De Maria a Joana: o abandono da mulher do povo no teatro engajado brasileiro[1]

From Maria to Joana: the abandonment of the poor woman in Brazilian politically engaged theater

Mariana Rodrigues Rosell[2]

Resumo

Este trabalho objetiva refletir sobre as reconfigurações do teatro engajado brasileiro entre finais dos anos 1950 e meados dos anos 1970 a partir da análise comparativa de duas importantes peças desse contexto: *Eles não usam black-tie* (Gianfrancesco Guarnieri, 1956-58) e *Gota d'água* (Chico Buarque e Paulo Pontes, 1975). Para isso, tomamos como objeto as protagonistas mulheres das peças, Maria e Joana, respectivamente, acreditando que a trajetória e o final de cada uma delas, aliados ao conjunto que forma o universo dos textos, são sintomáticos da reconfiguração pela qual passou o teatro engajado brasileiro durante o período de tempo que separa as peças. De modo geral, trabalharemos com o texto das peças, uma vez que são eles que apresentam o projeto dos dramaturgos, que é o que nos interessa.

Palavras-chave: Teatro engajado; Resistência cultural; Dramaturgia de avaliação; Personagens femininas.

Abstract

This paper aims to reflect on the reconfigurations of Brazilian politically engaged theater between the late 1950s and the mid-1970s through a comparative analysis of two important plays written in this context: *Eles não usam black-tie* (Gianfrancesco Guarnieri, 1956–58) and *Gota d'água* (Chico Buarque and Paulo Pontes, 1975). Our main object of analysis is the female protagonists of these plays, Maria and Joana, respectively. And we argue that their trajectories and outcomes, together with the broader universe constituted by the texts, are symptomatic of the reconfiguration undergone by Brazilian politically engaged theater during the period that separates the two plays. In general, our analysis focuses on the dramatic texts, since they are the ones which present the playwrights' project, which is what interests us.

Keywords: Politically engaged theater; Cultural resistance; Evaluation dramaturgy; Female characters.

---

[1] Este artigo foi originalmente publicado como o capítulo "Por que Joana não pode ser Maria?", no livro *História, teatro e mulheres: Lugares e experiências femininas no teatro brasileiro,* organizado por Ronyere Ferreira e Mariana Rosell (Mentes Abertas, 2021), atualmente fora de circulação. A seguinte versão contém diversas alterações e a sua publicação foi devidamente autorizada pela editora.

[2] Doutora e mestra em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (2025, 2018). Bacharela (2013) e licenciada (2014) em História pela USP. Pós-graduanda em Psicanálise: Teoria e Clínica pela Fundação Armando Álvares Penteado (2027). Tem experiência em História do Brasil República e da América Latina no Século XX, com ênfase nos estudos sobre as relações entre arte, cultura e política durante o regime militar brasileiro e demais ditaduras latino-americanas, atuando principalmente nas áreas de teatro, música e cinema, com os temas: Resistência Cultural, História do Teatro Brasileiro e Latino-Americano, Frentismo Cultural e Teatro de Resistência. *Autora do livro ''Ator sem consciência é bobo da corte": o teatro engajado brasileiro nos anos 1960 e 1970* (Paco Editorial, 2020) e de diversos artigos sobre temas conexos. Email: mariana.rosell@alumni.usp.br.

Este trabalho parte da premissa de que o teatro engajado brasileiro se modificou ao longo dos anos em função de uma série de acontecimentos que estimularam, interferiram e modificaram o ofício teatral, bem como o país e a realidade que lhe serviam de inspiração temática e universo de realização. Acontecimentos como a renúncia de Jânio Quadros, os projetos de João Goulart, o golpe civil-militar de 1964 e o regime militar estabelecido por ele tiveram impacto direto sobre a produção cultural brasileira. O campo teatral não ficou imune aos debates e às disputas que mobilizaram a militância política antes e depois do golpe, bem como as manifestações de resistência e oposição de diferentes grupos políticos.

Nesse sentido, a proposta deste trabalho é compreender as modificações que atingiram o campo teatral a partir da comparação entre duas peças fundamentais do teatro engajado brasileiro e, mais especificamente, de suas protagonistas mulheres: Maria, de *Eles não usam black-tie* (Gianfrancesco Guarnieri, 1956-58), e Joana, de *Gota d'água* (Chico Buarque e Paulo Pontes, 1975). Ambas as peças têm lugar marcante na história do teatro nacional e, cada uma a seu tempo, buscou (re)introduzir o personagem popular nos palcos do país, bem como trazer à cena a discussão sobre o lugar e o papel do povo na dinâmica política, social, econômica e cultural do Brasil.

Eles não usam black-tie é tida como o grande marco inicial do processo de politização do teatro brasileiro, que se baseou, entre outros aspectos, na valorização da figura do popular e na crença de que essa classe social mais ou menos genérica chamada de "povo" estava necessariamente destinada a promover a revolução social que transformaria seu cotidiano e suas condições de vida e trabalho. O discurso propagado pela peça de Guarnieri era o de que, imbuídos de uma profunda consciência de classe, homens e mulheres das periferias urbanas trabalhariam pela sua emancipação coletiva através da ação conjunta e da união contra a engrenagem opressora do sistema que os subjugava.

A importância que a personagem Maria assume nessa organização dramática pode ser entendida também pelo horizonte político-cultural em que a peça foi escrita. Situado no contexto de fortalecimento do projeto nacional-popular,[3] que marcou a cultura brasileira entre as décadas de 1950 e 1960, *Eles não usam black-tie* constrói o universo das

[3] Neste trabalho, utilizamos a expressão nacional-popular para designar o projeto político-cultural que marcou importantes setores da produção artística brasileira entre as décadas de 1950 e 1960, articulando a valorização do povo como sujeito histórico à defesa de uma cultura nacional comprometida com a transformação social. Sobre o tema, ver Napolitano (2011a; 2011b) e Neiva (2016). Tal perspectiva encontrou ampla ressonância em importantes segmentos da cultura de esquerda brasileira, especialmente no Teatro de Arena, nos Centros Populares de Cultura (CPCs) e, posteriormente, no Grupo Opinião, que buscaram articular produção artística, valorização do povo e intervenção política (Mostaço, 2016).

classes trabalhadoras não apenas como objeto de representação, mas como sujeito potencial da transformação histórica. Como nota Maria Silvia Betti (2013), a dramaturgia de Guarnieri é parte do esforço de elaboração de um teatro voltado para os conflitos sociais concretos da sociedade brasileira, articulando a experiência cotidiana e a perspectiva de mudança social. Nesse sentido, a personagem Maria ganha valor não só em relação ao papel que cumpre no funcionamento da unidade familiar, mas também em virtude de expressar valores associados à solidariedade, à coletividade e à responsabilidade compartilhada, pilares do imaginário político do nacional-popular.

Conforme assinalado por Marcos Napolitano (2011a; 2011b), o nacional-popular foi uma das principais matrizes da cultura de esquerda do período, porque conjugava a valorização do povo como sujeito histórico e a defesa de um projeto de nação autônomo diante do imperialismo. Nessa linha, *Eles não usam black-tie* traz como marca a própria centralidade do movimento grevista, bem como a construção de personagens cujos conflitos individuais são constantemente atravessados por dilemas coletivos. A trajetória de Maria se insere exatamente nesse horizonte, visto que sua experiência subjetiva é inscrita como parte de um conflito social mais amplo.

Gota d'água, por sua vez, é uma peça escrita num momento em que não só o campo teatral, mas o espectro progressista de modo geral, estavam marcados por uma profunda melancolia, resultante do ciclo de sucessivas derrotas sofridas pelas esquerdas que se iniciou com o golpe civil-militar de 1964 e foi recrudescendo ao longo dos anos de regime militar, sendo pontuado pela implementação do AI-5 a partir de 1968, pela derrota da luta armada, pelo enorme contingente de exilados, pelas dificuldades que atravessavam o campo da produção cultural e pelo fortalecimento do sistema repressivo e da censura, que atuava de maneira praticamente generalizada a partir de finais dos anos 1960.

Tal contexto também evidenciava o esgotamento de determinadas formulações políticas e culturais que haviam orientado importantes setores da esquerda brasileira nas décadas anteriores. Conforme pontuado por Roberto Schwarz, o Golpe de 1964 evidenciou que o projeto político baseado no frentismo entre o "povo" e a burguesia nacional tinha limites, o que não implicou em um desaparecimento imediato e completo desse projeto no campo cultural (Schwarz, 2008). Nesse sentido, *Gota d'água* é uma obra produzida em um contexto de revisão crítica dos pressupostos que haviam marcado o teatro engajado das décadas anteriores.

Mariângela Alves de Lima e José Arrabal (1983) questionaram alguns dos pressupostos associados à tradição nacional-popular presentes em *Gota d'água*, especialmente a representação do povo e a centralidade da conscientização política como instrumento de transformação social. É importante pontuar que essa leitura é, ela mesma, expressão das tensões que marcavam o campo intelectual brasileiro naquele momento, quando a nova esquerda ganhava corpo e as experiências de engajamento anteriores eram consideradas falhas.

As controvérsias em torno de *Gota d'água* não se limitaram ao momento de sua estreia. Como demonstrou Dolores Puga (2023), parte significativa da crítica teatral da época recebeu a peça com reservas, questionando tanto sua inserção no circuito comercial quanto sua capacidade de produzir uma intervenção política efetiva. Alguns críticos chegaram a interpretar a tragédia de Joana como expressão de uma visão conformista da realidade social brasileira, acusando a obra de reproduzir formas de autoridade incompatíveis com os pressupostos transformadores tradicionalmente associados ao teatro engajado. Tais interpretações evidenciam não apenas as disputas em torno da peça, mas também os debates mais amplos sobre os caminhos da cultura de esquerda em meados dos anos 1970, contexto no qual a relação entre arte, mercado e ação política encontrava-se sob intensa revisão.

Essas controvérsias evidenciam que a peça não apenas representava os impasses de seu tempo, mas também se tornou objeto dos debates que atravessavam a própria cultura de oposição à ditadura. Rosangela Patriota comentou, anos mais tarde, que *Gota d'Água* se constituiu como referência privilegiada na compreensão do teatro brasileiro na década de 1970, reiterando que é necessário contextualizar os debates em torno dessa peça, uma vez que ela surge do diálogo da tradição teatral, da crítica social e da reflexão em torno da cultura brasileira (Patriota; Guinsburg, 2012), respondendo a inúmeros aspectos que mobilizavam o campo teatral de resistência à época.

A análise cujos resultados são apresentados a seguir é conduzida pela comparação entre duas protagonistas mulheres, Maria e Joana, que embora pertencentes ao povo, têm trajetória e destino com distinções significativas. Se ambas têm um final duro, diante de Maria ainda se apresenta uma solução possível, solução essa que é sustentada por uma rede de apoio formada pela coletividade de seus vizinhos, companheiros de classe, de consciência e de ação política. Já no caso de Joana, que é abandonada pelos outros

moradores da Vila do Meio-Dia, o conjunto habitacional onde vive, não encontra solução para continuar vivendo; mata os filhos e a si mesma numa metáfora da inexistência de futuro para as classes populares fraturadas, alienadas e totalmente iludidas pelas falsas promessas dos opressores que, cada vez mais, renovam suas estratégias de dominação.

O que parece saltar aos olhos de quem acessa as peças é o fato de que, se o cenário político e cultural de 1958 permitia e até estimulava um otimismo no que tange à atuação política dos personagens populares e prognosticava um futuro de redução das desigualdades, os meados da década de 1970 evidenciavam a expertise da engrenagem capitalista, que havia sucessivamente provado sua capacidade de reinventar e intensificar as dinâmicas de opressão e subjugo das camadas populares da sociedade.

O deslocamento do otimismo e a ascensão de uma profunda melancolia e desesperança expressaram-se de maneira bastante notória na produção da vertente engajada do teatro, como se pretende demonstrar neste texto. Acredita-se que as duas peças aqui analisadas podem ser compreendidas como sintomas de uma situação social, política, econômica e cultural mais ampla. Entendendo sintoma como o indício, traço ou sinal de um fenômeno maior, os diferentes destinos de Maria e Joana seriam, então, as possibilidades existentes (ou não) de futuro para elas em cada uma das situações em que se encontravam.

Embora não sejam as únicas personagens que expressam tal condição, consideramos que são exemplares para a argumentação desenvolvida nas próximas páginas. A seguir, apresentamos cada uma das peças, bem como uma análise de sua inserção em seu contexto específico de escrita e produção a fim de evidenciar a articulação entre eles e desenvolver o argumento apresentado.

Eles não usam black-tie como sintoma de uma perspectiva de futuro otimista

A peça *Eles não usam black-tie* foi escrita por Gianfrancesco Guarnieri em 1956, quando seu autor ainda era um jovem dramaturgo integrante do Teatro Paulista do Estudante (TPE), que havia sido fundado em São Paulo em 1955 por jovens ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), integrantes da União da Juventude Comunista (UJC), e estava recém-articulado com um importante cenário da modernização do teatro nacional, o Teatro de Arena de São Paulo (Arena). O objetivo do TPE era utilizar a

linguagem teatral com fins de militância partidária, conforme denotam depoimentos de seus integrantes. Em 1956, o grupo firmou um acordo com o Teatro de Arena de São Paulo por uma questão prática: o TPE necessitava de espaço para ensaiar e encenar suas peças enquanto o Arena tinha um elenco reduzido e, portanto, necessitava de pessoas que pudessem atuar como figurantes.

Pouco tempo depois, porém, o acordo deixou de ser estritamente logístico para se tornar de ordem dramatúrgica e ideológica e seria decisivo para a história de ambos os grupos. Como Maria Silvia Betti notou, a aproximação com o TPE foi decisiva para estabelecer novas diretrizes artísticas do Arena, solidificando um conceito de teatro engajado e voltado para a representação daquilo que era pensado como popular. O alinhamento, além do aceno institucional, representou, sobretudo, a consolidação de uma prática teatral movida pela intenção de vincular criação estética, formação de um público crítico e atuação nos campos de discussão da sociedade em que atuava (Betti, 2013). Assim, a montagem de *Eles não usam black-tie* significou não apenas o êxito de um novo texto, mas a consolidação de um projeto teatral que a partir daí passaria a entender o espaço cênico como lugar de representação de problemáticas sociais no Brasil.

A estreia de fato da peça de Guarnieri se daria, porém, apenas cerca de dois anos depois, em fevereiro de 1958, quando o Arena enfrentava uma profunda crise financeira e preparava-se para fechar as portas. *Eles não usam black-tie*, que fora tirada da gaveta para marcar o encerramento das atividades do grupo de teatro paulista, acabaria por reerguer o Arena ao se tornar um enorme sucesso de público. Permanecendo em cartaz por mais de um ano, o texto de Guarnieri dirigido por José Renato – outro nome de importância para o teatro brasileiro moderno – não só permitiu a continuidade do Arena, como também marcou o início de um importante processo de politização do teatro brasileiro.[4]

Essa politização se concretizava, justamente, em função da temática abordada na peça de Guarnieri: o cotidiano de moradores de uma favela do Rio de Janeiro e as relações estabelecidas entre eles diante das vicissitudes causadas por uma greve de operários, entre os quais, muitos são moradores desta favela. Otávio e Romana são casados e pais de Tião e Chiquinho. Maria é namorada de Tião, e Terezinha, de Chiquinho. Jesuíno é colega de

[4] O processo de politização do teatro brasileiro faz parte do seu processo de modernização; este, porém, é um movimento mais amplo. As motivações que levaram à modernização do teatro nacional nem sempre incluem um compromisso político, o que faz com que nem toda dramaturgia moderna brasileira possa ser considerada como uma dramaturgia politizada. Contudo, esse processo de politização é fruto também do conjunto de transformações que tomaram os palcos brasileiros a partir da década de 1940, trazendo para o cenário nacional novas maneiras de pensar e fazer teatro.

Tião e João, Dalva e Bráulio são amigos e vizinhos do núcleo familiar de Otávio e Romana. Todos marginalizados socialmente, trabalham como operários na fábrica ou em pequenos ofícios.

O conflito central da peça de Guarnieri se desenha a partir do momento em que Otávio se prepara para liderar mais uma greve na fábrica onde trabalha. Líder histórico de seus companheiros, o patriarca da família busca mobilizar a luta por melhores condições de trabalho para os operários. Seu filho Tião, no entanto, crescido fora do morro e criado por padrinhos de classe média, se recusa a participar do movimento, chegando até mesmo a buscar estratégias para não só furar a greve como denunciar o movimento e seus líderes para os patrões. Nesse sentido, Tião se desloca geográfica e politicamente da periferia, renegando suas origens e se unindo à classe social que oprime a ele e a todos que com ele compartilham a condição de classe. De acordo com Sábato Magaldi, a peça se baseia em duas teses: a de que as circunstâncias moldam o indivíduo e a de que o indivíduo que vira as costas para o coletivo está condenado ao "desprezo dos demais" (Magaldi, 1984, p. 29).

É importante destacar que a condição de formação de Tião, um rapaz que cresceu apartado de sua gente, atenua a crítica feita a esse personagem na peça: por ter crescido na "cidade", ele teria perdido sua essência de homem do morro e adquirido projetos e expectativas próprias de um jovem de classe média e não de um "autêntico" homem da periferia. A perda de sua essência enquanto homem do povo, portanto, seria resultado de um "erro" cometido pelos próprios pais que, ao almejarem melhores oportunidades para o filho e sem muitas condições de criá-lo, o teriam afastado de sua condição real. Iludido pela vida que levou na infância, Tião não se reconhece enquanto pertencente ao universo do morro e, portanto, está esvaziado de consciência de classe.

Essa, contudo, não é a única razão para que Tião se recuse a participar da greve e, mais, desempenhe o pior papel possível para um operário segundo a perspectiva engajada: o de fura-greve. Na cena inicial da peça, Maria revela ao namorado que está grávida. A reação de Tião é de alegria; extremamente receptivo, ele propõe casamento imediato, aceitando aguardar um pouco apenas porque a moça afirma que é necessário que fiquem noivos antes de oficializarem a união. Caso contrário, os pais dela poderiam não gostar.

Já nesse momento, a questão do trabalho se mostra como algo de importância fundamental no cotidiano do casal e determinante na vida da população mais pobre, da qual fazem parte. Vejamos o trecho a seguir:

> MARIA – Mas Tião, só se tu quisé [casar] mesmo...
> TIÃO – É claro que eu quero, dengosa. Eu só tava esperando me ajeitá melhó na fábrica. Mas sendo assim, não tem outro jeito.
> MARIA – Tu tá contente ou triste?
> TIÃO – Mais do que contente... Só tem uma coisa... Eu gostaria que tu tivesse tudo, num queria que minha mulhé vivesse em barraco...
> MARIA – Sempre vivi em barraco! E vive com tu é o que interessa...
> TIÃO – Eu é que não me ajeito muito no morro.
> MARIA – Por quê? Aqui também tem tanta coisa boa... Só o que eu quero é vivê contigo...
> TIÃO – E vai vivê! Festa de noivado daqui dez dias, tá?
> MARIA *(rindo feliz)* – Tá... (Guarnieri, 2010, p. 22-23).

O diálogo entre o casal revela o não pertencimento de Tião em relação ao morro, além de destacar que, embora se gostem muito e tenham planos de construir a vida futura juntos, formando uma família, o ambiente onde esse futuro deve se desenrolar é uma questão que os distancia. Enquanto para Maria o morro é o lugar onde devem viver, Tião explicita que não pretende morar ali para sempre, que o futuro que deseja está projetado na cidade onde cresceu e não no morro onde nasceu. Esse desentendimento que surge logo no começo da peça merece ser destacado, uma vez que ele será determinante para a trajetória de ambos os personagens ao final da peça.

Faz-se importante notar esses dois elementos atenuantes na crítica que se constrói a Tião, pois eles revelam uma condição que caracterizou a maior parte da produção cultural brasileira do período que abrange, *grosso modo*, da segunda metade da década de 1950 aos anos finais da década de 1960, c. 1955 – c. 1968. E, mais especificamente, um tipo de vertente da produção cultural que dialogou com o projeto nacional-popular; certamente, o que mais efervesceu culturalmente neste mesmo período.

Dentre outras características, a produção cultural brasileira da década anterior ao golpe civil-militar de 1964 dialogou com os projetos e mobilizações políticos que se pautavam por uma esperança otimista na construção de um futuro de bem-estar social e de redução das desigualdades e, no limite, de uma revolução social(ista). As condições do país e do continente (especialmente após o sucesso da Revolução Cubana), em parte, estimulavam essas mobilizações e permitiam esse otimismo, construído também pela crença de que, a curto prazo, as chamadas "massas" assumiriam o papel que lhes era

destinado pelos manuais de esquerda e, imbuídas de ampla consciência de classe, engrossariam as fileiras da luta política em busca de transformação social.

O golpe civil-militar representou um primeiro entrave a esse projeto, significando um obstáculo na realização tanto do projeto grandioso da revolução social como de conquistas reformistas mais imediatas, como a implementação das Reformas de Base de Jango (como era chamado o então presidente João Goulart). De modo geral, podemos definir as Reformas de Base como um projeto de intervenção estrutural imediata desenhado por Jango na tentativa de atenuar a desigualdade social atuando nas questões mais latentes das camadas mais baixas da população. As reformas eram agrária, universitária e educacional, bancária, tributária e urbana.

Num momento inicial, contudo, essa, que hoje sabemos, seria apenas a primeira derrota do conjunto das forças progressistas, não significou um abandono imediato do otimismo e da esperança. Grupos políticos e artistas que mantiveram suas afinidades com a vertente nacional-popular seguiram acreditando na possibilidade de um regime militar saneador e de curta duração. Trata-se, basicamente, do que Marcelo Ridenti chamou de romantismo revolucionário (Ridenti, 2000). Fundamental destacar que, aqui, utiliza-se o termo sem atribuir a ele um tom pejorativo que reduz as multiplicidades dessa experiência a aventuras juvenis e ingênuas, afinal, é necessário compreender que, em certa medida, o momento respaldava essa visão.

Embora já na primeira resistência ao regime militar[5] tenham se manifestado diferentes propostas de articulação entre os projetos políticos e os trabalhos artísticos,[6] o otimismo sairia de cena apenas na década de 1970. Nessa década, os palcos brasileiros seriam tomados por uma profunda melancolia, fruto de uma ressignificação das experiências de derrota sofridas até então. Compreender isso é muito importante, pois, neste trabalho, acredita-se que é essa virada de pensamento, esse abandono do otimismo e adoção da melancolia que influencia os finais destinados a Maria e a Joana.

No que se refere à peça de Guarnieri, é justamente o clima otimista que existia nas décadas anteriores a essa mudança essencial no pensamento e na compreensão do

[5] A primeira resistência ao regime militar é o período que vai de 1964 a 1968, no qual o campo cultural experienciou relativa liberdade de expressão. Tal situação se evidencia pelas manifestações de oposição ao regime realizadas nesse período, apesar de não haver uma liberdade plena, como mostram os muitos processos de censura aos quais foram submetidas peças de teatro, por exemplo, sendo os pareceres muitas vezes favoráveis ao veto ou a cortes diversos nos textos (Garcia, 2008). O que havia era um enfoque repressivo em outras esferas, como líderes populares – operários e camponeses – e quadros progressistas da elite política e militar (Napolitano, 2014, p. 71-72).

[6] Para uma abordagem mais detalhada desses projetos e seus debates no campo teatral, ver Rosell (2020).

presente que faz com que o dramaturgo busque atribuir não a uma falta de caráter ou total alienação de Tião o seu comportamento e a sua "traição", mas sim, às condições às quais ele foi submetido de maneira não completamente voluntária, determinada por uma atitude dos próprios pais.

Ao longo da peça, Tião procura soluções para os problemas que vive, mas acaba por agir como um fura-greve assumido, o que leva ao rompimento total das relações com o pai. Após ser solto pela polícia, que o havia prendido por liderar a greve, Otávio reencontra o filho, a quem não pode mais aceitar:

> TIÃO – Papai...
> OTÁVIO – Me desculpe, mas seu pai ainda não chegou. Ele deixou um recado comigo, mandou dizê pra você que ficou muito admirado, que se enganou. E pediu pra você tomá outro rumo, porque essa não é a casa de fura-greve!
> TIÃO – Eu vinha me despedir e dizer só uma coisa: não foi por covardia!
> OTÁVIO – Seu pai me falou sobre isso. […] Ele acha, o seu pai, que você é ainda mais filho da mãe! Que você é um traidô dos seus companheiro e da sua classe, mas um traidô que pensa que tá certo! Não um traidô por covardia, um traidô por convicção!
> TIÃO – Eu queria que o senhor desse um recado a meu pai...
> OTÁVIO – Vá dizendo.
> TIÃO – Que o filho dele não é um 'filho da mãe'. Que o filho dele gosta da sua gente, mas que o filho dele tinha um problema e quis resolvê esse problema de maneira mais segura. Que o filho é um homem que quer bem!
> OTÁVIO – Seu pai vai ficá irritado com esse recado, mas eu digo. Seu pai tem outro recado pra você. Seu pai acha que a culpa de pensá desse jeito não é sua só. Seu pai acha que tem culpa...
> TIÃO – Diga a meu pai que ele não tem culpa nenhuma.
> OTÁVIO *(perdendo o controle)* – Se eu tivesse educado mais firme, se te tivesse mostrado melhor o que é a vida, tu não pensaria em não ter confiança na tua gente...
> TIÃO – Meu pai não tem culpa. Ele fez o que devia. O problema é que eu não podia arriscá nada. Preferi tê o desprezo de meu pessoal pra poder querer bem, como eu quero querer, a tá arriscando a vê minha mulhé sofrê como minha mãe sofre, como todo mundo nesse morro sofre! (Guarnieri, 2010, p. 101-102).

A um só tempo, o diálogo explicita o quanto as relações sociais e familiares estão perpassadas pelas questões políticas e como a infância de Tião e a gravidez de Maria implicaram em sua recusa de participar da greve. Nesse sentido, as atitudes de Tião e sua falta de consciência de classe seriam fruto de uma situação pontual, que destoa da condição geral dos demais moradores do morro, imbuídos, quase todos, de consciência de classe. Era característico do otimismo que marcava os militantes e artistas progressistas no período em que a peça *Eles não usam black-tie* foi escrita, encenada pela primeira vez e da

qual é uma das grande porta-vozes, enxergar ou projetar as classes mais baixas como, de modo geral, possuidoras de consciência de classe.

Também é próprio desse contexto otimista a decisão final de Maria, sintetizada em seu último diálogo com o pai do filho que espera. Vejamos o excerto a seguir:

> MARIA *(entrando)* – Tu vai embora?
> TIÃO – Tu já não desconfiava??
> MARIA – E agora? […]
> TIÃO – Tá tudo certo. Não perdi o emprego, nem vou perdê. A greve tá com jeito de dá certo, vou ser aumentado. Tu vai receber aumento na oficina. Nós vamos pra um quarto na cidade, nós dois. Depois, vem o Otavinho e vamos levando a vida, não é assim? […] Nós vamos casá, vamos embora, fazê uma vida pra gente. Isso que aconteceu...
> MARIA – Não... não tá certo... Deixá isso, não tá certo!...
> TIÃO – Não te preocupa, dengosa, vai dá tudo certo. Nós vamos pra cidade, só isso!... Eu fiz uma coisa que me deu o desprezo do pessoal, mas você não. Você não tem o desprezo de ninguém!...
> MARIA *(cai num choro convulsivo)* – Não... não tá certo!
> TIÃO – Maria, não tinho outro jeito, querida. Eu tinha que pensar... A greve deu certo como podia não dar... E tudo aconteceu na última hora... Quando eu cheguei na fábrica a maioria queria entrá. Depois é que mudou... Eu fui um dos primeiros a entrá... Podia não ter dado certo. Papai pode ainda perdê o emprego. Eles dão um jeito! E eu? Tu já imaginou o que podia acontecê? Agora não, nós tá seguro!
> MARIA *(sempre chorando)* – Não tá certo!... Deixá isso, não tá certo, deixá isso... *(Perde as forças e cai chorando copiosamente.)*
> TIÃO – Mariinha, escuta! Eu fiz por você, minha dengosa! Eu quero bem! Eu tinha... eu tinha que dá um jeito... O jeito foi esse.
> MARIA – Deixá o morro, não! Nós vamo sê infeliz! A nossa gente é essa! Você se sujou!... Compreende! […]
> TIÃO – Você também quer deixa o morro. […]
> MARIA – Eu quero deixá o morro com todo mundo: D. Romana, mamãe, Chiquinho, Terezinha, Ziza, Flora... Todo mundo... Você não pode deixá sua gente! Teu mundo é esse não é outro! Você vai sê infeliz! […] Sozinho não adianta! Sozinho tu não resolve nada! Tá tudo errado! […] Não, não... Eu não saio daqui! (Guarnieri, 2010, p. 104-106).

A recusa de Maria em acompanhar Tião e deixar o morro é fundamentada por ela a partir de uma visão que explicita a sua consciência de classe: o problema não é sair do morro; o problema é sair do morro numa ação individual, nuclear. Sair do morro, para Maria, só tem sentido se for resultado de uma atuação coletiva; sair do morro, para Maria, só quando isso for fruto de uma verdadeira conquista social, marcada pela transformação das condições de vida de todos aqueles que vivem nas periferias. E é na crença dessa coletividade que Maria pode se fiar, afastando-se de seu companheiro e confiando na sua rede de apoio, que não a deixará desamparada com o filho que espera: "MARIA (*para de*

chorar. Enxuga as lágrimas) – Então, vai embora... Eu fico. Eu fico com Otavinho... Crescendo aqui ele não vai tê medo... E quando tu acreditá na gente... por favor... volta! *Sai*)" (Guarnieri, 2010, p. 107).

Gota d'água como sintoma da melancolia da derrota

A peça de Chico Buarque e Paulo Pontes é uma adaptação da tragédia grega *Medeia*, de Eurípedes, em que a protagonista que dá nome à peça mata os filhos para se vingar da traição de seu esposo, Jasão. Essa adaptação é mediada pelo roteiro televisivo que havia sido escrito por Oduvaldo Vianna Filho para um episódio do programa *Caso Especial*, exibido em 1973 pela Rede Globo. O roteiro de Vianinha foi a primeira adaptação da peça de Eurípedes para a realidade brasileira, deslocando já os eventos para o Rio de Janeiro, mas mantendo, por exemplo, os nomes da maioria das personagens.

Na atualização da tragédia grega para a realidade trágica do Brasil de meados dos anos 1970, Chico Buarque e Paulo Pontes modificam, além do nome da protagonista e da localização geográfica dos acontecimentos, as relações sociais estabelecidas e o final da mulher traída. Se na tragédia grega Medeia é salva pelo deus Sol, que a carrega em seu carro livrando-a das consequências de seus atos, para Joana não há redenção.

A adaptação brasileira da peça se passa num conjunto habitacional localizado na periferia, a Vila do Meio-Dia. Nela vivem diversas pessoas, todas marginalizadas geográfica e socialmente. A peça contempla um grande número de personagens, entre eles, os moradores da Vila do Meio-Dia: Amorim, Boca Pequena, Cacetão, Corina, Egeu, Estela, Galego, Jasão, Joana, Maria, Nenê, Xulé, Zaíra, além dos dois filhos de Joana e Jasão. Todos eles sofrem com os juros que dificultam o pagamento das prestações de suas casas ao dono do conjunto habitacional, Creonte. Joana sofre também pelo abandono do companheiro Jasão, que a deixa e aos dois filhos para assumir um compromisso com Alma, filha de Creonte.

Ao se tornar o futuro herdeiro do patrimônio de seu antigo credor, Jasão também vê sua carreira de sambista impulsionada pelos estímulos financeiros (o famoso "jabá") do futuro sogro. O drama individual de Joana enquanto mulher abandonada e o drama coletivo dos moradores explorados se imbricam na tragédia social que acomete a todos e nas tentativas do líder dos moradores do conjunto habitacional, Mestre Egeu, de

convencer os vizinhos a se mobilizarem coletivamente para resolver os problemas de todos. Cabe ressaltar que as questões afetivas/individuais estão profundamente relacionadas às questões políticas/coletivas que orientam o desenrolar da peça.

Com esse enredo, a peça marcou a reintrodução de personagens das classes populares nos palcos sob uma perspectiva crítica e desmistificada. Tal reintrodução se deu de acordo com o cenário do teatro engajado brasileiro da década de 1970 que se pautou pelo que Reinaldo Cardenuto chamou de *dramaturgia de avaliação*. Sem romper totalmente com os pressupostos que nortearam o teatro engajado dos anos anteriores ao golpe ou dos primeiros anos do regime militar, a dramaturgia de avaliação buscou reconstruir os laços com a arte nacional-popular a partir de um processo de reinvenção, que se baseava na necessidade de reconduzir os personagens populares aos palcos sem mascarar as contradições que marcavam a sua existência; na importância de trazer de volta a palavra ao centro do eixo dramático e no investimento numa chave realista de representação (Cardenuto, 2012; 2014).

Os anos 1970 e as sucessivas derrotas acumuladas pelo campo progressista mostraram aos dramaturgos engajados que a maneira idealizada como haviam representado as personagens populares em suas peças até então era mais fruto do que almejavam para a sociedade do que propriamente do que essa sociedade realmente era. Em alguma medida, compreenderam que essa idealização fazia parte do processo de construção de sua derrota e, então, assumiram o lugar de encarar de frente a tragédia brasileira e, para isso, era necessário desmistificar o "povo".

Isso não significou atribuir a todos os personagens populares a condição de alienados. Assim como Maria, Joana é profundamente marcada por consciência de classe – ainda que, de modo geral, queiram reduzir e sufocar seu grito como expressão de uma mulher louca e traída. Ao lado de Egeu e Corina, ela é a única que parece compreender que o sistema de pagamento das parcelas é injusto e faz com que a dívida aumente exponencialmente. Também parece ser a única a compreender que a atitude de Jasão não se tratava de uma traição exclusivamente pessoal e amorosa, mas também, de uma traição de classe. Ao deixar sua família para se casar com a filha do dono do conjunto habitacional, Jasão abandonava sua história e sua origem, passando para o lado dos opressores. Ao contrário de Maria, contudo, Joana, não poderá confiar numa rede de apoio formada por seus vizinhos.

Essa diferença é crucial. Ao contrário de Joana, Maria ainda está localizada em uma comunidade que, mesmo com suas fragilidades, ainda conserva valores coletivos e tem alguma percepção da legitimidade da ação política organizada. O universo social de Joana é, porém, marcado pela fratura dos laços de solidariedade e dos vínculos comunitários e pela corrosão das formas de solidariedade popular. A própria consciência de classe de Joana não tem correspondência na consciência de classe dos outros moradores da Vila do Meio-Dia[7] e é nesse sentido que ela é uma personagem solitária.

Se em *Eles não usam black-tie* a coletividade ainda aparece como espaço de aferição e manutenção da consciência política, em *Gota d'água* ela é marcada pela cooptação e pela incapacidade de reconhecer os mecanismos que produzem a própria exploração. O isolamento de Joana não é simples consequência da traição de Jasão, mas da falência das mediações coletivas para a transformação do distanciamento crítico em ação política.

Também assim como Maria, Joana sabe que aquilo que era mais admirado em Jasão por Alma e Creonte – que representam os opressores que cooptam alguns dos oprimidos, os "mais capacitados" – sua capacidade criativa, seu talento para o samba, são frutos de sua experiência de vida, marcada justamente por aquilo que ele agora abandona: a vida periférica. No *Monólogo do povo*, trecho dos mais conhecidos de *Gota d'água*, Joana afirma:

> JOANA: Se você não aguenta essa barra,
> Tem mais é que se mandar, se agarra
> na barra do manto do poderoso
> Creonte e fica lá em pleno gozo
> de sossego, dinheiro e posição
> co'a aquela mulherzinha. Mas, 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 é 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... (Buarque; Pontes, 1975, p. 167).

[7] Vale pontuar que Corina e, sobretudo, Mestre Egeu, têm consciência política, mas são minoria diante do coletivo de moradores.

Nesse sentido, ambas as protagonistas atribuem à vida nas periferias a essência que engendrava os sujeitos populares, mesmo que alguns deles quisessem fingir que não ou deixar de pertencer a esse grupo social.

Diferentemente do que apontam algumas leituras que priorizam o fato de que se trata de uma mulher abandonada, Joana não pode ser vista como uma personagem apenas movida por elementos afetivos. O seu padecer amoroso está intimamente articulado a uma consciência, por parte da protagonista, das relações de exploração que estruturam a vida na Vila do Meio-Dia. Assim, Joana não é alheia ao fato de que Creonte é o senhor da sua casa, responsável pela manutenção das assimetrias sociais da cidade, nem ao fato de que a ascensão de Jasão, oriundo das classes populares, vem de um processo de cooptação que o torna instrumento dessa dominação. O drama de Joana está na impossibilidade de transformar essa consciência em prática coletiva.

A consciência de Joana, contudo, não é suficiente para salvá-la do destino trágico a que está determinada; apesar de todas as tentativas de Joana e seus compadres – Egeu e Corina – de espalharem sua consciência de classe para os vizinhos e de se organizarem para e enfrentar os mecanismos de dominação de Creonte, o final reservado a ela é o abandono e a traição de classe, que se expande para além de Jasão, tornando-se coletiva, difundida para todos os moradores da Vila do Meio-Dia. Essa traição se materializa definitivamente quando os vizinhos aceitam o convite de Creonte para trabalhar na festa de casamento de Jasão e Alma – festa que sela a traição afetiva de Jasão. Ao final da peça, portanto, os dois eixos da traição de Jasão se entrelaçam, selando o destino trágico de Joana e anunciando que a tragédia dela não é individual, mas coletiva, de toda uma classe.

Esta é outra diferença significativa entre a matriz grega e a adaptação brasileira. Se para os gregos as tragédias dos indivíduos se constroem a partir do embate entre o que o sujeito mortal deseja para si e o que os deuses projetam para ele, na realidade brasileira a tragédia se desenha na luta cotidiana dos indivíduos que almejam experiências políticas coletivas e conquistas sociais efetivas com as condições adversas que tomam conta da realidade do país. A tragédia, portanto, não apresenta sua concepção clássica, na qual a ordem das coisas é reestabelecida a partir da "onipotência de uma transcendência e [da] solidificação dos valores aos quais o herói aceita submeter-se" (Pavis, 2011, p. 419).

Em *Gota d'água*, há um deslocamento da tragédia do campo individual para o coletivo, pois o destino de Joana não se realiza num plano determinado pela metafísica ou

pela essência divina, mas sim, como parte de um processo que analisa a matéria histórica. Nesse sentido, a tragédia de Joana, diferentemente de Medeia, poderia ser evitada caso a coletividade dos moradores compreendesse seu papel na transformação da realidade e a importância de não abandonar uma companheira. Se os moradores da Vila do Meio-Dia tivessem consciência de classe, não abandonariam as demandas coletivas em nome de conquistas individuais. É a falta de consciência de classe dos vizinhos de Joana que concretiza a tragédia; tragédia essa que não é só da protagonista, mas de todas as classes populares; tragédia essa que as próprias classes populares fortalecem, num processo de autocondenação.

O evento que simboliza a concretização dessa tragédia é o filicídio que Joana comete. Bebês e crianças costumam ser vistos como símbolos do futuro e, em *Gota d'água*, isso se intensifica porque nem nomes as crianças têm, podendo ser compreendidas como qualquer filho de qualquer casal daquela realidade. Nesse sentido, os filhos de Joana e Jasão representam o futuro de todo o "povo" e, ao serem sacrificados pela traição de classe, denotam a impossibilidade de existência futura para uma classe social fraturada, alienada, cooptada e iludida; uma classe social que colabora com seus opressores em vez de se mobilizar coletivamente pelos seus semelhantes. Nas palavras de Miriam Hermeto (2010, p. 160),

> as dimensões afetiva e social se combinam, na visão típica das culturas políticas de esquerda – de contornos marcadamente comunistas – que prevê a indissociação entre indivíduo e sociedade, homem e sistema. O desfecho trágico denuncia, nas cenas finais da peça, a preponderância do individual sobre o coletivo e do sistema sobre o homem na realidade brasileira da década de 1970.

Ao assassinar os filhos e, na sequência, suicidar-se, Joana explicita o fim de uma proposta de atuação política coletiva, impossível de se dar num contexto em que as engrenagens do sistema capitalista cooptam os "bons" para que eles mesmos colaborem para a destruição de suas origens. Vejamos trecho de um diálogo entre o genro e o sogro, Jasão e Creonte.

> JASÃO: Sabe qual é?
> CREONTE: O quê?...
> JASÃO: Minha valia?
> CREONTE: Qual é?...
> JASÃO: Seu Creonte, eu venho do cu/do mundo, esse é que é o meu maior tesouro/Do povo eu conheço cada expressão/cada rosto, carne e osso, o

> sangue, o couro.../Sei quando diz sim, sei quando diz não,/eu sei o seu forte, eu sei o seu fraco,/sei a elasticidade do seu saco […] Permita-me então discordar de novo,/que o senhor não sabe nada de povo,/seu coração até aqui de mágoa/E povo não é o que o senhor diz, não/Ceda um pouco, qualquer desatenção,/faça não, pode ser a gota d'água
> CREONTE: Muito bem. É com esse capital,/seu Jasão, que você quer ser meu sócio?
> JASÃO: É. Tem que ceder um pouco. Afinal/está em jogo todo o seu negócio
> CREONTE: Ceder o quê? Tu és sócio ou rival?
> JASÃO: Não fique pensando que o povo é nada,/carneiro, boiada, débil mental,/pra lhe entregar tudo de mão beijada/Quer o quê? Tirar doce de criança?/Não. Tem que produzir uma esperança/de vez em quando pra a coisa acalmar/e poder começar tudo de novo […] Em vez de defrontar Egeu no peito,/baixe os lucros um pouco e vá com jeito,/bote um telefone, arrume uns espaço/pras crianças poderem tomar sol/Construa um estádio de futebol,/pinte o prédio, está caindo aos pedaços/Não fique esperando que o desgraçado/que chega morto em casa do trabalho,/morto, sim, vá ficar preocupado/em fazer benfeitoria, caralho! […] Ao terminar,/reúna com todos, sem exceção/e diga: ninguém tem mais prestação/atrasada. Vamos arredondar/as contas e começar a contar/só a partir de agora...
> CREONTE: Enlouqueceu! […]
> JASÃO: Aí o senhor pode vociferar/pra ninguém mais atrasar prestação.../Está com receio de mestre Egeu?/Que já fez política, se meteu/em greve no passado e tal? Isola!/Prestação em dia, prédio limpinho,/Egeu vai ficar falando sozinho/enquanto o povo está jogando bola! […]
> JASÃO: a tensão relaxa.../Aí é que o senhor aumenta a taxa […]
> *À medida que falava, sem que Creonte e o próprio Jasão se dessem conta, Jasão sentou-se na cadeira-trono de Creonte; um tempo; quando Jasão acaba de falar, Creonte está de pé* (Buarque; Pontes, 1975, p. 137-141).

Como podemos notar, é exatamente isso que acontece em *Gota d'água*, pelas ideias do próprio Jasão, que é quem ensina os caminhos que serão efetivos para a cooptação dos moradores da Vila do Meio-Dia, esvaziando a mobilização de resistência que havia sido articulada por Mestre Egeu. Não à toa, enquanto fala, o traidor de classe se senta na cadeira de Creonte, que é o grande símbolo cênico do poder que ele representa.

Ao utilizar o conhecimento que tem do povo pela própria experiência de haver feito parte dele, Jasão torna-se tão ou mais poderoso que o sogro e encaminha a sucessão do "trono". Deste modo, a tragédia do indivíduo é determinada não mais por questões sobrenaturais, mas sim por questões próprias da ordem social em que os personagens estão inseridos. O suicídio e o filicídio cometidos por Joana representam não uma fuga desesperada, mas a conclusão de que não é possível um futuro para as classes populares diante da traição de classe.

Nesse sentido, Joana ocupa uma posição singular no interior da dramaturgia engajada brasileira, uma vez que ela não encarna o projeto de transformação futura nem funciona como alegoria da vitória quase certeira das classes populares[8] que a teleologia revolucionária previu até meados dos anos 1960. Sua função dramática é inversa: evidenciar os limites históricos daquele horizonte de expectativas. Isso se concretiza porque, embora tenha consciência dos mecanismos de exploração que atingem não só a ela enquanto mulher abandonada, mas toda a comunidade da Vila do Meio-Dia, isso não é suficiente para engajar a comunidade numa mobilização coletiva.

Deste modo, Joana manifesta a percepção amarga de que conhecer e compreender a realidade não resulta, necessariamente, na capacidade de transformá-la. Isso faz dessa personagem uma das expressões mais contundentes da melancolia política que atravessou parte significativa da produção cultural de esquerda nos anos 1970.

Joana não pode ser Maria porque Joana está sozinha

A comparação entre Maria, de *Eles não usam black-tie*, e Joana, de *Gota d'água*, permite observar transformações importantes nas formas de representação das classes populares e dos horizontes de ação política no teatro engajado brasileiro. Enquanto Maria age a partir de sua confiança na ação coletiva e na capacidade transformadora do povo organizado – aposta que nos parece, inclusive, acertada –, Joana encarna os limites dessa perspectiva teleológica revelados por um contexto marcado por sucessivas derrotas das esquerdas e pela fragilidade da ação coletiva. Ainda que ambas pertençam às camadas populares, seus destinos revelam diferentes formas de compreender as possibilidades de ação política atribuídas ao povo pelo teatro engajado.

Maria pode se "separar" de Tião e recusar-se a sair do morro porque tem uma rede de apoio formada por vizinhos e por uma comunidade que possui, em sua grande maioria, consciência de classe. É o oposto do contexto em que se insere Joana, cuja realidade não a ampara, mas, pelo contrário, colabora para sua destruição e chancela seu abandono. Ao que tudo indica, Maria terá o filho que espera, Otavinho, que crescerá orientado e criado pela mãe e pela comunidade da qual fazem parte, aprendendo desde cedo o que é a vida no morro e como deve se comportar alguém que pertence a esse

[8] O assassinato dos filhos, inclusive, pode ser lido como uma alegoria da ausência de futuro de uma classe social que frutifica a partir da traição – amorosa e de classe.

universo, daí que leve o nome em homenagem ao avô, grande símbolo da luta política do povo da periferia. Tudo indica que Otavinho será mais um dentre tantos moradores da periferia que têm consciência de classe, crescendo e valorizando a vida em comunidade de consciência coletiva.

Os filhos de Joana e Jasão, ao contrário, não crescem. São vítimas do filicídio cometido pela Medeia brasileira que, na verdade, foi provocado não pelos devaneios ou pelo desejo de vingança individual da mãe, mas pelo abandono coletivo de que foram alvo eles e também Joana. Se para Maria o abandono de Tião não implica numa impossibilidade de futuro, para Joana, a traição de Jasão é fatal, menos pela sua chave afetiva do que pela sua chave de classe, que arrasta com ele quase todos os vizinhos. Da traição amorosa é possível se reconstruir; à traição de classe ninguém sobrevive, mesmo que se morra aos poucos.

Maria se recusa a sair do morro justamente para evitar que, assim como o pai, o seu filho, ao crescer na cidade, vire as costas para sua gente e seus problemas. A protagonista de Guarnieri sabe que, permanecendo e crescendo no morro, o filho travará contato constate com sua realidade e sua gente, que transmite de geração para geração a consciência de classe. Joana e seus filhos saem do morro pela morte, que se apresenta como "saída" única para o vazio de engajamento e consciência que tomou conta da comunidade onde viviam e deveriam crescer.

Apesar de Joana, assim como Maria, saber que sair do morro significa distanciar-se de sua gente, do povo e, por isso mesmo, perder a essência do que é ser povo, ela não encontra, como a primeira, respaldo desse mesmo povo. A rede de apoio que garante a Maria as condições necessárias para criar um filho sozinha não existe para Joana. O conjunto habitacional de *Gota d'água* está tomado pela alienação, implantada pelos opressores, mas reforçada e reproduzida por pessoas que se voltam contra as suas origens.

Se a traição isolada de Tião não impede a vitória pontual do povo, que vence a greve e dá à Maria as condições necessárias para se manter no morro com o filho, a traição de Jasão faz avançar as garras do sistema capitalista sobre toda a Vila do Meio-Dia. Nos anos 1970, crescer no morro não garante que os indivíduos tenham consciência de classe, justamente porque as garras do sistema já encontraram maneiras de invadir esse universo e manipulá-lo de dentro.

A comparação entre ambas nos permite observar que as transformações que ocorreram não dizem respeito apenas às modalidades de representação da mulher popular, mas às próprias alterações que se operam nas expectativas históricas depositadas nela. Em *Eles não usam black-tie*, Maria integra uma coletividade que, mesmo que vivenciando conflitos, ainda se percebe como sujeito potencial da transformação social e busca a construção de um futuro comum. Já em *Gota d'água*, Joana não encontra amparo no coletivo, que, paulatinamente a abandona quanto mais sofisticada se torna a dinâmica de dominação perpetrada por Creonte.[9] O que se modifica entre uma peça e outra não é somente a condição das personagens, mas o próprio lugar ocupado pelo povo no imaginário político da dramaturgia engajada.

Nesse sentido, Maria e Joana podem ser compreendidas como figuras-limite de dois momentos diferentes da cultura política de esquerda no Brasil. A primeira traduz a confiança, ainda viva no final dos anos 1950, na capacidade de organização e mobilização das classes populares. A segunda, expressa, por sua vez, os impasses oriundos das sucessivas derrotas acumuladas ao longo da década seguinte, quando as promessas de transformação social passaram a coexistir com experiências de repressão, isolamento e desencanto. Mais do que representar personagens individuais, ambas acabam condensando formas historicamente situadas de pensar as relações entre povo, política e mudança social, permitindo seguir, por meio do teatro, as transformações sofridas pelo próprio projeto nacional-popular entre os anos 1950 e 1970.

[9] É fundamental destacar que Jasão é peça essencial nesse processo, uma vez que é ele quem orienta Creonte, passo a passo, sobre como desmobilizar os moradores da Vila do Meio Dia.

Referências

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

BETTI, Maria Silvia. A politização do teatro: do Arena ao CPC. *In*: FARIA, João Roberto (Dir.). **História do teatro brasileiro**: volume 2. São Paulo: Perspectiva: Sesc-SP, 2013.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota d'água**. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

CARDENUTO, Reinaldo. **O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981)**: engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro. 2014. 426 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Programa de Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

CARDENUTO, Reinaldo. Dramaturgia de avaliação: o teatro político dos anos 1970. **Estudos Avançados**, v. 26, n. 76, São Paulo, p. 311-332, 2012.

GARCIA, Miliandre. **"Ou vocês mudam ou acabam"**: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). 2008. 420 f. Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles não usam black-tie**. 24. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

HERMETO, Miriam. **"Olha a gota que falta".** Um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980). 2010. 439 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em História, Belo Horizonte, 2010.

MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro**. O Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e política**: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Annablume, 2016.

NAPOLITANO, Marcos. **1964**: história do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. **Temáticas**, n. 37/38, ano 19, Campinas, p. 25-56, 2011a.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil**: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar. 2011. 374 f. Dissertação (Livre-Docência em História do Brasil Independente). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011b.

NEIVA, Sara Mello. **O Teatro Paulista do Estudante nas origens do nacional popular.** 2016. 223 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

PATRIOTA, Rosângela; GUINSBURG, Jacó. **Teatro brasileiro**: ideias de uma História. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PUGA, Dolores. "Teatrão comercial": análises da recepção e da crítica de Gota d'água, de Chico Buarque e Paulo Pontes. **Antares: Letras e Humanidades**, v. 15, n. 35, p. 1-30, 2023.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: Record, 2000.

ROSELL, Mariana. **"Ator sem consciência é bobo da corte"**: o teatro engajado brasileiro nos anos 1960 e 1970. Jundiaí: Paco Editorial, 2020.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. *In*: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Submetido em: 13 abr. 2026
Aprovado em: 15 set. 2026