



## A “PEÇA DO CHICO” QUE “ELA” INTERPRETOU: AS MEMÓRIAS VIVAS DOS ESPECTADORES DA PEÇA *GOTA D’ÁGUA* (1975-1980)<sup>1</sup>

Miriam HERMETO<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo pretende discutir os dados coletados em entrevistas temáticas com o público consumidor do texto teatral *Gota D’Água*, visando a compreender traços da memória social contemporânea sobre os espetáculos realizados entre 1975 e 1980. Comparando as entrevistas entre si e com fontes de outras naturezas, foi possível identificar as formas de apropriação individuais do texto, suas áreas de interseção e as referências sociais com as quais dialogaram as memórias individuais dos espectadores. Faz-se, ainda, uma análise vertical das três categorias de lembranças mais presentes nas narrativas orais. Por um lado, a expectativa de assistir a uma peça de Chico Buarque e a interpretação de Bibi Ferreira no papel de protagonista do espetáculo, apropriações que produziram um esquecimento social sobre a presença de outros sujeitos sociais envolvidos na produção do espetáculo e uma releitura do texto que relativizam os significados políticos explícitos em sua modalidade escrita. Por outro, as recordações relativas ao cenário, que são responsáveis pela permanência, na memória coletiva, de um sentido político do texto encenado, relacionado às representações do povo e da desigualdade social.

**Palavras-chave:** teatro engajado; *Gota D’Água*; ditadura militar; recepção e apropriações; história oral.

*Gota D’Água* foi um texto que teve diferentes *modalidades de execução e circulação*<sup>3</sup> na segunda metade da década de 1970. Escrito por Chico Buarque e Paulo Pontes como roteiro para teatro, é uma adaptação do clássico *Medéia* e foi lançada em livro pela Editora Civilização Brasileira em 1975, quando, também, a peça foi encenada para o público pela primeira vez, no Rio de Janeiro, em uma produção com mais de 40 profissionais envolvidos. Com ampla aceitação por parte do público (e, em grande medida, da crítica), levou cerca de 200 mil pessoas ao teatro no primeiro ano, em mais

<sup>1</sup> Texto adaptado de parte do capítulo 3 da tese de doutorado da autora (HERMETO, 2010, p. 305-320).

<sup>2</sup> Professora Adjunta do Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em História pela mesma instituição, tendo desenvolvido a pesquisa com financiamento da FAPEMIG.

<sup>3</sup> Expressão usada por Chartier (2002) para designar as diferentes formas de transmissão social dos textos, que se mostrou adequada como referência de análise, porque aqui, também, o objeto de estudo é um texto dramático que circulou em diferentes suportes (livro, espetáculo e disco de vinil) e situações sociais.



de uma temporada carioca. Em 1977, foi levada para uma temporada em São Paulo, onde também foi encenada com grande frequência de público, comemorando 500 apresentações em setembro daquele ano. Nesta mesma ocasião, deu origem a um LP, lançado pela RCA Victor, que continha algumas canções e faixas de recitações da protagonista Bibi Ferreira, liberadas pela Censura. Ficou fora de cartaz por algum tempo, no ano de 1979, voltando a circular em turnê nacional no ano de 1980. Ao longo de todo esse processo, ocupou as páginas de jornais da imprensa alternativa e da grande imprensa, deu nome a chapas de movimento estudantil em diferentes estados do país, foi objeto de averiguação e preocupação dos órgãos de informação e censura e gerou uma memória social que permanece viva até os dias atuais.

A trajetória de *Gota D'Água* suscita algumas questões interessantes para se pensar na produção e na circulação de um texto dramático, especialmente considerando-se um texto de caráter político produzido durante a ditadura militar brasileira. A modalidade de execução e circulação de um texto relaciona-se às apropriações que o público faz dele? De que formas? Que caminhos um texto da literatura dramática percorre entre sua concepção e o momento em que se encontra com seu(s) público(s)? Na diversidade de apropriações individuais que se constroem quando do encontro do público com um texto teatral, é possível encontrar interseções que permitam identificar as representações que constituem uma memória social sobre ele?

Buscando responder a essas (e outras tantas) questões acerca do processo de recepção de *Gota D'Água*, este artigo pretende discutir, comparativamente, os dados coletados em entrevistas temáticas sobre esse texto teatral, visando a compreender traços da memória social contemporânea sobre os espetáculos realizados entre 1975 e 1980.

Entre 2007 e 2010, foram produzidas 28 entrevistas com consumidores do texto, nas cidades de Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo, Santos, Curitiba e Salvador. Vinte e seis dos entrevistados assistiram ao espetáculo entre 1975 e 1980; muitos não souberam precisar onde e quando, mas têm na memória a clareza de tê-lo feito. Os relatos orais permitiram identificar tanto as formas de apropriação individuais do texto, quanto suas áreas de interseção, que podem ser pensadas como traços da memória social contemporânea sobre ele. Dentre as modalidades encenada, escrita e registrada em áudio, a primeira é a lembrança mais presente nos relatos do público, sendo, portanto, a



principal responsável pela vivacidade da memória social sobre o evento.<sup>4</sup> A análise desses resultados pode dar contribuições interessantes para os estudos sobre recepção de textos dramáticos, que são ainda incipientes na (também recente) historiografia do teatro brasileiro.

Quase a totalidade dos entrevistados tem ainda presentes algumas lembranças pontuais da experiência com a peça, relativas à encenação ou ao ato de assistência,<sup>5</sup> ele mesmo. Todos se recordam do burburinho na sociedade em torno do espetáculo, de como a peça tornou-se uma constante nas conversas sobre cultura e, especialmente, entre os que eram jovens estudantes e consumidores de produtos culturais com frequência há a lembrança de que havia um imperativo social: era preciso ver *Gota D'Água*, uma obrigação.

Todos os depoentes deram as entrevistas de bom grado, alegando ser uma experiência cuja lembrança é, ainda hoje, agradável. Muitos deles, inclusive, procuraram a pesquisa voluntariamente, respondendo a uma campanha lançada na internet, em busca de espectadores de *Gota D'Água* que pudessem contribuir para a construção de uma memória sobre o teatro brasileiro. Os perfis dos entrevistados foram marcados por uma semelhança: em geral, eram de classe média e desenvolveram, ao longo da vida, o hábito de consumir cultura. Uns com mais intensidade, outros com menos, mas todos atentos à produção em voga.<sup>6</sup>

É interessante notar que, embora tenha sido amplamente divulgado que a peça tratava da cooptação da classe média pelo sistema<sup>7</sup> e que ela era um recado para a classe média,<sup>8</sup> nenhum dos entrevistados apresentou qualquer rastro de lembrança a esse respeito, nenhum deles se sentiu ali representado ou mesmo incomodado com o que

---

<sup>4</sup> Para conhecer as análises referentes à recepção das modalidades de execução e circulação escrita e registrada em áudio do texto teatral em questão, ver os capítulos 2 e 4, respectivamente, em HERMETO, 2010.

<sup>5</sup> Assistência é utilizada, no âmbito deste estudo, com o sentido de “ato de assistir” à peça de teatro, uma prática social de consumo da obra de arte.

<sup>6</sup> Em função das características da rede de relações por meio da qual foi construído o universo de depoentes, não se chegou a ter contato com espectadores de baixa renda, de camadas populares. Não é possível, portanto, analisar os sentidos que um espetáculo sobre o povo teria para o povo ali retratado.

<sup>7</sup> Esta era uma das ideias centrais contidas no prefácio (BUARQUE; PONTES, 1975), também veiculada nos programas da peça em diversas reportagens da imprensa, sob a forma de divulgação ou crítica da peça.

<sup>8</sup> A peça, como um recado para a classe média, foi uma metáfora utilizada por Francisco Milani, no início da temporada paulista para responder às críticas constantes à uma peça que se queria popular e não tinha o povo como público (GOTA..., 1977).



tinha assistido, levando em conta o seu lugar social. No máximo, como se verá adiante, houve alguma estranheza com o cenário do espetáculo que retratava uma realidade não conhecida.

Alguns depoentes tiveram lembranças bastante pontuais, para além da encenação, do dia de tê-lo assistido, das expectativas (suas e do entorno), das emoções que o espetáculo suscitou, das conversas posteriores e de como aquela experiência pareceu algo especial ou singular.

Suzanne Elizabeth Schünemann Dantas, por exemplo, assistiu ao espetáculo na primeira temporada carioca, no período em que entrou para a universidade. Ela se recorda que vivia voltada para a vida cotidiana e que foi à peça a convite de um namorado, mais politizado, que tinha uma irmã “aberta para o mundo”. A moça era uma referência importante naquele momento e assistir à peça foi um “ato de reverência” a ela e às possibilidades de novo que ela significava:

Foi muita emoção, para mim, ter ido lá. Porque era a coisa meio proibida, era uma coisa que eu queria conhecer (...) É como se eu estivesse conhecendo o mundo de outra forma. (...) Essa mulher comprou o ingresso e aconteceu um negócio super constrangedor: minha irmã chegou atrasada... e aí essa cunhada deu uma bronca nela, desgraçada, dizendo assim: “– Como você se atreve a me deixar na fila, comprando um ingresso tão difícil de conseguir, e você chega atrasada?” (DANTAS, 2008).

No processo de rememoração de Suzanne Schünemann Dantas, é possível identificar tanto as representações que ela havia construído do espetáculo quanto indícios de como a cidade do Rio de Janeiro o recebeu.<sup>9</sup> O ingresso – que ela se recorda ser caro para a época – era disputado em longas filas, inclusive por jovens que queriam ver algo “meio proibido”. Essa lembrança esteve presente também em outras entrevistas e explicita a imagem de Chico Buarque como grande vítima da Censura, uma espécie de herói da resistência.

No conjunto das entrevistas, três lembranças foram muito presentes: a expectativa de assistir a uma peça de Chico Buarque, a interpretação de Bibi Ferreira e recordações do cenário. Especialmente as duas primeiras, quase unânimes, têm muito a

<sup>9</sup> A edição n.º. 343 d’*O Pasquim*, de 23 a 29 de janeiro de 1977, que publicou a longa entrevista com Paulo Pontes, tinha, também, na capa, mais de uma referência à peça. Destaca-se, no canto superior direito, uma pequena charge que ironizava a febre que havia surgido em torno do espetáculo no primeiro mês da temporada: dois pequenos personagens escondidos por detrás de grandes jornais conversavam: “Viu a *Gota D’Água?*” – “Não, sou de Irecê!”



dizer a respeito do caminho que faz uma obra de arte – especialmente um texto teatral – entre a sua concepção e as formas como é apreendida pelo público. Nesse sentido, aliás, é particularmente interessante notar quais foram os sentidos atribuídos à peça pelos espectadores ao longo do tempo. Hoje, ainda, ela é associada à política em tempos de ditadura militar. E as razões pelas quais essa associação se faz podem informar sobre as diferenças e semelhanças entre o texto escrito e encenado e, mais, sobre as correspondências entre a assistência e o conteúdo da obra.

### **Lembranças de motivações: “a peça do Chico”**

A motivação que a maior parte dos depoentes se recordou de ter para ir assistir à peça foi o fato de o autor ser Chico Buarque. Assim mesmo, no singular: para a maioria do público espectador, o autor era Chico Buarque. O perfil do público que foi assistir à peça motivado pela expectativa de conhecer a nova obra de Buarque se mostrou absolutamente diversificado: donas de casa, estudantes secundaristas e universitários, professores, jornalistas, profissionais liberais, homens e mulheres de diferentes idades. Vale a pena um breve exame dessa diversidade.

Carla Rodrigues – que à época era estudante secundarista em uma escola alternativa de Niterói, onde residia – cultivava o hábito de tomar a barca para frequentar teatro com uma amiga. Em geral, ia às matinês no centro da cidade e foi esse o caso com *Gota D’Água*. Ao responder ao e-mail sobre a campanha, Carla Rodrigues se colocou à disposição para dar a entrevista, embora afirmasse não ter muitas lembranças do espetáculo. Lembrava-se, isto sim, de que era algo “meio proibido”. Durante a entrevista, ela definiu o que isso significava:

eu acho que o “meio proibido” era essa coisa assim: uma peça do Chico Buarque, em que ele canta alguma coisa que tem uma segunda mensagem por trás e você só não sabe dizer qual é. [risos]. Você, que é uma pirralha, não sabe dizer qual é, mas você sabe que tem. Tem que ir lá ver, sabe? Então, era meio que, assim... “– O que será que ele quer dizer com isso?” (...) Tinha essa associação: se é do Chico Buarque, então, é porque é de protesto, é porque é subversivo. (RODRIGUES, 2009, grifo do autor).

Da encenação, efetivamente, Carla Rodrigues não se lembrou. Mas, além da recordação da expectativa com relação à peça, recordou-se também que *Gota D’Água* a acompanhou por muito tempo depois daquela assistência de teatro, como uma metáfora.



A “gota” podiam ser os pais, a escola, um namorado. Mas era preciso tomar cuidado, porque “poderia ser a gota d’água”.

Sobre a representação de que o espetáculo era algo proibido, Vera Corrêa, frequentadora habitual de teatro e já graduada, com a vida profissional em curso, fez menção a Chico Buarque como o “cantor que tinha a censura nos calcanhares” (CORRÊA, 2008). Isso gerava uma grande curiosidade para saber o que ele iria dizer e, certamente, contou na escolha do espetáculo.

Há também aqueles que se lembravam de querer assistir à “peça do Chico”, expressão usada por muitos dos entrevistados, por serem fãs dele, por acompanharem sua carreira. Todos esses consideram que ele tinha um papel importante naquele momento, atribuindo à sua figura um protagonismo político considerável. Xico Vargas, por exemplo, jornalista que morava no Rio de Janeiro e frequentava o Luna Bar, atribuía a Chico Buarque uma carga política mais forte do que a Paulo Pontes – esse, que estava de vez em quando no Luna, ele relacionava mais à comédia e ao deboche. Levando-se em consideração a filiação partidária de Pontes ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e como ele relacionava seu trabalho no meio artístico com a militância política e intelectual, essa representação pode causar estranheza. No entanto, vem reforçar o quanto, em meados da década de 1970, a figura de Chico Buarque estava relacionada a uma atuação política de denúncia e resistência.

Em alguns casos, a imagem de Chico Buarque não era política, mas romântica. Ainda assim, era motivação para ir à peça. Graciete Faria, soteropolitana, recém graduada em História, assistiu à *Gota* quando de férias no Rio de Janeiro, com um grupo de amigas. E lembrou-se:

porque todo mundo sabe que a peça conta a história numa favela e tal. Mas a imagem que eu tinha, na verdade, era de Chico Buarque romântico. Aquele homem bonito, meigo, de belos olhos azuis, cantando *A Banda*. (...) Aí eu disse assim: – Meu Deus, que verso é esse? Que loucura é essa? Completamente diferente de Chico! (FARIA, 2010).

Ainda com outras preocupações e espaços de convivência, Luiza Menezes, estudante de medicina, baiana, que vivia em São Paulo, começou a entrevista mencionando suas lembranças sobre o caráter de engajamento da peça. Quando questionada se esta teria sido uma razão para ter ido vê-la, considerou:

além de ser a peça do Chico Buarque (...) Eu gostava dele desde



sempre. Eu mergulhava, eu sabia as letras todas do Chico Buarque. Até as mais... completas. Eu sabia todas. Cantava. Era um elemento importante (MENEZES; LOBATO, 2010).

Com uma trajetória completamente diferente, vindo de uma temporada de exílio no Chile, em função de militância política, Ronald Lobato também considerou a autoria de Chico Buarque um elemento fundamental para ter ido assistir à *Gota D'Água*. Lembrava-se de Paulo Pontes, da época do Centro Popular de Cultura (CPC), mas não muito de sua produção para teatro. Declarou-se “fanzoca do Chico, o autor” e ponderou: “ eu falei dos companheiros que achavam ele meio alienado. (...) ‘Estava à toa na vida...’. É, *A Banda*. Eu não achava. Eu achava que era um retrato interessante da realidade (MENEZES; LOBATO, 2010).

Observe-se que a mesma canção que Graciete Faria considerava o retrato de um Chico Buarque romântico, era vista pelos companheiros de Ronald Lobato como o símbolo da alienação e, por ele próprio, como um retrato da realidade. Opiniões diversas, é fato. Mas *A Banda* já faria dez anos e permanecia no debate, no cotidiano das pessoas. E motivava, ainda, a conhecer tudo quando Buarque viesse a criar.

Para a maioria dos espectadores, o nome ou a figura de Paulo Pontes não eram conhecidos, não tinham qualquer significado. Para outros, era um elemento presente, mas não muito. Algo interessante de se notar, portanto: no âmbito da produção, especialmente na primeira montagem, Paulo Pontes foi o grande articulador – da ideia, das escolhas de parceiros, das opções de comunicação com o público, de negociação com a Censura.<sup>10</sup> No âmbito da recepção, *Gota D'Água* foi “a peça do Chico”. Nesse sentido, a escolha do coautor da obra por Paulo Pontes se revelou acertada não apenas pela qualidade final do texto, em versos e com canções de peso, como também pela popularidade instantânea que *Gota* ganhou ao ser lançada no mercado, devida, em grande medida, à visibilidade do artista, fosse pela produção artística, fosse como figura pública.

### **Lembranças de assistência: “Ela”**

Se, em termos de expectativa, a memória social tem em Chico Buarque seu principal pilar, no que se refere às memórias da assistência, esse lugar é de Bibi

---

<sup>10</sup> Maiores informações a esse respeito podem ser encontradas nos capítulos 2 e 3 da tese de doutorado da autora (HERMETO, 2010).





Ferreira. Ela, como muitos dos entrevistados, rápida e assertivamente, definiam sua lembrança mais viva do espetáculo. Quem não se lembra de nada mais, lembra-se d'Ela.

A lembrança imediata de Bibi Ferreira na encenação foi traduzida, por muitos dos entrevistados, pela imagem da atriz vestida de preto. “Meio Piaf”, como chegou a defini-la Graciete Faria (FARIA, 2010). Uma imagem reconhecida por alguns espectadores em fotografias apresentadas a eles no momento de produção da entrevista:<sup>11</sup>

Com relação à lembrança do figurino de Bibi Ferreira, em um exercício de memória sobre o espetáculo, Eunice Galéry conjecturou:

a figura também do pai do Jasão, que eu não me lembro que ator era... Mas que se vestia todo de branco. A Medéia estava, sempre, de preto e ele estava, sempre, de branco. Eu não sei se era o pai ou se era o Jasão, ou se eu confundi os dois. Já tem muito tempo... (GALÉRY, 2010).

No início da entrevista, a depoente não conseguiu se lembrar onde e quando tinha visto a peça. Professora universitária em Belo Horizonte, não sabia se tinha assistido em sua cidade (nesse caso, em 1980) ou no Rio de Janeiro (entre 1975 e 1977). Algum tempo depois de sua consideração sobre o figurino, ela foi observar fotografias de diferentes montagens da peça e concluiu ter assistido à primeira – precisamente em função do figurino. Ao observar uma imagem do *set* de Creonte,<sup>12</sup> a espectadora comentou: “Todos de branco. Então, a ‘parte branca’ é a ‘parte negra’ da coisa?”. Ela não se lembrava muito bem quem eram as personagens – tratou Creonte como o pai de Jasão, o que é uma associação interessante de filiação de poder, mas lembrou-se muito bem dos sentidos de oposição do enredo trágico.

Eunice Galéry não se recordou apenas do figurino, mas de seu significado simbólico. Havia ali uma inversão de valores, própria da tragédia construída sobre os valores da cultura política comunista. Essa lembrança, em comparação com a fotografia que a suscitou e, ainda, com um dos esboços que compõem o dossiê do cenógrafo Walter Bacci (Cf. ESTUDO...) leva a crer que esta simbologia no figurino foi intencional.

<sup>11</sup> As fotografias identificadas pelos espectadores às suas lembranças são as de Bibi Ferreira em cena em num espetáculo de 1977 (Cf. DOSSIÊ...).

<sup>12</sup> Trata-se de fotografia de uma cena do espetáculo encenado no Rio de Janeiro, em 1975, que se passa no *set* da personagem Creonte. Em cena Oswaldo Loureiro, Bete Mendes e Roberto Bomfim (Idem).





O estudo de Walter Bacci não tem qualquer identificação relativa a personagens ou materiais. É claramente um rascunho, que mostra mais uma intenção e um sentido geral de um grupo de personagens, do que propriamente um projeto de figurino. Destacam-se três figuras, para a análise em curso: uma mulher que caminha, de preto, com postura alquebrada e ares carregados, e dois homens, um jovem e outro mais velho, ambos vestidos em tons claros, que apresentam, respectivamente, expressões de leveza e altivez.

Entretanto, apesar de ser apenas um esboço de intenções, em comparação com as já mencionadas fotografias de Bibi Ferreira e com a do *set* de Creonte, os desenhos de Bacci permitem creditar a legitimidade da apreciação de Eunice Galéry sobre o fato de que o figurino da primeira montagem<sup>13</sup> espelhava a inversão de valores que dava base à tragédia.

Bibi Ferreira foi também motivação para muitos espectadores que, além de uma peça de Chico Buarque, queriam assistir a um espetáculo protagonizado por ela. O caso mais marcante dessa categoria, de fanzinato mesmo, foi o de Deolinda Vilhena, que, à época, tinha cerca de quinze anos e assistiu à estreia:

Bibi era uma coisa mágica. Eu não consigo te dizer, realmente eu não sei, eu acho que... talvez tivesse uma imagem, no meu imaginário, porque a primeira imagem que eu tenho da Bibi é de programa de televisão. Eu, garota de cinco, seis anos de idade. Quando eu vi anunciado de *Gota D'Água*, eu enlouqueci. Bibi Ferreira e, pior ainda porque, nesses três anos, entre *La Mancha* e *Gota D'Água*, eu tinha investido na minha paixão recente pelo teatro. Então, eu já conhecia o Paulo Pontes, que era o marido da Bibi. Eu era fã de carteirinha do tal do Chico Buarque de Hollanda. Eu já tinha descoberto a Medéia, porque o livro já estava lá. Eu já tinha Medéia. E um homem chamado Oduvaldo Vianna Filho, que era uma paixão, que com o especial que fez para a televisão... Eu fui à estreia para o público. E quando acabou o espetáculo, a única lembrança que eu tenho é da minha mãe me sacudindo, porque o público inteiro estava de pé aplaudindo e eu não conseguia levantar, porque minhas pernas tremiam. E eu chorava. Eu tive uma crise de choro, mas uma crise de choro que só acabou na coxia, quando me levaram para falar com a Bibi e me trouxeram um copo d'água para me acalmar. Porque eu estava realmente em choque com o que eu tinha visto (VILHENA, 2009).

Depois dessa, Deolinda Vilhena assistiu ao espetáculo mais dezesseis vezes.

---

<sup>13</sup> O exame de fotografias das demais montagens permite afirmar que o figurino de Joana permaneceu tendo as mesmas características básicas em todas elas, apenas com um pouco mais de glamour na de 1980, apesar da manutenção do vestido preto. O figurino de Jasão, Alma e Creonte, no entanto, mudou bastante.



Comprou o livro, o disco e sonhou, um dia, dirigir *Gota D'Água*. Acabou fazendo de sua paixão pelo teatro seu ofício. Trabalhou com Sandro Polônio, com quem começou a aprender as lides da produção teatral, às quais, depois, foi exercer junto da própria Bibi Ferreira, de quem foi produtora por mais de quinze anos. Sobre a trajetória de Bibi Ferreira, escreveu uma dissertação de mestrado. Depois, fez doutorado e pós-doutorado sobre produção teatral. Sua relação de fanzinato, cultivada na adolescência pelas muitas assistências de peças – das quais *Gota* é a campeã – e por um cadernos de autógrafos, transformou-se em profissão.

O choque que viveu com *Gota D'Água* talvez a tenha levado a refletir, já pesquisadora, sobre o que o espetáculo significou na trajetória da atriz, tendo considerado que teria sido o momento de mudar o rumo da carreira para o teatro de grandes textos, “afastando-a do puro *divertissement*” (VILHENA, 2008, p. 58). De alguma forma, Vilhena lamenta que isso não tenha acontecido. Porque, ainda hoje, a considera a melhor atriz que já viu em cena e cogita a dificuldade que deve ser dividir um palco com ela: “uma cilada” (VILHENA, 2009).

A sensação de choque com o espetáculo, especialmente em função da atuação de Bibi Ferreira (acompanhada da emoção causada pela música de Chico Buarque) foi manifesta também por outros depoentes. Graciete Faria, tal como Deolinda Vilhena, narrou ter custado a se recompor de uma crise de choro ao final do espetáculo. Xico Vargas, estupefato com tudo o que viu, passou meses apaixonado por Bibi Ferreira e contou: “a sensação que eu tinha é que, cada vez que ela abria a boca, o teatro se ajoelhava!” (VARGAS, 2010).

Para a maior parte dos espectadores que considerou a motivação de ir ver Bibi Ferreira em cena, o caso não era de fanzinato. Ela era um “monstro sagrado”, como definiu Maria Mascarenhas de Andrade (2008), que tem ainda hoje na memória as mãos da atriz em cena – “ah, as mãos da Bibi!” – e os versos de *Gota D'Água* por ela entoados.

Essa, aliás, uma outra lembrança frequente: a atriz interpretando a canção título. Para alguns, a lembrança mais forte é a dela cantando *Basta um Dia*. Mas “Ela cantando” – assim mesmo, com letra maiúscula, porque “Ela” vira um ente nas entrevistas – genericamente, é um ícone da peça na memória dos espectadores. Mesmo que a lembrança das músicas não seja tão forte, que as pessoas não associem tal ou qual canção à encenação, há um laivo de lembrança de Bibi Ferreira cantando. Célia



Camargo (2010) se lembra “do vibrato de Bibi”.

Graciete Faria se recorda do jogo de luzes, ainda, enquanto Bibi cantava *Basta um Dia*:

começa a brincar no rosto dela como se ela fosse uma máscara no começo da música. Isso vai ficar eternamente na minha memória, o efeito de luz e sombra no rosto dela. Porque a luz contornava o rosto, de forma que, em determinada posição, só um lado da face ficava iluminado (FARIA, 2010).

Em função da lembrança de Bibi Ferreira, a grande maioria dos espectadores guarda na memória, hoje, um enredo de *Gota D'Água* centrado em questões relativas ao feminino, ao abandono, à traição, à ira. Para as mulheres, é muito forte a relação com a maternidade e ao assassinio dos filhos. A recordação de que o texto é uma adaptação de *Medéia* é uma constante e isso, de alguma maneira, também conduz o sentido hoje atribuído ao espetáculo. Jorge Mendonça, por exemplo, embora se lembre dos sentidos políticos da peça, assim define o núcleo de sua memória: “talvez não tenha marcado tanto politicamente. Eu acho que essa peça mais fala da relação com as mulheres (...) À *Medéia*. A memória é da *Medéia*. Ao feminino. Eu acho que é muito mais ligada a isso do que à coisa política” (MENDONÇA, 2009).

Poucas são as lembranças referentes a outros atores narradas nas entrevistas. Houve casos em que as pessoas chegavam a se lembrar apenas nos monólogos de Joana. Nominalmente, foram citados apenas Luís Linhares e Bete Mendes, uma vez cada, e Roberto Bomfim, duas vezes. A relação entre Jasão e Joana, a partir da performance de Bibi Ferreira e Roberto Bomfim, foi assim analisada por Xico Vargas:

esteticamente eu me lembro desse... marcou, ficou muito na minha memória, foi a figura do... como é o nome desse rapaz? [pausa] Bomfim (...) e o Bomfim me impressionou porque, embora ele fosse, então, o Jasão, aquele cara que tinha feito uma tremenda de uma sacanagem! (...) ele me parecia muito frágil! (VARGAS, 2010).

A análise dessa lembrança tão presente acerca da interpretação de Bibi Ferreira – que chega a obscurecer outros aspectos do espetáculo – deve ser perpassada por dois elementos. O primeiro, a força da interpretação da atriz. Como e por que o texto por ela falado ganha a força de permanecer na memória por três décadas? (Ver HERMETO, 2010, p. 321-384). O segundo, a opção cênica centrada no drama da personagem



feminina foi, em grande medida, percebida pelos sentidos do público. *Gota D'Água* parece ter se transformado em um espetáculo “de ator” ou “de primeiro ator”. Com isso, indubitavelmente, boa parte dos sentidos políticos propostos na modalidade escrita de circulação do texto se diluíram. Ao menos na memória do público, sim, diluíram-se.

### **Cenografia: “uma personagem silenciosa”**

Muitos espectadores têm uma lembrança pontual do cenário de *Gota D'Água*. A exceção de Bibi Ferreira, mais do que qualquer outro ator que tenha estado nos espetáculos, o cenário foi uma presença que se revelou em muitos dos depoimentos. Nesse sentido, parece ter agido segundo a definição que Ratto sistematizaria, anos depois: “como uma personagem silenciosa, polivalente e polimórfica; pudica mas sem preconceitos, carregada de mistério e todavia inteligível, orgulhosa mas não agressiva, tranquila e acolhedora” (RATTO, 2001, p. 63).

A maior parte das lembranças do cenário refere-se à sua grandiosidade e ao seu significado na peça. Em alguns casos, lembranças derivadas da surpresa com o tamanho da estrutura e a solução cênica por ela dada. Esse foi o caso, por exemplo, de Solange Souza, estudante universitária, que contou: “eu fiquei impressionada porque era um edifício sem paredes. Era só a estrutura. Alto e as pessoas subiam naquilo. Só me lembro disso” (SOUZA, 2010).

Ou, ainda, lembranças derivadas da solução construtiva, que atribuía sentido ao texto, como narrou Anna Maria Martinez Corrêa, professora universitária, que assistiu à peça em São Paulo:

eu não tenho grandes lembranças do espetáculo. Mas eu sei que foi uma coisa grandiosa, é um espetáculo que foi pesado, não é? (...) Eu me lembro do cenário que era escuro. O contraste: escuro, claro. (...) O cenário era interessante, de caixa. Uma montagem, uma coisa que me chamou atenção. Apesar de ser um teatro de caixa, uma montagem inovadora (CORRÊA, 2010).

Embora a memória relativa, especificamente, aos valores comunistas presentes no texto e ainda seja bastante pequena, as recordações sobre o sentido político geral da peça – relacionada ao povo e à desigualdade social – têm seus pilares no cenário. Esse sentido ficou implícito na lembrança de Anna Maria Martinez Corrêa (2010) e explícito



na de Vera Lúcia de Camargos Peres da Silva (2008). Logo no início da entrevista, ela afirmou lembrar-se de pouca coisa com relação ao espetáculo. Lembrava-se bem da experiência de ter assistido à peça. Pontualmente, só de Bibi Ferreira e do cenário:

e daquele cenário... eu lembro que era um pouco chocante, isso eu lembro. Todo aquele cenário, era uma coisa, assim – como eu explico? Acho que justamente por eu ser meio por fora das coisas, aquilo foi uma coisa que me chocou um pouco, isso eu lembro. Entendeu? A história... O conjunto todo, acho que sim... a peça em si, aquele cenário. (...) Você vive à parte das coisas, não sabe analisar nada, vive no seu mundinho ali. De repente, se mostra uma outra coisa, uma outra... (SILVA, 2008).

Uma outra realidade foi o que Vera Silva viu em *Gota D'Água*, sobretudo por meio do cenário. Dona de casa, não trabalhava à época e não participava de discussões acerca da realidade social. Tinha ido à peça por causa de sua admiração por Chico Buarque e não esperava encontrar ali, com grandiosidade, aquela miséria. Para ela, o choque de realidade, que era um “horizonte de expectativa” (KOSELLECK, 2006) de Paulo Pontes, aconteceu.

O cenário foi também surpreendente para um tipo de espectadores habituados a outro teatro, o teatro de grupo, tendência forte na década de 1970. Célia Camargo, historiadora, que fazia o mestrado na Universidade de São Paulo (USP), era uma dessas jovens. Ela morava no Rio de Janeiro, onde assistiu à peça, da qual se recorda:

eu sempre lembro do cenário. Eu assistia muito nas primeiras cadeiras. Ele era de uma estrutura metálica, como se fossem dois andares, como se fosse... eu não lembro se era a imagem de coisas tipo cortiço, ou se eram prédios. Mas, de qualquer maneira, muito popular – com cara de malandro, enfim. Ou expressava um pouco o morro. (...) Era muito forte. Muito... Pela música, pelo fato de ter a Bibi, aquele cenário arrebatador... Porque o teatro se fazia com muita pobreza. O teatro que tinha um cenário mais sofisticado, luz, um bom som, era o teatrão, que tinha dinheiro para a produção. (...) A produção era meio que superprodução (CAMARGO, 2010).

É possível que o fato de o espetáculo ser uma mega-produção tenha sido a razão de o cenário ter causado estranheza e ser, ainda hoje, uma lembrança viva, bem presente na narrativa de Célia Camargo. Naquela ocasião, ela era mais habituada às encenações centradas na expressão corporal, feitas com poucos recursos, em salas de espetáculo pequenas.



A sala de espetáculo, aliás, foi o que fez Núbia Santos lembrar-se de ter vivido um grande estranhamento ao assistir *Gota D'Água*. Estudante universitária de Letras, quando questionada sobre as razões que a teriam levado a assistir ao espetáculo, respondeu rapidamente: “Porque era uma coisa absolutamente obrigatória. Não existia a possibilidade, naquele grupo que eu convivia, da minha geração e tal, de não assistir a *Gota D'Água*” (SANTOS, 2009). Ela assistiu no Teatro Tereza Rachel e recordou-se do cenário como uma favela e, quando questionada se aquilo tinha sido normal para suas práticas culturais, acudiu:

não, absolutamente! Não, não era o normal para mim, entende? Os cenários... quer dizer, o quê eu via de teatro?... como eu te falei, eu acho que tinha o que a gente chamava de teatrão... (...) Àquela época, era o teatrão mesmo, os grandes teatros. Aí, de repente, na década de 60, começam a surgir os pequenos teatros. Teatro de bolso, que são teatros mais pobres. Eles não têm os recursos cênicos. Era esse teatro que eu via. (...) aquela estética não era nada espantosa para mim. Eu me lembro, por exemplo, do Opinião, ali em baixo [do Teatro Tereza Rachel], que é mais pobre ainda. Você ficava sentado num banco duro, de madeira, com areia no pé (SANTOS, 2009).

Questionada se o seu estranhamento devia-se ao fato de o cenário de *Gota D'Água* não ser comum para o seu senso estético, ela ponderou:

ou talvez para aqueles teatros. Para o *décor* daqueles teatros. Entende? Acho que isso fazia parte de um tipo de teatro, de um tipo de cenógrafos que frequentava... e aliás, curiosíssima estou eu agora! Como a Bibi Ferreira foi parar naquele teatro? (SANTOS, 2009).

As considerações de Núbia Santos referem-se a um elemento importante para a própria constituição do cenário: a ambientação do Teatro Tereza Rachel. Max Haus narrou que a escolha do teatro foi feita por Paulo Pontes, pensando, conceitualmente, em um espaço que pudesse lembrar a degradação do ambiente da Vila do Meio-Dia (HAUS, 2010). A princípio, isso é o que responde a pergunta da depoente: Bibi Ferreira, habituada a encenar em grandes teatros, estava ali em função dessa escolha de Paulo Pontes – mais uma, dentre as tantas que já foram mencionadas ao longo desse texto. O teatro não tinha acabamento, como se recorda Roberto Bomfim:

era concreto, concretão. A parede não tinha cobertura. Eles prepararam a plateia, levantaram [para] *Gota D'Água*, fizeram uma inclinação na plateia. Tanto que um dia pegou fogo. Aquilo era de madeira (BOMFIM, 2010a).



Bomfim recordou-se, também, do calor que fazia no Teatro Tereza Rachel e de como era difícil fazer o espetáculo ali. Mas a opção do teatro, além de garantir o aspecto de degradação para a ambiência da encenação, levou para a peça um tipo de público habituado ao teatro de grupo, às pequenas salas, ao “teatro de bolso”. Como foi o caso de Núbia Santos, que definiu o seu grupo como o dos “não caretas” – para quem a presença de Bibi Ferreira em *Gota D’Água* soou como uma adesão. Algo a ser comemorado, já que eles estavam, sempre, em busca de adesões.

Heloísa Maria Mürgel Starling, na época estudante universitária que morava em Belo Horizonte e também assistiu à peça no Teatro Tereza Rachel, tinha um perfil muito semelhante a esse. Freqüentadora assídua de teatro, não tem nas memórias da encenação de *Gota D’Água* as mais vivas, as mais marcantes de sua vivência teatral. Mas recorda-se bem das arquibancadas do Teatro Tereza Rachel e da emoção de estar no ambiente em que tinha acontecido o show *Opinião*, que ficava dois andares abaixo. Ela não tinha assistido ao show, porque era nova demais, mas o seu significado lhe era caro (STARLING, 2008).

As memórias sobre o cenário mencionam os barracos da Vila (à qual a maior parte dos espectadores se refere como favela) e ao aspecto popular e grandioso. Só há uma memória do contraste entre esse ambiente e o *set* de Creonte – a de Eunice Galéry, construída a partir do figurino. Ninguém se recordou da cadeira/trono e de seus sentidos simbólicos – aspectos que foram tão importantes na esfera da produção do texto escrito e da encenação.

A opção de fazer um espetáculo mais centrado no drama pessoal de Joana, associada à força da performance de Bibi Ferreira, parecem ter conduzido as percepções do público para outra direção. Com uma exceção, há ausência de memória sobre o *set* de Creonte nos espectadores entrevistados. Segundo Gianni Ratto:

a verdadeira cenografia é determinada pela presença do ator e de seu traje; a personagem que se movimenta nas áreas que lhe são atribuídas cria constantemente novos espaços alterados, conseqüentemente, pelo movimento dos outros atores: a soma dessas ações cria uma arquitetura cenográfica invisível para os olhos mas claramente perceptível, no plano sensorial, pelo desenho e pela estrutura dramática do texto apresentado (2001, p. 38).

Não se deve desconsiderar a hipótese de que a ausência de memória sobre o grande símbolo de poder no espetáculo, bem como sobre os diálogos acerca das formas





de exercício desse poder, deviam-se, também, ao fato de que a personagem de Bibi Ferreira não atuava, em momento algum, no *set* de Creonte. No plano sensorial dos espectadores, isso pode ter significado a minimização das percepções relativas às ações naquele espaço cenográfico.

A hipótese foi levantada a partir de considerações feitas pela própria Eunice Galéry. Quando questionada sobre o cenário, afirmou não guardar lembranças desse elemento do espetáculo. Pouco depois, ao observar as fotografias de encenações com panorâmicas do cenário, afirmou:

agora que eu vi, eu estou lembrando. E eu lembro de outra coisa também... passava uma sensação de pobreza aflitiva. Era uma pobreza esmagada. (...) E eu lembro que eu achava interessante [a existência d]os planos também. Porque tinha um plano inferior e um plano superior. Eu estou vendo aqui e eu lembrei por aqui [pelas fotografias]. E a Bibi, raramente ela subia. (...) O que mais trafegava [entre os dois planos de cenário] era o Jasão (GALÉRY, 2010).

Além desta lembrança de Eunice Galéry, que alude aos valores da cultura política comunista, em conjunto com a do figurino, apenas uma outra os fez transparecer de forma mais clara. Marcos Vinicius Quiroga Pereira, que era estudante universitário de Letras, frequentador assíduo de teatro (embora não fosse grande admirador do que chamou de “teatro de ator”), quando questionado sobre suas recordações acerca de outros atores em cena, referiu-se a Luís Linhares e ao “trabalho dele. (...) Eu me lembro dele mais identificado com a questão profissional, (...) fazia alguma manual” (PEREIRA, 2009).

Finalmente, há ainda um tipo de lembrança pontual sobre esse aspecto da encenação, relativa à movimentação dos atores pelo cenário, que aparece de maneira muito explícita na narrativa de Xico Vargas. Durante a entrevista, ao examinar as fotografias das encenações, ele recordou-se:

eu me lembro agora, está aí – agora, quando você falou *set* dos homens e *set* das mulheres – uma coisa que, na primeira vez [que aconteceu] eu custei a entender, é que, quando mudava a ação, o grupo que ficava fora da ação, gesticulava. (...) Eu custei a entender que aquilo era uma maneira de traduzir para a plateia que a conversa seguia. (...) Ninguém virava estátua de sal. (...) Isso era um recurso cênico. Mas custei, custei muito a entender (VARGAS, 2010).

Esse recurso, previsto nas rubricas do texto escrito, era uma forma de mostrar a vida cotidiana na Vila do Meio-Dia. E o cenário, que deixava à mostra todos os espaços



ao longo de todo o espetáculo, permitia que ele fosse executado – mesmo que surpreendendo o espectador.

### **Interseções de memórias: um sentido geral das apropriações do espetáculo**

De maneira geral, as lembranças de *Gota D'Água* não fazem alusão ao conteúdo político explícito da peça. Quando há referências a ele, em geral, elas são feitas como menções à realidade popular, de desigualdade social, de miséria. Em alguns poucos casos, menções à exploração. Portanto, pode-se dizer que os *horizontes de expectativa* dos autores, efetivamente, criaram um *espaço de experiência* para o público em que o povo era protagonista. Entretanto, as reflexões sobre a cooptação e o desenvolvimento do capitalismo, mesmo referências à política habitacional, quase não apareceram nos depoimentos. Quando apareceram, foi na voz de sujeitos que já estavam enfronhados nesses debates em outra situação de suas vidas: as discussões universitárias e a militância estudantil. Ainda assim, essas menções foram feitas com relação à modalidade escrita de circulação do texto de *Gota D'Água*, o que leva a crer que o espetáculo, em grande medida, destituiu o texto de seus sentidos políticos específicos.

Um sentido geral, entretanto, esteve presente em todos os depoimentos: a representação de *Gota D'Água* é, indubitavelmente, a de um espetáculo político – dimensão implícita em todos os depoimentos. Para alguns entrevistados, tem a dimensão do proibido. Para outros, a da resistência. Para outros, ainda, a da esperança. Alguns a percebem não como algo proibido, mas, ao contrário, como uma conquista de liberdade de expressão. De qualquer forma, a recordação de assistir ao espetáculo, naquele momento, tem o sentido de participação política coletiva. Estar junto, partilhar as emoções, as esperanças, os ideais, os medos. Partilhar.

Os sentidos políticos específicos de *Gota D'Água* estão mais vivos na memória social por causa do objeto-livro e da modalidade escrita de circulação do texto (Ver HERMETO, 2010, p. 119-122). Mas *Gota D'Água*, o espetáculo, está presente na memória social, alimentado pelos espectadores que o assistiram na segunda metade da década de 1970, como uma experiência de participação política.



**Abstract:** This article discusses the data collected in interviews with the subjects consuming public of the theatrical text *Gota D'Água*, seeking to understand contemporary social memory traces on shows performed between 1975 and 1980. Comparing the interviews with each other and with other types of sources, it was possible to identify the forms of individual ownership of the text, their areas of intersection and social references dialogued with which individual memories of the spectators. It is also a vertical analysis of the three categories of memories longer present in oral narratives. On the one hand, the expectation of seeing a piece of Chico Buarque and interpretation of Bibi Ferreira starring role in the show, appropriations that produced a social forgetting about the presence of other social subjects involved in the production of the show and a rereading of the text relativize the political meanings explicit in its written modality. By oturo, memorabilia relating to the scenario, which are responsible for staying in collective memory, a staged political sense of the text, related to the representations of the people and social inequality.

**Keywords:** engaged theater; *Gota D'Água*; military dictatorship; reception and appropriation; oral history.

### Referências bibliográficas

- ANDRADE, Maria Mascarenhas de. *Entrevista concedida a Miriam Hermeto*. Belo Horizonte, 29 ago. 2008. Mp3, 44 minutos e 50 segundos.
- BOMFIM, Roberto. *Entrevista concedida a Miriam Hermeto*. Rio de Janeiro e Belo Horizonte, 22 ago. 2010. Vídeo/Skype, 46 minutos e 55 segundos.
- BOMFIM, Roberto. *Entrevista concedida a Miriam Hermeto*. Rio de Janeiro e Belo Horizonte, 23 ago. 2010. Vídeo/Skype, 437 minutos e 39 segundos.
- BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- CAMARGO, Célia Reis. *Entrevista concedida a Miriam Hermeto*. São Paulo, 15 mar. 2010. Mp3, 80 minutos.
- CASTRO, Ana Maria Pedreira Franco de (Aninha Franco). *Entrevista concedida a Miriam Hermeto*. Salvador, 4 mar. 2010. Mp3, 21 minutos.
- CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- CORRÊA, Anna Maria Martinez. *Entrevista concedida a Miriam Hermeto*. São Paulo, 15 mar. 2010. Mp3, 20 minutos.
- CORRÊA, Vera Guimarães. *Entrevista concedida a Miriam Hermeto*. Belo Horizonte, 3 set. 2008. Mp3, 34 minutos e 07 segundos.
- DANTAS, Suzanne Elisabeth Schünemann. *Entrevista concedida a Miriam Hermeto*. Belo Horizonte, 22 ago. 2008. Mp3, 34 minutos e 13 segundos.
- DOSSIÊ de fotografias referente à peça *Gota D'Água*, Biblioteca do Cedoc, Funarte/RJ.



ESTUDO de *Gota D'Água*. Nanquim sobre papel; 20,5 X 30 cm. Dossiê referente ao cenógrafo Walter Bacci, Biblioteca do Cedoc, Funarte/RJ.

FARIA, Graciete Quadros. *Entrevista concedida a Miriam Hermeto*. Salvador, 04 mar. 2010. Mp3, 21 minutos.

GALÉRY, Eunice Dutra. *Entrevista concedida a Miriam Hermeto*. Belo Horizonte, 07 abr 2010. Mp3, 42 minutos e 18 segundos.

GOTA D'Água. Com Chico, uma lição de realidade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 abr. 1977. Dossiê de jornais referentes à peça *Gota D'Água*, Biblioteca do Cedoc, Funarte/RJ.

HAUS, Max; HAUS, Vilma. *Entrevista concedida a Miriam Hermeto*. Rio de Janeiro, 14 mai. 2010. Mp3, 193 minutos e 57 segundos.

HERMETO, Miriam. 'Olha a *Gota* que falta': um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980). Belo Horizonte, 2010. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado; contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2006.

MENDONÇA, Jorge Magalhães. *Entrevista concedida a Miriam Hermeto*. Rio de Janeiro, 4 abr. 2009. Mp3, 39 minutos e 07 segundos.

MENEZES, Maria Luiza; LOBATO, Ronald Arantes. *Entrevista concedida a Miriam Hermeto*. Salvador, 3 mar. 2010. Mp3, 15 minutos.

PEREIRA, Marcus Vinicius Teixeira Quiroga. *Entrevista concedida a Miriam Hermeto*. Rio de Janeiro, 3 abr. 2009. Mp3, 115 minutos e 43 segundos.

RATTO, Gianni. *Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema*. 2. ed. São Paulo: Senac, 2001.

RODRIGUES, Carla. *Entrevista concedida a Miriam Hermeto*. Rio de Janeiro, 3 abr. 2009. Mp3, 62 minutos e 28 segundos.

SANTOS, Núbia Melhem dos. *Entrevista concedida a Miriam Hermeto*. Rio de Janeiro, 4 abr. 2009. Mp3, 54 minutos e 07 segundos.

SILVA, Vera Lúcia de Camargos Peres da. *Entrevista concedida a Miriam Hermeto*. São Paulo, 26 set. 2008. Mp3, 26 minutos e 47 segundos.

SOUZA, Solange. *Entrevista concedida a Miriam Hermeto*. São Paulo, 15 mar. 2010. Mp3, 99 minutos.

STARLING, Heloísa Maria Mürgel. *Entrevista concedida a Miriam Hermeto*. Belo Horizonte, 30 jul. 2008. Mp3, 21 minutos e 40 segundos.

STARLING, Heloísa Maria Mürgel. *Entrevista concedida a Miriam Hermeto*. Belo Horizonte, 8 jan. 2010. Mp3, 48 minutos e 56 segundos.

TAKAMATSU, Cleusa Tieko. *Entrevista concedida a Miriam Hermeto*. Belo Horizonte, 6 abr 2010. Mp3, 48 minutos e 02 segundos.

TRABULSI, José Antônio Dabdab. *Entrevista concedida a Miriam Hermeto*. Belo Horizonte, 26 jun. 2008. Mp3, 29 minutos e 35 segundos.



VARGAS, Xico. *Entrevista concedida a Miriam Hermeto*. Rio de Janeiro, 24 mar. 2010. Mp3, 53 minutos.

VILHENA, Deolinda Catarina França de. *Entrevista concedida a Miriam Hermeto*. Santos, 20 nov. 2009. Mp3, 108 minutos e 39 segundos.

VILHENA, Deolinda. Bibi Ferreira? Bem, Bibi é um caso à parte. In: ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de; EDELWEISS, Ana Maria de B. Carvalho (orgs.). *A mulher e o teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Brasília: Capes, 2008. p. 42-66.

**Artigo recebido em 01/10/2012**

**Artigo aceito em 10/10/2012**