colocarão as relações econômicas acima das pessoais. Todo inconformismo anterior tornar-se-á vão e inútil, como entoa o coro. Joana está sozinha para enfrentar essa batalha.

Como afirmou Paulo Pontes, a peça não é maniqueísta, as personagens são "pessoas plenas de qualidades pessoais, morais, maravilhosas mas em choque entre si". O julgamento não pode ser moral, como bem advertiu o autor. O caráter da personagem é colocado em choque com a realidade. As contradições internas da classe que representam vêm à tona.[359]. As vizinhas são companheiras de Joana, mas precisam do dinheiro, por isso querem o trabalho; Cacetão, o gigolô, aquele que seria o marginal, solidariza-se com Joana; os homens, alegres e brincalhões, não aguentam ouvir a verdade de Cacetão e partem para a violência, espancando-o.

Creonte chega à casa de Joana com a polícia para expulsá-la. Ela lhe pergunta por que um homem poderoso como ele toma essa atitude contra ela. Creonte fala que é por medo.

---

[359] MICHLASKI, Yan. "Um clássico sempre vigoroso". Jornal do Brasil (Caderno B). Rio de Janeiro, 01 de julho de 1980, p. 5.

> CREONTE:
> Medo de você,
> sim, porque você pode investir a qualquer
> hora. Tá calibrada de ódio, a arma na mão
> E a vida te botou em posição de tiro
> Só falta a vítima, mais nada. Então prefiro
> virar pr'um outro lado a boca do canhão
> Não gosto de guerra nem vou facilitar
> diante e quem está se sentindo injustiçada [p.156]

O discurso de Creonte reproduz exatamente a ideologia burguesa. Os rebeldes devem ser paralisados, exilados. Eles não podem provocar um desarranjo na ordem social. É necessário cautela, não se pode facilitar diante daquele que se sente injustiçado. A injustiça social, conforme a perspectiva da classe dominante, portanto, é invalidada. É como diz Jasão no início a Egeu: se não tinha dinheiro, por que comprou? Não importam os lamentos dos oprimidos, se não seguem a cartilha que lhes foi imposta, eles não têm razão.

Desesperada com o despejo, Joana pede mais um dia. Só um dia. Era o tempo que ela precisava para colocar em prática sua vingança. Creonte, mesmo contrariado, cede.

Joana pede a Corina que vá chamar Jasão. Ele atende ao pedido dela e vai ao seu encontro. Joana, dissimuladamente, pede perdão a Jasão. Pela primeira vez na peça, ela usa essa máscara e mente. Ela mesma doma sua força bruta. É necessário que controle seu destempero para efetivar sua vingança. Ela está sozinha, sua decisão é individual; do ponto de vista social, portanto, ineficiente. Joana, porém, radicalizou porque foi colocada em uma encruzilhada da qual não via saída. Acreditou em determinado momento que a reunião dos moradores com Creonte pudesse resolver, pelo menos, o problema da moradia, mas fora vencida. Encurralada, sua reação será violenta e trágica.

Desde o início, a trama sinalizava a morte dos filhos. A confirmação dela vem com a visita de Jasão. Joana torna-se consciente de que matar os filhos é a única forma de atingir Jasão verdadeiramente.

Esta cena não evidencia o amor paternal de Jasão, coerentemente com o desenvolvimento do conflito, já que ele, em nenhum momento, mostrou real interesse ou preocupação pelos meninos. No seu primeiro contato com eles, o destaque é dado ao samba "Gota D' Água". Jasão mostra-se satisfeito porque um

dos meninos já sabe cantar a canção. A seguir, ele mirando o sucesso, coloca-se em primeiro plano, de novo, e afirma:

> JASÃO: Joana, me desculpe o que eu vou dizer,
> mas eu chego lá. Inda vou vencer
> na porra desta vida, me ouviu bem?
> Você vai ver... As crianças não vão
> ser esquecidas.. [p. 163]

Ele, inclusive, reluta em permitir a ida dos filhos ao casamento. Ao final, contrariado, cede. Joana diz que mandará pelas crianças um presente para a noiva.

Jasão vai embora e Joana canta “Gota d’ Água”.

> JOANA: Já lhe dei meu corpo, não lhe servia
> Já estanquei meu sangue, quando fervia
> Olha a voz que me resta
> Olha a veia que salta
> Olha a gota que falta
> Pro desfecho da festa
> Por favor
> Deixa em paz meu coração
> Que ele é um pote até aqui de mágoa
> E qualquer desatenção
> - faça não
> Pode ser a gota d’ água

Nos versos da canção, Joana resume sua história. Entregou-se a Jasão, deu-se de corpo (e alma), mas ela não servia aos propósitos dele. A fúria do abandono teve de ser estancada à força, pois era incômoda. Se ele enxergasse direito, sem a ânsia de quem quer livrar-se logo do tormento, perceberia a máscara da dissimulação e veria que a voz de Joana, sua força, já estava esgotada. A veia que salta expressa a tensão, mas ele também não vê. Assim, não é capaz de compreender que a gota restante para o desfecho da festa estava por cair. Joana ainda implora, ao final, que ele sossegue o coração dela, deixe-o em paz, porque já não suporta tanta mágoa. Ela insiste em seu apelo: se Jasão fosse capaz de dar-lhe um pouco de atenção, não cairia a gota d’ água que transbordará o pote. Não ocorreria a tragédia.

A gota d’ água que transborda o pote, que excede os limites, cai quando Jasão rompe definitivamente com o popular, ao sentar-se na cadeira de Creonte, símbolo do poder.

Porém, Jasão foi mesmo embora. Só resta a Joana concluir a vingança. Ela prepara um bolo de carne envenenado para enviar de presente a Alma.

Começa a festa de casamento. De um lado, a ira de Joana, de outro, a alegria dos convivas. As crianças são levadas por Corina ao casamento. Joana entra em conflito consigo mesma por causa do que está por acontecer.

Um dos meninos entrega o bolo a Alma. Antes que ela coma, Creonte percebe o risco e manda que os meninos saiam e levem o presente embora.

As crianças voltam com o bolo envenenado e Joana se desespera. O caminho que se confirma é assustador. Ela grita. Porém, não vê outra saída. Chama os filhos, oferece-lhes o bolo e lhes diz que chegou a hora de descansar. O lugar aonde eles vão é tranquilo, suave, feliz. Ela ainda pela última vez clama por vingança.

> JOANA: [...]
> A Creonte, à filha, a Jasão e companhia
> vou deixar esse presente de casamento
> Eu transfiro pra vocês a nossa agonia
> porque , meu Pai, eu compreendi que o sofrimento
> de conviver com a tragédia todo dia
> é pior que a morte por envenenamento [p. 173]

Joana também come o bolo, agarra-se aos filhos e cai com eles no chão. Nicole Loraux, em sua obra, *Maneiras trágicas de matar uma mulher*, compreende que o suicídio é a única saída em uma desgraça extrema. Para a autora, é uma escolha feita "sob o peso da pressão por aqueles sobre os quais se abate a 'dor excessiva de um infortúnio sem saída'. Na tragédia, sobretudo, morte de mulher"[360].

Enquanto isso, na festa, Jasão assume a cadeira de Creonte.

Cabe a Creonte a última fala da peça. Sua mensagem final fixa a ideologia burguesa. Assim, confere-lhe *status* de dogma.

> CREONTE: (...)
> Portanto, sentando Jasão aí eu provo:
> não uso preconceitos ou discriminação
> Quem vem de baixo, tem valor e quer vencer
> Tem condições de colaborar pra fazer
> Nossa sociedade melhor... Senta, Jasão. [p. 174]

---

[360] LORAUX, Nicole. *Maneiras trágicas de matar uma mulher*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p. 30.

Assim que Jasão se senta, ouve-se um burburinho. Egeu e Corina entram carregando os corpos de Joana e os filhos. A rubrica indica que as vozes começam a entoar “Gota D’ Água”, os atores que interpretam Joana e as crianças levantam-se e integram o coro. Ao fundo do palco, projeta-se uma manchete sensacionalista noticiando uma tragédia.

A verdadeira tragédia que *Gota D’ Água* pretende mostrar não é a infelicidade de Joana, ou o suicídio e a morte dos filhos. A morte por envenenamento, como nos informa a personagem, não é tão sofrida quanto ter de conviver com a tragédia todo dia. Assim, a tragédia é a realidade tal como nos é ofertada.

Trágico é o modelo capitalista implantado que seleciona alguns para o banquete do meio-dia e exclui a maioria. Trágica é a degradação das relações humanas por causa do capital. Também é trágico não se buscar uma saída para o impasse que vivemos todo dia.

Segundo Bakhtin[361], o texto polifônico é aquele em que as contradições não se superam. Em *Gota D’ Água*, a permanência do desequilíbrio é condição do capitalismo. Essas contradições, portanto, não se superam no texto porque não se superam na realidade. A morte de Joana não significa o fim da desigualdade, tampouco o encerramento de um ciclo, mas a manutenção do trágico. Ao cortar pela raiz a possibilidade de Jasão manter o contato com os filhos, Joana afastou-o totalmente do popular. A tragédia, portanto, amplia-se, pois, para os autores, a única saída para o impasse está justamente na aproximação com o povo. Sem esse contato, ratifica-se a falta de alternativas no mundo contemporâneo e confirma-se a tragédia[362].

---

[361] FIORIN, José Luiz de. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.
[362] WILLIAMS, op. cit.

CONCLUSÃO

Com o intuito de compreendermos a dramaturgia de Paulo Pontes foi necessário acompanhamos seu percurso artístico-intelectual. Assim o fizemos, por entendermos que no contexto de produção da obra artística insere-se o homem, o criador. O resgate de alguns olhares a respeito do dramaturgo, como amigos e familiares, foi importante para conhecermos o homem público. O início da carreira no rádio e o trabalho realizado na CEPLAR mostraram-se relevantes para situar o seu posicionamento político, que despontava e se consolidaria. Acompanhando sua trajetória, percebe-se uma coerência em seu projeto artístico que o leva à companhia de artistas e intelectuais engajados com as causas sociais e com a luta política.

Desse modo, o resgate pretendido foi, sobretudo, histórico. A faceta de Paulo Pontes que nos interessava era aquela que dialogava com o momento político que o País vivia. Paulo Pontes insere-se no rol dos dramaturgos engajados, contemporâneo a Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, João das Neves, Ferreira Gullar, entre outros. Assim como estes, Paulo Pontes aliou a paixão pelo teatro ao engajamento político.

A análise das peças de Paulo Pontes revelou um dramaturgo cuja obra não sucumbiu à passagem do tempo. Sem ser dogmático, realizou uma análise da sociedade brasileira de sua época e revelou-se vanguardista em muitos momentos.

A temática de sua dramaturgia é regular. Desde a primeira peça, *Um Operário, Um Estudante e Um Camponês*, escrita na época da CEPLAR[363], até *Gota D' Água*, Paulo Pontes discute os problemas nacionais, orientado por uma visão marxista de mundo. A regularidade não significou, porém, imobilidade. O amadurecimento artístico e intelectual é notável em cada peça seguinte. O conteúdo acompanhou a dinâmica da sociedade brasileira. A aposta em uma aliança, como forma de promover a revolução popular, como se atesta por essa peça escrita nos tempos da CEPLAR; a resistência à ditadura militar fora o mote de *Opinião* e depois

[363] Como já informamos, não encontramos outras informações sobre este texto, salvo a registrada no livro de PORTO e LAGE. É provável que tenha sido destruído com outros documentos quando a sede da CEPLAR foi invadida pelos militares. Embora não tenhamos tido acesso à peça, o seu título já é bem significativo.

de *Paraí-bê-a-bá*; e, a partir, deste ponto, a postura crítica de Paulo Pontes, compartilhada por outros dramaturgos de sua geração, voltou-se à análise das próprias estruturas de poder, o autoritarismo e o capitalismo, e a relação entre ambos.

Para expressar suas ideias, no entanto, ele voltou-se à tradição brasileira, mas não se furtou de buscar na vanguarda artística, formas que enriquecessem o teatro em termos de comunicação. Incorporou à sua dramaturgia, formas tradicionais brasileiras, como a comédia de costumes e o teatro de revista, além de buscar nas fontes populares canções, ritmos brasileiros, versos, literatura de cordel. Também promoveu o popular pelo diálogo com poetas, cronistas, cantores e atores da velha-guarda, como Ziembinski e Dercy Gonçalves. Como expressão característica de sua época, dialogou com o teatro brechtiano, mas também se aproximou de formas aparentemente contraditórias do teatro de Brecht, como o Absurdo, o realismo fantástico, ou mágico, e a tragédia.

A análise das peças e dos escritos de Paulo Pontes, e sobre ele, como ensaios, entrevistas, conferências, permitiu que se identificasse o referencial teórico do autor e a interlocução com esses discursos.

Paulo Pontes, além de seu embasamento teórico, não perdeu, com o tempo, a mesma vontade de intervir na sociedade de forma prática, tal como fizera na cidade de Mari, subindo no caixote para impulsionar os camponeses à luta, ou como fazia na CEPLAR. Como a conjuntura política pós-1964 era outra, porém, ele concentrou sua força política na dramaturgia e nos projetos paralelos, como os debates ocorridos no Teatro Casa Grande.

A ânsia de querer atingir um público de massa para o teatro também se inscreve na sua atuação política. Um grande público significava uma oportunidade de propiciar um debate sobre a realidade brasileira. Gramsci, cuja obra influenciou Paulo Pontes, acreditava que a discussão da realidade, com o aprofundamento do conhecimento de suas estruturas, era condição essencial na luta pela transformação das condições estabelecidas.[364]

---

[364] Ver: COUTINHO, Carlos Nelson. *Gramsci: Um estudo sobre seu pensamento político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____ *Escritos Politicos*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2004. v. 1

LIGUORI, Guido, "Estado e sociedade civil: entender Gramsci para entender a realidade" .In. COUTINHO, Carlos Nelson. TEIXEIRA, Andréa de Paula (orgs.). *Ler Gramsci, entender a realidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

O filósofo apresenta-se como um dos pilares da dramaturgia de Paulo Pontes. Como visto no capítulo dois, em seu último artigo, Paulo Pontes alude explicitamente às ideias de Gramsci. É importante retomar o excerto.

> "A meu ver- escrevia- a luta fundamental neste momento de todo produtor de cultura e arte no Brasil é fazer com que a hegemonia dos meios de produção e difusão de cultura seja nacional em nosso país e, o que é mais importante, a luta de todo homem de cultura efetivamente interessado na democratização da sociedade brasileira é fazer com que os interesses das classes subalternas, que são a grande maioria da população, ocupem o centro da cultura nacional"[365].

Os termos hegemonia e classes subalternas remetem a Gramsci. Pode-se afirmar, ainda, que, ao tecer a crítica ao radicalismo de Joana e à imobilidade de Egeu, em *Gota D' Água*, Paulo Pontes está pretendendo dizer que não se toma o poder pela força, tampouco pelo afastamento das classes que estão no comando. Não são atitudes radicais que alteram as condições existentes. Para o filósofo, sobrepujar a condição de subalternidade exige uma revisão crítica das estruturas sociais, a fim de desmascarar o senso comum. Somente assim, as classes subalternas seriam capazes de promover a contra-hegemonia. Desse modo, *Gota D' Água* não tem a intenção de apresentar um desfecho sem perspectiva, pelo contrário, a aproximação efetivada pela peça deveria levar-nos a questionar a própria tragédia do cotidiano. Ao compreender criticamente a nós mesmos e a sociedade em que nos inserimos, a aposta é que seremos capazes de construir uma força contrária à hegemonia dominante.

Os desfechos das peças de Paulo Pontes, aliás, distanciam-se do final feliz. Considerando que a maior parte de sua dramaturgia pertence à comédia, é de se estranhar esse fato. O autor poderia ser considerado pessimista, por apresentar, aparentemente, um mundo sem solução. No entanto, o seu intuito, assim nos parece, era justamente interromper o riso no ponto em que a crítica se sobressaía. Dessa forma, não se perdia a força da contestação.

Dias Gomes afirmou que Paulo Pontes mais do que um simples dramaturgo, "foi um desses Dom Quixotes, graças ao qual o nosso teatro- esse maravilhoso

---

[365] PONTES, Paulo. op. cit. Acervo Cedoc- Funarte. "transcrito do Jornal *O Pasquim*", 1976.

moribundo- sobrevive. A figura de D. Quixote também foi associada ao dramaturgo por Flávio Rangel.

> Paulo Pontes é uma grande falta. É uma das expressões mais vivas da cultura brasileira. Sempre se manteve ao lado dos oprimidos. Colocou no palco a mais legítima expressão de seu povo. A mensagem que deixa em nossos corações é a de um legítimo Quixote na incansável luta pela liberdade.

Gomes e Rangel atribuem a aura quixotesca a Paulo Pontes por causa de sua incansável luta pelo nacional-popular. Até o fim, Paulo Pontes manteve-se confiante nesse projeto como forma de contestação política e expressão artística. Lutou até quando pode pela liberdade, não só do jugo político, mas socioeconômico e cultural. As críticas que ele recebeu por essa persistência insistiam em colocá-lo em uma posição retrógrada, ou deslegitimavam sua autonomia intelectual. A sua trajetória refuta tais opiniões. Paulo Pontes possuía embasamento teórico e artístico, além de ter sido favorecido pela constante troca de ideias com aqueles que constituíam seu círculo de amizades.

Nesse seu último artigo, ele escreveu:

> Aproximar-se do nacional e popular, da forma como eu tentei, esquematicamente, definir aqui, deve ser o objetivo atual e permanente do teatro brasileiro. Para tanto, chegou a hora de formularmos a síntese correta da história que nós herdamos. E isso só conseguiremos se tivermos a compreensão de que a nossa crise de agora, de tão funda, nos obriga a ver em perspectiva, e em todas as direções.
>
> É preciso que nós não nos separemos da nossa História. Afinal de contas é a única que nós temos.[366]

Se hoje já não cabe falar de um projeto nacional-popular como o daquela época, por outro lado, é pertinente considerar que a crítica social será tanto mais eficaz quanto mais compreender e se aproximar da realidade dos povos. O teatro, como toda expressão artística, desempenha um papel fundamental nas sociedades: permitir ao homem a aproximação consigo mesmo e com seu mundo.

Paulo Pontes não é um autor de seu tempo somente. Disposto a compreender a complexidade da realidade brasileira, acabou possibilitando a reflexão das contradições humanas em uma sociedade capitalista.

[366] PONTES, Paulo. op. cit. Acervo Cedoc- Funarte. “transcrito do Jornal *O Pasquim*”, 1976.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, F. **Os homens precários**. Porto Alegre: A Nação/Instituto Estadual do Livro, 1975. 262 p.

ALVES, A.R.C. **O conceito de hegemonia: de Gramsci a Laclau e Mouffe**. **Lua Nova**, São Paulo, v. 80, p 71-96, 2010. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ln/n80/04.pdf>. acesso em 17 maio 2015.

ARISTÓTELES**.** **Arte Poética**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores).

ARRABAL, J. LIMA, M. A. – **Teatro: O seu demônio é beato**. São Paulo: Brasiliense, 1983, 220 p. (Série O nacional e o Popular na Cultura Brasileira)

ARTAUD, A. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes. 1999. 185 p.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes. 1997. 414 p.

_____. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1992. 196 p.

_____ . **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de Fraçois Rabelais. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec. 1987. 419 p.

BALSEBRE, A. **El lenguaje radiofonico**. Madri: Cátedra, 1994. 250 p.

BARBOSA, G. U. **Entre o dito e o feito**: as contradições da Aliança para o Progresso. 2008. 123 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

BARCELLOS, J. **CPC da UNE**: Uma História de Paixão e Consciência. Rio de Janeiro, 1994. 459 p..

BATISTELLA, A. Um conceito em reflexão: o populismo e a sua operacionalidade. **Revista Latino-Americana de História**, v. 1, n. 3 – mar de 2012.

BEISIEGEL, C. R. “Cultura do povo e educação popular”. **Rev. Fac. Educ**., São Paulo, v.5, n. 1-2, p. 77-92. 1979. Disponível em: <www.revistas.usp.br/rfe/article/view/33249> Acesso em 01 mar 2014.

BERGSON, H. **O riso**. **Ensaio sobre a significação do cômico**. Tradução Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar. 1983.

BERLINCK, M. T. **O centro popular de cultura da UNE**. Ed. Papirus. 1984.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Schwarcz. 1986.

BETTI, M. S. “Crítica norte-americana e debate cultural no teatro brasileiro da década de 1960/70: apontamentos introdutórios”. **Aurora**, São Paulo, v.1, p. 53-71, 2007. Disponível em: < http://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/6340> Acesso em: 13 mar. 2015.

_____. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: EDUSP, 1997, 338 p.

BIANCHI, G. **Midiatização radiofônica nas memórias da recepção: marcas dos processos de escuta e dos sentidos configurados nas trajetórias de relações dos ouvintes com o rádio**. 210 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade do Vale do rio dos Sinos, São Leopoldo, 2010. Disponível em: < http://biblioteca.asav.org.br/vinculos/tede/GrazielaBianchiComunicacao.pdf> Acesso em 14 maio 2014.

BOTOSO, A. “O realismo maravilhoso no romance o mundo alucinante, de Reinaldo Arenas”. **Revista Virtual de Letras**, v. 03, nº 01, jan.-jul, 2011. Disponível em: http://www.revlet.com.br/artigos/84.pdf> Acesso em: 13 nov. 2014.

BOURDIEU, P. **As regras da arte**. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras. 2002. 432 p.

BRAGA, C. “Vianinha: íntimo e pessoal”. **Aletria**, Belo Horizonte, v.7, n. 1, p. 40-49, http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1213/1299> acesso em 8 mai 2013.

BRANDÃO, N. A.; DIAS, E. F. “A questão da ideologia em Antonio Gramsci”. **Trabalho & Educação**, v.16, n. 2, p. 81-98, jul / dez 2007. Disponível em:

<http://www.portal.fae.ufmg.br/seer/index.php/trabedu/article/viewFile/877/769> acesso em 8 mai 2013.

BOAL, A. “Tentativa de Análise do Desenvolvimento do Teatro Brasileiro”. In: **Arte em Revista**, São Paulo, n. 6, 1981.

BÔAS, R. L. V. **Teatro político e questão agrária: 1955-1965. Contradições, avanços e impasses de um momento decisivo**. 2009. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

BRITO, M. O. P. **O intelectual e o nacional-popular nas peças *Check-up* e Em nome do pai, do filho e do Espírito Santo, de Paulo Pontes**. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura e outras áreas do conhecimento) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

BUARQUE, C.; PONTES, P. **Gota D’Água**: uma tragédia brasileira. Rio e Janeiro: Civilização Brasileira. 2008. 174 p.

CABRAL, J. F. G. “O teatro da crueldade de Antonin Artaud: A dimensão política na vida”. In: Simpósio Nacional de História, 27, 2013, Natal. **Anais do Simpósio Nacional de História**. 2013. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364429619_ARQUIVO_OTEATRODACRUELDADEDEANTONINARTAUDPUC1.pdf> Acesso em: 22 mai 2014.

CALDAS, A. C. **Centro Popular de Cultura no Paraná (1959-1964)**: encontros e desencontros entre arte, educação e política. 2003. 148 f. Dissertação (Mestrado em História) -Universidade Federal do Paraná; Curitiba, 2003.

CANCLINI, N.G. **Culturas Híbridas** - estratégias para entrar e sair da modernidade . São Paulo: EDUSP, 1997. 385 p.

CÂNDIDO, A. “Dialética da Malandragem caracterização das Memórias de um sargento de milícias”. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 8, p. 67-89, São Paulo, 1970.

CARDENUTO, R. “Dramaturgia de avaliação: o teatro político dos anos 1970”. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 26, n. 76, p 311-332, 2012. Disponível em <http:// http://www.scielo.br/pdf/ea/v26n76/29.pdf>. acesso em 20 fev 2014.

CARPENTIER, A. **A literatura do maravilhoso**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1987. 188p.

CHAUÍ, M. **BRASIL. Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Perseu Abramo. 2000. 103 p. Disponível em: http://www.usp.br/cje/anexos/pierre/brasil_mitofundador_e_sociedade_autoritaria_marilena_chaui.pdf> Acesso em: 20 maio 2015.

_____. **Intelectual engajado: uma figura em extinção?** Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/intelectual_engajado.pdf>. Acesso em: fev. 2014.

_____. **Convite à Filosofia**. São Paulo: ed. Ática, 2000. 567 p. Disponível em: <http://www.faberj.edu.br/downloads/biblioteca/filosofia/Convite_a_Filosofia-Marilena_Chaui.pdf> Acesso em: 20 maio 2015.

_____ . **O que é ideologia?** São Paulo: Brasiliense, 2001.

CHIAMPI, I. **O Realismo Maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CHRISTINA, H. “A comédia redescoberta”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 set. 1972.

CICLO DE DEBATES DO TEATRO CASA GRANDE. 1975, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Núbia. 1976. 237 p. (Coleção Opinião).

CLARK, K.; HOLQUIST, M. **Mikhail Bakhtin**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998, 381 p.

COELHO, M. C. M. N. “Medéia, metamorfoses do gênero”. **Letras Clássicas**, São Paulo, v. 9, p. 157-178, 2005. Disponível em: < http://www.revistas.fflch.usp.br/letrasclassicas/article/view/721/626> Acesso em: 6 mar 2014.

_____. Por que Chico Buarque e Paulo Pontes mataram Medéia?. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 8: corpo , violência e poder, 2008, Florianópolis. **Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 8**. Florianópolis: Editora Mulheres, v. 1, p. 1-8, 2008. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST70/Maria_Cecilia_de_Miranda_Nogueira_Coelho_70.pdf> Acesso em: 6 mar 2014.

CORREIA NETO, A. **A cara do povo do jeito que ela é**. João Pessoa: Ed. Paulo Pontes. 1977. 96 p. (Coleção O Povo no Palco, v. 1)

COSTA, A.; VIANNA FILHO, O. PONTES, P. **Opinião**. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965, 89 p.

COSTA, I. C. "A crise do drama em Eles não usam *Black Tie*: uma questão de classe". **Discurso**, São Paulo, n. 20, p. 147-155, 1993. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37961/40688> Acesso em 15 maio 2015.

_____. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. 233p.

_____ "A produção tardia do teatro moderno no Brasil". **Rev. Depto. Filos. USP**, São Paulo, v.18, p. 97-130, 1990. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37941> acesso em 18 mai 2015.

_____. "Teatro político no Brasil". **Trans/Form/Ação**, São Paulo, v. 24, p. 113-120, 2001. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-31732001000100008> Acesso em 18 mai 2015.

COUTINHO, C.N. **Gramsci**. Porto Alegre: LP&M, 1981.

_____. **Cultura e sociedade no Brasil**: ensaios sobre ideias e formas. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

CURY, M. Z. F.; WALTY, I. L. C. (Orgs.) **Intelectuais e vida pública**: migrações e mediações. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG. 2008. 237 p.

DAMATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco. 1997. 249 p. Disponível em: <http://www.usp.br/cje/anexos/pierre/DAMATTARobertoCarnavaismalandroseherois.pdf> Acesso em 17 maio 2014.

DAMAZO, A. F. T. **"O canto do povo de um lugar"**:uma leitura das canções de João do Vale. 2004. 183 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista. São José do Rio Preto. 2004. Disponível em: <http://base.repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/103708/damazo_faft_dr_sjrp.pdf?sequence=1> Acesso em: 07 mar 2015.

D'ANGELI, C.; PADUANO, G. **O cômico**. Tradução Caetano Waldrigues Galindo. Curitiba: UFPR. 2007. 310 p.

ECO, U. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva. 1991. 284p.

Entrevista com Luiz Tadeu Teixeira. **Simbiótica**, n.4, out. 2013. Disponível em: <http://www.periodicos.ufes.br/simbiotica/article/viewFile/6132/4479> Acesso em: 27 mar 2015.

ESSLIN, M. **O Teatro do Absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. 405p.

_____. **Uma anatomia do drama**. Rio de Janeiro: Zahar. 1986. 132 p.

ESTEVAM, C. **A questão da cultura popular**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1963. 115 p.

FARIA, J. R. **Ideias Teatrais**: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2001. 685 p.

_____. **O teatro na estante**: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira. Cotia: Ateliê, 1998, 227p.

FARIA, N. R.. "O Governo João Goulart e os Movimentos de Educação e Cultura Popular: Conscientização e Independência Política Internacional". In: Encontro Regional de História, 15, 2012 **Anais do XV Encontro Regional de História da ANPUH-RIO**. p. 6, 2012.

FÁVERO, O. As fichas de cultura do Sistema de Alfabetização Paulo Freire: um "Ovo de Colombo". **Linhas Críticas**, Brasília, v. 18, n.37, p. 465-483, set./dez. 2012. Disponível em < http://periodicos.unb.br/index.php/linhascriticas/article/view/8009> Acesso em: 28 ago 2014.

_____ . Paulo Freire: primeiros tempos. **Em Aberto**, Brasília, v. 26, n. 90, p. 47-62, jul./dez. 2013. Disponível em: <http://dhnet.org.br/educar/40horas/favero_paulo_freire_primeiros_tempos.pdf> Acesso 20 nov 2024.

FEBROT, L. I. "Um acontecimento para o Teatro Brasileiro". O **Estado de S. Paulo**. 24 dez 1972.

_____. “Comédia Popular Urbana. Em face das tendências do Teatro Brasileiro”. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 mai. 1973.

FERREIRA, Bibi. “Ontem eu vi uma estrela cair do céu”. **Última Hora**, 06 mar. 1977.

FERREIRA, R. F. S. “Antônio Maria: crônicas, memórias e Rio de Janeiro”. **Outros Tempos**, v. 6, n. 7, jul. de 2009. Disponível em: < http://www.outrostempos.uema.br/vol.6.7.pdf/raquel_%20franca.pdf> Acesso em 11 jul 2014.

FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006, 144p.

FLORY, A. V. Apontamentos sobre a recepção de Bertolt Brecht no Brasil via Anatol Rosenfeld. **Pandaemonium**, São Paulo, v. 16, n. 22, p. 55-83, dez. 2013, Disponível em http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/80104/83986 acesso em 26 ago 2014.

FOSSARI, C. L.; FURTADO, M. T. Entrevista: Gianfrancesco Guarnieri. **Travessia,** v. 2, n. 4, 1982.

FREITAS FILHO, J. F. M. **“Com os séculos nos olhos”** – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. 2006, 386 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

FRYE, N. **Anatomia da Crítica**, São Paulo, Cultrix, 1973, 362 pp.

GARCIA, C. “Check-Up”. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 2 mar. 1973.

GARCIA, M. “Contra a censura, pela cultura”: A construção da unidade teatral e a resistência cultural (anos 1960**). ArtCultura**, Uberlândia, v. 14, n. 25, p. 103-121, jul.-dez. 2012. Disponível em: <www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF25/Miliandre_Garcia.pdf> Acesso em 17 nov 2014.

_____ .”Teatro e resistência cultural: o grupo Opinião”. **Temáticas**, Campinas, v. 19, n.37/38, p. 161-178, jan.-dez. 2011. Disponível em: < http://www.culturaepolitica.org/uploads/9/0/1/8/9018200/miliandre_garcia.pdf> Acesso em 15 maio 2012.

GARCIA, S. **O teatro da militância**. São Paulo: Perspectiva. 2004. 212 p. (Estudos; 113).

GASPARI, E. **A Ditadura Envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 417 p.

GOMES, D. “O engajamento: uma prática de liberdade”. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro,. Caderno Especial n. 2, p. 7-17, jul. 1968.

GONÇALVES, M. M. “Artaud e Brecht : a atração dos opostos”. **Cadernos PAR**. n. 5, p. 83-100, maio 2012. Disponível em: < http://hdl.handle.net/10400.8/567> Acesso em: 22 Maio 2014.

GRAMSCI, A. **Concepção dialética da história**. Rio de Janeiro: civilização Brasileira. 1978. 339 p.

_____ . **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1982. 244 p.

GRUPPI, L. **O conceito de hegemonia em Gramsci**. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

GINSBRUG, C.. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

GOLDSTEIN, N. **Versos, sons e ritmos**. São Paulo: Ática, 1985, 80p.

GRAMSCI, A. **Concepção Dialética da História**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. 341 p.

GUARESCHI, P. e RAMOS, R. **A Máquina Capitalista**. Petrópolis, Vozes, 1988. 116p.

GUARNIERI, G. “O Teatro como Expressão da Realidade Nacional”. **Arte em Revista**, São Paulo, n.6, p. 6-7, 1981.

GUINSBURG, J; FARIA, J. R.; LIMA, M. A.(org) **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo. 2006. 354 p.

GULLAR, F. **Aula magna**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. 86 p. (Série Memorabilia, n.3).

_____. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1965. 126p.

_____ . **Vanguarda e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1969. 132 p.

HAUSSEN, D. F. "Rádio, populismo e cultura: Brasil e Argentina (1930-1955)". **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, nº 5, p. 50-56, nov 1996. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/2947/2231>. acesso em 18 mai 2015.

HERMETO, M. "O contexto mental da tragédia brasileira gota d'água: diálogos com a cultura política comunista". Sæculum - **Revista de História**, João Pessoa, v. 24, p. 87-103, jan/jun 2011. Disponível em: < http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/srh/article/download/12436/7198> Acesso em: 28 ago 2014.

_____. **'Olha a Gota que falta'**. Um Evento No Campo Artístico-Intelectual Brasileiro (1975-1980). 2010, 439 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

HINOJOSA, F. R. "*Pas de Deux*: a questão dos pares no teatro do absurdo". **Palimpseto**, v. 9, n. 10, p. 1-16, 2010. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num10/dossie/palimpsesto10_dossie08.pd> Acesso em: 23 abr 2014.

KREUTZ, L. **Os movimentos de educação popular no Brasil, de 1961-64. 1979**. Dissertação (Mestrado em Educação) - Instituto de Estudos Avançados em Educação, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1979. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/9234/000024326.pdf?sequence=1> acesso em 18 maio 2015.

LESSA, F. S. e BUSTAMANTE, R. M. C. (orgs). **Memória e Festa**. Rio de Janeiro: Mauad, 2005, 636p.

LESKY, A. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 312 p.

LORAUX, N. **Maneiras trágicas de matar uma mulher**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar 1988, 140p.

LOURENÇO, M. G. **Gota d'água de Chico Buarque e Paulo Pontes: o trágicomusical, criação e historicidade**. 2010. 253 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010. Disponível em: < http://repositorio.ufu.br/handle/123456789/1638> Acesso em: 19 maio 2015.

LUKÁCS, G. **História e consciência de classe**. São Paulo: Martins Fontes. 2003. 598 p.

LUKÁCS, G. **Introdução a uma estética marxista** – sobre a categoria da particularidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. 298p.

MACHADO, M. O; ROSSI, E. R.; NEVES, F. M. O discurso educacional e o almanaque do Biotônico Fontoura: por entre práticas de leitura e a produção de uma representação do sertanejo (1920-1950). **Revista HISTEDBR** (On-line), Campinas, n. 45, p. 78-88, mar 2012. Disponível em: <http://www.histedbr.fe.unicamp.br/revista/edicoes/45/art06_45.pdf> Acesso em: 26 abril 2015.

MACIEL, D. A. V. Das naus argivas ao subúrbio carioca – percursos de um mito grego da Medéia (1972) à Gota D'água (1975). **Revista Fênix de História e Estusdos Culturais**, v.1, n.1, p. 1-21. Disponível em: < www.revistafenix.pro.br/pdf/Artigo%20Diogenes%20Maciel.pdf> Acesso em: 16 mai 2015.

_____ . **Ensaios do nacional-popular no teatro brasileiro moderno**. João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB. 2004. 178 p.

_____ . O alvorecer do drama moderno brasileiro. **Terra roxa e outras terras** – Revista de Estudos Literários, v. 14, p. 15-23, dez. 2008. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol14/TRvol14b.pdf> Acesso em: 16 mar 2014.

MACIEL, L.C. Quem é quem no teatro brasileiro. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro,. Caderno Especial n. 2, p. 49-68, jul. 1968.

_____. "Paulo Pontes que eu conheci". **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 29 dez. 1976.

MAGALDI, S. Um Edifício chamado 200. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 08 ago. 1972.

_____. Paulo Pontes. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 28 dez. 1976.

MARGARIDO, Orlando. **Antonio Petrin: Ser ator**. São Paulo: Imprensa Oficial. 2010, 212 p.

MARINHO, C. S. F. **Gota d'água: entre o mito e o anonimato**. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: UFRJ. 2008. 356p.

_____. Reconfiguraciones comunicativas del saber y del narrar. In: _____. La educación desde la comunicación. Bogotá: Editorial Norma, 2002

_____. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

_____. Heredando el futuro. Pensar la educación desde la comunicación. **Nómadas** (Col), n. 5, 1996. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105118998002> Acesso em: 20 maio 2010.

MARIANO, M. **Um resgate do teatro nacional**: O Teatro Brasileiro nas Revistas de São Paulo (1901-1922), 2008, 259 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008.

MARQUES, F. O banquete da meia dúzia: fontes e estrutura de Gota D Água. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n° 8, p. 3-14, jul.- ago 2000.

_____. Por um teatro político e popular: manifestos do musical brasileiro – 1966-1983. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 25, p. 11-22, jan-jun 2005. Disponível em: < http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4845964.pdf> Acesso em: 14 abr. 2013.

MARX, K. **Fundamentos da história** In: Ianni, O. (org.) *Marx: Sociologia*. São Paulo: Ática 1979. pp. 45-61.

MARX, K. **O Capital**. São Paulo: Abril Cultural, 1984. v. 1, tomo 2.

MELO, P. “Um Artista chamado Paulo Pontes”. **Correio da Paraíba**, João Pessoa, 26 mai. 1972

MICHALSKI, Y. **O teatro sob pressão** - uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. 95p.

_____. Um clássico sempre vigoroso. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B., p. 5, 1 jul. 1980

MORIN, E. **Cultura de massas no século XX**: **neurose**. Rio de Janeiro: Forense. 206p.

MOSTAÇO, E. **Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião** – uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta, 1982. 196 p.

MOTA, C. G. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974); pontos de partida para uma revisão histórica**. São Paulo, Ática, 1978.

NAPOLITANO, M. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 28, p. 103-124, 2001. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2141> acesso em 18 jul 2012.

_____ . **História e música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica. 2002. 79 p.

_____ .**Seguindo a canção**: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Anablume. 2001. 293 p.

NETO, L. **Maysa: só numa multidão de amores**, Rio de Janeiro: Globo, 2005. 432p.

NEVES, J. **A análise do texto teatral**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2010. 120 p.

NEVES, T. C. C. O popular no massivo: melodrama, folhetim e telenovela. In: Simpósio em Literatura, Crítica e Cultura, 6., 2012, Juiz de Fora. **Anais do Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura**, Juiz de Fora: UFJF, 2012. p 1-20. Disponível em: < http://www.ufjf.br/darandina/files/2012/09/Simp%C3%B3sio-2012-texto-Teresa-Neves.pdf> Acesso em: 14 mar 2013.

ORTIZ, R. **Cultura Brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense. 2006, 152p.

PANDOLFO, M.C.. **Gota d' água: trajetória de um mito**. In: Monografias (1977). Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1979.

PARANHOS , K. R. Engajamento e intervenção sonora no Brasil no pós-1964: a ditadura militar e os sentidos plurais do show Opinião. **Pitágoras 500**, Campinas, v. 2, p. 73-82, Abr. 2012. Disponível em: http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/26/41>. Acesso em 5 jan. 2014.

_____. Dois e dois: quatro: Ferreira Gullar, o grupo Opinião e o bicho. **Baleia na rede**, Marilia, v. 9, n. 1, p. 115-134, 2012. Disponível em <http://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/article/view/2838/2216> Acesso em: 18 maio 2015.

_____. Arte e experimentação social: o teatro de combate no brasil contemporâneo. **Projeto História**, São Paulo, n. 43, p. 367-388, dez 2011. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/7963/6703> acesso em 18 mai 2015.

PATRIOTA, R, História e historiografia do teatro brasileiro da década de 1970: temas e interpretações. **Baleia na rede**, Marília, v. 9, n. 1, 2012. Disponível em: <http://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/article/view/2836/2214> Acesso em> 2 abr. 2015.

_____ . História – Teatro – Política: Vianinha, 30 anos depois. **Revista Fênix de História e Estudos Culturais**, v.1, n.1. Disponível em: < www.revistafenix.pro.br/pdf/Artigo%20Diogenes%20Maciel.pdf> Acesso em: 16 mai 2015.

_____ . **Vianinha**: um dramaturgo no coração do seu tempo. São Paulo: Hucitec. 1999. 229 p.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. Tradução J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva. 1999. 483 p.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. São Paulo: Hucitec, 1986. p. 68.

PERETI, E. **El señor presidente: transculturação narrativa e construção simbólica da nação**. 2010. 177 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba,. 2010. Disponível em: <http://dspace.c3sl.ufpr.br:8080/dspace/> Acesso em 15 maio 2014.

PIMENTEL, A. João Redondo: um teatro de protesto. **Móin - Móin**: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Jaraguá do Sul, v. 3, p. 102-121, 2007

PONTES, I. **De como Paulo Pontes entrou para o teatro**. Disponível em: <http://hugocaldas.blogspot.com.br/search?q=paulo+pontes> Acesso em: 10 out.13.

PONTES, J. **Eu e meu filho Paulo Pontes**. Rio de Janeiro: Livraria Eu e Você Ed. 1982. 113 p.

PONTES, P. “Algumas palavras sobre Fausto da Silva”. **Revista de Teatro**, p. 54-55, maio-jun. 1975

_____. “As coisas sabidas e não conquistadas”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 dez. 1976.

_____. “Autor não pode viver só de teatro”. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 17 fev. 1973.

_____. “Check-Up”. **Arte em Revista**, São Paulo, n. 6, p. 56-58, 1981.

_____. Conferência na APTT, março de 1976. In: VEIGA, R.; JAKOBSKIND, M. A. Paulo Pontes. **A arte da resistência**, São Paulo: Versus, 1977. 80p.

_____. “E a posição de Dr. Fausto”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 set. 1973.

_____. “Gota d’ água contra a maré”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 de dez. 1976.

_____. “Paulo (Tromba d’água) Pontes”. **Pasquim**, n. 143. Rio de Janeiro, 23-29, jan. 1976. P. 8-12. Entrevista concedida à Zuenir Ventura, Darwin Brandão, Alceu Gama, Bibi Ferreira e Jaguar.

_____. **Paraibê-a-ba**. Acervo Paulo Vieira (Universidade Federal da Paraíba)

_____. **Teatro de Paulo Pontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. 2v.

_____. “Um Edifício chamado 200...”. **Arte em Revista**, São Paulo, n. 6, p. 58, 1981.

PONTES, P; BUARQUE, Chico. “Debate: Gota D’água, um teatro popular?”. Subúrbio e Poesia. **Movimento**, São Paulo, 2 fev. 1976.

PORTO, D. O; LAGE, I. L. C. **CEPLAR**: história de um sonho coletivo. João Pessoa: Conselho Estadual de Educação. 1995. 207 p.

PRADO, D. A. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva. 2003. 149 p. (Debates; 211)

RAMOS, S. (org) **Paulo Pontes, vida e paixão**. João Pessoa: Ideia. 2002. 104 p.

RANGEL, F. “Paulinho por Flávio Rangel”. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 28 dez. 1976..

Repressão e direito à resistência: os comunistas na luta contra a ditadura (1964-1985). São Paulo : Anita Garibaldi: Fundação Maurício Grabois, 2013. 414 p.

RIBEIRO, F. P. Paulo Freire na Comunicação e os meios de “comunicados”. **Rizoma**, Santa Cruz do Sul, v. 1, n. 2, p. 78, dez. 2013. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/rizoma/article/download/4058/3131> Acesso em: 13 fev. 2015.

RIBEIRO, R. A.. **A teoria da modernização**. A Aliança para o progresso e as relações Brasil-Estados Unidos. 2006. Tese (Doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

RIDENTI, M . Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo Social**, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 81-110, jun. 2005. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/ts/v17n1/v17n1a03.pdf> Acesso em: 12 jan 2014.

_____. Cultura e política nos 1970: o fim do ciclo das vanguardas no Brasil. In: Congresso da BRASA (Brazilian Studies Association), 9, 2008, New Orleans. **Anais**, v. 1, p.1-3. Disponível em: <http://www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA_IX/Marcelo-Ridenti.pdf> Acesso em: 17 jul 2014.

_____ .. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: “entre a pena e o fuzil”. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 185-195, jan-jun. 2007. Disponível em: <historiapolitica.com/datos/biblioteca/brasil_ridenti.pdf> Acesso em: 12 abr. 2012

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva. 2008. 176p. (Debates; 193)

ROSENFELD, A. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva: Edusp; Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

SACRAMENTO, I. Dias Gomes com opinião: o individual e o coletivo na consolidação da dramaturgia nacional-popular. **Baleia na rede**, Marilia, v. 9, n. 1, p. 92-114, 2012. Disponível em < http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/view/2837> acesso em 18 maio 2015.

_____. Artistas da Revolução na Televisão - Balanço Historiográfico e Novas Perspectivas de Crítica. In: Congresso Nacional de História da Mídia, 5, 2007, São Paulo. **Anais**. Disponível em: http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/5o-encontro-2007-1/Artistas%20da%20Revolucao%20na%20Televisao.pdf> Acesso em 20 set 2012.

_____ . Entre o dramático e o épico: o herói negativo e as hibridizações estéticas na teledramaturgia de Dias Gomes nos anos 1970. **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo** – Dossiê, p 247-271, maio de 2012.

_____ . **Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais**. 2012. 500 f. Tese (Doutorado em comunicação e cultura), Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://www.geminis.ufscar.br/download/teses/Nos%20tempos%20de%20Dias%20Gomes%20%28FINAL%29.pdf> Acesso em: 17 mar. 2014.

SARTRE, J. P. **Que é a literatura?** São Paulo: Editora Ática, 2006. 231 p.

SARTORI, A. S. e SOARES, M. S. P.. **Concepção dialógica e as NTIC**: A Educomunicação e os Ecossistemas Educativos. Disponível em: <http://www.usp.br/nce/wcp/arq/textos/86.pdf>. Acesso fev. 2015.

SCHWARZ, Roberto. "Cultura e Política, 1964-1969". In: **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SCOCUGLIA, A. C. Memória de um movimento de cultura e educação popular **Em Aberto**, Brasília, v 11 , n. 56, p. 75-80, out./dez. 1992. Disponível em <http://emaberto.inep.gov.br/index.php/emaberto/article/view/835/749> acesso em 14 dez 2013.

_____. A educação popular nos inquéritos policiais militares pós-64. **Eccos – Revista Científica**, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 17-38, jan-jun 2007. Disponível em: < http://www.uninove.br/PDFs/Publicacoes/eccos/eccos_v9n1/eccos_v9n1_2a18.pdf> Acesso em: 3 set 2012.

_____. **Justiça fardada e educação subversiva (1964-1969): IPMs e representações dos vencedores e dos vencidos.** Disponível em: http://www.histedbr.fe.unicamp.br/acer_histedbr/seminario/seminario7/TRABALHOS/A/Afonso%20celso%20scocuglia.pdf. Acesso em: fev. 2015.

SCOVILLE, A. L. M. L. **Literatura das secas: ficção e história**. 2011. 241 f. Tese (Doutorado em Letras) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal
do Paraná, Curitiba, 2011.

SILVA, A. L. R. **Histórias do cangaço e da vida de Chico Pereira a partir da obra "Vingança, não"**. 2012. 15 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Estadual da Paraíba, Guarabira. 2012. Acesso em: <http://dspace.bc.uepb.edu.br:8080/jspui/bitstream/123456789/1541/1/PDF%20-%20Ana%20L%C3%BAcia%20Rodrigues%20da%20Silva.pdf> Acesso em: 20 abr. 2015.

SILVA, M. S. "**No que eu canto trago tudo o que vivi": a tradição e o popular em Maria Bethânia (1965-1978).** 2010, 155 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de São João Del Rei, São João del-Rei, 2010. Disponível em: < www.ufsj.edu.br/portal2.../File/.../Dissertacao%20Marlon%20Silva.pdf> Acesso e; 19 mai 2015.

SODRÉ, N. W. **Quem é o povo no Brasil?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/povonobrasil.html> Acesso: nov. 2013.
SOUSA, D. P. A. **Pode ser a Gota D'água: em cena a tragédia brasileira da década de 1970**. 2009. 237 f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia. 2009.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno (1880-1950**). Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac&Naify. 2001. 192 p.

TANNÚS, D. R. O diálogo como elemento épico em "fat men in skirts" de Nicku Silver e "As três irmãs de Anton Tchekhov. **Rev. ANPOLL**, n.12, jan-jun 2002. Disponível em: < www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/download/505/515> Acesso em 18 maio 2015.

TAVARES, M. N. A paródia no rádio. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 22, 1999, Rio de Janeiro. Disponível em: < <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/e9eee6b969ae031f722187bafa102baf.PDF> Acesso em: 7 jan. 2015

TEIXEIRA, W. S. **Educação em tempos de luta**: história dos movimentos de educação e cultura popular (1958-1964). 2008. 229 f. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2008_TEIXEIRA_Wagner_da_Silva-S.pdf> Acesso em: 08 ago 2012.

TINHORÃO, J. R. **Música popular**: um tema em debate. São Paulo: Editora 34. 1997. 192 p.

TRINDADE, A, G. **Entre o teatro e a canção: uma leitura semiótica de Gota D´água**. 2013. 92f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013. Disponível em:
<http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2013/06/images_AndreGuedes.pdf > Acesso em: 06 mar 2014.

UBERSFELD, A. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva. 2010.201 p.

VELHO, G. "Biografia, trajetória e mediação". In: Gilberto Velho e Karina Kuschnir (orgs). **Mediação e Cultura política**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. 343p.

VELHO, G.; MAGGIE, Y. O Barata Ribeiro 200 com pós-escrito de Yvonne Maggie e comentários de Anthony Leeds. **Anuário Antropológico**, v. 2, 2013. Disponível em: <http://aa.revues.org/528> Acesso em: 11 jul 2014.

VERGARA, A. Surrealismo e Realismo Mágico em El Señor Presidente de Miguel Ángel Asturias. **Outros Tempos**. v.5, n. 5, p. 148-161, jun. 2008. (Dossiê História da América).

VERNANT, J. P. e VIDAL-NAQUET, P **Mito e Tragédia na Grécia Antiga** . São Paulo: Brasiliense, 1991. 2 v.

VIANA FILHO, O. **Vianinha**: teatro, televisão, política. São Paulo: Brasiliense. 1999. 223 p.

VIANNA, D. **Companheiros de viagem**. São Paulo: Brasiliense, 1984. 228 p.

VIEIRA, Lula. **Lembranças da infância**. Disponível em: <http://hugocaldas.blogspot.com.br/search?q=daniel+filho>. Acesso: 17 abr. 2013.

VIEIRA, P. **Paulo Pontes: A Arte das Coisas Sabidas**. 1989. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1989. Disponível em: <http://www.teatropb.com.br/pdfs/dramaturgia/autores_paraibanos/paulovieira/arte_das_coisas_sabidas.pdf>. Acesso: 20 mar. 2010.

VILLARES, R. S. Por uma estética nacional-popular: da teoria à prática **Cadernos Letra e Ato**, Campinas, v. 1, n. 1, p. 60-72. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/letraeato/article/view/214> Acesso em 3 jul. 2014.

WILLIAMS, R. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac Nayfi, 2011, 268 p.