

**O PREFÁCIO DE *GOTA D'ÁGUA*:  
AS BASES DE UM PROJETO CULTURAL DE INTERFACE ENTRE  
INTELECTUAIS E ARTISTAS NA DITADURA MILITAR BRASILEIRA<sup>1</sup>**

Miriam Hermeto<sup>2</sup>

**RESUMO:** Sob a forma de um ensaio sobre a realidade brasileira de 1975, quando foi escrito, o prefácio do livro *Gota D'Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, apresenta-se como um manifesto-projeto que anuncia o que começava a se articular como uma ação coletiva de artistas e intelectuais. O presente artigo analisa os sentidos desse ensaio, em duas direções. Em primeiro lugar, analisa-se a autoria mesma do texto, inclusive no que se refere à auto-representação dos autores. Além disso, examinam-se as justificativas e as bases teórico-políticas do projeto teatral ao qual o texto se refere, bem como os argumentos que apresenta para criticar a realidade social vigente naquele momento. A análise dos elementos que compõem este manifesto-projeto permitem identificar o espaço de experiência e o horizonte de expectativas não apenas dos autores de *Gota D'Água*, como do campo artístico-intelectual brasileiro, que começavam a se (re)articular no contexto da abertura política, visando a construir ações de resistência à ditadura e um novo projeto cultural para o Brasil.

**Palavras-chave:** história intelectual – arte engajada – *Gota D'Água* – ditadura militar – prefácio

**ABSTRACT:** In the form of an essay on the Brazilian reality in 1975, the preface to the book *Gota D'Água*, by Chico Buarque and Paulo Pontes, presents itself as a manifesto announcing the project to articulate artists and intellectuals. This article analyzes the text in two directions. First, it explores the authorship of the preface. In addition, it examines the theoretical and political theater project to which the text refers. The analysis of the elements of this manifesto-project allows us to identify the experience and horizon of the authors of *Gota D'Água*, as well as the Brazilian intellectual-artistic field, which began to be (re)articulated in the context of resistance against dictatorship in Brazil.

**Keywords:** intellectual history – activist art – *Gota D'Água* – military dictatorship – preface

## 1. Introdução

*Gota D'Água* é um texto da literatura dramática brasileira, escrito em 1975 por Chico Buarque e Paulo Pontes. Tendo sido lançado sob a forma de livro (Buarque e Pontes, 1975) e encenado no mesmo ano, tornou-se muito

---

<sup>1</sup> Texto adaptado de trecho do capítulo 2 da tese de doutorado da autora. Cf. Hermeto, 2010: 139-155.

<sup>2</sup> Universidade Federal de Minas Gerais (FAFICH/UFMG) – Bolsista de Pós-Doutorado da FAPEMIG no Programa de Pós-Graduação em História. Doutora em História pela mesma instituição, tendo desenvolvido a pesquisa com financiamento da FAPEMIG. Email: miriamhermeto@gmail.com

rapidamente uma referência nacional. O livro, que está na sua 39ª edição,<sup>3</sup> e é encontrado com frequência em bibliotecas públicas de diferentes localidades e instituições, compõe-se basicamente de duas partes, ambas de autoria de Paulo Pontes e Chico Buarque: um Prefácio e o roteiro da peça.

O presente artigo tem como objetivo examinar o papel do Prefácio na construção dos sentidos da obra impressa, ressaltando, entretanto, que uma compreensão mais aguda do tema não prescinde do exame do conjunto. Escrito sob a forma de um ensaio sobre a realidade brasileira de então, meados da década de 1970, pode ser compreendido como uma forma de auto-legitimação dos autores do texto no campo artístico-intelectual; uma reflexão sobre a própria obra, tendo sido escrito já com os ensaios da peça bastante adiantados; e uma preparação da recepção do público leitor para os sentidos da obra, direcionando-a para a avaliação crítica da sociedade.

O Prefácio do livro acabou por cumprir diferentes objetivos, conclusão que vai ao encontro de análises feitas por Pesavento (2007) e Venancio (2009)<sup>4</sup> com relação a “prefácios de próprio autor”. As autoras estudam os sentidos globais que têm os prefácios escritos pelo próprio autor – que é o caso de *Gota D’Água* – e oferecem boas contribuições para a reflexão em curso.

Segundo Venancio, o vocábulo prefácio, de origem latina, significa o que se diz no princípio. Apropriado na cultura literária, passou a dar nome ao texto que apresenta “*o que vem a seguir*” e que deve suscitar no leitor o desejo de ler a obra. Mas adverte que, em geral, esse tipo de texto tem alcance maior do que esses iniciais, previstos e declarados: “*Ao valorizar o texto, o prefaciador legitima também aquele que o escreve*” (Venancio, 2009: 176). Por essa razão, deve-se olhar ainda com mais cuidado os prefácios de próprio autor.

Pesavento identifica esse tipo de texto, metaforicamente, como “*antesala que introduz à narrativa*”. Sendo escrito, em geral, após a conclusão do

---

<sup>3</sup> A informação, obtida na Editora Record (em 18/06/2010), hoje responsável pelo selo Civilização Brasileira. Com uma média de 1,11 edições/ano, o livro pode ser considerado um sucesso editorial, especialmente levando-se em consideração o seu gênero literário.

<sup>4</sup> Pesavento e Venancio analisam a construção dos perfis individuais de Gilberto Freyre e Oliveira Vianna, respectivamente, por meio do exame do conjunto de prefácios que os autores escreveram para as próprias obras.

livro, tem a função de preparar a leitura. “É, portanto, já uma reflexão do autor sobre a sua própria escritura, onde revela intenções de como espera ser lido, justifica-se diante da crítica, expõe suas ambições diante da recepção esperada...” (Pesavento, 2006: 157). O que as considerações de Venancio corroboram, acrescentando que parte da preparação da recepção são as justificativas, para o público, das escolhas feitas, interferindo na maneira como o texto será lido. “O prefácio é, assim, a ocasião do autor falar diretamente aos leitores, apresentando seus ‘escrúpulos’, hesitações, dúvidas e inquietações” (Venancio, 2009: 176).

Tais características podem, claramente, ser observadas no Prefácio de *Gota D’Água*, que não apenas apresenta as justificativas e as bases teórico-políticas do texto teatral – motivo pelo qual pode ser considerado um projeto – como também se apresenta, ele mesmo, como uma espécie de manifesto contra a realidade social vigente no Brasil daquele momento. Mas, além desses elementos, que serão analisados adiante, é importante compreender como o Prefácio do livro constrói uma imagem dos autores do texto.

## 2. Os autores do Prefácio: entre o registro impresso e a memória

O primeiro grande indício do tipo de imagem dos autores construída no Prefácio se dá na assinatura do texto, que é registrada da seguinte maneira: “Rio, 8 de dezembro de 1975. Paulo Pontes – Chico Buarque”. Ali, inverte-se a autoria do livro, que tem Buarque como primeiro autor. Esse fato, agregado aos de que a linguagem do Prefácio é muito diversa da apresentada no roteiro da peça, bem como da que compõe as demais produções de Buarque, permite inferir que o ensaio tem mais relação com as proposições de Pontes em finais de 1975.

A esses indícios, um outro veio somar. Durante a entrevista temática sobre *Gota D’Água*, Chico Buarque havia sido questionado sobre a presença de outras pessoas, além dele e Pontes, durante o processo de escritura da peça – não exatamente presença física ou coautoria, mas em termos de troca de experiências, influências intelectuais, etc. Inicialmente, ele respondeu que

não se lembrava disso, apenas de reuniões da dupla e, depois, muito trabalho solitário e troca de textos entre os autores. Em outro momento do diálogo, ele teve uma recordação interessante a esse respeito e, naquele contexto, tratou do Prefácio do livro. Observe-se, em primeiro lugar, como, durante a entrevista, ocorreu a *rememoração*<sup>5</sup>.

CB: (...) Eu me lembro, por exemplo – agora, antes de você vir, eu estava lembrando de coisas assim – que, no fim, depois de pronta a peça, quando foi editado o livro... é... [silêncio] Você estava falando, estou lembrando, agora, de uma pessoa com quem a gente conversava, sim! E dava um pouquinho de... que o Paulo ouvia muito, que é o Luiz Werneck Vianna. E agora estou lembrando de conversas com o Lula Werneck, que podem ter sido importantes para a criação da peça, sim. Mas eu não me lembrava disso. Podem ser, não digo anteriores, mas concomitantes. Enquanto a gente estava escrevendo, talvez... O Paulo ouvia muito o Lula. E eu conheci o Lula Werneck via Paulo. Não era do meu mundo. Ele ouvia muito. E eu ia falar o seguinte: quando a peça foi editada em livro, foi escrita uma apresentação – a apresentação, eu acho que é do Lula Werneck...?

MH: //De vocês.//

CB: //Assinada pelo...// mas eu não assino!

MH: Assina. No livro, assina. No jornal-programa da peça, não.

CB: Porque eu lembro que eu falei: “- Ah, eu não quero meu nome nisso, não, ô, Paulo. Não porque eu não concorde com alguma coisa...” (...) Não escrevi uma linha! Se fosse em verso... Se está no livro... e eu ia dizer que não está no livro. Se está no livro... Eu assino?

MH: Assina. No livro, assina.

CB: Então, essa assinatura [riso] é apócrifa. (Buarque. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010.)<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Ricoeur utiliza o termo *rememoração* para designar os aspectos cognitivo e pragmático do exercício de lembrar-se, inerente à memória. Para analisar a ideia de exercício aplicada à memória, recorre a Sócrates, Platão, Aristóteles, Bergson e Freud. Para ele, a abordagem cognitiva e a pragmática “*se reúnem na operação de recordação; o reconhecimento, que coroa a busca bem-sucedida, designa a face cognitiva da recordação, ao passo que o esforço e o trabalho se inscrevem no campo prático*” (RICOEUR, 2007: 71).

<sup>6</sup> A citação é um pouco extensa, mas a transcrição literal desse trecho do diálogo foi necessária para mostrar como se deu o processo de rememoração de Buarque relativo tanto à possível influência de Luiz Werneck Vianna, quanto à autoria do Prefácio. Optou-se pela citação de um trecho da transcrição literal da entrevista (editada). Nas referências, CB e MH correspondem aos nomes de entrevistado e entrevistadora, respectivamente. Os trechos transcritos entre as barras duplas (// xx //) indicam falas simultâneas e as observações relativas a outros elementos do diálogo, que não as palavras, são feitas entre colchetes ([xx]).

É interessante observar que esse trecho do diálogo mostra diferentes movimentos do processo de rememoração de Buarque relativos ao período de produção de *Gota D'Água*, especificamente, do livro. Em primeiro lugar, um movimento voluntário, provocado pela iminência da entrevista temática que trataria do tema; um esforço de lembrar-se dos meandros do processo de produção da peça – “agora, antes de você vir, eu estava lembrando de coisas assim”. Segundo, a lembrança repentina de um fato esquecido, despertada pelo diálogo da entrevista – “Você estava falando, estou lembrando, agora (...) Mas eu não me lembrava disso”. E, ainda, um terceiro movimento, de superposições de camadas de memória, relacionadas a experiências diferentes, mas próximas temporal e conceitualmente – “a apresentação, eu acho que é do Lula Werneck...?”, “mas eu não assino!”, “Porque eu lembro que eu falei: ‘- Ah, eu não quero meu nome nisso, não, ô, Paulo’ ”.

O segundo movimento assemelha-se ao que Ricoeur chama de dever de memória: “o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si” (Ricoeur, 2007: 101). Assemelha-se, porque, na definição de Ricoeur, esse exercício relaciona-se à ideia de reparação. No caso de Buarque, o dever de memória relativo à autoria do Prefácio não parece ter sido assentada em necessidade de reparar uma vítima, visto que ele mostrou recordar-se que não assinava, efetivamente, um texto de outrem. Não havia vítima, portanto. Mas a lembrança de Buarque aproxima-se da ideia do dever de memória, no sentido de que buscava fazer justiça a um outro, que teria participado da autoria de *Gota*, além dele e Pontes. Ele começou a narrar sua lembrança no sentido de registrar a participação de Luiz Werneck Vianna no processo. Ao fazer isto, parece que ele foi guiado por um imperativo interno (do tipo *você tem que lembrar*), relacionado à ética, não à reparação.

A lembrança da participação de Werneck Vianna parece ter vindo anteriormente à entrevista, embora tenha sido suscitada por ela. Entretanto, durante o diálogo, a lembrança tomou maior corpo: além de escrever um texto, o intelectual poderia ter sido um elemento importante, em termos de inspiração conceitual, para a peça. Buarque se lembra da existência de diálogos com Werneck Vianna ao tratar da autoria do texto de apresentação da peça, e

afirma que certamente eles não aconteceram antes da escritura, mas podem ter sido concomitantes.

Parece que duas camadas de memória se misturaram nesse ponto do diálogo, uma relativa a *Gota D'Água*, outra, a *Ópera do Malandro*. A partir de outros documentos, far-se-á o esforço de distinguir uma da outra.

Os tais diálogos importantes para a escritura de *Gota D'Água*, aconteceram mesmo, ainda em 1975, quando Werneck Vianna vivia na casa de Paulo Pontes e Bibi Ferreira. Mas, segundo o intelectual, aconteciam apenas entre ele e Pontes, não incluíam Chico Buarque: "(...) durante o período que o Paulinho estava fazendo a *Gota D'Água*, eu estava rigidamente clandestino na casa dele. Quando as pessoas iam lá, eu não aparecia" (Vianna. Entrevista concedida a Rodrigo Patto Sá Motta em 29/09/2010). Ele sabia quando ocorriam visitas, porque seu anfitrião o mantinha informado; mas quem frequentava a casa, não sabia de sua presença lá, por uma questão de segurança. Desta forma, Buarque não teria participado dos diálogos com Werneck Vianna durante o processo de escritura da peça. Mas, possivelmente, soube de sua ocorrência depois e a lembrança se fez presente, sem muita definição, nos dias de hoje.

Atualmente, Werneck Vianna reconhece sua forte presença no Prefácio de *Gota*. Embora ele não seja autor do texto, afirma que, efetivamente, seus diálogos com Pontes deram o norte da interpretação do ensaio:

Eu escrevia *Liberalismo e Sindicato*, num pedaço da casa dele, e ele escrevia *Gota D'Água*, no outro pedaço. E conversávamos muito sobre Brasil. Tanto é que ele me pediu para fazer a introdução da peça. Mas eu declinei, porque eu ainda estava numa região de sombras, entre legalidade e ilegalidade, e eu não quis confrontar. Mas o prefácio – digo isso, posso dizer com tranquilidade – faz face ao meu pensamento da época (Vianna. Entrevista concedida a Rodrigo Patto Sá Motta em 29/09/2010).

Questionado se teria influenciado a escritura do Prefácio, foi afirmativo: "Imagina! A a Z. E na própria concepção política da peça. A peça cuida de quê? Da transição, de como é que nós devemos operar na transição. Estudei

bastante isso” (Vianna. Entrevista concedida a Rodrigo Patto Sá Motta em 29/09/2010).

O emaranhado de lembranças de Buarque relativo à presença de Werneck Vianna no processo de escritura de *Gota* remete, ainda, ao Grupo Casa Grande. A presença do intelectual, os diálogos com ele e a autoria de um texto de apresentação de uma das peças de Buarque associam-se diretamente às atividades do Grupo, especialmente a partir de 1976. Parece que, naquele ano, *Ópera do Malandro* foi discutida (tal como o foi a peça *Renata vai à fronteira*, de Antonio Callado) em reuniões fechadas, do núcleo do Grupo, para elaboração de um projeto de teatro brasileiro que tratasse de temáticas específicas. Enquanto a peça de Buarque tratava da marginalidade urbana, a partir de uma abordagem histórica e com um pequeno recorte para a questão dos transexuais, a de Callado abordava as temáticas dos bóias-frias e da reforma agrária. A intenção do Grupo em produzir peças com essas temáticas foi noticiada em veículos da imprensa<sup>7</sup> e a participação de Werneck Vianna foi atestada pelo artigo de memórias de Fernando Peixoto<sup>8</sup>. A apresentação de peça teatral realmente assinada por Werneck Vianna foi a de *Ópera do Malandro*<sup>9</sup>.

Independentemente da sobreposição de diferentes memórias, há uma lembrança específica na narrativa de Buarque: a de ter pedido a exclusão do seu nome da assinatura de um texto que ele não havia escrito. Ao ser confrontado com documentos significativos para a memória<sup>10</sup>, ele se surpreendeu com seu nome na assinatura do Prefácio do livro e, igualmente, com a reprodução de trecho desse texto no jornal-programa da peça. Surpreendeu-se com a sua própria lembrança, já que ele não possui o jornal-programa, mas apenas o livro. Declarou essa surpresa ao contar que iria dizer

---

<sup>7</sup> Cf. ARNT. *Folha de São Paulo*, 28/12/1976, *Jornal da Tarde*, 28/12/1976, e *O Estado de São Paulo*, 28/12/1976.

<sup>8</sup> Cf. PEIXOTO (1989).

<sup>9</sup> Cf. VIANNA (1978).

<sup>10</sup> Delgado (2006) utiliza essa expressão para analisar a utilização de documentos nas entrevistas de história oral, com a função de ativador a memória do depoente. “O registro da vida vivida, por meio de fontes orais, pode ser estimulado pela apresentação de referências documentais, que auxiliam a expressão das lembranças. São os documentos chamados significativos, que, muitas vezes, funcionam como âncoras no decorrer do processo narrativo” (DELGADO, 2006: 46).

que seu nome “não estava ali”, no livro, e retomou o dever de memória ao não reconhecer a assinatura, “não por não concordar com alguma coisa, mas por não ter escrito uma linha”. E concluiu, marotamente, que a assinatura é apócrifa.

Buarque ainda fez um exercício de memória para compreender por que seu nome constava como autor do Prefácio no livro e declarou que talvez tivesse sido um engano ou uma decisão do editor, Ênio Silveira, que pode ter achado mais correto colocar seu nome também<sup>11</sup>. E, ao ver como constavam os créditos no jornal-programa – “Paulo Pontes, pelos autores” –, concluiu: “É, é o correto.” (Buarque. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010).

Diante da declaração de Buarque e da forma como ela foi feita, parece indubitável que o Prefácio de *Gota D'Água* é de autoria de Paulo Pontes. E, embora isso não tenha chegado ao conhecimento do grande público leitor do livro, parece que isso era fato sabido (ou, ao menos, inferido) no campo artístico-intelectual de meados da década de 1970, visto que algumas pessoas de referência tratavam-no como um texto de Pontes, unicamente. Além disso, referiam-se a esse texto de Pontes como uma boa forma de compreender o país.

Esse foi o caso, por exemplo, do comentário de Yan Michalski, anteriormente transcrito, que atribui a um só autor, Pontes, o crédito do texto: “No ensaio, **ele** [Paulo Pontes] conseguiu o seu objetivo” (Michalski, in Veiga e Jakobskind, 1977: 23; grifos meus). Esse foi, também, contemporaneamente, o caso de Zuenir Ventura, que, ao traçar o perfil de Pontes, comentou:

---

<sup>11</sup> Concluir sobre as origens e as justificativas para a inclusão do nome de Chico Buarque como autor do Prefácio do livro, a despeito de ele não ter participado da redação do texto, é tarefa impossível. Algumas hipóteses, entretanto, podem ser levantadas para explicar o fato. A primeira, esta que o próprio Buarque aventou: a de ter sido uma decisão do editor Ênio Silveira – e, nesse caso, a decisão pode ter se dado por razões comerciais, dada a popularidade de Buarque junto ao grande público e a sua legitimidade no campo artístico-intelectual. Ou por razões ideológicas, com vistas de fortalecimento do projeto, com a assinatura dupla representando a coesão em torno dos princípios do projeto. Ou, ainda, por razões éticas, pelo fato de a obra ser uma coautoria. Caso a decisão tenha sido tomada por Paulo Pontes, além dessas razões, é possível aventar uma terceira: o perfil de líder aglutinador de Pontes, descrito por Zuenir Ventura (Entrevista concedida à autora em 24/03/2010.)

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. (Ventura. Entrevista concedida à autora, 24/03/2010; grifos meus.)

Além de Ventura, ele próprio, atribuir o texto a Pontes, afirma que Maria da Conceição Tavares havia feito o mesmo. 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 quem 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 dentro em breve. O Prefácio de *Gota* seria considerado, então, um texto profético – o que, em alguma medida, foi, como se verá adiante.

A atribuição de autoria exclusiva a Pontes se repete também nas lembranças de Werneck Vianna, que teria acompanhado o processo de perto. Como já se salientou, ele morava na casa do dramaturgo, clandestino, e reconhece ter sido influenciado não apenas pela “fúria criativa de *Gota D'Água*”, mas também pelas intenções de Pontes ao escrever para que o público pudesse ler, e não apenas a intelectualidade. Sobre Pontes e o Prefácio, suas impressões corroboram as de Ventura – e, quiçá, Tavares:

De passagem, anoto que Paulinho, genial, como sempre, foi um dos poucos intelectuais fora da Universidade – a sua educação formal não ultrapassou o 2º grau – , que, naquele tempo, compreendeu isso, tendo saudado a nova produção universitária como um fato auspicioso na nossa vida intelectual, como amplamente evidente em sua clássica apresentação de *Gota D'Água*, a melhor análise política, então publicada, sobre aquele período da ditadura. (Vianna, 1999: 15.)

O Prefácio de *Gota D'Água* tornou-se, então, a principal representação – e uma contribuição efetiva para as reflexões em curso – da condição de intelectual de Paulo Pontes. Mais até do que as suas declarações acerca do teatro, talvez por ser mais elaborada, do ponto de vista teórico.

Essa representação de uma interpretação mais erudita da realidade – e da condição de intelectual do próprio autor – é reiterada no texto, por exemplo, por meio do que Werneck Vianna identifica como a saudação de uma nova produção universitária. Ao citar diversos nomes de intelectuais de referência<sup>12</sup>, bem como trabalhos produzidos há pouco tempo em pós-graduações<sup>13</sup>, ele mostrava sua capacidade de diálogo com a produção indubitavelmente intelectual – para além das interseções entre essa e a produção artística – apesar da falta de formação universitária.

A reiteração da representação de intelectual, no texto, se dá também por outros meios: a saudação, ainda, das contribuições do jornalismo político, o domínio de jargões do marxismo e uma interpretação ousada da realidade brasileira pós-milagre econômico. O texto é relativamente longo para o mero propósito de apresentação e escrito em uma linguagem que tende à erudição, polvilhada de análises e conceitos econômicos e sociológicos. E, finalmente, a imagem de intelectual é reiterada pela menção explícita ao papel do Grupo Casa Grande, do qual ele era reconhecidamente uma das principais lideranças, na renovação cultural brasileira dos “últimos dois anos”, em pé de igualdade com os demais elementos citados: “Os ciclos do Casa Grande deflagraram o apetite pelo debate” (Pontes e Buarque, 1975: 17).

A reiteração da representação do autor – e dos autores, dada a assinatura dupla no livro – como intelectual, ampliava as possibilidades de diálogo desses dois sujeitos no campo artístico-intelectual. E, em grande medida, promovia a inserção de *Gota D'Água* nos debates, preparando a recepção que se esperava ter nesse campo. Afinal, por mais que se diga que o texto foi escrito para o grande público, pois integrava uma publicação

---

<sup>12</sup> “A economia, a sociologia, a ciência política, setores da produção cultural voltados para a reflexão, começam a se pronunciar. Celso Furtado, Fernando Henrique Cardoso, Luciano Martins, Antonio Cândido e tantos outros começam a publicar livros e ensaios estimulantes.” (Pontes e Buarque, 1975: 17)

<sup>13</sup> “E surge uma forma insuspeitada de análise da sociedade: a tese de doutoramento. Podemos citar, apenas para dar um exemplo da variedade e da eficácia do novo instrumento, as teses *Ideologia da cultura brasileira*, de Carlos Guilherme Mota, *Os bóias-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, etc.” (Pontes e Buarque, 1975: 17-18). Note-se um elemento interessante nessa citação: a menção a teses que tratam dos temas que seriam discutidos no ano seguinte, no Grupo Casa Grande (bóias-frias, marginalidade, teatro político, cultura brasileira).

comercial, a linguagem e o tipo de análise ali engendrados tinham o público leitor intelectualizado como preferencial.

Cabe, ainda, considerar que o Prefácio foi escrito *a posteriori* do roteiro, quando a peça estava em fase de montagem, “já com os ensaios [do espetáculo] bastante adiantados” (Buarque e Pontes, 2004: 9)<sup>14</sup>. Naquele momento, o cenário político brasileiro havia se modificado com relação ao início do ano. Por exemplo, em termos de política externa, o reconhecimento da independência de Angola, por um lado, reforçou a imagem de um país em processo de abertura; por outro, mostrou as estratégias do Estado, calcadas em reflexões e projetos intelectuais.

No que se refere à relação da máquina de repressão com a sociedade civil, parte do movimento de abertura promovido em janeiro de 1975, com a suspensão da censura aos órgãos da grande imprensa, havia mudado de sentido, após a morte de Vladimir Herzog, em outubro do mesmo ano. Em uma escala menor, relacionada diretamente a *Gota*, o *I Ciclo de Debates* do Casa Grande já tinha se encerrado há algum tempo e o Grupo, provavelmente, articulava suas atividades subsequentes. E, mais, as expectativas relativas à peça na sociedade já se faziam sentir, inclusive por meio de textos na imprensa alternativa e na grande imprensa sobre seu conteúdo. Efetivamente, nesse sentido, o Prefácio foi uma reflexão *ex post* da obra, como definiu Pesavento (2007), e significou uma forma de atualizar as suas possibilidades de diálogo com a sociedade à qual ela era apresentada.

Em grande medida, a inserção no campo artístico-intelectual se efetivou, o que pode ser observado nas menções aos autores de *Gota* e à própria obra, feitas por dois dos pesquisadores, mencionados no Prefácio<sup>15</sup> como arautos de um novo tempo na Universidade – Carlos Guilherme Mota e Maria da

---

<sup>14</sup> Todas as referências de análise do livro *Gota D'Água*, nesta seção e na subsequente, tomaram por base a 33ª edição do livro, publicada em 2004. À exceção de uma modificação na capa – que anuncia “*uma tragédia brasileira*”, em vez de “*uma tragédia carioca*”, como se apresentava nas primeiras edições – não houve quaisquer modificações de texto entre a primeira edição e a 33ª.

<sup>15</sup> O fato de pesquisadores mencionados no Prefácio de *Gota D'Água* terem feito menções de legitimação dos autores e do texto da obra, em ocasiões e textos subsequentes à publicação do livro, faz com que se possa considerar o ensaio como um elo de construção da rede de sustentação do campo artístico-intelectual em meados da década de 1970.

Conceição Tavares. Mota refere-se a Pontes e Buarque como construtores de uma nova forma de reflexão, e à peça *Gota D'Água*, como representante de uma nova forma de produção cultural, na segunda edição de seu livro com a referida tese de livre docência. E Tavares, segundo informou Ventura, tinha posição semelhante com relação ao Prefácio do livro e à figura de Paulo Pontes. Também esse foi um elemento significativo para a manutenção de *Gota* nos debates sobre cultura, construindo-a como um evento no campo.

### 3. Proposições e debates do manifesto/projeto

Em termos de conteúdo formal, o ensaio explicita o que teriam sido as preocupações fundamentais no momento de escrever e produzir a peça. Mais do que uma simples exposição de ideias, torna-se uma espécie de manifesto/projeto. Manifesto, na medida em que claramente se posiciona contra um determinado “estado de coisas”. E projeto, no sentido de que projeta algo, qual seja a “reaproximação do teatro brasileiro com o povo brasileiro” (Pontes e Buarque, 2004: 18) – e a redundância dos adjetivos “brasileiros” não é ocasional, é mesmo uma reafirmação da idéia de nacionalidade.

Para compreender esse duplo sentido de manifesto/projeto, que torna o texto um importante documento para se explicar as intenções de engajamento de *Gota D'Água*, é fundamental analisar as tais preocupações centrais anunciadas, que são três. A primeira, com uma face da sociedade brasileira que vinha ganhando corpo: o trágico dinamismo da experiência capitalista que se vinha implantando no país, um “capitalismo caboclo”. A segunda, um problema da produção cultural brasileira daquele período: o sumiço do “povo” nas obras recentes. A terceira, uma questão formal (como eles mesmos definem): a palavra havia deixado de ser o centro do “acontecimento dramático” (Pontes e Buarque, 2004: 16). Cada uma destas preocupações tem significação política intensa e coerente com a proposta de esquerda da obra, que dialogava com a cultura política comunista da matriz do PCB e com a tradição da arte engajada que se havia produzido no Brasil entre final da década de 1950 e final da de 1960. Portanto, todas merecem ser analisadas mais cuidadosamente.

Ao explicar cada uma das preocupações, o autor faz reflexões e, por vezes, proposições. Ao analisar o “trágico dinamismo” da experiência capitalista brasileira, denuncia:

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 de 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 (Pontes e Buarque, 2004: 9).

Jogando com o vocábulo “milagre”, o autor refere-se tanto ao “milagre econômico” como política de governo, quanto à sua consequência mais visível, o “milagre” do aumento da desigualdade social, a partir do crescimento de poder aquisitivo da classe média, via transferência de renda das classes subalternas.

Em seguida, afirma que a experiência do “capitalismo caboclo” implantado no Brasil só foi possível por causa do regime autoritário, no qual ele ganhou contornos que nem os economistas imaginavam possíveis. E conclui que seria ingênuo acreditar que a manutenção e o sucesso dessa forma de capitalismo deviam-se exclusivamente ao regime. É aí que faz uma crítica social muito ácida: o papel das camadas médias na legitimação do milagre – e, portanto, no crescimento do poder das classes dominantes sobre as subalternas – era tão *sine qua non* quanto o do governo autoritário.

Se a raiz desse problema fosse moral, viver não dava trabalho nenhum. A verdade é que o capitalismo caboclo atribuiu uma função, no tecido produtivo, aos setores mais qualificados das camadas médias (...) o capitalismo caboclo passou a ser capaz de cooptar os melhores quadros que a sociedade vai formando. E isso, de certa forma, é inédito no Brasil (Pontes e Buarque, 2004: 9).

A partir dessa constatação, analisa o movimento de esvaziamento da rebeldia do que chama “a pequena burguesia brasileira” que, recorrentemente na história de um Brasil dependente, teria sido o instrumento de expressão das necessidades das classes subalternas. Segundo Pontes, antes dessa fase de

capitalismo radical, em que o poder de compra se ampliou e as formas de exploração se multiplicaram, a pequena burguesia ficava à margem da sociedade. Por falta de função – porque o sistema não tinha meios de assimilar a sua atividade criadora – restava-lhe exercer sua rebeldia contra o sistema.

Nesse ponto, o autor se posiciona como intelectual/artista, definindo, nas entrelinhas, o que esperava que fosse (e o que não fosse) a sua obra no sistema cultural de então:

O disco, o livro, o filme, a dramaturgia, começam a ser produtos industriais (...) O inconformismo e a disponibilidade ideológica de setores da pequena burguesia foram, em muitos momentos de nossa história, instrumentos de expressão das necessidades das classes subalternas. Amortecendo-os, as classes dominantes produziram o corte que seccionou a base dos segmentos superiores da hierarquia social (Pontes e Buarque, 2004: 12).

Segundo ele, tendo sido cooptadas as melhores cabeças das camadas médias pelo capitalismo em desenvolvimento – que seleciona os mais capazes – a ausência de rebeldia, naquele momento, teria contribuído enormemente para encurralar as classes subalternas. A peça é definida, então, como uma tentativa de promover, no movimento da dramaturgia brasileira, a reflexão sobre essa situação, identificada como “a tragédia que deve ser encarada de frente” (Pontes e Buarque, 2004: 14).

A ideia de *cooptação* é um dos grandes traços da cultura política comunista presentes no Prefácio e no roteiro, além da visão dualista de mundo. Nos quadros do Partido, a expressão tinha um sentido diferente: referia-se à participação de um membro em organismo dirigente do PCB, sem que houvesse sido eleito para isso. Em geral, isso era feito para que alguém que havia sido eleito, mas não podia exercer a função (por morte, prisão ou algum outro motivo), fosse substituído, até que houvesse o pleito regular. A substituição regular nem sempre era fácil, especialmente durante a Ditadura Militar, quando a realização de congresso, onde aconteciam as eleições regulares, era impedida pela grande repressão do Estado<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> FARIA. Depoimento escrito concedido à autora em 22/10/2010.

Apesar da diferença de uso, o vocábulo tem um sentido interessante em *Gota*, pois que explicita a visão de mundo segundo a qual “as melhores cabeças” – ou a vanguarda, no vocabulário do Partido – teriam um papel libertador das classes subalternas.

O tema da cooptação de intelectuais pelo Estado começava a ser investigado na academia, mas os resultados ainda não haviam sido publicados<sup>17</sup>. Essa reflexão era então pioneira e se mostrava, talvez, a grande contribuição para as reflexões em curso sobre a cultura nacional<sup>18</sup>.

Além do trabalho no *I Ciclo de Debates* do Casa Grande, em grande medida, a reflexão sobre o tema era produto, também, dos embates de Pontes na Associação Carioca de Empresários Teatrais – ACET, contra a tentativa do Estado autoritário de tutelar a cultura nacional, em especial o teatro<sup>19</sup>. Isso de fato acontecia, naquele contexto, em vários setores artísticos, como narra Celso Frederico:

---

<sup>17</sup> Por exemplo, o trabalho de Miceli, *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*, que abordava o tema da cooptação de intelectuais no período do Estado autoritário getulista, só seria publicado em 1979. Cf. MICELI (1979).

<sup>18</sup> Uma década depois, Francisco de Oliveira publicaria na Revista *Lua Nova* um artigo que se tornaria um clássico sobre a trajetória da intelectualidade brasileira. Ali, a avaliação é muito semelhante à feita no Prefácio de *Gota D'Água*, acerca da posição dos intelectuais no tipo de capitalismo que se desenvolvera no Brasil, distanciando-se das classes subalternas. Oliveira considera: “A expansão capitalista aguardou os intelectuais na curva. Pois, na estrutura social contemporânea, os intelectuais são, decisivamente, membros das classes médias afluentes. Cresceram em número, tiveram seus salários e rendas aumentados muito mais do que a média dos trabalhadores (e a relativa erosão dos últimos anos serviu tão-somente para jogá-los ainda mais na oposição ao regime, mas não ao sistema capitalista) (...).

Tornaram-se, pois, solidários com o êxito do sistema capitalista no Brasil. Neles, desempenharam um papel central; além de outras razões, constituem o núcleo mais importante das classes médias, cuja centralidade no capitalismo de hoje deslocou a antiga centralidade operária. Converteram-se em atores privilegiados da mídia política e elevam suas demandas específicas ao nível de demandas gerais da sociedade. Por esse complexo de razões, se desolidarizam com o destino das classes sociais dominadas. Objetivamente, pela trama de relações tecidas no interior dos pactos burocráticos estatal e civil, seu destino de classe parece não ter ligação com o das classes sociais dominadas, pois os salários dos cientistas e intelectuais não têm por parâmetro a utilidade de sua força de trabalho para o capital, mas os fundos públicos” (Oliveira, 1985, 23-4). Mais de duas décadas depois deste artigo, Celso Frederico concluiria, na mesma direção: “Nesse contexto, a esquerda passou por uma experiência inédita: até então, ela agia com desenvoltura e quase sem concorrência no campo cultural; depois, a intervenção do Estado não só censurava como também neutralizava sua ação ao cooptar intelectuais e artistas” (Frederico, 2007: 361).

<sup>19</sup> Em 1973, Paulo Pontes era secretário da ACET e participou ativamente da produção de um documento enviado para o Ministro da Educação, no qual se fazia um balanço da atividade teatral como atividade do setor terciário da economia e reivindicava-se a formas de financiamento governamental, sem paternalismo e tutela. Cf. Arrabal, 1983: 140.

A escalada repressiva, em alguns poucos anos, desmantelou os agrupamentos armados. A resistência cultural, ameaçada e censurada, rapidamente se desestruturou. Nesse momento, o “vazio cultural” passou a ser ocupado por uma inesperada e agressiva intervenção do Estado. Os ensaios de política cultural do regime, agora, ganham alento através de uma série de órgãos estatais: a Embrafilme, o Instituto Nacional do Cinema, a Funarte, o Instituto Nacional do Livro. Esse processo teve como coroamento, em 1975, a formação da política nacional de cultura, estabelecida pelo MEC (Frederico, 2007: 360-361).

É interessante notar, entretanto, que, apesar de fazer a crítica ao Estado autoritário, Pontes faz também a crítica à industrialização da cultura, como uma forma de cooptação e de esvaziamento do sentido de resistência dos produtos culturais nos anos 1970. É uma visão clara do processo, ainda em andamento, de instalação da indústria cultural em definitivo, e da criação de um “mercado de bens simbólicos”, que alguns estudiosos analisaram posteriormente<sup>20</sup>. Clara, do ponto de vista da crítica; mas dúbia, do ponto de vista da vivência – o que explicita um dos grandes paradoxos da produção cultural brasileira em meados da década de 1970.

Em termos práticos, *Gota D'Água* inseriu-se na estrutura da indústria cultural e no mercado de bens simbólicos em desenvolvimento. Isso pode ser observado não apenas pelo conjunto de produtos construídos em torno da ideia – o livro, os espetáculos e o disco – mas também pela forma como eles foram veiculados na sociedade. Como já foi visto com relação ao livro, estratégias comerciais e qualidade profissional se combinaram na composição do conceito de *Gota*. A lógica capitalista estava presente desde a produção até o encontro do texto e de seus produtos derivados com o público consumidor. Ademais, os autores do texto estavam, ambos, inseridos no mercado de bens simbólicos e sustentavam-se a partir dessa inserção. Pontes trabalhava na TV Globo e Buarque compunha o *casting* da Phonogram, multinacional que atuava no mercado fonográfico brasileiro.

---

<sup>20</sup> Sobre essa temática, cf. Ortiz (2001), Frederico (2007), Ridenti (2003) e Napolitano (2001).

Esse paradoxo entre a denúncia e a inserção no sistema denunciado foi percebido e debatido no campo artístico-intelectual, por meio de textos jornalísticos na imprensa alternativa, inclusive com a participação dos autores.

A segunda preocupação declarada torna-se um tópico do projeto de *Gota*: devolver a vida ao povo, nas artes, retomando, claramente, um movimento de produção de uma cultura nacional-popular. A peça, que versa sobre a tragédia do povo brasileiro, é anunciada como uma retomada de um projeto de nação calcado na “única fonte de identidade nacional” que deve ser a origem e a base de “qualquer projeto nacional legítimo” (Pontes e Buarque, 2004: 15).

Esse projeto, que fora hegemônico na cultura brasileira, na visão do autor, teria sido interrompido pelo autoritarismo instalado no país após 1964. Aqui, claramente, Pontes faz a retomada do projeto nacional-popular que tinha sido capitaneado pelo PCB em final dos anos 1950, após a *Declaração de Março* e o abandono da política cultura zdanovista. Uma política que se tornou hegemônica na arte engajada de então. Hegemônica, mas plural em seus sentidos e propostas.

Uma concepção possível para o nacional-popular é a de Frederico (2007). O autor considera que a proposta não era exatamente gramsciana, já que Gramsci era pouco conhecido e lido no Brasil, mas ia em direção semelhante. Por nacional compreendia-se uma arte antiimperialista e capaz de interpretar a realidade brasileira de forma não alienada, visando a transformá-la. E por popular, uma arte que fosse crítica à tradição elitista nacional (para a qual a cultura era ornamento) e que visasse a democratização da produção cultural<sup>21</sup>.

Napolitano (2001) também parte da definição gramsciana para refletir sobre as formas do nacional-popular no Brasil dos anos 1960 e 1970, sem restringir-se a ela. Seu foco, para compreensão de uma cultura nacional-popular, entretanto, está sobre a proposição de contínuo intercâmbio entre a língua popular e a culta, visando fundamentar a contra-hegemonia. No Brasil, ele identifica um movimento constante de “ida ao povo”, compreendido pelos

---

<sup>21</sup> Cf. FREDERICO, 2007: 339.

artistas e intelectuais como um sujeito político difuso e carente de expressão cultural e ideológica. O papel que artistas e intelectuais se atribuíam, então, era o de articulação de uma expressão de consciência nacional direcionada para a emancipação da nação, a partir da “ida ao povo”<sup>22</sup>. Para Napolitano, esse processo não redundou na construção de uma contra-hegemonia almejada – pelo contrário – em função da forte presença da indústria cultural no Brasil daquele contexto.

Observe-se uma nuance na interpretação de “popular” entre Frederico e Napolitano. Para o primeiro, relaciona-se mais à proposição de democratização da cultura. Para o segundo, à construção de busca de possibilidades de construção de emancipação nacional. Tais interpretações de natureza histórica – e, por isso mesmo, feitas *a posteriori* – mostram parte do mosaico de concepções de “nacional-popular” presentes no cenário cultural do Brasil das décadas de 1950 a 1970, bem como das muitas possibilidades de debates e divergências entre os sujeitos que operavam com ela. Discutia-se, por exemplo, se o enfoque estaria na produção cultural a partir do povo ou no acesso do povo à produção cultural. Se “ir ao povo” e produzir cultura a partir dele não era uma forma de idealizá-lo e/ou tutelá-lo. Ainda, se o acesso do povo aos bens culturais seria a condição para a promoção da consciência nacional ou mero populismo<sup>23</sup>.

No caso de *Gota D'Água*, a opção pela apresentação do povo no palco por meio de uma tragédia parecia excluir a possibilidade de idealização do povo – o que não necessariamente se efetivou no roteiro, baseado eminentemente na cultura política comunista com traços da herança zdanovista. Pontes apresenta a necessidade de reinterpretação do povo, fora dos moldes da cultura industrial, quando “a experiência de todos esses anos já (...) permite uma avaliação” (Pontes e Buarque, 2004: 16). Vale esclarecer, “todos esses anos” de autoritarismo e de industrialização da cultura, o que seria o outro fator determinante do esvaziamento da produção cultural naqueles tempos.

---

<sup>22</sup> Cf. NAPOLITANO, 2001: 12-3.

<sup>23</sup> Para ter um panorama dos debates acerca dessa concepção no CPC, por exemplo, cf. NAPOLITANO (2001) e GARCIA (2007).

Finalmente, sua terceira preocupação vem também acompanhada de uma proposta: recuperar o papel da *palavra* como “centro do acontecimento dramático”, em meio à “crise expressiva” deste setor das artes. Crise essa explicada por uma relação dialética entre a transformação da sociedade brasileira e as mudanças no interior da dramaturgia, “as pressões amesquinhadoras” da sociedade e a “fobia pela razão” na esfera da produção cultural (Pontes e Buarque, 2004: 16-17).

Em grande medida, ao colocar a crítica à arte sem povo ao lado da proposta de retomar um teatro que priorizasse a sensorialidade à palavra, Pontes ia ao encontro da proposta de retomada da literatura feita por Schwarz<sup>24</sup>. Ele afirma:

O desespero, o esteticismo, a omissão, o povo folclorizado, a importação de vanguardismo, o deboche, o autodeboche, foram alguns dos sintomas nascidos da falta de substância social (do povo) na cultura brasileira (Pontes e Buarque, 2004: 12).

Essa declaração é uma forma de levante contra o teatro esteticista, que havia surgido com as vanguardas experimentalistas em final dos anos 1960 e se tornado conhecidas como “teatro de agressão”. Tanto ela quanto as reflexões propostas no manifesto/projeto procuram dar a entender que, além de resistir ao regime ditatorial e à sua legitimação pela sociedade, a peça deveria resistir à ação dos artistas e intelectuais dos anos 1970, pretendendo ser parte de um projeto de solução da arte engajada. Era, então, um projeto de resistência no interior do campo artístico e intelectual. Uma retomada das bandeiras do teatro engajado, hasteadas entre finais dos anos 1950 e meados da década de 1960.

Se eles pretendiam ser parte da solução, é preciso compreender o que precisava ser solucionado. E o problema pode ser compreendido pelo que Napolitano (2004) define como:

---

<sup>24</sup> Segundo Napolitano (2001), as artes brasileiras – teatro, cinema e música – nos anos 60 aproximaram-se bastante da literatura, o que lhes conferiu característica singular. Sobretudo no que se refere ao teatro, essa característica foi marcante e teve conotação política explícita.

(...) crise de um tipo de artista/intelectual que é tributário dos anos 20/30, cujo estatuto é marcado por duas linhas de força: uma delas (...) seria o tipo burocrata nacionalista moderno' (...); a outra, tributária da tradição engajada ocidental, marcada pelo imperativo ético de ação política pela palavra em nome de uma causa coletiva, pública e progressista, em nome da linhagem Zola-Sartre-Fanon (Napolitano, 2004: 309).

*Gota D'Água* é também um bom exemplo do hibridismo do nacional-popular no Brasil, visto que o projeto *Gota D'Água* mantém a tensão da sentença 'produção da esquerda engajada & construção da indústria cultural => resistência civil ao autoritarismo'<sup>25</sup>. A solução proposta pelos autores, em grande medida, era a retomada da segunda linha de força, com o campo artístico-intelectual engajado, usando a *palavra* para falar em nome do povo.

Nesse sentido, a obra é ainda uma retomada da proposta nacional-popular, nos moldes brasileiros, que Napolitano identifica como uma variante de esquerda que se compôs como um mosaico cultural de diversas variantes "dependente' e universal a um só tempo" (Napolitano, 2004: 318).

## REFERÊNCIAS DE PESQUISA

### Referências bibliográficas:

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

BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978.

BUARQUE, Chico e GUERRA, Ruy. *Calabar; o elogio da traição*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. (Coleção Teatro Hoje, 24).

BUARQUE, Chico e PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. (Coleção Teatro Hoje, 28).

BUARQUE, Chico e PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

BUARQUE, Chico e PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. 33ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *História oral: memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. 136 p. (Leitura, escrita e oralidade)

---

<sup>25</sup> Cf. NAPOLITANO (2004: 317).

FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In: MORAES, João Quartim de (org.). *História do Marxismo no Brasil*. Teorias. Interpretações. Vol. 3. Campinas: Editora Unicamp, 2007. pp. 337-372.

GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada; a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. (Coleção História do Povo Brasileiro).

HERMETO, Miriam. 'Olha a Gota que falta': um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980). Belo Horizonte: UFMG, 2010. (Tese de doutorado)

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. P. São Paulo/Rio de Janeiro, Difel, 1979.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974); pontos de partida para uma revisão histórica*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1978. 303 p. (Ensaio)

NAPOLITANO, Marcos. Engenheiros de alma ou vendedores de utopias? In: *1964-2004: 40 anos do golpe*. Rio de Janeiro, FAPERJ / 7 Letras, 2004. Pp-309-320.

OLIVEIRA, Francisco de. Aves de arribação: a migração dos intelectuais. In: *Lua Nova Cultura e Política*, vol. 2, n. 3, out-dez/85, pp. 20-26.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira – cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em questão*. São Paulo: Hucitec, 1989. 263 p. (Teatro, 17)

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O cativo de Clio: narrativa entre memória e história. In: \_\_\_\_; DIMAS, Antônio; LEENHARDT, Jacques. *Reinventar o Brasil: Gilberto Freyre entre história e ficção*. São Paulo: Edusp/Porto Alegre: UFRGS Editora, 2007. pp.157-174.

PONTES, Paulo e BUARQUE, Chico. Prefácio. In: BUARQUE, Chico e PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. 33ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. pp. 9-19.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. (tradução: Alain François et. al.) Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007. 535 p.

RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: 'entre a pena e o fuzil'. In: *ArtCultura*, Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, v. 9, n. 14, jan/jun 2007. Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História. pp. 185-195.

SCHWARZ, R. *Cultura e política*. In: \_\_\_\_\_. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

VEIGA, Rui e JAKOBSKIND, Augusto (orgs.). *Paulo Pontes, a arte da resistência*. São Paulo: Versus, 1977. (Coleção Testemunhos e Teatro, v. 1).

VENANCIO, Giselle Martins. A utopia do diálogo: os prefácios de Vianna e a construção de si na obra publicada. In: GOMES, Angela de Castro e BISSO,

Benito. *Memórias e narrativas (auto)biográficas*. Rio de Janeiro: FGV/ Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. pp. 173-188.

VIANNA, Luiz Werneck. *Liberalismo e sindicato no Brasil*. 4 ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

VIANNA, Luiz Werneck. O americanismo: da pirataria à modernização autoritária (e o que se pode seguir). In: BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978. pp. 5-14.

## **Periódicos:**

ARNT, Ricardo. Do Opinião a Gota D'Água, pelo popular. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 dezembro 1976.

Os palcos silenciam: morreu Paulo Pontes. *O Estado de São Paulo*, São Paulo (da sucursal do Rio e do serviço local), 28 dezembro 1976.

Paulo Pontes. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 28 dezembro 1976.

## **Fontes orais:**

BUARQUE, Chico. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 14 mai. 2010. Mp3, 64 minutos e 19 segundos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

VENTURA, Zuenir. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 24 mar. 2010. Mp3, 75 minutos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

VIANNA, Luiz Jorge Werneck. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 29 set. 2010. Mp3, 59 minutos e 05 segundos. Entrevista concedida a Rodrigo Patto Sá Motta.

## **Depoimento escrito:**

FARIA, Antônio Augusto Moreira de. Depoimento escrito concedido a Miriam Hermeto em 22 out. 2010.