

A ARTE DE NARRAR E DE RESISTIR EM GOTA D'ÁGUA

Elizabete Sanches ROCHA*

A arte teatral, muito embora apresente categorias sígnicas que pertencem propriamente ao espetáculo, é também, por outro lado, fábula, narração.

A peça *Gota d'água*, escrita por Chico Buarque e Paulo Pontes, pode ser considerada o reflexo de um momento histórico vivido pelos brasileiros em que narrar, antes de mais nada, era símbolo de resistência ao regime autoritário de então.

Em uma época na qual ao uso da palavra impunham-se restrições, o ato de narrar limitava-se cada vez mais, dando lugar a formas bastante convencionais de realização artística, sobretudo no que se refere às artes cênicas.

José Luiz Fiorin, referindo-se ao período “revolucionário” de 64, afirma que o povo era relegado ao papel narrativo não de sujeito, mas de adjuvante. Esta condição evidencia a ideologia dominante que prevê a condução do destino da coletividade pelo Estado. Em outras palavras, o povo e os intelectuais de um modo geral não precisariam se preocupar com o ato de pensar ou com o de usar a palavra como meio de manifestação social e histórica, pois o governo o faria de maneira a manter a ordem, a moral e o progresso do Brasil.

Neste ínterim, a própria História se dilui, pois o discurso dos dominantes exalta o progresso como consequência natural, dadas as condições potenciais de riqueza do país e devido, sobretudo, ao caráter “ordeiro” e

* Aluna do Programa de Pós-Graduação.

“pacífico” do povo. O fazer-transformador pertencente ao sujeito histórico é desconsiderado e, obviamente, não deve existir, sob pena de a nação entrar em disjunção com sua paz interna e com o curso “natural” rumo ao progresso. Assim explica Fiorin:

Estabelecendo um elemento fixo no ponto inicial e um no ponto final do processo, a ideologia assume compromissos com o autoritarismo, pois a história de uma sociedade passa a reger-se por um dever-ser. “Passa-se da história ao destino”. (1988, p. 55).

Nesse contexto, narrar os problemas enfrentados pelo proletariado, discutir as injustiças sociais e, sobretudo, revelar as contradições inseridas na retórica do poder, são atitudes subversivas de um pequeno grupo considerado pelas Forças Armadas minorias transviadas, perturbadores da paz social.

Marilena Chauí explica a postura dos dominantes dessa forma: *É considerada subversiva toda palavra e toda ação que atestem o óbvio, isto é, que a sociedade e a política existem simplesmente.* (1980, p. 52).

Naturalmente, torna-se clara a dificuldade em se expressar, tendo em vista os limites que deveriam ser respeitados ao se construir qualquer enunciado.

Mas, as artes dramáticas, por uma própria coerção de gênero, são instauradoras em potencial de discursos heterogêneos. Isto porque no drama, ainda que se trate de um monólogo, confluem diferentes formações discursivas e ideológicas. Como afirma Maingueneau, Um enunciado livre de qualquer coerção é utópico.(1989, p. 38). Por outro lado, a ação do tempo no aqui e no agora, característica própria da arte teatral, estabelece um contrato de veridicção entre enunciadador e enunciatário. Talvez seja esta a particularidade mais importante que faz do teatro um dos mais eficientes meios de denúncia social.

Desse modo, instaura-se um procedimento de ancoragem, do qual resultam as figuras que levam o enunciatário a reconhecer o caráter de verdade existente no discurso. Vejamos uma passagem da obra na qual este processo de iconização é realizado com nitidez:

Escute, rapaz, /você já parou pra pensar direito/ o que é uma cadeira?/A cadeira faz / o homem. A cadeira molda o sujeito/ pela bunda, desde o banco escolar/ até a cátedra do magistério/ Existe algum mistério no sentar/ que o homem, mesmo rindo, fica sério/Você já viu um palhaço sentado? (Buarque & Pontes, 1976, p. 32).

Na fala de Creonte, como se pode perceber, a figura cadeira apresenta-se como signo de domínio e de ascensão social. É assim também que, numa dicotomia dominantes/dominados, a personagem vai se caracterizando como detentora do poder.

Mas há ainda um outro signo de suma importância para a coerência temática da obra. A figura do rádio, que nos é explicitada pelas palavras de Egeu, ao mesmo tempo é responsável pela apresentação da música de Jasão, “Gota d’água”, obviamente o eixo da história, e também, por outro ponto de vista, adquire valor como instrumento de trabalho, já que, para mestre Egeu; a verdadeira profissão de Jasão sempre fora a Eletrônica, o que ele afirma com suas próprias palavras:

Tá tocando!...Foi você, Jasão.../Nessa horinha, como pode ser?/Eu tou mexendo nele há um tempão.../ Tai o que você sabe fazer/ como ninguém no mundo, menino/ Agora você provou que já tá marcado o teu destino/ Eletrônica das oito às seis/e em noites de lua,violão (Buarque & Pontes, 1976, p. 58).

Esta riqueza artística proporciona uma visão cosmopolita e heterogênea da sociedade, de maneira que a proibição de tal manifestação criativa significa o próprio rompimento com as bases que sustentam a dramaturgia.

Chico Buarque e Paulo Pontes, no prefácio de *Gota d’água*, explicitam justamente esta questão: a arte teatral, nos anos ditatoriais, ficou relegada a produções apenas de espetáculos, tornando-se o ator menos importante que o diretor, já que a palavra reveladora apresentava-se ao poder como uma afronta, uma resistência à ordem vigente de progresso e de patriotismo.

Gota d'água foi escrita, de fato, com o propósito de iniciar um novo processo dramaturgico que pudesse dar total vazão aos inúmeros discursos vigentes na sociedade e, por consequência, enfatizar o fazer-poético revelando também as diversas formações ideológicas que constituíam o meio social. Com isto se explica naturalmente a escolha de se narrar em versos, de se sublinhar os diálogos em forma de poesia.

Por outro lado, é preciso ressaltar a peculiaridade de *Gota d'água* ser uma reescritura de Medéia. Sabemos que a tragédia grega tem como parâmetro a valorização do signo verbal como o mais importante dentro das artes teatrais, já que é ele o responsável por todos os outros efeitos de sentido relacionados ao espetáculo. Em outras palavras, o teatro grego impõe a “ditadura da palavra”.

Ora, para questionar um regime que prega o silêncio, nada mais inteligente do que lançar mão de um trabalho artístico que se baseie em postulados que valorizam a linguagem verbal. Contra a ditadura do silêncio emprega-se, portanto, a ditadura da palavra como forma de resistência. Chico Buarque e Paulo Pontes ao parodiarem a tragédia grega, transportando-a para a realidade brasileira, conduzem artisticamente esta luta pela liberdade de expressão.

Medéia, a obra de Eurípedes, é uma presença constante em *Gota d'água*, seja pela apropriação de nomes como Jasão, Creonte e Egeu, seja pela maneira particular de se trabalhar com as questões religiosas, afetivas e sociais.

Retomemos um trecho de *Gota d'água* que, ao nosso ver, pode sintetizar a explícita relação existente entre as duas obras em questão. A fala de Joana demonstra sua ira por causa da traição sofrida, além de misturar deuses do Olimpo com os orixás, criando um trabalho intertextual inusitado entre as culturas grega, cristã e afro-brasileira:

O pai e a filha vão colher a tempestade / A ira dos centauros e
de pomba-gira/ levará seus corpos a crepitar na pira/ e suas
almas a vagar na eternidade/ Os dois vão pagar o resgate dos
meus ais/ Para tanto invoco o testemunho de Deus,/ a justiça de
Têmis e a benção dos céus,/ os cavalos de São Jorge e seus
marechais, / Hécate, feiticeira das encruzilhadas, / padroeira da
magia, deusa-demônia,/ falange de Ogum, sintagmas da
Macedônia,/ suas duzentas e cinquenta e seis espadas, / mago
negro das trevas, flecha incendiária/ Lambrego, Canheta,

Tinhoso, Nunca-visto,/ fezei desta fiel serva de Jesus Cristo/ de todas as criaturas a mais sanguinária/ Você Salamandra, vai chegar sua vez/ Oxumaré, de acordo com mãe Afrodite/ vão preparar um filtro que lhe dá cistite,/corrimento, sífilis, cancro e frigidez/ Eu quero ver sua vida passada a limpo,/ Creonte. Conto co'a Virgem e o Padre Eterno, / todos os santos, anjos do céu e do inferno,/ eu conto com todos os orixás do Olimpo! (Buarque & Pontes, 1976, p. 89/90).

A discussão que envolve o sagrado e o profano existente em Medéia é reescrita em *Gota d'água*, enfatizando a cultura afro-brasileira, que tem nas danças, na música e no culto aos orixás a sua maneira muito específica de chegar ao divino.

O caráter inovador da linguagem verbal, da narração, por assim dizer, em *Gota d'água*, reside no fato de a obra deixar transparente, através muitas vezes de um vocabulário chulo, todos os conflitos ideológicos do meio social; há um desnudamento das chagas que existem na formação social (de classes) do Brasil.

Creonte encarna o poder, assim como em Medéia; Egeu é adjuvante de Joana, como o fora na tragédia grega, obviamente sendo observados os diferentes contextos. Jasão almeja poder e sua música lhe concede o título de indivíduo “capaz” de ascender socialmente.

Joana é injustiçada em todos os aspectos, sua identidade com o povo é absoluta. Além de ser mulher dentro de uma sociedade extremamente machista, Joana é pobre e é traída pelo companheiro. Sua postura de representante da coletividade é destacada em uma de suas discussões com Jasão:

Só que essa ansiedade que você diz/ não é coisa minha, não, é do infeliz/ do teu povo, ele sim, que vive aos trancos,/ pendurado na quina dos barrancos/ Seu povo é que é urgente, força cega,/ coração aos pulos, ele carrega/ um vulcão amarrado pelo umbigo... (Buarque & Pontes, 1976, p. 126).

Joana representa a coletividade até mesmo em seu próprio nome. As várias Joanas de nossa sociedade também choram como a mulher de Jasão. Não nos esquecendo da dor dos Josés, Marias e Pedros, pedreiros ou não.

Através de um discurso emblemático, Joana, como Medéia, revela toda a dor por perder seu homem para uma outra mulher, mas além disso desvenda o sofrimento dos que lutam e não obtêm o fruto de seu trabalho, perdendo-o, por vezes, para exploradores que já detêm os privilégios e ainda assim continuam sequiosos de mais e mais poder:

Eu fiz ele pra mim/ Não esperei ele passar assim/ já pronto, na
bandeja, qual o quê.../ Levei dez anos forjando meu macho/
Botei nele toda a minha ambição/ Nas formas dele tem a minha
mão.../ E quando tá formado, já no tacho,/ vem uma fresca
levar, leva não... (Buarque & Pontes, 1976, p. 45).

É importante observar que a poesia de Chico Buarque é marcada por uma inter-relação do individual com o coletivo ou social. Há uma exploração dos aspectos mais íntimos do homem, no que diz respeito a seu sentimento afetivo, sexual, mas também há a denúncia das injustiças sofridas pelo homem enquanto povo, enquanto classe desprivilegiada. É exatamente o que afirma Adélia Bezerra de Menezes ao realizar um estudo sobre a poesia de Chico Buarque e seu engajamento político:

Nessas canções de protesto, que eu chamo de canções de repressão, a grande constante é a nitidez com que se pode apontar a intersecção dos planos pessoal e social, afetivo e histórico, sexual e político (...). Assim, não se trata em Chico Buarque de um processo de deslocamento para driblar a censura em que, por exemplo, ele falaria de "amor reprimido" quando quisesse se referir a uma práxis política reprimida. As suas metáforas são para serem entendidas também na sua literalidade afetiva, e não apenas no seu registro político. (Menezes, 1982, p. 81-82).

Dessa forma, colocando Joana como centro da narrativa, os autores, além de se manterem fiéis à obra de Eurípedes que apresenta Medéia como o eixo da trama a partir do qual tudo se instaura, conseguem dar destaque ao povo, trazendo-o de volta à produção artística e ao palco. A grande preocupação de Chico Buarque e Paulo Pontes está claramente na retomada da cultura popular e de sua autonomia social, como eles mesmos revelam no prefácio da obra:

(...) o povo sumiu da cultura produzida no Brasil dos jornais, dos filmes, das peças, da tv, da literatura, etc. Isolado, seccionado, sem ter onde nem como exprimir seus interesses, desaparecido da vida política, o povo brasileiro deixou de ser o centro da cultura brasileira. Ficou reduzido às estatísticas e às manchetes dos jornais de crime. Povo, só como exótico, pitoresco ou marginal. Chegou uma hora em que até a palavra povo saiu de circulação. Nossa produção cultural, claro, não ganhou com o sumiço. (Buarque & Pontes, 1976, p. XV).

Desse modo, há uma nítida busca de resgate da arte verdadeiramente brasileira e que reside na essência de sua gente e não em uma minoria dominante.

Mais do que nunca, a palavra, o ato de narrar, se destacava como base de um movimento de resistência à situação em vigência.

Por outro lado, *Gota d'água* faz uso de seu poder persuasivo pela linguagem verbal para, além de questionar a exploração capitalista, também trazer à tona outros problemas como a situação da mulher, uma maioria discriminada socialmente:

Que venha e volte, entre e saia, que monte/ e desmonte, que faça e que desfaça.../ Mulher é embrulho feito pra esperar,/ sempre esperar... Que ele venha jantar/ ou não, que feche a cara ou faça graça,/ que te ache bonita ou te ache feia,/ mãe, criança, puta, santa madona/ A mulher é uma espécie de poltrona / que assume a forma da vontade alheia (Buarque & Pontes, 1976, p. 61).

Novamente percebe-se uma postura de resistência ao que é imposto pelo social. A coerção da sociedade exigindo da mulher uma posição passiva e de aceitação é denunciada e, ao mesmo tempo, negada por Joana, já que ela insiste em levantar a voz diante dos que a querem calada.

Como se vê, toda a trama vai se delineando e dando forma ao que se pretende abordar na peça teatral. A palavra tem aí uma importância indiscutível, a partir do momento em que é ela, e apenas ela, a responsável pela narração insólita, lírica e poética de um momento histórico em que os indivíduos

buscavam justamente a liberdade de expressão como condição primeira de autonomia dentro de uma sociedade de classes.

Não se tem mais dúvida do caráter de negação que a peça impõe. Resiste-se à ditadura, resiste-se à injustiça social, resiste-se à ausência de expressão.

No entanto, não é apenas nas fontes gregas que *Gota d'água* vai buscar inspiração. No desejo de se revalorizar o uso da palavra, Drummond é retomado na peça com todo o seu lirismo, sublimando ainda mais o texto teatral.

A relação feita com *Quadrilha*, por outro lado, não é gratuita. É na fala de Caceté (gigolô, como o próprio nome sugere) que a questão do desencontro amoroso vai se explicitar. Este desencontro constitui uma tragédia pessoal que, por sua vez, está inscrita dentro de uma tragédia social:

Vai ser minha filha, meu lar./ minha cozinha, ser minha mulher/
Rainha, sai na janela. Desperta./estrela. Faz dez anos que eu te
espero.../ Dez anos que eu bebo por tua conta.../ Você sabe... Cê
sabe que eu te quero/ (...) Carlos amava Dora que amava Léa
que amava Lia/ que/ amava Paulo que amava Juca que amava
Dora que/ amava... (Buarque & Pontes, 1976, p. 147).

A verdade é que, ao escreverem *Gota d'água*, Chico Buarque e Paulo Pontes deixam uma obra que, antes de mais nada, resiste ao próprio tempo. Seja pela intertextualidade marcante, seja pela qualidade lírica da peça, ou ainda, seja pela maneira tão particular de se evidenciar a cultura popular, em *Gota d'água* o tempo se dilui, rendendo-se ao poder inigualável da palavra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUARQUE, C., PONTES, P. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
CHAUÍ, M. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Moderna, 1980.

FIORIN, J.L. *O regime de 1964*. São Paulo: Atual, 1988.

MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontes, 1989.

MENEZES, A. B. de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.