

O conflito social e familiar na dramaturgia de língua portuguesa: a escrita de resistência em *Gota d'água* (Chico Buarque e Paulo Pontes) e *Os Degraus* (Augusto Sobral)

Social and family conflict in Portuguese language dramaturgy: resistance writing in *Gota d'água* (Chico Buarque and Paulo Pontes) and *Os Degraus* (Augusto Sobral)

Agnaldo Rodrigues da Silva
UNEMAT / Brasil

PALAVRAS-CHAVE: GOTA D'ÁGUA, CHICO BUARQUE, OS DEGRAUS, AUGUSTO SOBRAL.

KEYWORDS: GOTA D'ÁGUA, CHICO BUARQUE, OS DEGRAUS, AUGUSTO SOBRAL.

CHICO BUARQUE E AUGUSTO SOBRAL: ESCRITA E RESISTÊNCIA

Chico Buarque é um dos principais artistas contemporâneos que, além de outras artes, permeou a produção teatral, apontando temáticas polêmicas devido ao conteúdo de resistência à ditadura militar e outras críticas aos desajustes sociais. Os textos que falam de sua biografia não apontam que ele tenha sido ativista político militante, mas sua proximidade do Partido Comunista Brasileiro e às outras tendências de esquerda ficaram evidentes, quando lemos entrevistas dadas por ele ou analisamos sua obra.

Nessa direção, o artista/escritor fez parte de movimentos sociais como intelectual usando a arma da linguagem, codificada nas suas canções, romances e peças teatrais, sendo

que muitas dessas produções foram produzidas em conjunto com outros compositores/ autores. É o caso da peça teatral *Gota d'água*, escrita em parceria com Paulo Pontes, e que discutiremos neste texto, juntamente com peça portuguesa *Os Degraus*, de Augusto Sobral.

Augusto Sobral é um dos notáveis dramaturgos do moderno teatro português. Ele inovou a produção do texto cênico, impondo ao nível de espetáculo novas concepções de cenografia e, sobretudo, a dinamização de um teatro político que pudesse discutir projetos filosóficos e sociológicos por meio da arte. Nos anos de chumbo da ditadura portuguesa, na década de 1960, Sobral contribuiu com textos cênicos que fomentassem questionamentos sobre a censura e os efeitos do capitalismo selvagem na vida dos indivíduos.

Chico Buarque, Paulo Pontes e Augusto Sobral, em contextos socioculturais e políticos distintos, porém aproximados pelas consequências que abalaram as estruturas sociais frente a governos ditatoriais, flagraram momentos decisivos de histórias nacionais para fazer uma representação por meio da obra literária. Desse modo, esses escritores/artistas viveram sob a sombra da ditadura, mas iluminaram mentes com seus projetos literários e artísticos.

GOTA D'ÁGUA E A REPRESENTAÇÃO SOCIOPOLÍTICA DOS ANOS DE CHUMBO

Gota d'água é uma tragédia publicada na década de 1970, meio a um arsenal de fatos históricos em andamento¹, tais como a grande adesão de artistas contra a forma de governo, a emergência e exigência dos intelectuais pelo fim do regime militar, o desejo pela instauração das liberdades democráticas e o conteúdo da resistência nas mais variadas manifestações da arte e da cultura no Brasil. Num artigo de Ridenti, publicado no livro *Sociedade e Literatura no Brasil*, organizado por Segatto e Baldan (1999), encontramos muitos fatos que vêm ao encontro das análises que estamos empreendendo, como os rótulos atribuídos aos artistas que faziam crítica social, que eram chamados de “resistentes” ou de “artistas de protestos”, pelo sistema de governo vigente².

¹ Rösen (2001), no seu trabalho intitulado *Razão Histórica*, frisa que o essencial na construção histórica do homem é justamente a intenção de descrever e demonstrar que a materialização do pensamento emerge do exercício que temos em refletir sobre a própria vida, pois, baseando-se nas próprias experiências, as coisas passam a possuir significado, possibilitando a interpretação dos valores humanos. Parece complexo, mas todo esse aparato de ideias que entendemos, às vezes, como um amontoado de informações transforma-se em pressupostos fundamentais para uma tomada de consciência do papel que cada um de nós podemos e devemos exercer no meio em que vivemos.

² Prado (1993) salienta que o nacionalismo que marcava essa época já era bem distinto das concepções nacionalistas de direita, pois, essas ondas de protestos, queriam recuperar a nação nos seus termos míticos, exaltando a raça e os valores de liberdade. Era um nacionalismo insofrido, propenso à denúncia e ao pessimismo.

Garcia (2004) escreveu sobre um teatro de militância que foca um teatro social libertário, nos quais “as condições para a organização desses impulsos transformadores e essas experiências de caráter popular não nasceriam apenas dos próprios processos internos: são os fatos políticos que vão determinar a conjuntura adequada para que o teatro de natureza política se institua” (Garcia, 2004, p. 3).

A temática social numa dimensão sociopolítica delineou o enredo de *Gota d’água* sem destruir a essência do mito como potencialidade do próprio homem, muito menos ferir a estética daquilo que já se afirmava como tragédia moderna, vinculada a uma temática bem brasileira. Os aspectos históricos da peça apresentam quadros que representam a realidade brasileira da década de 1970, um momento quando a drenagem de renda empurrava cada vez mais os pobres à miserabilidade e os ricos a milionários. É, praticamente, um chamado à consciência histórica na perspectiva de Rüsen (2001), em que essa consciência está associada ao agente principal do processo que é o próprio homem, pois o uno junta-se ao coletivo para estabelecer o nexo dos acontecimentos que regem o mundo.

A construção da personagem extremamente psicológica, Joana, inspirada em outra de alta psique, Média, não é à-toa, pois os questionamentos que são feitos, a partir daí, incorporam toda a pressão psicológica que o povo sofria do governo, quando as relações de poder definiam a estrutura da sociedade e da divisão de classes. A conquista de bens através da exploração do povo, da mão-de-obra operária, tudo isso está em erupção nessa tragédia brasileira, cujo discurso de Creonte, que simboliza a classe privilegiada, é bastante ilustrativo.

Creonte: [...] Na Segunda Guerra,
só russo, morreram vinte milhões
Americano, pra ganhar mais terra,
foi dois séculos capando os colhões
de índio. Japonês gritava “viva o Imperador”, entrava no avião
pra matar e morrer de frente altiva
Na Inglaterra, uma pobre criatura
de oito anos, há dois séculos atrás
já trabalhava na manufatura
o dia inteiro, até não poder mais,
quatorze, quinze horas... posso dar quantos
exemplos você quiser. Foi assim

que os povos todos construíram tantos bens, indústria, estrada, progresso, enfim. (Buarque; Pontes, 1998, p. 106)

O espelhamento em outras nações para justificar a repressão, a exploração e a falsa sede de progresso é um discurso corrente em Creonte, símbolo do capitalismo selvagem que corrompe qualquer sociedade. A personagem cita países como Rússia, América, Inglaterra, Japão e, finalmente, o Brasil, para se espelharem nesses exemplos, a fim de alcançar um *status* de primeiro mundo, um discurso burguês, alienado e vazio, de quem sempre pensou em acumular capital.

O desterro e o exílio que Eurípides trabalha em *Medéia*, Buarque e Pontes camuflam na expulsão de Joana do conjunto habitacional. Entra em questão o problema dos desaparecidos políticos que depois vem ser enfocado com ênfase pela imprensa, “os órgãos de repressão, que liquidavam opositores durante a ditadura, foram transformados em grupos de extermínio de supostos bandidos ou de cidadãos comuns, considerados inimigos por quaisquer idiosincrasias dos policiais militares” (Ridenti, In Segatto; Baldan, 1999, p. 179). A história tem depoimentos de pessoas que, frente ao embate com o sistema, foram torturadas, umas expulsas do país, outras fugiram, e as que permaneceram travaram lutas intelectuais por meio das escritas literárias, das canções, do teatro ou de outros tipos de manifestações artísticas e culturais. Observemos como são trabalhadas essas questões em *Gota d’água*, através da fala de Creonte:

[...] aqui nesta vila você não vai ficar
nem mais um minuto, pode ir andando, sim?
Pega seus troços, teus filhos e pé na estrada...
[...] Se você não sair por bem, ligeiro, sai no pau...
[...] Ou sai na maciota ou no sarapatel,
escolhe. (Buarque; Pontes, 1998, p. 155)

Os fragmentos dos discursos de Creonte, mesmo que isolados, demonstram a intolerância do poder com os mais fracos, talvez por medo de que as manifestações estanças contaminassem, gradativamente, as outras pessoas, até que chegassem à conscientização de massa. Em determinado momento da peça, Joana pergunta a Creonte o porquê de ela estar sendo expulsa e o capitalista responde:

Creonte: Medo de você,
sim, porque você pode investir a qualquer

hora. Tá calibrada de ódio, a arma na mão
 E a vida te botou em posição de tiro
 Só falta a vítima, mais nada. Então prefiro
 virar pra outro lado a boca do canhão
 Não gosto de guerra nem vou facilitar
 diante de quem está se achando injustiçada. (Buarque; Pontes, 1998, p. 156)

Apesar de a tragédia terminar com uma notícia sensacionalista de jornal, “ao fundo, projeção de uma manchete sensacionalista noticiando uma tragédia” (Buarque; Pontes, 1998, p. 174), *Gota d’água* não apresenta quadros de assuntos de ocasião que chegaria facilmente ao desgaste ao longo do tempo como aconteceu com os dramas passionais de Copacabana; mas aborda a realidade brasileira num dado momento de nossa história. Nesse caso, implica o conhecimento dos fatos históricos e políticos da década dos anos de chumbo, pois, para entender o todo da obra, caso não se queira contentar com a leitura superficial do texto buarqueano, é preciso conhecer o contexto histórico e cultural da época. Essa década foi um dos períodos mais duros do regime militar, muita violência, exílios, tudo em nome da ordem e do progresso do país, um longo combate à ditadura que só veio culminar no processo de democratização lá pelos anos de 1980 e 90, décadas nas quais ainda se encontram os textos de ficção voltados ao conteúdo político-social. Na verdade, foi a partir de 1973 que

a democracia torna-se palavra chave do discurso intelectual, mas em torno dela se agrupavam diversas posições, desde aquelas que abominavam os caminhos propostos pela ditadura até as que defendiam a distensão política do regime como a única possibilidade de liberalização e/ ou, até mesmo, de democratização do país. (Rezende, 2001, p. 163)

Uma coisa é certa, na última metade do século XX, a expansão das fronteiras capitalistas que se afirmam definitivamente no Brasil, ocasionou a afirmação da classe média como mediadora entre as classes alta e baixa. O perfil burguês delineado caiu sobre a classe que acumulava o capital através da exploração da mão-de-obra e da subordinação à classe considerada fundamental, a alta, que dantes era a aristocracia.

As personagens de *Gota d'água* podem muito bem ser consideradas referenciais das lutas e impasses do confronto entre classes³, bem como do embate entre pobres e ricos, exploradores e explorados, intelectuais libertários e ditadores, conservadorismo e liberdade social, dilemas, cujas origens estão sob a vigência da Constituição de 1946 e nas consequências do golpe de 1964. A situação da sociedade brasileira chegou num ponto em que era inevitável ignorar a diversidade das classes e a sobreposição de uma sobre a outra. Há, pois, inúmeros trechos na peça de Buarque e Pontes que denunciam esses fatores:

[...] Também não é crime, Jasão mudar de classe
 É mudar de time... Ele é dono do seu passe
 Garanto que você, Cacetao, se passasse
 pro lado de lá, lembrava aqui do pessoal. (Buarque; Pontes, 1998, p. 35)⁴

Há também a parte positiva que deve ter influenciado o modo como a peça foi estruturada, bem como a filosofia subjacente. Ridenti (In Segatto; Baldan, 1999, p. 176) afirma que foram os primeiros anos da década de 1970 que marcaram a sociedade brasileira por um “significativo florescimento político e cultural, com os movimentos pela reforma de base, incentivados pela mobilização de estudantes, intelectuais, militares de baixa patente, trabalhadores urbanos e rurais, numa época em que o país estava irreconhecivelmente inteligente”.

Foi a época da Bossa Nova, do Cinema Novo, do Teatro de Arena, dos Centros Populares de Cultura da UNE, referenciais que agitaram a política e a cultura de nosso país, conclui Ridenti (In Segatto; Baldan, 1999). Não podemos ignorar que todos esses fomentos também ocasionaram a aceleração da massificação, do consumismo, da generalização da indústria cultural, do aumento da urbanização, das diferenças sociais e o próprio desenvolvimento da economia brasileira, sob o governo do autoritarismo político, como se fosse uma boa forma de governo.

Gota d'água indica uma dimensão histórica em que o fatalismo dá lugar à esperança. Esperança do povo impregnada nas personagens que desejam um futuro melhor, uma vida feliz, saindo da favela para habitar um mundo com mais oportunidades, sem exploração e opressão. O conteúdo alienante e trágico da peça é o fio condutor da crítica feita, da denúncia sobre uma situação social que somente por meio da ironia, da sátira, da paródia

³ Malerba (1996, p. 81) frisa que o conflito e a luta de classes são partes integrais da dinâmica civilizatória, e nascem da poderosa organização das atividades coletivas.

⁴ Fala da personagem Xulé.

e da alegoria poderia ser alcançada; uma crítica violenta sob o véu da sutil e da indireta intervenção teatral. A fatalidade e o destino, típicos da tragédia ática, pois essas são características inerentes à tragédia, seja ela antiga ou moderna.

ESTELA: É destino...

ZÁIRA: A pessoa já nasce avisada!

Vai sofrer. Olha que vai sofrer. E o que faz?

A pessoa vai e sofre... (Buarque; Pontes, 1998, p. 32)

[...] XULÉ: [...] Quem nasce nesta vila não tem mais saída,

tá condenado a só sair no rabeção

ou no camburão. (Buarque; Pontes, 1998, p. 41)

Gota d'água traz heróis que nos ensinam sobre nós mesmos. No entanto, torna-se fundamental compreender “que só os heróis afirmam seus impulsos porque são, exatamente, heróis” (Gazolla, In *Hypnos* 12, 1992, p. 62). Contudo, esta afirmação é dúbia, pois os heróis cumprem seu destino, ao mesmo tempo em que, como representação de pessoas, afirmam a si mesmos como uma espécie de presença de força negativa, na exata medida em que necessariamente se destroem ao persistirem na *hýbris*. Isso quer dizer que os extremos vividos pelas personagens dão-se porque são seres de papel, criados exatamente para viverem aquela ação, têm, pois, um destino já prefixado pelo dramaturgo.

Outro aspecto é o modo como a esquerda brasileira analisa o momento quando o povo sofria os descasos de uma política marcada pela centralização do poder. Entra em cena o contraste inevitável entre o espaço do homem que comunga ideias semelhantes às do governo, em choque com aquele que nem consciência dessas ideias adquiriu. Também são postos em xeque valores de indivíduos que traem a pátria, no sentido de vender ou trocar sua ideologia por outra, em busca de uma posição social mais avantajada. Há dois momentos que julgo fundamentais para exemplificar essa problemática em *Gota d'água*: o primeiro diz respeito à constituição do espaço físico onde Joana e os filhos habitam (e de Jasão também, antes de se separar de Joana), espaço esse que simboliza a pobreza, a degradação humana, o desespero, enfim, uma metáfora da ruína do país; o segundo refere-se ao espaço físico construído para Jasão e Alma (espaço que passa a ser o novo abrigo de Jasão). Esse último espaço simboliza o Olimpo tão bem trabalhado em *Medéia*, onde há realeza, luxo, pompa, realidade de poucos e utopia da maioria do povo, uma metáfora da desigualdade social brasileira:

1. Espaço onde habita o núcleo de Joana:

tem resto de comida
 nas paredes fedendo
 a bosta, tem bebida
 com talco, vaselina,
 barata, escova, pente
 sem dente. E ali, menina,
 brincando calmamente
 c'os cacos dos espelhos...
 estão os dois fedelhos...
 É ver sobra de feira,
 ramo de arruda, espada.
 de-são-jorge, bandeira
 do Flamengo, rasgada
 [...]

E ali, num canto escuro,
 na foto da verdade,
 brincando nos esgotos,
 estão os dois garotos...

Os dois abortos... (Buarque; Pontes, 1998, pp. 26 e 27)

A impressão que temos é a de que o Brasil é essa grande desolação, um caldeirão com todas essas “porcarias” misturadas, desajustadas, confusas, um verdadeiro caos. A expressão “na foto da verdade” indica uma ferida aberta na sociedade, um registro das chagas sociais, cenas que fazem da peça de Buarque e Pontes um teatro político.

2. Espaço onde habita o núcleo de Creonte:

[...] colocaram os vidros fumê
 nas esquadrias de alumínio. E a fachada
 do prédio ficou bem moderna, *liberty*.
 Colonial e clássica. Puseram lambri
 De madeira com mármore no *hall* de entrada
 O elevador todo forrado de veludo

ficou uma graça, apesar de esquentar um pouco
 Mas entrando em casa é que você fica louco
 Co' o espaço das peças, a claridade, tudo
 O chão está brilhando de sinteco
 [...] Sala de jantar
living e a nossa suíte dão vista pro mar
 Dos outros quartos dá pra ver o Redentor
 [...]
 Tudo de eletrodoméstico: gravador
 e aspirador, e enceradeira, e geladeira,
 televisão em cores, ar-condicionado ... (Buarque; Pontes, 1998, pp.45 - 46)

Fica difícil não associar o vidro fumê com a falta de transparência da política daquele momento e do uso da palavra *liberty* associando o colonial com o clássico. Vejamos que foi utilizado um vocábulo que significasse liberdade, em momentos de opressão intensa, e também a relação de objetos que para a realidade do núcleo de Joana não existiam. As várias palavras em inglês podem estar fazendo referências à invasão cada vez maior do capital estrangeiro no país, bem como à entrada dos estrangeirismos. As canções dessa época refletiram com ênfase esses aspectos.

Buarque e Pontes, a exemplo das tragédias áticas, criam um coro, constituído pelas lavadeiras, pessoas do povo. Esse coro tem a incumbência de introduzir algumas ações e proceder à apreciação do comportamento de personagens, emitindo julgamentos. *Gota d'água* traz elementos que permitem que a estória seja interpretada como se fosse a própria realidade, pois textos desse gênero (teatral) são feitos para serem representados e não simplesmente lidos.

No contexto histórico de produção dessa tragédia brasileira, pode-se afirmar que a mensagem fora dada à sociedade brasileira. Ou se remasse a favor da maré, a fim de ter a chance de vencer na vida ou pagava-se com a própria vida. Por isso, entram em cena um turbilhão de sentimentos, virtudes e vícios que movem as personagens: hipocrisia, falsidade, amor, ódio, solidariedade, vingança, proteção, opressão, enfim, tudo isso para delinear as verdadeiras faces do capitalismo como uma necessidade ao desenvolvimento do Brasil⁵. As pessoas, frente a esse sistema, tornam-se mais desumanas, alcançando situações limites.

⁵ Como afirma Abdala Junior, "o ficcionista brasileiro tinha a intenção de ser 'realista', de apresentar concretamente a realidade político-social, mas mostrou-se profundamente idealista" (1989, p. 117).

Artaud (1999, p. 96) comenta que o amor cotidiano, a ambição pessoal e as agitações diárias só têm valor “enquanto reação a essa espécie de terrível lirismo que existe nos mitos aos quais coletividades imensas aderiram”. É por isso que muitos autores dos dramas modernos concentram suas escritas em personagens famosas, crimes atrozes, afetos sobre-humanos, enfim, tudo o que pode incitar ao espetáculo e ao retorno dos velhos mitos. Isso pode, talvez, justificar o fato de Buarque e Pontes terem recorrido a um mito clássico (o de *Medéia*) para expor os problemas da sociedade atual.

Maciel (In Fernandes, 2004) salienta que o teatro de Chico Buarque testemunha e marca uma época quando os artistas ainda acreditavam que, só a partir de uma aliança revolucionária com o povo, algumas coisas poderiam mudar. Joana é, pois, a simbologia desse povo, a personagem que ameaça o poder instituído, o valor das prestações, cujos juros exorbitantes e as péssimas condições de moradia, todas as outras personagens de sua classe social estão submetidas. O público acaba por relevar as atrocidades que o sistema empurra Joana a cometer, criando por essa personagem sentimentos de empatia, talvez porque ela represente os anseios, as perspectivas de toda uma classe popular oprimida.

Do mesmo modo, o mestre Egeu é um líder revolucionário, pois a revolta contra os abusos de Creonte surge dos discursos que ele faz, insuflando a comunidade na luta pelos seus direitos. Egeu é uma espécie de conselheiro, que podemos tomar em relação à *Medéia* e a *Prometeu Acorrentado*, no papel que coube à Corifeu (ou Coriféia), personagem que aconselha as outras diante das atitudes a serem tomadas. Em *Gota d'água*, Egeu aconselha Jasão, Joana, Creonte, dentre outros. Em *Medéia*, Corifeu (ou Coriféia) faz parte do coro das mulheres de Corinto e em *Prometeu Acorrentado* ela faz parte do coro das ninfas Oceanides.

Adélia Bezerra de Meneses (2002), uma das pesquisadoras que mais publicou sobre Chico Buarque, produziu textos imprescindíveis como fonte de consulta. Ela afirma que em

Gota d'água há quase uma declaração de princípio dos autores (Chico Buarque e Paulo Pontes), com a deliberação de reintroduzir o povo no centro da ação dramática. Preocupação fulcral da peça é a de que “a vida brasileira possa ser devolvida, nos palcos, ao público brasileiro”. E há toda uma discussão, ainda no prefácio, que se aproxima da identificação gramsciana entre popular e nacional: o povo é, para os dois autores, a “única fonte de identidade nacional. Qualquer projeto nacional legítimo tem de sair dele”. E ainda: “politicamente, o povo brasileiro era todo indivíduo, grupo ou classe social naturalmente identificado com os interesses nacionais”. (Meneses, 2002, pp. 174 e 175)

Os autores fizeram em *Gota d'água* um trabalho de artesão, um jogo de palavras que valoriza em significados múltiplos o palavreado do cotidiano, palavras cortantes, incisivas, penetrantes. É a fala que sai da boca do povo, do oprimido, injustiçado, esperançoso, favelado. Também é o grito da classe média que não aguentava manter-se na estrutura social, sem possibilidade de quitar a casa própria.

Gota d'água é, antes de tudo, a canção da vida brasileira: “um samba como Gota d'água é feito/ dos carnavais e das quartas-feiras, das tralhas,/ das xepas, dos pileques, todas as migalhas/ que fazem um chocalho dentro do meu peito” (Buarque; Pontes, 1998, p. 47). Ecoa, pois, um pedido de socorro, um desejo de trégua, a ânsia pela paz, em que se pede: “deixa em paz meu coração/ que ele é um pote até aqui de mágoa/ E qualquer desatenção/ - Faça, não/ Pode ser a gota d'água” (Buarque; Pontes, 1998, p. 47).

Meneses (2002, p. 200) frisa que a canção “Olha a gota que falta”, da peça *Gota d'água*, transformou-se em frase de propaganda da vacina Sabin, na campanha nacional contra a poliomielite, em julho de 1980. Esse aspecto norteia a visão de que o tempo constrói a história, bem como os impactos sociais causados, pois os significados têm como referentes os momentos vividos em determinado tempo histórico.

Buarque e Pontes trabalham também os conflitos entre os sexos, a crise existencial do ser humano. Na peça, temos a canção “Bem querer”, que é colocada como pano de fundo ao encontro de Jasão e Joana: “quando o meu bem-querer me vir/ Estou certa que há de vir/ Há de me seguir por todos/ Todos, todos, todos os umbrais ...” (Buarque; Pontes, 1998, p. 83). A canção soa como uma utopia de Joana que ainda alimentava um sonho acordado em voltar com o marido. Mas a canção também faz referência ao desejo de um país melhor, a espera de um salvador que pudesse dar um basta a situação calamitosa do país.

Jasão abandona Joana após ele ficar famoso com o samba “Gota d'água”. Depois, ele se casa com Alma, filha de Creonte, dono de um conjunto habitacional, e também proprietário de uma gravadora. Joana não aceita ser abandonada, trocada por uma mulher mais jovem e rica. O embate violento entre homem e mulher indica uma crise maior nas estruturas sociais, pois denuncia um problema sociológico, a partir do momento quando o indivíduo abandona o meio em que vive para habitar outro espaço. Abaixo, um fragmento que indica origens dos problemas existenciais entre Joana e Jasão, desembocando na crise do casamento:

[...] Cedo ou tarde a gente ia ter que separar
Quando eu te conheci, tava pra completar
vinte anos, não foi? Eu nem tinha completado

Você tinha trinta e quatro mas era bem
 conservada, a carroceria, bom molejo
 e a bateria carregada de desejo
 Então não queria saber de idade, e nem
 quero saber, porque pra mim quem gosta gosta
 e o amor não vê documento nem certidão
 Só que dez anos se passaram desde então
 e a diferença, que mal nem se via, a bosta
 do tempo só fez aumentar. Vou completar
 trinta e você tá com quarenta e quatro, agora
 É claro que, daqui pra frente, cada hora
 do dia só vai servir pra nos separar
 E quando eu estiver apenas com quarenta
 e cinco anos, na força do homem, seguro
 de mim, vendendo saúde, moço e maduro,
 você vai ter cinqüenta e nove, sessenta,
 exausta, do reumatismo, da menopausa,
 da vida. E vai controlar ciúme, rancor,
 vai agüentar a dor de corno, o mau humor?
 Ou quer que eu também fique velho, só por causa
 da tua velhice? (Buarque; Pontes, 1998, pp. 87 e 88).

Alguns diálogos adiante Joana retruca os argumentos de Jasão, dizendo:

[...] te conheci moleque, frouxo, perna bamba,
 barba rala, calça larga, bolso sem fundo
 Não sabia nada de mulher nem de samba
 e tinha um putinho dum medo de olhar pro mundo
 As marcas do homem, uma a uma, Jasão
 tu tirou todas de mim. O primeiro prato,
 o primeiro aplauso, a primeira inspiração,
 a primeira gravata, o primeiro sapato [...]
 O primeiro cigarro,
 a primeira bebedeira, o primeiro filho,

o primeiro violão, o primeiro sarro,
o primeiro refrão e o primeiro estribilho
Te dei cada sinal de teu temperamento
[...]
Você andava tonto quando te encontrei
Fabriquei energia que era tua
Pra iluminar uma estrada que eu te aponte... (Buarque; Pontes, pp. 89 e 90).

Carvalho (1982) analisou as canções de Chico Buarque e na parte final de seu livro encontram-se trechos de entrevistas, em que Chico afirma que “sabia onde pisava, contava com muita gente, era uma proteção unânime, tínhamos um inimigo comum. Agora está tudo esfacelado, dividido e muitas pessoas me cobram isso ou aquilo, posições, enquanto não me sinto tão politizado assim” (Carvalho, 1982, pp. 143 - 144). Nesse mesmo trabalho, Carvalho trata da questão feminina e da crise existencial entre homem/mulher bastante presente na produção buarquiana.

Meneses (2004, p.21), em *Do poder da palavra – Ensaios de literatura e Psicanálise*, ela analisa um aspecto fulcral, associando a mulher a terra. Em *Gota d’água*, Joana simboliza o Brasil, a nossa terra, uma mulher que luta pelas suas ideologias, pelas pessoas de sua comunidade. Jasão, ao contrário, abandona a sua comunidade, num trocadilho irônico: o homem que não luta pela sua terra, pela sua nação, que prefere acomodar-se diante da situação calamitosa de seus compatriotas.

Se voltarmos os olhos para a história do Brasil nesse período, percebe-se que sob o governo Médici foi praticamente impossível produzir uma dramaturgia brasileira voltada para a crítica social, e criar quadros da realidade brasileira na ficção, tendo em vista o trabalho incisivo da censura. Magaldi (2001) frisa que a primeira metade da década de 1970 foi ruim para a dramaturgia brasileira, em virtude do agitação criminoso da censura que vetava tudo o que contrariava a ideologia do governo.

Foi a partir do governo Geisel, no ano de 1974, que houve um relaxamento estratégico, soltando um pouco as rédeas para que os dramaturgos pudessem levar aos palcos suas peças. Isso aconteceu mais precisamente a partir do ano de 1975. Na realidade, a repressão continuava a mesma, tudo não passava de jogo de cenas do governo, tendo em vista que nessas alturas já tinha se desarticulado os principais focos de resistência oposicionistas.

Muitas peças foram proibidas nesses anos, não foi o caso de *Gota d’água* que foi encenada em 1975, no Rio de Janeiro, expondo dramas das camadas populares, bem como de seu cotidiano sofrido. *A Medéia*, de Eurípidas, inspirava o desenvolvimento da trama de crí-

tica social e passional, com elementos característicos dos subúrbios da cidade maravilhosa. É assim que “por meio de versos trabalhados com muita competência, músicas extraordinárias e situações exemplares, os autores descarnaram os mecanismos de dominação que regem as relações sociais entre os poderosos e os subalternos. O enorme sucesso de *Gota d’água* foi uma demonstração cabal de que a platéia brasileira estava novamente aberta a esse tipo de dramaturgia que se apresentava como reflexão crítica” (Faria, 1998, p. 170).

OS DEGRAUS: ENTRE HISTÓRIA E FICÇÃO/DITADURA E DEMOCRACIA

Onze anos antes de *Gota d’água* ser levada aos palcos brasileiros, o mito antigo inspirava uma crítica à repressão e a censura em Portugal, por meio da peça *Os Degraus*. Em 1964, Augusto Sobral construiu um Prometeu que pudesse simbolizar a apatia do povo diante de todas as coisas que estavam acontecendo, uma crítica amplamente intelectual e cheia de símbolos e alegorias.

A personagem protagonista da obra é uma leitura moderna do mito de Prometeu, em um tempo e espaço distinto daquele de Ésquilo, pois “quando nasce uma personagem, esta adquire imediatamente uma tal independência [...] que todos nós podemos imaginá-la em situações nas quais o seu criador nunca pensou em colocá-la, e de iniciativa própria ela adquire uma significação que o autor jamais sonhou em lhe emprestar” (Gassner, 2001, p. 107). Ao ponto de vista de Gassner, pode-se acrescentar que o dramaturgo imagina um contexto sociocultural para personagem, mas nem sempre será interpretado pelo espectador conforme se imaginou.

Sobral organiza o tempo histórico de *Os Degraus* cuidadosamente, com pitadas de uma sagaz ironia, trazendo à tona questões da realidade social. O palco torna-se um espaço de debate de ideias, onde as personagens discutem problemas sociais, econômicos, políticos, religiosos e existenciais: “a literatura, como vimos, alimenta-se dos discursos da política, da sociologia, da economia e, não, diretamente, dos fenômenos concretos”, comenta Abdala Junior (1989, p. 62).

As ideias materializam-se através das atitudes, da cenografia, do conteúdo dos diálogos, pois o “teatro de idéias, por conseguinte também teatro da palavra, palavras que impelem a pensar ou repensar o homem e a sua natureza, sobre o homem e os mundos que pode ou não edificar, sem dispensar os aspectos lúdicos do gênero em questão” (Fadda, In Sobral, 2001, p. 7).

Carr (2002) discute sobre as fontes históricas e diz que nenhuma delas está isenta da subjetividade⁶. Sobral, a exemplo do que afirmou Carr, organiza uma peça teatral que discute um aspecto fundamental de sua época, tendo diante de si um arcabouço de responsabilidades, porque está reconstruindo as ansiedades do mundo meio às influências do presente, do meio, das regras e convenções sociais que está vivendo na contemporaneidade.

Além disso, necessita abandonar os resquícios individualistas para aderir a um pensamento coletivo. Isso parece inevitável, pois quanto mais o homem conhece e adquire experiências, ele vai deixando a individualidade de lado, tomando uma postura de socialização do conhecimento. A peça *Os Degraus* visita o mito do guardião do conhecimento, e discute essa temática, ao tratar da difusão do conhecimento com o propósito de esclarecer as pessoas sobre o papel social que devem desempenhar.

O tema trabalhado na peça parece intencional, considerando as relações cabíveis entre o conteúdo e os elementos do governo salazarista. António de Oliveira Salazar instituiu um regime político, que chamou de Estado Novo, regime conservador e autoritário que vigorou em Portugal, sem interrupções, desde 1933 até 1974. Tornou-se, portanto, primeiro ministro em 1933 e obteve afastamento em 1968, por doença.

O regime instituído por ele desabou diante da Revolução dos Cravos, o 25 de abril. Algumas das características fundamentais desse regime foram: o culto ao chefe de Estado (Primeiro Ministro), a forte influência católica na ideologia do Estado, a grande aversão pelo liberalismo político, o serviço de censura aos meios de comunicação de massa, incluindo periódicos escritos, livros, televisão, rádio, entre outros, a criação de uma polícia política (PIDE): “veio a polícia, prenderam-no, prenderam a malta e parece que mataram dois tipos” (Sobral, 1964, p. 31). Os integrantes desse regime eram anticomunistas, mantinham um projeto político que defendia a permanência das colônias, e eles concentravam o poder nas mãos de cartéis, incentivando, assim, um grupo pequeno de privilegiados no país. Torgal cita uma entrevista dada por Salazar em que ele diz:

a nossa ditadura aproxima-se, evidentemente, da ditadura fascista no reforço da autoridade, na guerra declarada a certos princípios da democracia, no seu caráter acentuadamente nacionalista, nas suas preocupações de ordem social. (Torgal, In Tengarrinha, 2001, p. 392)

A peça *Os Degraus* é produzida em plena ditadura salazarista, cujo conteúdo histórico volta-se para o âmbito social, num empenho declarado em transformar as estruturas vigen-

⁶ “A objetividade é a impossibilidade/ de falsear a consciência”, diz poeticamente Akenat (2003, p. 111).

tes através da denúncia de injustiças e da proposição de meios para superar o problema, através da conscientização do povo: “[...] mas com a consciência da sua situação. Evidentemente que dói sempre mais, ter consciência do que somos e do que nos falta. É mais doloroso, sabermos que temos inimigos e quem são. Saber quem trabalha para destruir em nós o que há em nós de melhor, e ter consciência de sua força” (Sobral, 1964, p. 36).

Rebello, em *Breve História do Teatro Português* (2000), afirma que Augusto Sobral impregnou suas peças de substrato humano, sendo que a notável paráfrase do mito de Prometeu fez com que a censura impedisse a encenação da peça. A repressão impõe aos autores de teatro limites nas suas intenções revolucionárias, criando situações diversas: por um lado, tinham-se autores que publicavam as peças, mas não conseguiam permissão para representá-las; por outro, algumas peças eram publicadas e imediatamente apreendidas, sem mesmo estrear nos palcos, ou simplesmente recebiam o veto em plena encenação.

Não só os dramaturgos eram vigiados, mas toda imprensa e qualquer manifestação artística que visasse à crítica ao sistema. No trecho abaixo, podemos visualizar como eram vistas as produções literárias, teatrais e das outras artes, quer dizer, um papel de denúncia social. A questão dos exilados também pode ser analisada no trecho que se segue, inclusive a palavra “intencional”, posta, ironicamente, entre parênteses:

Coro

Profissão de fé e de civismo. Fazemos jornalismo.

Fotografamos.

Denunciamos

a podridão.

Escalpelizamos.

Informamos

a nação.

Se nos deixassem dizer tudo quanto sabemos.

A terra tremia, tremia, tremia.

Tudo quanto vemos.

O mundo ardia, ardia, ardia.

Todos

Claro que nem todos somos profissionalmente honestos.

Há jornalistas e jornalistas.

[...]

Aquele vende-se.

Aquele aluga-se.

Aquele hipoteca-se.

[...]

Se nos deixassem dizer tudo quanto temos a dizer nesta reportagem...

O menino-escândalo regressa da sua viagem... (intencional) de estudo...

Mas já temos o texto escrito. É só questão de umas fotografias...

Regressando do estrangeiro onde freqüentou vários cursos de ciências psico-sociais... (Sobral, 1964, pp. 82 - 83)

Os acontecimentos históricos, que fatalmente contribuíram com o substrato da peça de Sobral e que, de certo modo, forçaram o abrandamento da censura diante das tendências estéticas que corriam pela Europa, foram: o fim da II Guerra Mundial, em 1945, e o boicote do Governo perante a promessa de eleições democráticas livres que deveria dar-se em 1959, uma menção que podemos ver no fragmento:

és-me extremamente grato poder dirigir-me a todos vós neste dia em que um plebiscito feito á nação veio vincular o espírito de confiança das nossas relações.

Sabemos que paixões se desencadeiam, sabemos que nem todos de entre vós concordarão inteiramente com o caminho que temos traçado, porém esta votação vem confirmar a humanidade dos nossos processos e dar-nos força para continuar a nossa luta contra a subversão e a desmoralização dos nossos tempos que não nos poderia conduzir senão ao caos da completa ruína. (Sobral, 1964, p. 98)

Esses acontecimentos tiveram influências decisivas não só nas peças de Sobral, como também nas de seus contemporâneos, mesmo porque “histórico”, como esclarece Bosi, “é, ao contrário do que diz a convenção, o que ficou, não o que morreu. E enquanto a memória está viva, o passado continua presente, e a consciência assume o estatuto de consciência histórica” (2002, p. 53). Outra questão que não se deve esquecer é que “o homem não deve ser estudado em sua vida individual, mas em sua vida política e social” (Cassirer, 2001, p. 107).

Quando Sobral produziu *Os Degraus*, propunha um trabalho com uma poética em que a palavra era transformada em matéria crítica e sensível, cujas criações imagéticas lançavam aos leitores as tendências concretistas e experimentalistas. Ernesto Melo e Cas-

tro e Ana Hatherly são dois exemplos, dentre outros, que representam essas tendências⁷. A estética da poesia concreta e do experimentalismo influenciou a dramaturgia da época, porque a palavra passa a ter poder evocativo e rítmico, que tem valor expressivo tanto pelo que diz como pelo que não diz, pois o espaço cênico, por esse viés, passou a estar sempre repleto de significados, estratégia espetacular num ambiente onde reina a ditadura. Talvez,

o fato de hoje o fenômeno não aparentar ser tão violento como há alguns anos apenas por serem mais subtis ou mais descarados os meios utilizados para silenciar, excluir ou disfarçar, ainda, um certo ostracismo de que são vítimas os que se recusam a abdicar de uma ética preferindo calar-se aos poucos ou de vez. (Fadda, In Sobral, 2001, p. 29)

O idealismo e a ânsia por mudanças sociais caminham em *Os Degraus* para um desencantamento pessoal. É colocada em xeque a impotência do homem civil diante das forças militares, do poder soberano, pois o povo era forçosamente transformado em filho subser-viente à pátria-mãe, sem que participasse de seus momentos decisórios, um intertexto à fatalidade, ao destino que analisamos nas tragédias gregas, em que o coro repete ao som do “Muito bem! Muito bem!”: “quando nascemos estava tudo pensado”, “quando nas-cemos estava tudo dito”, “a marcha do mundo definida”, “viva a sociedade constituída” (Sobral, 1964, p. 99).

No caso daquele a quem chamam de Prometeu, ele é convertido em uma prática já estabelecida no meio em que vive. Ele deveria aceitar o destino da comunidade, pois o protagonista é forçado a se calar, assim como fizeram com os intelectuais, um silêncio de opiniões e de posicionamentos.

Na verdade, o autor parece fazer um recorte de uma situação calamitosa da sociedade portuguesa naquele momento, dentro das perspectivas de Finley (1989, p. 114), quando indica como a mente humana tende a se agrupar, codificar e impor sentidos aos aconte-cimentos que marcam a consciência da humanidade. Essa consciência é um pensar cole-tivo, são os desejos, as vontades, as perspectivas de cada homem que, gradativamente, materializam-se em forma de história.

Fadda usa uma frase interessante quando falamos da leitura que Sobral fez do mito, em especial de Prometeu: “Da transposição do mito à transfiguração da história” (In Sobral,

⁷ Segundo Sebastiana Fada (In Sobral, 2004, p. 12) a poesia concreta visa forjar objetos no vazio da página, sendo em primeira instância signo visual ou sequência fônica. Mas, também, esclarece que esse esquematismo é limitado e que a caracterização redutora não é aplicada a todos os autores dessa tendência estético-poética.

2001, p. 26). Isso vem a calhar nesta pesquisa que estamos desenvolvendo, porque Sobral serve-se de um mito antigo, um dos primeiros criados, para explicar a origem do homem.

O mito torna-se a fonte para elaborar a história do meio onde está inserido, um pretexto para gerar uma crítica declarada à detenção de poder nas mãos de poucos. O conhecimento, certamente, é o fio condutor para a liberdade, para a transformação e para a vida. Quando Hartmann (1976) apresenta a obra *O livro da história*, ele nos oferece uma discussão que faz compreender essas questões, pois entendemos que é somente conhecendo o passado é que entramos, gradativamente, em contato com os elementos que estruturam a sociedade de nosso tempo. Os nossos primórdios trazem potencialidades capazes de ajudar a interpretar os enigmas do hoje.

Para entender o mito de Prometeu e o sentido que produz em *Os Degraus*, o leitor deve, antes de tudo, perseguir a consciência das coisas que estão a sua volta, como bem define Venturini (In Malerba, 1996, pp. 67 - 68): “a narrativa histórica configura-se através das ações praticadas no presente, ou seja, o saber histórico pressupõe o domínio dos acontecimentos do presente”. Isso não significa que a peça de Sobral seja uma obra histórica, mas se articula frente a elementos históricos. É a representação social na obra literária.

Do mesmo modo que a peça *Gota d'água*, *Os degraus* não tem um final feliz. Não poderia ser diferente, pois se tratar de um texto trágico⁸. Foi, pois, entrando na paisagem, desaparecendo, fazendo “parte das árvores e dos rios, murchas, secas, renasces, desapareces e voltas a aparecer como os frutos que mirram nas copas das árvores até ficarem secos e inúteis” (Sobral, 1964, p. 22), que o Prometeu de Sobral acusa a maldita humanidade pelo próprio atraso, afirmando: “foi a humanidade quem ditou o teu martírio Prometeu. A humanidade que se serviu dos dons de Prometeu, só para se defender dos Deuses” (Sobral, 1964, p. 123).

ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

O moderno teatro de língua portuguesa teve diversos momentos decisivos quanto aos motivos que fomentaram a escrita dos textos cênicos. Nas décadas de 1960 (Portugal) e 1970 (Brasil) o motivo/inspiração era o combate à censura, o enfrentamento contra a ditadura militar que covardemente atentava contra a liberdade expressão. Ao passo que *Gota d'água* era uma metáfora do estopim contra a situação vigente no Brasil, *Os degraus*

⁸ Há também tragédias com finais felizes. Por exemplo, *Alceste*, de Eurípidés, em que a protagonista é buscada no Hades por Hércules e é salva da morte.

criticava o conformismo da sociedade que passivamente aceitava situações limites. Os mitos de Medéia e Prometeu, portanto, potencializaram uma discussão política nas peças de Buarque, Pontes e Sobral, quando esses intelectuais discutiram, pela literatura e arte, momentos complexos pelos quais seus países viveram.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abdala Jr, B. (1989). *Literatura, História e Política*. São Paulo: Ática.
- Akenat, S. K. (2003). *Máximas Mínimas: e outros textos. "Introdução à Ideocrítica: premissas"*. Trad. de Pires Laranjeira. São Paulo: Landy.
- Artaud, A. (1999). *O teatro e seu duplo* (2ªed.) Trad. de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes.
- Bosi, A. (2002). *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Buarque, C.; Pontes, P. (1998). *Gota d'água* (29ª. ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Carr, E. H. (2002). *Que é História?* (8ª ed.). Trad. de Lúcia Maurício de Alverga. São Paulo: Paz e Terra.
- Carvalho, G. (1982). *Chico Buarque – análise poético-musical*. Rio de Janeiro: Codecri.
- Cassirer, E. (2001). *Ensaio Sobre o Homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. Trad. de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes.
- Ésquilo (1998). *Prometeu Acorrentado*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Eurípides (2004). *Medéia*. Trad. Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Fadda, S. (2001). O Teatro e seus Múltiplos. In Sobral, A. *Os Degraus*. Lisboa: Biblioteca de Autores Portugueses, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Faria, J. R. (1998). *O Teatro na Estante*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Fernandes, R. (2004). (org.), *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional.
- Finley, M. I. (1989). *Uso e Abuso da História*. Trad. de M.P. Michel. Rio de Janeiro: Martins Fontes.
- Garcia, S. (2004). *Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político* (2ªed.). São Paulo: Perspectiva.
- Gassiner, J. (2001). *Mestres do Teatro II* (2ª ed.). Trad. de Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.
- Gazolla, R. (1992). Apontamentos sobre Nietzsche e a tragédia grega: o parágrafo 10 do *Nascimento da Tragédia* no espírito da música. *Hypnos – Revista do Centro de Estudos da Antigüidade Greco-Romana* (Tema: *O belo e a letra*). Puc de São Paulo: ano I, n. 1. São Paulo.
- Hartmann, J. (1976). *O Livro da História*. Trad. de Christa Weiss. Lisboa: Moraes Editores.
- Maciel, D. A. V. (2004). O teatro de Chico Buarque. In Fernandes, R. *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Magaldi, S. (2001). *O texto no teatro* (3ªed.). São Paulo: Perspectiva.
- Malerba, J. (1996) (org.), *A Velha História: teoria, método e historiografia*. Campinas: Papirus.
- Meneses, A. B. (2002). *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê.
- Meneses, A. B. (2004). *Do poder da Palavra – ensaios de literatura e psicanálise* (2ªed.). São Paulo: Duas Cidades.
- Prado, D. de A. (1993). *Peças, Pessoas e Personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras.

- Rebello, L. F. (2000). *Breve História do Teatro Português* (5ªed.). Lisboa: Publicações Europa-América.
- Rezende, M. J. de (2001). *A Ditadura Militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade (1964 – 1984)*. Londrina: Ed. UEL.
- Ridenti, M. (1999). O Paraíso Perdido de Benjamim Zambraia – Sociedade e Política em Chico Buarque. In Segatto, J. A.; Baldan, U. (Eds.), *Sociedade e Literatura no Brasil*. São Paulo: Unesp.
- Rüsen, J. (2001). *Razão Histórica: teoria da história – fundamentos da ciência histórica*. Trad. de Estevão de Rezende Martins. Brasília: UNB.
- Silva, A. R. (2010). *Projeção de mitos e construção histórica no teatro trágico*. Campinas: Editora RG.
- Sobral, A. (1964). *Os Degraus*. Lisboa: Presença.
- Venturini, R. L. B. (1996). Mito e História. In Malerba, J. *A Velha História – teoria, método e historiografia*. Campinas: Papiros.

RESUMO

Este artigo apresenta um estudo sobre o teatro e a política em países de língua portuguesa: Brasil e Portugal. O contexto histórico são as décadas de 1960 e 70, momento quando esses países viveram uma intensa censura nos diversos setores socioculturais, incluindo a literatura e a arte. O estudo tem como *corpus* duas exemplaridades: *Gota d'água* (Chico Buarque e Paulo Pontes) e *Os Degraus* (Augusto Sobral).

ABSTRACT

This article presents a research on theater and politics in Portuguese-speaking countries: Brazil and Portugal. The historical context is the 1960s and 70s, the time when these countries endured a powerful censorship in various socio-cultural sectors, including literature and art. The *corpus* consists of two exemplarities: *Gota d'água* (Chico Buarque and Paulo Pontes) and *Os Degraus* (Augusto Sobral).