

Associação Nacional de História – ANPUH

XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

Paulo Pontes, Vianinha e Chico Buarque: visões do teatro engajado brasileiro

Dolores Puga Alves de Sousa*

Resumo: Por meio da teledramaturgia “Medéia” (1972) criada por Oduvaldo Vianna Filho e a peça teatral “Gota D’água” (1975), por Chico Buarque e Paulo Pontes, este trabalho busca discutir as respostas dos dramaturgos brasileiros aos acontecimentos que iam da década de 1950 à, principalmente, 1970, momento de criação das obras aqui analisadas. Dessa forma, este artigo pretende construir uma análise acerca da trajetória de Vianinha, Paulo Pontes e Chico Buarque, apresentando uma reflexão sobre as mudanças em suas concepções de política e teatro engajado para a definição de suas criações artísticas.

Palavras-chave: Vianinha – Paulo Pontes – Chico Buarque.

Abstract: Through the teledramatic "Medéia" (1972) created by Oduvaldo Vianna Filho and the teatral play "Gota D’água" (1975), by Chico Buarque and Paulo Pontes, this work searches to argue the answers of the brazilian dramatists to the events that went of the decade of 1950 to, mainly, 1970, moment of creation of the plays analyzed here. Of this form, this article intends to construct to an analysis concerning the trajectory of Vianinha, Paulo Pontes and Chico Buarque, presenting a reflection about the changes in their conceptions of politics and theater engaged for the definition of their artistic creations.

Keywords: Vianinha – Paulo Pontes – Chico Buarque.

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

Analisar a trajetória profissional desses artistas, sob o aspecto da ditadura militar, seria buscar legitimar o marco definidor da memória histórica acerca de teatro contemporâneo brasileiro: o ano de 1964 em diante. Segundo Carlos Vesentini (VESENTINI, 1997), a

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

tentativa de delimitar um marco como fator de esclarecimento para um contexto histórico seria reduzir as possibilidades de investigação.

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

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

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

Ao realizar estas ponderações, o dramaturgo propôs uma reflexão [...] que possibilitou legitimar a presença das camadas populares nos palcos do Arena. Por essa via, revelando, nitidamente, o compromisso político de seu trabalho, explicitou também a necessidade e a urgência em tornar viável um TEATRO ENGAJADO em torno de projetos e/ou lutas, que propiciassem a politização cada vez maior da sociedade brasileira. (PATRIOTA, 1999:103).

O teatro, nestes termos, passou a ter um profundo significado de movimento político. E se o Arena, pelas limitações de seu espaço físico, não havia conseguido atingir devidamente o “povo”, aproximando de sua realidade, muitas pessoas ligadas a ele se distanciaram, buscando uma produção teatral que realizasse de maneira mais eficaz, essa concepção artística.¹ Com a criação dos CPCs – Centros Populares de Cultura –, nos quais o teatro se fazia nas ruas, morros, praças, e bairros distantes, os universitários, por meio da União Nacional dos Estudantes (a UNE) e igualmente interessados nessa nova empreitada,

¹ A citada visão artística estava interligada à defesa do que se denominou “teatro de rua”, em nome daquilo que se compreendia como “cultura popular”.

auxiliaram Vianinha e outros artistas na busca por esse novo intento: um teatro considerado legitimamente brasileiro.

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

Com o Golpe Militar, que colocara em chamas o prédio da UNE, onde o CPC desenvolvia seus trabalhos, os artistas, desnorteados, perderam muitas de suas referências. Precisariam reformular suas visões sobre o que seria, afinal, um “teatro engajado”, uma vez que falar dos problemas brasileiros, agora, mais do que nunca, era falar da falta de liberdade da ditadura.

O discurso que se defende neste novo momento é de um teatro cujas apreensões se tornam, aos poucos, a busca por sobrevivência. Em meio a esse período do país, surgem vários artistas, de diversos campos, preocupados com a censura militar, com a violência sobre os civis, e com a forma como se tornou conturbado o cotidiano dos brasileiros. É a partir desse momento que surge o significado da maioria das criações de Chico Buarque. Se anteriormente este artista já produzia obras com um sentido intrinsecamente crítico – como algumas composições musicais – com o desenvolvimento da ditadura no Brasil, o significado destas passa a ser, paulatinamente, o caminho da resistência. Nestes termos, Chico fundamenta os sentidos de suas obras por meio dessa realidade que estava por se mostrar à maioria dos brasileiros, fazendo das discussões, elementos comuns ao país como um todo.

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

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

partido algum, inclusive por lhe faltar a indispensável disciplina partidária.
(WERNECK, 2004:120).

Chico Buarque, como um homem de seu tempo, prontificou-se a questionar as injustiças que assolavam os brasileiros, em sua maioria, na luta contra a ditadura militar. Mas não se pode esquecer: a censura o perseguia constantemente em seus projetos profissionais. De forma geral, em suas produções, afirmava não propor mudanças na sociedade, apenas demonstrava a situação e esperava que o público tivesse suas próprias conclusões ou soluções. (Cf. HOLLANDA, 1978).

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

Segundo Rosangela Patriota (PATRIOTA, 1999), mesmo mantendo-se na ideologia do PCB pelo âmbito da militância, Vianinha passou por impasses e questionamentos que o levaram a ser taxado de “reformista” no pós 1964, em meio a tantos que ainda acreditavam na “revolução” – a exemplo da escolha de muitos pela luta armada em fins da década de 1960 e começo dos anos de 1970. Porém, tratava-se de refazer mesmo a visão de que “povo” seria apenas aqueles considerados “excluídos”, “marginalizados” e “subalternos”, uma vez que uma multiplicidade de brasileiros era desprivilegiada com o sistema ditatorial. Mostrava-se claramente, enfim, a opção de muitos artistas: o caminho da “resistência democrática”. Essa frente de oposição se mostrou como alternativa às mudanças na própria visão de teatro engajado brasileiro. Por uma linguagem metafórica, as peças do novo período se fundamentariam como forma de sobrevivência, em contraposição àqueles que, nos anos de 1960, propunham um enfrentamento direto à repressão do regime.

E, se Vianna Filho e Paulo Pontes, como outros, eram fundamentalmente artistas, acreditavam não mais poder fazer de suas produções apenas movimentos políticos. Era necessário valorizar o campo estético, afinal, por meio do estético eles construíam seus discursos e suas práticas. Era neste campo que conseguiam pensar em formas de continuar produzindo, em meio às dificuldades com a falta de auxílio do Serviço Nacional de Teatro

(SNT) e o desinteresse do governo, uma vez que o artífice dependia do teatro, do público, da bilheteria. De acordo com Paulo Vieira:

A luta era pela existência do teatro e contra a sua destruição, contra a sua morte, uma vez que estava o teatro totalmente cercado pela ditadura e pela pressão econômica, que, aliás [...] foi o que conseguiu destruir a experiência do Arena, do Oficina e do Opinião, os três grupos mais importantes da década de 60. (VIEIRA, 1989:71).

Foi com a possibilidade da derrota que, no ano de 1968, Vianinha chegou a formular um texto intitulado “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”. Foi pelas reflexões desse texto que Vianinha reformulou a maioria de suas visões, valorizando a união dos artistas e dos empresários para as novas empreitadas que o teatro brasileiro deveria suportar. E, juntamente a ele, Paulo Pontes mantinha as novas convicções.

A busca cada vez mais por um teatro realista, no início da década de 1970, marcaria, na concepção desses dramaturgos, a tentativa de construir um teatro engajado que aprofundasse nos conflitos, complexidades e contrariedades da sociedade brasileira – a “resistência democrática”. Analisar o cotidiano era a “chave” para compreender o movimento teatral de alguns artistas. Nesse sentido, concretizar o plano estético era de alguma forma, se pautar em uma preocupação política.² O retorno da utilização das salas de espetáculos era, então, uma questão de valorização do trabalho artístico e da qualidade na mensagem que se transmitia aos espectadores.

Se, para Vianinha, o contato com o público devia ser de plena contemplação e reflexão, não hesitou em utilizar da televisão como instrumento para a continuidade de seus planos, sobretudo dentro das discussões acerca dos problemas brasileiros. Dessa forma, existia uma necessidade de falar dentro das novas perspectivas que se abriam no horizonte do país. Falar sobre televisão ou, mais ainda, dentro desse meio de comunicação, era necessário, em meio a um período de desenvolvimento da indústria cultural como força do controle e manipulação ditatoriais. Foi a maneira encontrada por Vianinha de defender idéias em igualdade de condições com o Estado, em seu maior instrumento de influência nos anos de 1970.

A criação de *Medéia*, para a Rede Globo, em 1972, viu-se ligada a essas novas concepções. Era a oportunidade de se discutir a complexidade de personagens pobres de uma vila carioca e suas rotinas de vida, em um meio de comunicação que tornava possível o

² Embora existisse uma autocritica quanto às “falhas” dos grupos da década de 1960 em relação às suas ideologias, e, por isso, criara-se um pensamento de que não se tratava mais do político e sim, do artístico (e estético), o trabalho de Vianinha, e, conseqüentemente, de Paulo Pontes e Chico Buarque nunca deixou de ser também um envolvimento político para a discussão dos problemas brasileiros em meio aos anos de 1970.

alcance das mensagens a um número enorme de pessoas. Eram temáticas realistas sobre personagens plurais mostradas a milhões de telespectadores.

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

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

O que acontece agora [...] é que a radical experiência capitalista que se faz aqui começa a dar sentido produtivo à atividade dos setores intelectualizados da pequena burguesia: na tecnocracia, no planejamento, nos meios de comunicação, na propaganda, nas carreiras técnicas qualificadas [...]. O disco, o livro, o filme, a dramaturgia, começam a ser produtos industriais. O sistema não coopta todos porque o capitalismo é, por natureza, seletivo. Mas atrai os mais capazes. Assim, ao contrário de imobilidade, houve um significativo movimento nas relações entre as classes sociais, cujo eixo foi a classe média brasileira, assimilada por uma economia [...] [que] se dá num quadro de dependência, o que a torna ainda mais predatória, para os que ficam à margem, mas intensifica a participação dos que são incluídos em seu processo. (HOLLANDA & PONTES, 1998:12-13).

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

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

Nesse sentido, por meio da história de uma vila fictícia no Rio de Janeiro, Chico Buarque e Paulo Pontes buscaram maneiras de burlar a repressão e a censura acirradas e

conseguir um novo contato com o público, valorizando a palavra popular, mas, ao mesmo tempo, estabelecendo a “linguagem de fresta”, com a invenção dos personagens e das situações. E, por este caminho, construíram suas próprias visões de teatro engajado, em que a sutileza dramática seria um importante instrumento de ação.

Referências bibliográficas:

- HOLLANDA, Chico Buarque de. Como falar ao povo? **Veja**, São Paulo, ago. de 1978. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br>> Acesso em: 26/07/2005.
- HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D'água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.
- VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- VIEIRA, Paulo. **Paulo Pontes: a arte das coisas sabidas**. 1989. 269 f. Dissertação (Mestrado em Comunicações e Artes) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1989.
- WERNECK, Humberto. **Chico Buarque letra e música: incluindo Gol de letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim**. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.