

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Área de Literatura Brasileira

GOTA D'ÁGUA:

ENTRE O MITO E O ANONIMATO

(versão corrigida)

Cecilia Silva Furquim Marinho

São Paulo, 2013

Cecilia Silva Furquim Marinho

GOTA D'ÁGUA:
ENTRE O MITO E O ANONIMATO
(versão corrigida)

Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira
apresentada ao programa de pós-graduação em Literatura Brasileira
da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP)

Orientação: Prof. Dr. Ivan Francisco Marques

São Paulo, abril de 2013

AGRADECIMENTOS

Gostaria de dedicar este trabalho a todos aqueles que, direta ou indiretamente, me ajudaram a realizá-lo. É importante mencionar a fundamental contribuição dada pelos meus professores. Agradeço a Jaime Guinsburg e José Miguel Wisnik por terem alimentado vários aspectos presentes na dissertação, especialmente a crucial polémica catarse/distanciamento; a Viviana Bosi pela gama de elementos importantes para a contextualização e problematização da peça dentro da produção literária dos anos 1960/1970; a Marcelo Tápia pelas informações valiosas e boa bibliografia sobre tragédia e poética grega; e a João Roberto Faria por tudo o que se refere à dramaturgia e questões mais propriamente teatrais. Sou grata pelas contribuições de grande utilidade feitas na qualificação deste trabalho por Orna Messer Levin e João Roberto Faria. Agradeço duplamente Ivan Francisco Marques que, como professor, me ajudou a refletir especialmente sobre as questões nacionalistas envolvidas na produção literária, e que encontram um eco significativo na peça trabalhada; e, como orientador, acolheu e instigou a busca por informações e questionamentos precisos e bem construídos, além de dar um norte ao encaminhamento de todo o trabalho. Minha gratidão se estende a Joana Canedo pela revisão e diagramação, a Cristina Ramos pela revisão do *abstract* e ao meu marido, Marcelo Américo de Oliveira, pelas condições práticas e psicológicas necessárias para a condução deste trabalho. Ele começou antes do meu ingresso na pós-graduação, com cursos esparsos de que participei como ouvinte, até a sua conclusão agora. Espero que minha dissertação faça jus ao seu empenho e dedicação.

RESUMO

O trabalho investiga a feição dos versos que dão vida à peça *Gota d'água* de Chico Buarque e Paulo Pontes, escrita e encenada em 1975. Procura desvendar a maneira como os versos se compõem na formação da estrutura dramática da peça e os efeitos que produz no leitor ou no espectador. Como a peça dialoga intensamente com o momento cultural e político dos anos 1970, há uma busca do ponto de encontro entre a realização estética concebida e os projetos culturais ou outras motivações extra-textuais que tenham influenciado a sua composição. O estudo abrange a realização sonora que se dá (ou que se imagina) no palco, os aspectos poéticos, lírico-musicais da peça, sua característica dramático-épica e os temas e idéias que permeiam o plano de conteúdo da obra. A análise foi feita em grande parte contrapondo *Gota d'água* com a obra que pretende recriar: a *Medeia* de Eurípides. Os diversos elementos manipulados no trabalho ora se complementam, ora se chocam, criando uma mescla significativa e de apreciação controversa, sobre a qual artistas e pesquisadores têm se debruçado no questionamento da produção teatral brasileira. Tais elementos são a absorção do popular e do erudito, da identificação catártica e do distanciamento crítico, da experiência totalizante do mito e daquela que é comum, socialmente demarcada por delineamentos temporais e espaciais, dentre outros exemplos.

PALAVRAS-CHAVE

Gota d'água, Chico Buarque, Paulo Pontes, *Medeia*, tragédia, nacional-popular, dramaturgia brasileira, peça em versos, arte e política, catarse e afastamento.

ABSTRACT

This paper goes into the production process of the poetic lines which give life to Chico Buarque and Paulo Pontes's play *Gota d'água*, published and performed in 1975. It aims to understand how they are put together to compose its drama structure as well as the effects they cause on the reader and audience. Since the play is deeply engaged in the cultural and political scenario of the 1970's, this analysis also seeks to examine the connections between its esthetics and the cultural projects or any other points of influence that may have motivated its form. The study involves the play's sounds listened to (or imagined) on stage such as the play's poetic, musical-lyric aspects, its epic-drama characteristics and many of the themes and ideas that constitute the work's content. The analysis frequently contrasts *Gota d'água* and the play it intends to recreate: *Medea* by Euripides. The various elements dealt with in *Gota d'água* are sometimes complementary, sometimes clashing, accounting for a meaningful mix and giving rise to controversial appraisal upon which researchers and artists have given a lot of thought when pondering about the Brazilian contemporary drama experience. Such contrasts bring together the resource to the popular and the scholarly, the use of cathartic identification and critical distance, the mythical and the anonymous ordinary human trajectory, among other examples.

KEY WORDS

Gota d'água, Chico Buarque, Paulo Pontes, *Medea*, tragedy, Brazilian drama, popular and national identity, play in verse, art and politics, catharsis and distance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1. CONTEXTUALIZAÇÃO	9
<i>O mito na modernidade</i>	12
<i>Os autores</i>	17
<i>O Nacional Popular: avanço e recuo</i>	21
<i>Popular ou populista?</i>	29
2. O MITO RENASCIDO	35
<i>Diálogo com a fábula</i>	35
<i>Impulsos: maternidade e sexualidade</i>	37
<i>Imagens da “mátria”</i>	44
3. A TRAGÉDIA RENASCIDA	50
<i>A forma trágica</i>	50
<i>O equilíbrio nas misturas</i>	63
<i>Canções, recitativos e falas</i>	66
4. CENAS REPRESENTATIVAS	72
<i>Veneno</i>	72
<i>Morte</i>	76
<i>Protesto</i>	85
<i>Filosofia do bem sentar (ou “Refrão do Creonte”)</i>	91
<i>Envolvimento e distanciamento</i>	98
5. A CATARSE E A RAZÃO	101
<i>O trágico</i>	101
<i>O épico</i>	111
<i>Contradição</i>	115
6. CONCLUSÃO: GOTA D’ÁGUA HOJE	119
7. ANEXOS	130
1) <i>Estudos métricos de Medeia</i>	130
2) <i>Transcrição das canções e trechos musicados de Gota d’água</i>	133
3) <i>Transcrição dos recitativos de Gota d’água</i>	140
4) <i>Transcrição de outros monólogos de Creonte</i>	149
BIBLIOGRAFIA	151

INTRODUÇÃO

Esta dissertação apresenta uma análise do potencial expressivo da peça de teatro *Gota d'água*, de Paulo Pontes e Chico Buarque (1975). Busca as imbricações entre o projeto cultural em que a obra estava inserida e as formas escolhidas para dar corpo aos objetivos do projeto. A peça se insere numa tentativa de recuperar os caminhos do Nacional Popular no contexto dos anos 1970, num momento em que o desbunde e a contracultura pareciam ser as formas mais significativas de expressão e resistência aos limites impostos pelo regime autoritário que se instalou a partir de 1964 no Brasil. Essa retomada tardia do Nacional Popular implica numa reelaboração crítica do que havia sido feito no panorama cultural brasileiro até então e numa recriação estética que resgatava tanto elementos já testados como também trazia outros que ainda não haviam sido elaborados. A dissertação procura investigar a construção formal do texto dramático à luz do contexto de suas escolhas, de modo a trazer à tona aquilo que seria o seu diferencial expressivo. Alguns aspectos da primeira encenação da peça serão resgatados, mas o foco principal incide sobre o texto escrito.

O primeiro capítulo contextualiza a peça, no sentido de indicar as influências e contrapontos que marcaram sua produção. Não está no escopo desta dissertação fazer uma reconstituição muito minuciosa e completa de todos os antecedentes ligados a *Gota d'água*, mas delimitar e explorar aqueles que realmente imprimiram uma identidade significativa em sua elaboração formal. Dentre essas influências, duas questões destacam-se como fundamentais para o projeto da peça: a retomada do mito grego na modernidade e a retomada do projeto Nacional Popular no contexto brasileiro. Informações sobre esses caminhos e aspectos relevantes relacionados a eles são explorados, tais como diferentes abordagens do populismo (em contraposição ao popular) na produção artística do momento. A questão da autoria da peça também é tratada com cuidado nesse capítulo, pois o entendimento de como se deu a parceria Buarque e Pontes não parece estar devidamente claro para o público de *Gota d'água*, já que existem trabalhos jornalísticos e acadêmicos que revelam divergências na atribuição de créditos aos autores.

Nos capítulos que seguem, a proposta de análise do texto é colocada em prática, optando-se pela seguinte organização: uma análise do conteúdo da obra (capítulo 2) antecede uma análise da sua forma (capítulo 3). No caso esse conteúdo dá-se pela recriação do mito da Medeia (de Eurípides) enquanto fábula no contexto carioca dos anos 1970. As aproximações e distanciamentos que a protagonista de *Gota d'água*, Joana, e seu universo ficcional estabelecem com Medeia são investigados, ressaltando-se aspectos da escolha e caracterização de personagens, cenários, nomes representativos e trajetória. Já o terceiro capítulo busca identificar e analisar aquilo que envolve a carpintaria dramática, lírica, épica e musical, que se entremeiam no desenvolvimento formal do texto. A escolha do tom, do ritmo e da sonoridade são objetos de análise. Na parte intitulada “O equilíbrio nas misturas” apresenta-se uma possível premissa do que seria o diferencial expressivo e cultural da peça, no caso a busca da “racionalidade não estreita” na mistura de elementos formais *a priori* contraditórios a serviço de um caminho que define e ao mesmo tempo relativiza opções culturais dos anos 1970. O entendimento de como isso se dá é então investigado e a qualidade poética da peça se destaca consideravelmente.

O ponto central da dissertação se apresenta no quarto capítulo. O olhar, que até então se estendia ao trabalho como um todo, vai nesse momento deter-se com profundidade em momentos particulares da obra. Quatro trechos representativos da tragédia são destacados para uma análise mais detalhada, demonstrando a aplicação concreta das propostas políticas, sociais e culturais de Paulo Pontes e Chico Buarque. O resultado dessa análise trouxe, além da visualização de aspectos já antecipados, a constatação de algo que ainda não fora apontado. Os trechos selecionados exploram recursos cênicos radicalmente diferentes entre si, revelando uma diversidade inquietante na obra: enquanto os dois primeiros trechos estabelecem o envolvimento entre a platéia e o mundo ficcional apresentado, os demais instauram o distanciamento entre ficção e público.

A constatação acima é outro exemplo de mistura de recursos antagônicos que dá corpo à busca da “racionalidade não estreita” já apresentada como diferencial expressivo da peça. Porém esse exemplo em especial denuncia uma aparente incongruência existente no plano dramaturgico da obra, capaz de gerar discordâncias. O quinto capítulo procura então investigar essa busca contraditória da catarse numa obra

de ambição racionalizante. Busca compreender seus pressupostos teóricos, qual seria a predominância de efeitos na mistura constatada e questiona se isso viabiliza ou não as pretensões artísticas dos autores.

O trabalho encerra-se com uma apreciação da validade do estudo e da encenação de *Gota d'água* no contexto teatral brasileiro atual. Em que medida a obra analisada tem ressonâncias no panorama cultural do início do terceiro milênio? Seria uma obra datada? Que outros trabalhos relevantes foram feitos recentemente que se aproximam de algumas de suas propostas políticas e formais? A conclusão não se propõe a responder estas questões de forma complexa ou definitiva, porém arrisca possíveis caminhos, ressaltando a qualidade expressiva do texto de Chico Buarque e Paulo Pontes.

1. CONTEXTUALIZAÇÃO



Gota d'água
26/ 12/ 1975
Rio de Janeiro/RJ
Teatro Tereza
Raquel¹

Em 1975, Paulo Pontes e Chico Buarque lançavam em parceria o texto *Gota d'água*, em estreia encenada no teatro Tereza Raquel no Rio de Janeiro (direção de Gianni Ratto) e em forma de texto dramático publicado pela editora Civilização Brasileira. A obra teve repercussão imediata de crítica e de público, e a concepção de Ratto manteve-se dentro do circuito teatral entre 1975 e 1978². Contribuiu para o desdobramento de questões culturais pertinentes aos anos 1960 e 1970 e mantém vivo o interesse pela sua problemática, como atesta o lançamento de sua 39ª edição em 2009 pela editora Record. Neste século, algumas montagens da peça foram realizadas. Uma

¹ Cenário de *Gota d'água*, com Bibi Ferreira, que viria a ganhar o Molière de melhor atriz de 1975. Imagem retirada da *Enciclopédia Itaú Cultural*: “Gota d'Água , 26/ 12/ 1975, Rio de Janeiro/RJ, Teatro Tereza Raquel”. Disponível em: <www.itaucultural.org.br>, acesso em 19/01/2011.

² “Nesse período, a peça teve quatro grandes montagens teatrais. Entre 1975 e 1976, a de estreia, no Teatro Tereza Rachel (Zona Sul, Rio de Janeiro). De 1976 a 1977, uma temporada no Teatro Carlos Gomes (Centro, Rio de Janeiro). Entre 1977 e 1978, uma encenação com elenco paulista, no Teatro Aquarius (São Paulo). Finalmente, em 1980, uma temporada em Brasília, à qual se seguiu uma turnê nacional por diversas capitais e cidades do interior”. HERMETO, Miriam. *Olha a gota que falta: Um evento no campo artístico intelectual brasileiro. (1975–1980)*. Tese de Doutorado apresentada ao programa de Pós Graduação em História da Faculdade de Filosofia de Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Orientador: Professor Dr. Rodrigo Patto Sá Motta. Belo Horizonte, 2010, p. 221. Disponível em: <www.bibliotecadigital.ufmg.br>, acesso em 22/11/2012. As três primeiras montagens teatrais aqui relatadas por Hermeto referem-se a temporadas diferentes de uma mesma equipe principal e de uma mesma concepção cênica, que estava ligada aos autores, tendo o Teatro Casa Grande como produtor e Gianni Ratto como diretor. Algumas modificações foram feitas ao longo do percurso das apresentações e desenvolvimento da peça, conforme a temporada mudava. A concepção de Ratto, que teve vida longa e grande impacto, foi a que acompanhou a finalização da escrita do texto. Foi ela que procurou dar corpo ao texto escrito com considerável fidelidade e, por outro lado, provavelmente também deve ter influenciado sua escrita. Ela é que será em alguns pontos recuperada como referência importante nesta dissertação. Já a última montagem relatada pela pesquisadora (a de 1980) mantinha Bibi Ferreira como protagonista, mas já contava com uma concepção diferente, tendo inclusive a própria Bibi como diretora no lugar de Ratto.

delas, que vale a pena ser destacada, é a produção paulistana da Companhia Breviário com estreia no início de 2006 (direção de Heron Coelho), que rendeu a Georgette Fadel o prêmio Shell de melhor atriz. Também integra um projeto de produção cinematográfica de longas metragens, lançado em dezembro de 2010 pelo diretor Roberto Talma no Rio de Janeiro, denominado “Projeto Cinema Popular”, devendo ganhar uma versão adaptada por Geraldinho Carneiro, com expectativa de lançamento em 2014.

A peça já foi objeto de algumas teses, tanto em São Paulo como em outros polos de reflexão acadêmica: a Universidade da Paraíba, Uberlândia, Araraquara e Minas Gerais. Na Universidade de São Paulo (USP), temos exemplos de uso da peça em teses de mestrado e doutorado. Em 1998, Adriano de Paula Rabelo produziu uma dissertação que procurou desenhar o percurso dramático de Chico Buarque através da análise de suas cinco peças, relacionando-as com seu contexto de produção e sua recepção crítica³. Em 2006, Agnaldo Rodrigues da Silva⁴ incluiu a *Gota d'água* no corpus de uma investigação ampla sobre o mito na construção histórica do homem. Enquanto a primeira contribui trazendo uma visão panorâmica, deixando espaço para mergulhos mais profundos em cada um dos textos de Chico Buarque, a segunda se limita a estudar a relação entre mito e história, deixando espaço para o desenvolvimento mais apurado de outros aspectos da peça, como aqueles ligados ao seu potencial expressivo, que são o objeto principal desta dissertação e que serão depois desenvolvidos. Fora da USP, também em 1998, Elisabete Sanches Rocha apresenta uma dissertação na Universidade Estadual Paulista (Unesp) em que procura valorizar o papel da palavra e do verso, dentre outros signos significativos da peça⁵. Já na Universidade da Paraíba (UFPB), Diógenes André Vieira Maciel publicou trabalhos sobre a peça em questão debruçando-

³ O trabalho foi revisto e adaptado para publicação em livro, integrando a coleção “Dissertações e Teses do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da FFLCH”. RABELO, Adriano de Paula. *A melodia, a palavra, a dialética: o teatro de Chico Buarque*. São Paulo: Linear B/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008.

⁴ SILVA, Agnaldo Rodrigues. *Projeção dos mitos na construção histórica do homem no teatro trágico: o lastro mítico de Gota d'água e Os Degraus: Medeia e Prometeu Acorrentado*. (Dissertação de doutorado, sob a orientação da Prof. Dr^a Nelly Novaes Coelho). São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.

⁵ ROCHA, Elisabete Sanches. *A gota que se fez oceano: o espetáculo da palavra em Gota d'água*. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1998.

se sobre a investigação de seu caráter Nacional Popular.⁶ Em 2005, Dolores Puga Alves de Sousa, da UFU (Universidade Federal de Uberlândia), publicou trabalhos em que analisou a fundo as motivações engajadas dos autores de *Gota d'água*, com o olhar nos aspectos sociopolíticos. Na medida em que avança seus estudos, extrapola a visão de historiadora acenando para algumas reflexões formais de natureza dramatúrgica e poética na concretização da proposta cultural Nacional Popular⁷. Finalmente, em 2010, Miriam Hermeto publica tese de doutorado na Universidade de Minas Gerais (UFMG) com um vasto trabalho de reconstituição histórica e análise de uma gama de documentos e declarações ligados aos produtos culturais que envolvem a peça: o livro, o espetáculo e o LP⁸.

⁶ Maciel publicou:

- a) Um estudo na revista *Fênix*, procurando entender Joana através da Medeia de Vianinha, e enfatizando a busca da tragédia como forma de chegar ao que é intrínseco ao povo brasileiro. MACIEL, Diógenes André Vieira. “Das Naus Argivas ao Subúrbio Carioca: percursos de um mito grego da Medéia (1972) à Gota d'água (1975)”. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*. Out/Nov/Dez de 2004, Vol 1, ano 1, no 1. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>.
- b) Também chama a atenção seu artigo publicado num livro que faz uma compilação de diversas análises da obra múltipla de Chico Buarque, juntamente com vários jornalistas e ensaístas, como Antonio Cândido, José Saramago, Augusto Boal e outros. Cada autor seleciona um aspecto dessa obra e Maciel contribui falando da faceta dramatúrgica, iluminando seu aspecto nacional popular: MACIEL, Diógenes André Vieira. “O teatro de Chico Buarque”. In: FERNANDES, Rinaldo (org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

⁷ Pela internet, tem-se acesso a seguidas publicações de Dolores, bastante pertinentes:

- a) Começa por um trabalho escrito ainda como graduanda em História: SOUSA, Dolores Puga Alves. “Tradições e apropriações da tragédia: Gota d'água nos caminhos da Medeia clássica e da Medeia popular”. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, julho/agosto/setembro de 2005, Vol 2, ano 2, no 3. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>. Esse artigo é resultado da pesquisa de Iniciação Científica (programa CNPq/PIBIC), cujo plano de trabalho, “Medeias e Joanas: a tragédia grega revivida no Brasil em tempos de resistência democrática”, está vinculado ao projeto intitulado *O Brasil da resistência democrática: o espaço cênico, intelectual e político de Fernando Peixoto. (1970-1981)*, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Rosangela Patriota Ramos.
- b) Em seguida, já como mestranda, publica: SOUSA, Dolores Puga Alves. “O Brasil do teatro engajado: a trajetória de Vianinha, Paulo Pontes e Chico Buarque”. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, janeiro, fevereiro, março de 2007, Vol 4, ano IV, no 1. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>.
- c) Em 2008, publica um trabalho que amadurece questões de natureza mais propriamente artísticas: SOUSA, Dolores Puga Alves. “Dos versos e canções de *Gota d'água*: pensamentos sócio políticos e a estrutura dramática da peça”. In: *Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão*. ANPUH/SP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008. Disponível em <www.anpuhsp.org.br>, acessado em 27/04/2012.
- d) Por fim, publica: SOUSA, Dolores Puga Alves. As determinações estéticas e políticas da encenação da peça “Gota D'água”. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2009, Fortaleza. Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética. Fortaleza: ANPUH, 2009. CD-ROM.

⁸ HERMETO, Miriam, *op. cit.*

Vê-se que as discussões promovidas por estes trabalhos acadêmicos não esgotam o poder de problematização política, cultural e formal de *Gota d'água*. O olhar aqui proposto, como foi dito, vai analisar detalhadamente as formas expressivas, as escolhas linguísticas, poéticas, musicais e dramáticas do trabalho de Buarque e Pontes. O universo que *Gota* encerra tem uma gama ampla de influências que determinaram a forma como foi estruturada, e que estão emaranhados num contexto de antagonismos próprios do panorama da década de 1970. Assim, para fazer emergir, nesta dissertação, considerações sobre o seu caráter expressivo que sejam devidamente iluminadas pela complexidade da sua escrita, é preciso reconstituir os elementos que motivaram e estabeleceram a criação da peça. Eles serão especificados a seguir.

O mito na modernidade

Para começar a elencar os propósitos, as motivações que influíram na forma escolhida para compor *Gota d'água*, podemos começar pelo que seria o pressuposto primeiro da peça: a recriação do mito grego da Medeia, tendo como modelo a *Medeia* de Eurípidés⁹, no contexto social e político do Brasil pós AI-5 como forma de revelar indiretamente características centrais da realidade social brasileira da década de 1970. A

⁹ A *Medeia* de Eurípidés foi produzida pela primeira vez na primavera de 431 a.C. Pertencente ao ciclo dos Argonautas, a estada de Medeia em Corinto e alguns detalhes de sua trajetória faziam parte da tradição oral Grega épica e lírica, sendo a sua referência mais antiga feita por Eumelos (poeta épico: século 8 a.C.), parafraseado por Pausanias (estudioso do século 2 a.C.). Outras referências ao mito foram coletadas em Kreophylos (poeta grego do século 8 ou 7 a.C.), citado por Didymus (estudioso latino: 63/10 a.C.); Píndaro (poeta grego: 522/483 a.C.) e outro desconhecido que foi citado por Parmeniskos (séculos 2/1 a.C.). Houve outro tragediógrafo grego, Neophron, autor de uma *Medeia* posterior a de Eurípidés, aparentemente do século 4 a.C.. Apenas alguns trechos deste trabalho sobreviveram ao tempo. Antes do fim do século 5 a.C.. as tragédias começaram a circular como livros em papiro, sendo que tais publicações eram restritas a este gênero. Durante os séculos 4 e 3 a.C. as versões existentes desses livros sofreram uma série de interpolações de atores de tal modo que, por volta de 330 a.C., houve uma lei que forçava as peças de Ésquilo, Sófocles e Eurípidés a serem escritas e preservadas numa instituição pública, que seriam lidas por um escrevente diante dos atores. Em 200 a.C. Aristófanes de Bizâncio fez a edição Alexandrina do texto, que se tornou sua edição padrão para a posteridade e foi preservada a partir de então. Nessa época dez peças de Eurípidés foram selecionadas para uso em escolas, *Medeia* entre elas. A isso se deve sua preservação. É então a *Medeia* de Eurípidés a única tragédia grega conhecida que sobreviveu completa para retratar as aventuras da feiticeira como protagonista em Corinto. Também as suas referências existentes nas pinturas em vasos gregos são direta ou indiretamente inspiradas por Eurípidés, sempre posteriores ao final do século 5 a.C. Cf. PAGE, Denys, L. "Introduction". In: EURIPIDES. *Medea*, Oxford: Clarendon Press, 1988, pp. xxi a xlii. A posterior narrativa épica de Apolônio de Rodes, *Argonautica* (século 3 a.C.) foi também importante para definir a estória que envolve Medeia para os leitores subsequentes. Há também uma versão da Argonáutica em prosa feita por um mitógrafo contemporâneo de Rodes, chamado Dionysius Scytobrachion. Cf. GRAF, Fritz. "Medea, the enchantress from afar". In: CLAUSS, J. J. and JOHNSTON, S. I. (editors). *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy and art.*. New Jersey, USA: Princeton University Press, 1997, pp. 23-8.

opção pela analogia indireta seria também motivada pela sobrevivência mesma de uma obra crítica dentro de um sistema político que, apesar da “gradativa abertura” proposta pelo governo Geisel (1974-1978), mantinha uma vigilância anuladora de resistências através da censura.

Por outro lado, conforme observou Anatol Rosenfeld em seu estudo sobre o romance moderno, independentemente da censura, a recuperação do mito seria uma das respostas da modernidade à dificuldade de refletir os impasses de uma sociedade de aparências e discursos civilizatórios, surpreendida e desmoralizada pela barbárie das grandes guerras e totalitarismos à esquerda e à direita que marcaram o século XX:

Esse culto do arcaico, essa glorificação do início e do elementar são típicos justamente para as vanguardas mais requintadas. O intelectual, o “esquizoide” neurótico, dissociado entre os valores em transição, enquanto revela essa fragmentação nas suas personagens desfeitas e amorfas, exprime nesta mesma decomposição do indivíduo a sua esperança de, chegado à substância anônima do ente humano, poder vislumbrar a integração do mundo elementar do mito.¹⁰

No texto em que desenvolve essas ideias, Rosenfeld cita *Ulisses*, de Joyce, como um exemplo de “visão saudosa e irônica” que “evoca a unidade mítica e revela ao mesmo tempo, na sua própria estrutura, a razão dessa procura saudosa”¹¹. O ensaio de Rosenfeld propõe lançar reflexões sobre o romance moderno, como o título antecipa, mas suas hipóteses se insinuam também nas outras artes, já que parte da suposição de que “em cada fase histórica existe certo *Zeitgeist*, um espírito unificador que se comunica com todas as manifestações de culturas em contato”¹². Ali pretende ressaltar o fenômeno de “desrealização” que se opera nas variadas artes da modernidade e chega a mencionar os mecanismos de negação do ilusionismo no teatro especificamente, ao expor seu aspecto de “máscara, disfarce, jogo cênico”. A partir de suas sugestões sobre a busca do mito, podemos citar outras recriações¹³ modernas propriamente dramáticas

¹⁰ ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: *Texto e Contexto*. São Paulo: Perspectiva: 1985, p. 88.

¹¹ *Ibidem*, p. 90.

¹² *Ibidem*, p. 75.

¹³ São muitas as obras inspiradas no mito fora do mundo grego. Sarah Iles Johnston, em prefácio a um livro de ensaios dedicados ao mito da feiticeira da Cólquida, cita várias delas para enfatizar a fascinação que Medeia exerce até os dias atuais. Dentre as recriações romanas antigas do século 1 a.C. temos a

de tragédias gregas, como os textos de Jean Anouilh, *Antígone*¹⁴, de 1942, ou a própria *Medeia*¹⁵, de 1946, que tiveram repercussão no contexto teatral internacional e que podem ter servido de referência à adoção de recriações trágicas no Brasil.

Na *Medeia* de Anouilh, as referências de tempo e espaço continuaram a ser as do mito original (a peça se passa na Grécia Antiga), porém a linguagem é elaborada a partir de pressupostos modernos: apresenta-se em prosa, trabalha os conflitos assumindo uma crueldade explícita e a investigação psicológica do texto é mais intensamente explorada, seguindo de perto o modelo da tragédia feito por Sêneca¹⁶ (Roma, 41 d.C.). Também o local da ação muda: da casa de Medeia para uma espécie de trailer isolado na periferia

tragédia *Medeia* de Sêneca e três obras diferentes de Ovídio. Na Europa Moderna, Corneille fez a sua versão da tragédia (1635), Gustave Charpentier compôs óperas para a personagem (a partir de 1693) e o balé *Medée et Jason* (1763) coroou a carreira daquele que seria considerado “o pai do Balé Moderno”: Jean Georges Noverre. Em 1822, o dramaturgo austríaco Franz Grillparzer fez uma trilogia contendo o mito. Já o século XX, conforme a autora, foi especialmente seduzido por Medeia e inúmeras são as recriações citadas, o drama de Anouilh e o filme de Pasolini estão entre elas. Cf. JOHNSTON, S. I. “Introduction”. In: CLAUSS, J. J. and JOHNSTON, S. I. (editors), *op. cit.*, pp. 3-4.

¹⁴ Uma união das *Antígonas* de Sófocles e de Anouilh seria montada pelo TBC em 1952, com direção de Adolfo Celi. Cf. PEREIRA, M. L. “Fichas Técnicas”. In: GUZIK, A. e PEREIRA, M.L. (orgs.) *Dionysos Especial: Teatro Brasileiro de Comédia*. Ministério da Educação e Cultura SEAC – FUNARTE/ Serviço Nacional de Teatro, Setembro de 1980, n. 25, p. 225-6.

¹⁵ ANOUILH, Jean. “Medea”. In: *Jean Anouilh: The Collected Plays. Volume 2*. Translated by Luce and Arthur Klein. London: Methuen, 1992.

¹⁶ A versão de Sêneca difere da de Eurípides em vários aspectos. Possui apenas três episódios e um epílogo, entremeados pelo coro, ao invés dos cinco episódios e um êxodo, entremeados pelo coro da versão grega. No 1º intermédio, diferentemente do coro euripídiano de mulheres, vemos o coro romano como um aliado do Rei e do matrimônio real, chegando a zombar de Medeia. A aparição de Creonte no 1º episódio revela que Acasto, rei da Tessália, exige de seu aliado Creonte que expulsa a feiticeira da Cólquida para vingar a vida que ela havia tirado de seu pai. Creonte concorda, mas oferece ao cúmplice Jasão, no entanto, a mão de sua filha. Sabemos mais tarde que Jasão aceita esse oferecimento para dar um basta a sua infundável rede de exílios e fugas e conquistar para si e principalmente para os filhos uma vida mais pacata e confortável. Sêneca, ao colocá-lo entre o exílio e o casamento cria uma justificativa menos mesquinha para o antagonismo que estabelece com Medeia, e sua protagonista é intensificada de intolerância e crueldade. A presença de Jasão se dá para suplicar a ela que acate a sentença de exílio, para defender-se das acusações feitas contra ele e para deixar-se enganar com a promessa de que sua ira fora aplacada. Em Sêneca estas três ações são realizadas em apenas uma aparição (2º episódio), enquanto Eurípides dá a Jasão dois episódios para desenvolver estes conflitos com Medeia (2º e 4º), antes do embate final. No 3º episódio romano Medeia solicita ajuda apenas aos deuses e desenvolve um monólogo de grande extravasamento de seu ódio e de suas habilidades diante do público, preparando os venenos para sua vingança. No 3º episódio euripídiano ela pede a ajuda de Egeu e não possui nenhuma cena para manipular magia diante do público. No fim grego, Medeia mata os filhos fora de cena, leva-os com ela para serem sepultados no templo de Hera, fugindo no carro do Sol. Já no fim romano ela mata os filhos em cena, um deles diante de Jasão, joga seus corpos do alto aos pés do pai e foge no carro do Sol, que neste caso é puxado por duas serpentes. SENECA, Lucius Annaeus. *Medea*. (Tradução [em verso] e introdução de Frederick Ahl). New York: Cornell University Press, 1986. Ver também: SENECA, Lucius Aneu. “Medeia”. In: *Obras*. (Estudo introdutivo e tradução [em prosa] de G.D. Leoni). São Paulo: Atena Editora, 1957.

da cidade, lá colocado por ordem de Creonte. A Medeia de Anouilh conserva uma dignidade aristocrática e o despeito desequilibrado do abandono, próprios do mito, porém dentro da situação prosaica de um casamento desgastado pelo tempo, despido de desejo e marcado por infidelidades de ambos os lados, que resulta do cansaço de uma relação em que a paixão e a dependência exacerbada é levada às últimas consequências e acaba virando desamor. Essa combinação de questionamentos da psicologia burguesa moderna e contexto aristocrático grego não parece resolver-se muito bem na obra, mas duas modificações com relação à tradição do mito são muito significativas. Uma delas consiste no desenlace da ação, quando Medeia não tem deuses para auxiliá-la em sua fuga, resolvendo se matar junto aos filhos nas chamas do incêndio que havia provocado em seu trailer. A reação de Jasão também inova, pois ele não se desestrutura frente à vingança sangrenta, mas retoma sua vida com a cabeça erguida. A outra modificação que surge em consonância com as demandas sociais da época – e que finaliza a peça de forma significativa – é a conversa entre a ama e um soldado sobre seus afazeres do dia a dia e a próxima colheita. O longo e explosivo conflito de seus amos, nobres porém com uma consciência que reflete valores burgueses, é contrastado com a desconcertante interferência da ama, que lembra a existência de uma classe cujas ambições giram em torno do sustento básico.

No ano de 1970, uma produção marcante no contexto internacional também envolveu a recuperação do mito da princesa da Cólquida: o belo filme de Pier Paolo Pasolini, *Medeia*¹⁷, com Maria Callas no papel título. Nessa produção, o mito também é retomado a partir de uma perspectiva de luta de classes, embora de um ponto de vista marxista não convencional, mais como luta de culturas do que propriamente de classes.¹⁸

¹⁷ *Medeia*. Direção e roteiro: Pier Paolo Pasolini. Produção: San Marco SpA (Roma), Le Films Number One (Paris) e Janus Film und Fernsehen (Frankfurt). Produtores: Franco Rossellini e Marina Cicogna. Filmado em maio-agosto 1969. Duração: 110 min.

¹⁸ “Influenced not only by his own attachment to pre-industrial peasant cultures but also by readings in anthropologists Mircea Eliade and James George Frazer, Pasolini transform Euripides’ classical story into a drama concerning a clash between two cultures with diametrically opposed views of reality, a clash having more relevance to philosophical and religious problems than to traditional Marxist theories of class conflict”. BONDANELLA, Peter. *Italian Cinema: From Neo-Realism to the Present* (New Expanded Edition). New York: Continuum, 1990. Também disponível em: *Myth and Marx*, <www.cpinternet.com>, acessado em 29/09/2012.

Além das referências internacionais citadas acima, uma recriação trágica brasileira bem sucedida e cheia de implicações precedeu a *Gota d'água*: a peça *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes (1954), que estreou nos palcos em 1956 e ganhou uma adaptação cinematográfica com o premiado *Orfeu Negro*, de Marcel Camus, em 1959¹⁹. Uma das consequências dessa peça musicada, que colocou frente a frente os talentos de Vinícius e Tom Jobim, foi o nascimento da Bossa Nova, que revolucionaria a música popular brasileira. E a peça anteciparia uma revitalização considerável do teatro brasileiro em dois aspectos: de um lado o espaço privilegiado de manifestação cultural que as artes cênicas alcançariam nos anos 1960; de outro, a proposta de associar teatro, música e versos operando no contexto das classes desfavorecidas, no caso a favela. Isso marcou a apropriação de formas populares na realização estética de uma peça com elementos da cultura erudita. Tal associação da música com o teatro, bem como o uso de formas populares, seria também adotada em suas peças pelos grupos Teatro de Arena, Centro Popular de Cultura (CPC) e depois Opinião, como recurso para aproximar a classe intelectual do povo, na busca pela sua conscientização enquanto classe explorada. A descoberta da adequação do uso de elementos da arte popular nesse processo de tomada de consciência definiu-se claramente a partir de impasses internos na trajetória do próprio CPC, segundo Carlos Estevam Martins²⁰, um de seus fundadores. Porém, não podemos ignorar o exemplo dado pelas associações inovadoras entre a cultura erudita e a popular, presentes em *Orfeu da Conceição*.

¹⁹ MORAES, Vinícius de. "Orfeu da Conceição". In: *Vinícius de Moraes. Poesia Completa e Prosa*. Organização Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. Segundo a cronologia da vida e da obra (p. 55), a peça é publicada em 1954, na revista *Anhembi*, e premiada no concurso de teatro do IV Centenário do Estado de São Paulo. Já na página 56, o ano de 1959 é apontado como o ano em que o filme ganha a Palme d'Or do Festival de Cannes e o Oscar, de Hollywood, como melhor filme estrangeiro do ano.

²⁰ "A forma não interessava enquanto expressão do artista. O que interessava era o conteúdo e a forma enquanto comunicação com o público, com o nosso público. Uma vez fomos com a Carreta para o Largo do Machado; estávamos fazendo um espetáculo em um dos lados da praça, enquanto que no outro havia um sanfoneiro e um sujeito tocando pandeiro. Apesar de todo nosso equipamento de som e luz, o sanfoneiro e o pandeirista juntavam mais gente que nós. Saímos dali para fazer uma reunião de avaliação e saiu uma pauleira fenomenal. Lembro-me de que me pus aos berros: 'Não é possível, isto é um fracasso total e completo, eu vou sair com os sanfoneiros e vocês ficam aqui. Vocês pretendem se comunicar com a massa e estão levando uma linguagem que não está passando'. Foi daí que surgiu esta concepção do CPC de que deveríamos usar as formas populares e recheá-las com o melhor conteúdo ideológico possível." (Carlos Estevam Martins). Citado em PEIXOTO, F. *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo, Global, 1989, p. 17.

Os autores

Essa transposição da tragédia grega para o subúrbio carioca, realizada por Paulo Pontes e Chico Buarque em 1975, tem a fundamental mediação de Oduvaldo Vianna Filho. Foi ele quem pensou em levar *Medeia* para os palcos pela primeira vez, dentro do projeto Nacional Popular em que estava inserido. Suas ambições teatrais são fruto da participação ativa que teve no Teatro de Arena, depois abrindo a dissidência que originou o CPC, que por sua vez se desdobrou no Grupo Opinião após o golpe de 1964.

Nesse trajeto Vianinha busca, sob a orientação do Partido Comunista, uma atuação política transformadora na arte, que viria até a desembocar em experiências na TV Tupi e em seguida na própria TV Globo, o que soa como uma grande incoerência²¹. Vianinha, bem como outros integrantes do CPC que procuravam questionar o sistema capitalista e suas formas de alienação, colaborou com seus roteiros num dos grandes veículos de exploração de massas do país. O autor acreditava então que o isolamento imposto pela ditadura no que se refere ao contato dos intelectuais com as massas, e à própria desestruturação da viabilização empresarial do teatro no país, deveria ser contrabalançado com uma tentativa de aproveitar as brechas que a televisão poderia oferecer, ainda que dentro de um projeto alienante. Apesar de estar cedendo à estratégia de cooptação da intelectualidade pelos militares, acreditava poder ampliar o ponto de vista das massas, com sua participação²².

Na Rede Globo o dramaturgo desenvolveu um projeto de recriação dos clássicos que havia sido recusado na Tupi. Como parte desse projeto escreveu um “Caso Especial” em que *Medeia* seria uma mulher pobre da favela, inconformada pela traição

²¹ “O momento era ingrato para cobranças de posições, mas com o crescimento da mídia impressa e falada, assim como de uma latente consciência crítica quanto ao projeto nacional-popular, todos são questionados sobre a ‘passagem’ empreendida para um território considerado o império do senso comum e dos interesses dos dominantes. No caso de Vianinha e Dias Gomes, naturalmente associados à militância política, a cobrança refere-se ao fato de terem aceitado integrar os quadros de uma emissora que, sabidamente, surgira e se expandira na esteira da própria consolidação do governo autoritário.” BETTI, Maria Silvia. *Vianinha*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p. 259.

²² “Eu acho que é nessas fissuras, nesses rachas, nessas incoerências, nessas incongruências, que o intelectual deve atuar e desenvolver o seu trabalho. É claro que o intelectual diante do sistema de poder, não tem o que dizer, porque a Censura não vai deixar, não vai permitir. Mas diante de milhares de problemas, que, inclusive, partem da própria insatisfação com que o Brasil hoje se olha a si mesmo, com que os subdesenvolvidos se olham a si mesmos, eu acho que existe um campo enorme, aí, de trabalho e de possibilidade. E a televisão se inclui nisso.” Vianinha *apud* MORAES, Dênis. *Vianinha, cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 327.

do marido sambista que a teria trocado pela filha do bicheiro, dono de escola de samba e todo-poderoso da comunidade. Foi Viana quem teve a idéia de transpor o lado feiticeiro de Medeia para a condição que exerce como Filha de Santo no candomblé brasileiro. Vianinha, tal qual Anouilh, modifica a tragédia clássica fazendo com que Medeia se mate no fim. No seu caso, isso acontece após a fracassada tentativa de assassinato dos filhos, e tem o efeito de criar uma fraqueza maior na protagonista, dotando-a de mais humanidade.²³

O autor tinha Paulo Pontes como um de seus parceiros. Paulo havia tido uma experiência paralela ao CPC na CEPLAR²⁴ e colaborado ativamente no Grupo Opinião, a convite de Vianinha, sendo inclusive autor do texto de estréia do grupo (1964). Partilhava, portanto, do seu compromisso político. Paulo teve trabalhos de destaque no teatro, como: *Brasileiro, profissão esperança* (1970); *Um edifício chamado 200* (1971), *Check-up* (1971) e *Dr. Fausto da Silva* (1972). Foi Pontes quem indicou Vianinha para a TV Tupi e depois para a Rede Globo²⁵. Ele testemunhou a ambição que Viana tinha de transpor para os palcos a *Medeia* televisiva, porém Vianinha morreria prematuramente (em 1974) e Paulo viria a apropriar-se do projeto, imprimindo outras importantes modificações em sua criação.

Sua versão da *Medeia*, *Gota d'água*, seria escrita em versos e teria números musicais, assumindo a associação promissora – e já testada em Orfeu da Conceição, por exemplo – de poesia, teatro e música, além da crítica política que havia sido incorporada à ideia pelo seu mentor Vianinha. Para isso Paulo convidou Chico Buarque, que além de ter conquistado um espaço como compositor em discos e shows, já havia se destacado como talentoso compositor de músicas para teatro. Isso ocorreu na montagem de *Morte*

²³ “Sem jamais fazer comícios ou querer brigar na área do impossível ou proibido, Vianinha conseguiu nesse ano (1972) realizar uma adaptação de Medeia – com Fernanda Montenegro no principal papel – que pode ser rotulada, sem sustos, de obra-prima da televisão brasileira. Sob o manto da peça e do mito grego, mostrava com força a realidade do país e desenhava sem paternalismo ou arquétipos o perfil de seus oprimidos e contraditórios habitantes”. Maria Helena Dutra comenta a adaptação, em citação de MORAES, Dênis, *op. cit.*, p. 323.

²⁴ “Paulo Pontes, por volta de 1962, trabalhava na CEPLAR (Campanha de Educação Popular), em João Pessoa, na qual, segundo Marcus Vinícius, músico e amigo de Paulo Pontes desde aquele tempo, ele era um dos líderes. A CEPLAR era em João Pessoa uma reprodução do MCP de Pernambuco.” VIEIRA, Paulo. *Paulo Pontes: a arte das coisas sabidas*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 1997, p. 32.

²⁵ Em 1969, Paulo Pontes “retornou ao Rio para trabalhar na TV Tupi, indicado pela comediante Nádia Maria. [...] Paulo Pontes sugeriu que Vianinha integrasse, com Carlos Alberto Lofler e Miguel Gustavo, o Grupo de Criação, coordenado por Maurício Sherman”. MORAES, Dênis, *op. cit.*, p. 275.

e *Vida Severina* (estreia em 1965), de João Cabral da Melo Neto, bem como em sua própria peça, *Roda Viva* (estreia em 1968), com direção realizada por José Celso Martinez Corrêa, afinada com o movimento tropicalista. Em seguida, Chico musicou e escreveu, juntamente com Rui Guerra, a peça *Calabar: o elogio da traição* (escrita em 1973), que foi censurada às vésperas de sua estreia, em 1974, atingindo os palcos somente em 1980. Também fez, juntamente com Rui, a versão das canções do musical *O homem de La Mancha* (1972), texto de Dale Wasserman, traduzido e adaptado para os palcos brasileiros por Paulo Pontes e Flávio Rangel. Em *Gota d'água*, Chico Buarque retoma essa parceria com Pontes compondo as músicas da peça e dando um “polimento poético ao texto que ele [Paulo] ia escrever”²⁶. O autor comentou a parceria em entrevistas:

O Paulo Pontes resolveu levar adiante o projeto e me procurou para um trabalho a quatro mãos. É claro que estou apaixonado pela peça, ficou pronta agora há pouco. Mas como ninguém conhece ainda, não fica bem eu elogiar o trabalho. Só posso dizer que deu uma tremenda mão de obra, tudo rimado e metrificado como manda o figurino, quatro mil versos e dez canções. Os versos podem até ser ruins, mas quatro mil é um número que impressiona, não é mesmo?²⁷

Com *Gota d'Água* [...] o Paulinho escreveu primeiro e eu fiz, depois, as alterações que achava convenientes.²⁸

Também temos registros dessa parceria feitos a partir de dados coletados numa entrevista temática com Chico Buarque em 2010:

Nessa vida aturdida, um novo convite acabou ganhando espaço: versificar uma peça de teatro, a adaptação que o Paulo Pontes estava fazendo de um clássico para a realidade carioca. A partir daí, muito mais trabalho. Ele leu *Medeia* e Paulo foi um professor de tragédia. Depois, trabalho solitário mesmo: escrever, malhar no texto. E reuniões a dois. Às vezes na casa da Gávea; às vezes, na casa do Paulo, na

²⁶ Entrevista a Angélica Sampaio para a Rádio do Centro Cultural São Paulo em 10/12/85. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>, acesso em 26/04/2011.

²⁷ Entrevista de Chico Buarque à Revista 365 de 1976. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>, acesso em 26/04/2011.

²⁸ Entrevista a Ivandel Godinho Junior para a Revista Manchete em 1978, Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>, acesso em 24/04/2011.

Rua Rodolfo Dantas. Muito trabalho, envelopes pra lá e pra cá – que nem fax existia naquela época.

Aquilo que ele declarou, sobre ter aprendido a escrever teatro com o Paulo, era bem verdade. Ele era o seu primeiro parceiro autor de teatro, mesmo. Então, o processo de escritura foi também o de aprender a carpintaria do teatro – que o Paulo dominava tão bem. Com o tempo, ele, Chico, acabou fazendo mais do que rimas. Produziu trechos do roteiro. E o Paulo – curioso! – foi ensaiando entregar uns versos. A troca funcionou.²⁹

A partir desses depoimentos podemos ter maior clareza de como se deu a parceria dos autores que assinam o texto dramaturgicamente. É importante ressaltar a participação fundamental de Chico Buarque na composição final de *Gota d'água*. Há trabalhos acadêmicos que não creditam devidamente a sua participação no corpo do texto, acreditando que ela se restringiu apenas à composição das músicas³⁰. Outras afirmações, de críticos teatrais, chegam a retirar de Buarque a qualidade de dramaturgo, por ele ter feito trabalhos teatrais que se apoiam na recriação de obras ou por ele ter se auxiliado de parcerias³¹. Isso pode ser resultado tanto de ausência de informações precisas como também de uma valorização conteudística do material literário, que prioriza a autoria do conteúdo, do enredo, da fábula, em detrimento da autoria da forma, das escolhas linguísticas, composição, estrutura. Esta dissertação vai desenvolver, nos próximos capítulos, uma defesa de que o diferencial expressivo da peça se dá exatamente pela natureza de suas escolhas formais, tornando a contribuição dada por

²⁹ HERMETO, Miriam. *Ibidem*, p. 118.

³⁰ “*Medeia* [de Vianna Filho] foi ainda o texto que serviu de base para a criação de *Gota d'água*, peça de Paulo Pontes, com músicas de Chico Buarque de Holanda.” Cf. BETTI, Maria Silvia. *Vianinha*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p. 273.

³¹ “Eu não quero agredir o Chico, mas ele não é um autor teatral. *Ópera do malandro* vem da *Ópera dos Três Vinténs*, do Brecht. *Calabar* e *Gota d'água* foram escritas com outras pessoas.” Cf. HELIODORA, Bárbara. In: “Ele não é um autor teatral”. ESPECIAL BRAVO! CHICO. *Revista Bravo*. São Paulo: Editora Abril, dezembro de 2009, p. 89. Quando fala da *Ópera do malandro*, a afirmação de Bárbara Heliodora, apresentada pela revista como “a crítica mais importante do país”, revela um critério equivocado de que uma recriação não estabelece valor de autoria. Ironicamente, se aplicássemos esses critérios ao próprio Eurípides deveríamos retirar sua posição como poeta trágico, já que ele não inventou o material mitológico de suas peças, mas trabalhou com a tradição oral já existente, imprimindo a ela uma forma inovadora. Quando fala de *Calabar* e *Gota d'água* Heliodora sugere que os parceiros de Chico é que teriam posição de autores, ficando ele em segundo plano. As suas duas afirmações reforçam a crença numa valorização conteudística da literatura, na qual a forma que se dá ao texto não faria diferença, apenas a originalidade do enredo, da fábula contariam.

Chico algo de extrema relevância no resultado do trabalho e reconhecendo no convite feito por Paulo ao compositor uma escolha artística bastante inteligente.

O Nacional Popular: avanço e recuo

Vimos que à intenção de recriar uma tragédia grega nos tempos modernos, inspiradas em experiências similares fora e no Brasil, cruzaram-se também outras necessidades então em desenvolvimento na vida cultural do país. Uma delas, de grande relevância, foi o projeto Nacional Popular alavancado pelos grupos de teatro Arena, CPC e Opinião e concentrado na figura de Vianinha, em que há uma busca do povo no estabelecimento da identidade nacional. Tal vinculação do conceito de povo e nação à identidade daqueles que estariam na base da pirâmide, bem como a defesa de uma visão engajada e sensível ao problema da luta de classes, teria uma série de causas, desdobramentos e consequências.

Vale lembrar a importância das experiências da primeira metade do século XX, em que a afirmação da nacionalidade vinculada à valorização da cultura popular feita por Mário de Andrade e outros modernistas procuraria fugir de seu caráter de exotismo folclórico e de visões conformistas da nação³². Ensaios “explicadores do Brasil”, como aqueles feitos por Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, ainda sob certa influência de uma visão “psicologizante” da pátria e seus habitantes³³, são substituídos em meados do século XX por ensaios onde o desenvolvimento histórico e social é visto a partir de uma ótica científica, considerado determinante para moldar as características do brasileiro e suas relações, como atesta a obra de Florestan Fernandes³⁴. Em ensaio que demonstra a instabilidade de posições refletidas pela palavra nacionalismo ao longo

³² “Em São Paulo o exotismo folclórico não frequenta a Rua Quinze”. ANDRADE, Mário. “O Movimento Modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974, p. 236.

³³ Cf. LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*. 4ª edição definitiva com introdução de Alfredo Bosi. São Paulo: Pioneira, 1983. Em seu trabalho, Dante demonstra que a crença em tendências psicológicas socialmente internalizadas foi largamente usada para sustentar interpretações do Brasil e dos brasileiros. Em sua análise Gilberto Freyre apontava como parte da brasilidade o “sadismo no grupo dominante”, o “masoquismo nos grupos dominados”, a “simpatia dos mulatos” entre outras características (p. 316). Já em Sérgio Buarque de Holanda, Dante encontrava a alusão a outras tendências psicológicas como: o “culto da personalidade”, a “desordem”, a “ânsia de prosperidade sem custo, de posição e riqueza fáceis”, entre outras características do brasileiro (p. 335).

³⁴ Cf. MOTA, Carlos Guilherme. “Nacionalismo, Desenvolvimentismo, Radicalismo: novas linhas da produção cultural”. In: *Ideologia da cultura brasileira: 1933-1974. Pontos de partida para uma revisão histórica*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1978.

do século, Antonio Candido afirma que após o mandato final de Getúlio Vargas, em 1954, o nacionalismo adquire contornos de:

sentimento de defesa contra a infiltração política e cultural que segue quase sempre a dominação econômica [...]. De tal modo que a direita passa a ser antinacionalista, e nacionalistas as tendências radicais [... que] incorporam a valorização dos traços locais, a procura do genuíno brasileiro, com valorização nunca vista antes nesta escala da cultura popular, das componentes africanas, e uma espécie de relação contra fórmulas manipuladas fora.³⁵

Quando analisa a política cultural dos comunistas, Celso Frederico ressalta a aprovação pelo PCB, em 1958, da *Declaração de Março*, em que se reafirma a necessidade da luta anti-imperialista preceder a etapa socialista. Além disso, o partido inova sua antiga orientação ao reconhecer o desenvolvimento capitalista, abandonando a “política de recusa e enfrentamento” e passando a “tentar interferir nos rumos do desenvolvimento através da pressão sobre o Estado e das campanhas nacionalistas”³⁶. Foi o que permitiu sua participação na campanha pelas reformas de base que teria colocado em ação “o maior movimento de massas da história nacional”³⁷. A ele se alia o movimento teatral, além do ISEB (Instituto Superior de Educação Brasileira), onde Paulo Freire propôs seu método de alfabetização, o Centro Popular de Cultura, o Cinema Novo, a Bossa Nova, dentre outros. Da utilização da expressão “nacional popular”, Frederico dirá:

A movimentação cultural debatia-se na afirmação de uma arte *nacional e popular*. Não se falava, ainda, no nacional popular de Gramsci, autor praticamente desconhecido entre nós. Trilhando um caminho paralelo, os comunistas acenavam para uma conceituação próxima à gramsciana. É difícil precisar a origem desta formulação. Nelson Werneck Sodré, no longínquo ano de 1946, avaliando as repercussões da revolução de 1930 no campo artístico, chamava a atenção para a consolidação do romance como gênero, captando como sua particularidade o fato de, a partir de então, “revestir-se de um caráter nacional e popular”.

³⁵ CÂNDIDO, A. “Uma palavra instável”. In: *Vários escritos*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Duas Cidades/ Ouro sobre Azul, 2004, p. 223.

³⁶ FREDERICO, Celso. “A política cultural dos comunistas”. In: MORAES, J.Q. *História do Marxismo no Brasil*, volume 3. Campinas: UNICAMP, 1998, p. 276.

³⁷ Cf. Jacob Gorender, citado por FREDERICO, C. *op. cit.*, p. 276.

A referência ao conceito de Antonio Gramsci, como algo que é antecipado pelos comunistas da década de 1960, dá-se pelo fato de ele ter sido um pensador marxista inovador que havia se preocupado com as estratégias de viabilização de uma sociedade socialista. Ele apontou a necessidade da hegemonia de um grupo social que fora antes subalterno para a imposição da sua autoridade na sociedade. A conquista da hegemonia pelos revolucionários, da sua aceitação como líderes, pressupõe o entendimento desse povo, de sua cultura, de promover uma construção cultural que fortaleça a imagem das classes subalternas e seus vínculos com a sociedade e com a nação.³⁸ Por volta de 1975, o pensador já é bastante conhecido no Brasil.

Na busca das origens da formulação “nacional e popular” no Brasil, a citação acima aponta para a geração de 1930 e o vínculo estabelecido entre artistas engajados e o Partido Comunista. O fato dessa geração ter elegido a prosa (romance e conto) como forma de representação de prestígio entre os intelectuais, de certa forma contribuiu para que o teatro brasileiro se situasse numa posição inferiorizada diante das experiências teatrais estrangeiras.

A partir de 1943, com a montagem de *Vestido de Noiva*³⁹, de Nelson Rodrigues, pelo grupo amador Os Comediantes, e ainda mais depois de 1948, quando foi fundado em São Paulo o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), o teatro brasileiro se modernizaria com a estética do diretor encenador em oposição ao chamado ensaiador, que até então preponderava fazendo apenas a marcação que promovia o ator principal como grande estrela. A implantação de recursos mais poderosos de iluminação, a atuação mais sutil e interiorizada, de acordo com o método Stanislavski, a utilização do palco italiano e de montagens mais sofisticadas em termos de cenário, figurinos e adereços, seriam escolhas que promoveriam a estilização no palco. O TBC teria o mérito de trazer ao Brasil grandes nomes da dramaturgia internacional e encenar, sob a orientação de diretores estrangeiros, várias das inovações modernas, como o existencialismo de Sartre ou outras vanguardas que chegavam ao teatro com atraso em relação às demais artes. No entanto, dez anos mais tarde, o forte vínculo que o TBC estabelecera com valores

³⁸ Cf. HOBBSBAWN, Eric. *Como mudar o mundo: Marx e o marxismo, 1840-2011*. Tradução Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 309.

³⁹ *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, com direção de Ziembinski, estreou em 28/12/1943 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

burgueses, assim como a estética do “teatrão”⁴⁰, fizeram da novidade algo convencional, especialmente pelo fato de sua grande valorização estética e da predominância de textos estrangeiros provocarem um sentimento de alienação diante das mudanças ideológicas e da efervescência política de então, o que preparou o terreno para o desenvolvimento do teatro Nacional Popular.

Tínhamos, no teatro, a internacionalização e a sofisticação do TBC de um lado, e de outro o Brasil rodrigueano de formas modernas refletindo o homem aprisionado no inconsciente. No Nordeste, Hermilo Borba Filho, junto a Ariano Suassuna, viria desenvolver um teatro que procurava conciliar tradição oral popular e modernidade, porém sem objetivos políticos. Nenhuma destas opções parecia acomodar o engajamento dos artistas que viriam renovar o panorama das artes cênicas em São Paulo e Rio de Janeiro no início dos anos 1950. Ao partir da busca de um teatro de produção modesta, a princípio, perceberam que poderiam também usar o barateamento na montagem para deslocar a atenção do espectador ao que realmente interessava: a atuação, o texto e a direção a serviço de questionamentos relevantes para a realidade brasileira. Em São Paulo, a partir de 1953, José Renato debate-se com essa necessidade fundando o Teatro de Arena⁴¹, e inova tanto nos temas como na forma, especialmente ao receber a contribuição de Augusto Boal em 1956. O primeiro protagonista proletário de grande projeção da dramaturgia brasileira viria com *Eles não usam black tie* de Gianfrancesco Guarnieri (1958) e uma nova concepção de encenação com *Revolução na América do Sul*, de Boal (1960)⁴².

De modo geral, o teatro politizado realizou um “avanço-recuo” considerado bastante polêmico até hoje. O avanço se deu na aposta no anti-ilusionismo e na quebra do padrão burguês de teatro pelo questionamento específico que fez da sua estrutura dramática, tanto do ponto de vista do texto como da encenação. Apontou para o

⁴⁰ “Teatrão” é uma expressão utilizada pela classe teatral que faz referência a concepções de teatro fortemente apoiadas na sofisticação dos efeitos de cenografia, figurinos, adereços e iluminação, como foi a estética desenvolvida pelo TBC.

⁴¹ O Teatro de Arena se inspirou na experiência americana documentada por Margô Jones, denominada “Theatre in the round”. Cf. BASBAUM, Hersch. *José Renato: energia eterna*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 49.

⁴² Protagonistas operários já existiam no teatro anarquista, porém não conquistaram a mesma atenção e consequências que Guarnieri conseguiria com *Eles não usam black tie*. Exemplos de teatro anarquista podem ser encontrados em VARGAS, Maria Thereza de. *Antologia de Teatro Anarquista*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

chamado teatro épico, com a construção de cenas não necessariamente encadeadas, efeito “distanciador” da atuação e da música, adoção do chamado “método curinga”, no Teatro de Arena, e outros recursos. O recuo se deu basicamente na questionada opção “didática” que o movimento cênico de resistência em questão também emprestou do teatro político de Piscator e do épico de Brecht⁴³.

Ao evitar falar apenas sobre o povo, *em defesa* do povo, e tentar direcionar as obras *para* o povo, o que viria a fazer o CPC de forma mais consistente, aqueles artistas tenderiam a optar, enquanto programa, por estas duas escolhas formais entrecruzadas: o distanciamento crítico, estimulando a análise racional do homem e da sociedade, e o didatismo, facilitando-a. A tentativa de assimilação da arte popular se deu com o uso de uma linguagem familiar ao povo que contribuiria para sensibilizá-lo a respeito de certos conteúdos politizados com os quais não estariam familiarizados. E também sensibilizaria a classe média com relação aos recursos expressivos populares, promovendo uma aliança cultural. O perigo dessa escolha seria o risco de criar uma apropriação paternalista, de cima para baixo, e com isto subestimar a própria arte popular. A premência de atrair o povo aos debates políticos valorizou as formas artísticas de contato direto, oral, como o teatro e a música, tendo estas manifestações culturais saído de sua posição subalterna ao romance ou poesia e alcançado um espaço privilegiado na vida intelectual dos anos 1960:

Este período irá corresponder a uma saída de cena da produção poética: a poesia irá desviar-se para o teatro, o cinema e a música, manifestações que passarão a ocupar preferencialmente a atenção dos produtores de cultura.⁴⁴

O outro aspecto mencionado como recuo, o da “aproximação didática”, foi mais problemático, pois tenderia a uma simplificação maniqueísta do material dramático ou literário, escondendo contradições e ambiguidades e evitando conquistas formais

⁴³ “O palco principiou a ter uma ação didática. O petróleo, a inflação, a guerra, as lutas sociais, a família, a religião, o trigo, o comércio de gado de consumo passaram a fazer parte dos temas do teatro. Coros elucidavam o espectador acerca dos fatos para ele desconhecidos. Por meio de montagens cinematográficas, mostravam-se acontecimentos de todo o mundo. As projeções forneciam material estatístico. Pela deslocação dos fundos para o primeiro plano, a ação dos homens era submetida a uma crítica. Havia uma forma certa e uma forma errada de agir”. BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. São Paulo: Nova Fronteira, 1978, p. 48.

⁴⁴ HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 29.

vanguardistas consideradas herméticas aos olhos das classes desfavorecidas ou mesmo da classe média. De qualquer forma, com a mesma veemência com que esta escolha foi criticada, também conquistou adeptos. Até mesmo o recém vanguardista Ferreira Gullar, ligado ao Concretismo e ao Neoconcretismo, se voltaria contra a opção formalista e se tornaria um cepecista convicto, considerando o “recuo” uma forma válida e necessária, sustentando que a universalização e a pureza estética de uma obra seriam categorias enganosas e vazias⁴⁵. Ele foi convidado a assumir a presidência do CPC quando este estava em crise e, enquanto poeta renomado e pensador cultural, ajudou a formular as linhas de pensamento da organização. Nessa época, o grupo do Cinema Novo se afasta, discordando do rebaixamento estético do programa do CPC, e forma um ideário à parte. Em linhas gerais, foi uma época de divisão radical entre o engajado e a literatura autônoma, mas também houve divisão entre as formas consideradas mais expressivas para conduzir a preocupação social do artista.

O texto de Theodor Adorno, “Commitment” (1962)⁴⁶, atacando as posições de Sartre e Brecht, está entre as referências de maior repercussão da crítica ao engajamento. Segundo Adorno, a redução da causa à propaganda falseia o próprio engajamento, transforma-o em demagogia. Ao falar de Sartre e sua opção pelo tratamento do conteúdo destituído das implicações que adquire na sua substância formal, observa que sua obra resultaria em uma abordagem superficial desse conteúdo. Quando menciona a opção de Brecht, também enfatiza que “o processo de redução estética que ele toma em prol da verdade política” seria contra a verdade política. “Essa verdade requer mediações incontáveis, que Brecht desdenha”.⁴⁷

⁴⁵ “O poema não-discursivo que os concretistas buscavam não era mais que a tentativa de tornar realidade aquela ‘forma definitiva e concentrada no espaço’ que Drummond anunciara e que, para João Cabral, se fundaria na ‘natureza morta da palavra escrita’. Dando consequência efetiva ao que aqueles poetas apontavam como a meta mais alta da poesia, os jovens concretistas, sem o saber, demonstraram, praticamente, a sua inviabilidade, o caráter idealista e meramente retórico de tais premonições. O poema puro é impossível. Resta então, o poema impuro. Resta o poeta, desmistificado, devolvido ao mundo e seus problemas”. GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão: Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p. 118.

⁴⁶ ADORNO, T. “Commitment” (translated by Frances McDonagh). In: TIEDEMANN, Rolf (editor). *Can one live after Auschwitz? A Philosophical Reader/ Theodor W. Adorno*. Translated by Rodney Livingstone and others. USA: Stanford University Press, 2003, pp. 240-258. Também disponível em: <ada.evergreen.edu/~arunc/texts/frankfurt/commitment/commitment.pdf>.

⁴⁷ “But the process of aesthetic reduction he undertakes for the sake of political truth works against political truth. That truth requires countless mediations, which Brecht disdains”. *Ibidem* p. 246.

Outra visão, mais recente, de Iná Camargo Costa (1996), discorda das críticas que apontam o didatismo brechtiano como uma simplificação reducionista, defendendo, ao contrário, que se trata de uma inovação, e como tal, é desestabilizadora⁴⁸. Por outro lado, João Luiz Lafetá, ao analisar a obra de Ferreira Gullar, indica outra fraqueza, que diz respeito à atitude “populista” identificada ao Nacional Popular, e que influenciaria sua obra. Conforme o crítico, a excessiva autoconfiança nos rumos e benefícios da revolução levaria a uma produção que refletiria muitas certezas e poucas dúvidas, reduzindo o poder de ambiguidade e complexidade da obra. Lafetá se refere diretamente aos romances de cordel que Gullar escreveu no CPC, porém, indiretamente remetia também ao programa Nacional Popular como um todo⁴⁹.

Vários artistas do CPC, incluindo Vianinha e Gullar, reconheceriam o recuo estético como um duplo fracasso artístico e político, ao depararem-se com os rumos da nação pós-golpe, num primeiro momento, e pós-AI-5, num segundo momento. O próprio Partido Comunista orientaria os artistas filiados a ele a abandonar o anterior compromisso da busca do povo como público-alvo e passassem a optar pela inserção da obra com viés esquerdista no mercado e atrair o público universitário, com o Grupo Opinião. Os artistas, em sua maioria, procurariam, diante da derrota, fazer um balanço e lamentariam a primazia conteudística de suas obras, reconhecendo a pobreza estética de suas inserções cepecistas e a necessidade de uma elaboração formal mais sofisticada para enriquecer e ampliar o alcance de suas propostas. No entanto, a crítica de Roberto Schwarz, de 1970, apontaria essa reação como “enganosa” no que ela teria de demagogia populista de esquerda, na medida em que, superficialmente, estaria questionando a luta de classes mas, verdadeiramente, promovendo uma falsa conciliação entre a burguesia nacional e os trabalhadores, de acordo com a orientação “equivocada” do PCB. Além disso, sua elaboração seria “superficial”, na medida em que evita uma densidade maior e fica no clima de festa e comício, repetindo verdades já partilhadas pela plateia.

⁴⁸ Cf. COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

⁴⁹ LAFETÁ, J. L. “Traduzir-se”. In: *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

É certo que não lhe cabe [à cultura brasileira] a culpa do imperialismo e da sociedade de classes. Contudo, sendo uma linguagem exclusiva, é certo também que, sob este aspecto ao menos, contribui para a consolidação do privilégio. Por razões históricas, de que tentamos um esboço, ela chegou a refletir a situação dos que ela exclui, e tomou o seu partido. Tornou-se um abcesso no interior das classes dominantes. É claro que na base de sua audácia estava a sua impunidade. Não obstante, houve audácia, a qual convergindo com a movimentação populista num momento, e com a resistência popular à ditadura noutra, produziu a cristalização de uma nova concepção do país.⁵⁰

Heloísa Buarque de Holanda (1ª edição: 1980) também se refere ao Nacional Popular como “populista”, em consonância com as colocações de Schwarz. De acordo com uma definição do termo “populista”, estaríamos diante de algo “fundamentalmente conciliador [...] raramente revolucionário”⁵¹, que “exclui a luta de classes”. Se tomarmos a posição fundamentalmente revolucionária declarada pelo CPC, e a afirmação de Schwarz, de que ela seria enganosa, a utilização do termo faz sentido enquanto crítica. No entanto, Heloísa não concorda com a inconsequência do tom de festa da reorientação do Opinião. Segundo ela, o clima de festa num momento político grave traz a ambiguidade como inovadora marca crítica, uma forma de conscientização que oscila entre o didático e algo desestabilizador⁵². Enquanto Schwarz vê a presença “populista” na continuidade do trabalho artístico da esquerda ligado ao Nacional Popular, Heloísa aponta para uma superação pós golpe militar.

Já Iná Camargo Costa (1996) demonstra, ao contrário dos próprios artistas em processo de autocrítica, um desapontamento quanto à mudança de estratégia operada do CPC para o Opinião, denominado pelo PCB como “recuo organizado”. Para ela, a inserção do teatro esquerdista no mercado cultural, com formato mais elaborado, transforma-o em bem de consumo, fragilizando sua proposta, o que aconteceu com a

⁵⁰ SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política, 1964-1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 92.

⁵¹ Citado por Ludovico Incisa no verbete “Populismo”. In: BOBBIO, Norberto *et al.* *Dicionário de Política*. 6ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994, p. 981.

⁵² “A festa é a marca de uma crítica ao tom grave e nobre da prática e do discurso político que caracterizava e definia a ação cultural da geração anterior. O princípio da festa e sua identificação como subversão provavelmente não estavam sendo percebidos quando a ‘velha esquerda’, ortodoxa, julgava de forma pejorativa e moralista a prática da ‘nova esquerda’ que se formava”. HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 33.

música de protesto inicialmente aliada às propostas cênicas⁵³. Após o fechamento cultural e a censura rígida de 1968, o teatro teria uma sobrevida problemática e a música se afirmaria naqueles artistas que, apesar de conseqüentes e politizados, pudessem transformar suas obras em *commodities* de massa, alimentando uma contradição aparentemente insolúvel: lutar contra a alienação e ver sua crítica apropriada de forma alienante. Nem mesmo o tropicalismo, que surgiu para sacudir a “geleia geral” e que, segundo Flora Sussekind, usou a apropriação da linguagem de espetáculo para criticar a indústria cultural⁵⁴, nem mesmo ele pôde escapar desta arapuca. O teatro politizado, em sua sobrevida, teria que assumir esse viés empresarial, comercial, para poder sobreviver, o que inclusive acontece com a peça *Gota d’água*.

Popular ou populista?

É imbuída desse contexto Nacional Popular, de seus avanços e tropeços, que surge *Gota d’água*. Naquele momento, a ambição anterior de levar o teatro ao povo, promovendo esclarecimento e alguma interferência no sistema, já havia sido descartada e tanto Chico Buarque como Paulo Pontes atuaram já conformados com a inserção de sua obra política no mercado cultural restrito à classe média. Eles sabiam que aquela ambição seria impraticável nos moldes anteriores, mas acreditavam que teriam formas de expressar sua resistência artística especialmente dentro do universo intelectual e do público universitário. Por estarem insistindo na utilização de formas populares ou na ambientação e uso de linguagem popular, seu trabalho foi criticado como sendo “populista”. Chico defende-se:

Gota d’água foi a primeira peça, em muito tempo, que colocou o problema do populismo dentro do teatro. Populismo, para mim, era uma personagem chamada Creonte, um sujeito que manipula as massas, dá campo de futebol e coisas do gênero. Agora, literariamente, pode-se chamar de populista aquele intelectual que procurar colocar e retratar a linguagem do povo. São duas coisas totalmente diferentes. Então, através de sofismas, começaram a chamar *Gota d’água* de

⁵³ “Aqui só interessa destacar o fenômeno de mercantilização da luta política, análogo ao observado por Walter Benjamin em sua crítica à tendência literária alemã chamada ‘nova objetividade’”. COSTA, Iná Camargo, *op. cit.*, p. 111.

⁵⁴ SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária*. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 25.

populista, uma peça onde existe gente do povo falando a língua do povo. E agora, na Ópera, isso existe também. Nada me impede de procurar escrever da maneira como fala o fulano no botequim. Nenhum tipo de censura vai me impedir isso.⁵⁵

O autor chama a atenção para duas implicações do populismo. A primeira seria o que ele considera ser sua opção: trabalhar o tema no contexto referencial da peça. A segunda diz respeito à adoção da linguagem do povo na forma literária, o que parece ter incomodado a recepção do trabalho por determinados grupos. Uma crítica não direcionada especificamente à peça em questão, mas ao uso constante dessa linguagem em obras literárias no contexto dos anos 1960, e que ilustra uma preocupação análoga, é apresentada nas observações da pesquisadora Heloísa Buarque de Holanda:

Uma *missão* assumida como tal: trata-se de um *dever*, de um compromisso com o povo e com a justiça vindoura – a revolução nacional e popular.

Poeticamente, esta opção traduz-se numa linguagem celebratória, ritualizada, exortativa e pacificadora. O laborioso esforço de captar a “sintaxe das massas” significa para o escritor a escolha de uma linguagem que não é sua. Programaticamente ele abre mão do que seria a força de seu instrumento de trabalho, a palavra poética – seu único engajamento possível –, em favor de um mimetismo que não consegue realizar, não levando inclusive, em conta o nível de produção do simbólico nessa mesma poética popular. Produz, então, uma poesia metaforicamente pobre, codificada e esquemática.⁵⁶

De fato, a dupla interpretação do que seria uma “obra populista” e sua validade pode causar dúvidas, distorções ou discórdias. Se nos remetermos ao texto de Lafetá, em que chama atenção para a instabilidade da palavra, vemos que isso se dá tanto na literatura sociológica como na crítica literária. Ela pode revestir-se de uma conotação tanto positiva como negativa, e nessa indefinição o autor prefere falar de uma “atitude populista”, ao invés de uma “literatura populista”⁵⁷.

No caso de *Gota d'água* essa imprecisão se alimenta da apropriação da retórica populista presente nos jornais sensacionalistas da época usada no cartaz da peça. O

⁵⁵ Entrevista a *Veja* de 02/08/78. Disponível em : <www.chicobuarque.com.br>, acesso em 24/04/2011.

⁵⁶ HOLLANDA, Heloísa Buarque, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁷ LAFETÁ, J. L., *op. cit.*, p. 110-1.

cartaz foi elaborado através de uma parceria com o jornal carioca *Luta Democrática*⁵⁸. Foi impresso como uma edição do jornal contendo inclusive reportagens verídicas em meio à cobertura fictícia do crime da personagem Joana, de maneira a banalizar todos os dramas ali apresentados pela linguagem chula, zombeteira e desrespeitosa usada por aqueles jornais para atrair o povo. No fim do exemplar, há a apresentação da ficha técnica do espetáculo e artigos dos autores e de críticos de teatro.

O criativo cartaz começa por insinuar uma crítica às estratégias políticas que se valem do veículo para atrair a atenção e simpatia popular. Isso porque Tenório Cavalcanti, o proprietário do jornal *Luta Democrática*, havia sido um político da UDN que, com a derrota para Carlos Lacerda na candidatura ao governo da Guanabara, começou a aproximar-se da esquerda. Apoiou Goulart em 1961, enfrentou a cassação e hostilidade do regime militar em 1964 e sofreu sérias crises financeiras que o forçariam a arrendar seu jornal a partir de 1970. É ambíguo, portanto, o uso desse jornal: artistas fingindo apoiar um jornal que finge apoiar causas esquerdistas. Artistas em meio a uma crise do teatro, criticando o populismo de figuras no poder, falando através de um veículo de massa populista, por sua vez também em crise.

Na entrevista citada anteriormente, Chico Buarque comentaria a perda da ilusão de levar um teatro ao povo, fazendo um comentário perspicaz: “Teatro popular no Brasil é novela”⁵⁹. Diante dos obstáculos de apoio financeiro e de interesses políticos, um teatro de verdadeiro alcance popular só poderia, em troca do necessário patrocínio e apoio institucional, virar instrumento de compromisso com as camadas dominantes e em favor da alienação, como é o caso da novela. Chico, neste momento, assume a orientação Nacional Popular mesmo tendo que conformar-se com o teatro *pelo* povo (e não mais *para* o povo), com denúncia limitada à classe média, que é quem pode pagar o

⁵⁸ “Criados para ampliar o apoio popular em relação a determinadas lideranças, os jornais *Última Hora*, *O Dia* e *Luta Democrática* tiveram atuação importante durante o segundo governo Vargas como intermediários entre o público e os líderes políticos aos quais estavam ligados (respectivamente, Getúlio Vargas, Ademar de Barros, Chagas Freitas e Tenório Cavalcanti). Neste sentido, a linguagem sensacionalista presente nestes jornais foi elemento fundamental no exercício do papel de defensores do povo encarnado pelos três veículos. Através do sensacionalismo, estes jornais forjaram sua identificação com as classes populares e disseminaram a retórica populista”. SIQUEIRA, Carla Vieira. *Sexo, crime e sindicato: sensacionalismo e populismo nos jornais Última Hora, O Dia e Luta Democrática durante o segundo governo Vargas (1951-1954)*. PUC-Rio. (Orientação: Marco Antonio Pamplona), 2006. Disponível em: <www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br>, acesso em 24/04/2011.

⁵⁹ Entrevista a *Veja* de 02/08/78. Disponível em : <www.chicobuarque.com.br>, acesso em 24/04/2011.

preço do ingresso. O cartaz da peça traz uma crítica de Fernando Peixoto apresentando-a como “uma tragédia nacional-popular”. Nela Peixoto comenta a relação de busca e transformação do texto grego de Eurípides e a apropriação social da situação brasileira:

O povo, ultimamente impedido de assumir seu espaço no palco brasileiro, é o protagonista desta tragédia moderna. Não um povo idealizado ou paternalizado, tratado de forma ingênua ou sentimental. É um povo real, vivo, dilacerado, contraditório, buscando no difícil cotidiano os difíceis códigos de ética, dominado por paixões violentas que o cegam ou definem suas esperanças.⁶⁰

A complexidade da peça, endossada pelas palavras de Fernando Peixoto, já a distancia daquilo que Lafetá chamou de “atitude populista”, que traria muitas certezas e poucas dúvidas. No tratamento dado ao povo e seus impasses, Paulo e Chico tomam cuidado para não vitimá-lo de forma simplista como “explorados do sistema”. Os autores optaram por dissociar o coro em múltiplas vozes, diferentemente do coro grego que apresentava a voz da comunidade de forma homogênea. São, portanto, homens e mulheres do povo, moradores do condomínio, cada qual com sua maneira característica de reagir e comentar a problemática da protagonista Joana com seu ex-marido Jasão. Na recriação contemporânea da tragédia *Medeia* não há uma correspondência plena daquele bom senso, busca de moderação, de adequação ao modelo racional da pólis grega, aliado ao sentimento de empatia do coro para com a protagonista. O coro de *Gota d'água* é multifacetado: de maneira geral as mulheres se compadecem de Joana enquanto parte dos homens admira Jasão, alguns procuram apaziguar a protagonista e outros a incitam à violência e intolerância. Há uma personagem que de fato assume o bom senso e empatia de forma plena, e que não por acaso se chama Corina. Ela pode também ser associada à personagem da Nutriz, da *Medeia* de Eurípides, com sua função protetora e apaziguadora. Dessa forma, podemos dizer que o conceito de coro se traduz, na peça, como um “não coro”, mas com efeito de coro.

A tentativa de unir os moradores do condomínio onde se situa a cena na defesa de seus interesses é feita por mestre Egeu, um mecânico da comunidade que propõe a resistência e o enfrentamento do “rei” Creonte, dono do condomínio, e sua política de

⁶⁰ PEIXOTO, Fernando. “Uma tragédia nacional-popular”. In: *Programa da Gota d'Água*, Rio de Janeiro, dez. 1975. Disponível em: <www.memorialnormasuely.com.br>, acesso em 27/11/2004.

cobrança abusiva de juros. Além disso, incita os moradores a proteger Joana dos desmandos do “rei”. Amedrontado diante das despeitadas promessas de vingança feitas por Joana a sua filha Alma, nova companheira de Jasão, Creonte ameaça a protagonista de expulsão, deixando-a sem asilo e sem casa própria. Essa tentativa de organizar a comunidade em termos de conscientização política é fracassada, revelando que a estratégia do mestre fora ingênua diante das formas de manipulação “populistas” de Creonte. O movimento é desestruturado com o oferecimento de quadras de futebol, cabines telefônicas e revitalização das fachadas, além de uma renegociação da dívida. Tal oferta remete ao milagre econômico da época, que se fazia com a ampliação da desigualdade de renda, a que o povo se submete sem consciência ou sem resistência e organização.

É a este tratamento do “populismo” enquanto tema que Chico se refere na entrevista. Ele se aproxima, em certo aspecto, do tema presente em *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha. Assim como no filme de Glauber, temos um artista que procura interferir nos rumos políticos. Porém em *Gota d’água* esse artista não é um intelectual da classe média que alimenta problemas de consciência em sua indecisão diante da escolha de apoiar as classes dominantes ou dominadas. Trata-se de Jasão, ex-marido de Joana e agora noivo de Alma, numa aliança que visa à ascensão social. Ele também é poeta, mas um poeta popular, um sambista que trai a sua origem, aliando-se a Creonte e ensinando-lhe as estratégias populistas referidas como forma de promover a conciliação das classes. Jasão talvez seja um personagem menos complexo do que o Paulo de Glauber em sua trajetória de alianças, deixando sua consciência de classe facilmente para trás. No entanto esta previsibilidade na traição se desequilibra em alguns momentos de embate com a ex-esposa, ou quando ele presencia a humilhação imposta a Joana, fugazes arrependimentos que afloram em sua troca de mulher e de classe.

Mas o desequilíbrio que é de fato devastador se dá através da herança que deixa a sua ex-esposa: a canção “Gota d’água” (ver transcrição da canção no Anexo 2), que vai transformar-se em emblema de incitação à irracionalidade violenta de Joana, voltando-se contra seu criador. Seu legado de sensibilidade (enquanto ainda era 100% povo) é o que Jasão usa para ascender socialmente, mas também a punição que recebe em troca do abandono, já que na canção o eu lírico reage à “desatenção” dada por

alguém que possui alguma espécie de poder sobre ele. A capacidade de comoção popular da situação retratada, ajudada pela comercialização da obra em meios de comunicação de massa, alça o compositor ao status de voz representativa do povo. Porém, sua aderência oportunista a essa imagem e às benesses que traz (fãs, mulheres, ascensão social) colocam-no na posição de figura de poder masculino também incapaz de oferecer a atenção necessária ao próximo, tornando-o vítima da reação da pessoa desprezada. É certo que a vingança de sua ex-mulher será parcialmente improdutiva, já que Joana não consegue envenenar a rival, restando a ela o ataque à paternidade de Jasão, matando seus filhos.

2. O MITO RENASCIDO

O texto é dado
 Ou dador?
 [...]
 A palavra nasce-me
 Fere-me
 Mata-me
 Coisa-me
 Ressuscita-me

Murilo Mendes, "Texto de Consulta"

Diálogo com a fábula

Vimos que *Medeia*, de Eurípides, foi a tragédia escolhida como base para a recriação de aspectos significativos da vida cultural e política brasileira de meados dos anos 1970. A partir disso é preciso verificar em que medida a peça cai como uma luva nos propósitos de busca de continuidade do projeto Nacional Popular, num momento em que ele parece não mais corresponder aos anseios de parte considerável de intelectuais e artistas.

É conveniente, portanto, reconstituir as características da *Medeia* grega que foram retomadas ou modificadas em *Gota d'água* e analisar a adequação dessas transposições. Tratemos de sua trajetória enquanto argumento, fábula, primeiramente, para, no capítulo seguinte, verificar mais de perto as apropriações propriamente estéticas, em *Gota d'água*, que se aproximam ou se distanciam da estética contida na forma trágica ática.

A tragédia de Eurípides expõe a queda de uma princesa bárbara, *Medeia*, que se exila com o marido, *Jasão*, em uma cidade-estado grega, *Corinto*, para fugir da punição pelos crimes que perpetrou em sua terra natal, a *Cólquida*. A princesa, que é também feiticeira, havia emprestado seus poderes mágicos para salvar a vida e garantir o sucesso da missão de seu grande amor, *Jasão*: ela possibilita que ele conquiste o *Velocino de Ouro* e em troca ele lhe oferece casamento e fidelidade. A traição ao próprio pai, que pretendia aniquilar *Jasão*; o assassinato de seu irmão na fuga; e depois, já em terra Grega, a morte do tio usurpador do trono que deveria ter sido de *Jasão*: são estes os crimes que a heroína carrega consigo. Eles condensam em si, desde o início da peça,

uma vivência ambivalente, que está em consonância com a condição trágica ressaltada pelo crítico Jean Pierre Vernant na apresentação do *ethos-daimon*. Os termos referem-se ao caráter do homem, o *ethos*, e a uma potência religiosa demoníaca que age através dele, o *daimon*,

uma força de desgraça que engloba, ao lado do criminoso, o próprio crime, seus antecedentes mais longínquos, as motivações psicológicas da falta, suas conseqüências, a poluição que ela traz, o castigo que ela prepara para o culpado e para toda sua descendência.⁶¹

Essa duplicidade – o caráter e a transgressão imposta a este mesmo caráter – é o que vai expor as contradições entre o homem e seu destino, moldado tanto pelas forças políticas e culturais da comunidade, como pela vontade dos deuses. Em nome do deus Eros, Medeia abriu mão de privilégios aristocráticos, de sua linhagem cólquida e também divina, para transformar-se numa criminosa que vive inferiorizada como estrangeira e como mulher.

Outro conceito grego importante, igualmente ambíguo, que está em jogo, lembrado pelo crítico francês, é a noção de *kratós*, ao mesmo tempo designando a autoridade legítima, baseada no acordo mútuo, e a dominação pela força. Esse *kratós* revela claramente suas duas facetas na feiticeira exilada. Cativo amoroso, vivido como suave libertação na convivência de dez anos em família, com o marido e seus dois filhos; e depois opressão brutal, quando trocada pela filha do rei Coríntio e forçada a deixar a cidade pelo mesmo rei. A partir dessa consciência, aflorada no embate com seus inimigos, a heroína dá vazão ao seu *daimon*, recusando-se a cumprir o papel de submissa. Com seus poderes, assassina o rei e sua filha, e vinga-se do marido traidor extirpando sua descendência, ao apunhalar os próprios filhos. Foge num carro alado, enviado por seu avô, o Deus-Sol, carregando a altivez resgatada e a autoflagelação de uma mãe sem filhos, mãe infanticida.

Essas e outras tensões do texto de Eurípides são oportunamente aproveitadas por Chico Buarque e Paulo Pontes como uma analogia à situação da população destituída de

⁶¹ VERNANT, Jean Pierre e NAQUET, Vidal. “O movimento histórico da tragédia na Grécia: tensões e ambigüidades na tragédia grega”. In: Mito e tragédia na Grécia Antiga. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 14.

casa própria no contexto brasileiro da ditadura militar. Medeia passa a ser Joana, que representa a mulher brasileira pobre, descendente de um povo mestiço, com forte herança negra. A cor da pele de Joana não é relatada claramente, mas adivinhamos suas origens pelo fato de ela ser macumbeira. É oprimida na raça pelo fato de continuar submetida a trabalhos braçais mal remunerados e sem prestígio, herança da escravidão. Oprimida também no sexo, já que vive os reflexos de uma cultura patriarcal, onde à mulher cabe obedecer. Atesta isso a cena em que Jasão, por ela acusado de aproveitador e gigolô, dá um murro em sua cara. Ela o expulsa de casa, mas não o denuncia às autoridades. A alta incidência de mulheres de classes baixas, e mesmo de classes mais altas, que são agredidas por seus maridos e recusam-se, por medo ou vergonha, a prestar uma queixa formal, demonstra que sua igualdade diante da legislação é apenas teórica. Na prática as mulheres ficam excluídas dos procedimentos legais necessários para fazer valer seus direitos. Portanto, Joana está próxima da condição de exilada de Medeia, assim como de sua posição inferiorizada como mulher.

Impulsos: maternidade e sexualidade

O painel social é, na peça carioca, valorizado, sem no entanto diminuir a grande complexidade subjetiva da personagem grega. Medeia se destaca pela imposição de seu caráter, resultante de uma batalha interna, instigada pela interação com demandas sociais e humanas contraditórias. É especialmente expressiva a maneira como ela interage de forma instável com aquilo que a atinge como mãe. Filomena Hirata assinala as forças antagônicas que envolvem a Medeia euripidiana:

Apesar de todo furor que a invade, Medeia elabora seus projetos com absoluta e calculada frieza. Ela é engenhosa e não se deixa sucumbir diante da desgraça. Luta permanentemente, mas a ideia de uma certa loucura competindo com a razão não deixa de transparecer. Seus planos diabólicos sanguinários chocam e só podem ser resultado do delírio, mas são tão bem arquitetados que só podem ser entendidos nesse limite, numa região fronteira em que o delírio coexiste com a razão. É justamente nesse contexto que se apreende a grandeza dessa personagem euripidiana: na medida que sua perfídia permanece ambígua. Razão e delírio correm

juntos, paralelos como Medeia-mulher e Medeia-vingadora bárbara constituem, se é possível dizer, uma ambiguidade nítida, impossível de separar e de fundir.⁶²

Nessa teia de demandas, podemos identificar, ao lado do caráter destruidor, também o caráter protetor de Medeia. O assassinato impiedoso dos próprios filhos esconde um aspecto de clemência materna. Em *Gota d'água* essa clemência é colocada de forma evidente. O que mais aterroriza a plateia, e que aparentemente não teria justificativa nenhuma, pode ser visto como algo direcionado ao benefício dos filhos, se levarmos em conta uma das versões do mito, anterior a Eurípides, que apresentava os habitantes de Corinto como responsáveis pela morte das crianças, para vingar seus soberanos.⁶³ O autor ateniense inova, dialogando com essa versão.

Há um rumor⁶⁴ de que Eurípides teria modificado sua versão do mito a pedido de coríntios que não queriam ver seu nome ligado ao infanticídio. Mas a crítica literária tende a acreditar que as motivações de Eurípides tenham sido de natureza puramente dramáticas.⁶⁵ O fato é que ele faz Medeia se incumbir pessoalmente do assassinato dos filhos, um pouco para antecipar algo que seria inevitável, e assim tornar o ato menos cruel, na medida em que a mãe impede o contato dos filhos com um grupo grande de pessoas vingativas e cheias de rancor, sem vínculo afetivo nenhum com as crianças. Mas a razão principal que leva Medeia a matar os filhos é a de fazer com que seu marido traidor sofra ainda mais. Ao fazê-lo, o autor certamente aumentou a tensão da heroína, acessando forças inconscientes muito além do aceitável. Em todo caso, a

⁶² HIRATA, Filomena. “Medeia, uma apresentação”. In: EURÍPIDES. *Medeia*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1991, p. 18.

⁶³ PAGE, Denys L. “Introduction”. In: EURIPIDES. *Medea*. Oxford: Clarendon Press, 1985. De acordo com Page, há duas tradições do mito que inspiraram Eurípides. A referência mais antiga que ainda sobrevive sobre o mito é a de Eumelos. Segundo ele, Medeia mata os filhos acidentalmente quando tenta transformá-los em imortais. Eurípides teria então inovado ao transformar um ato acidental em algo deliberado. Já segundo a versão de Parmeniskos, as mulheres de Corinto é que teriam matado seus sete filhos e sete filhas, por estarem cansadas de obedecerem a uma feiticeira estrangeira. A outra versão de Didymus, citando Kreophylos, aponta que Medeia, ao fugir para Atenas, não pôde levar seus filhos por eles serem muito jovens. Ela então os coloca no templo de Hera Akraia. Porém, lá, pessoas relacionadas a Creonte matam as crianças e em seguida espalham um rumor de que fora Medeia quem os havia matado.

⁶⁴ Como as relações entre Atenas e Corinto estavam em ponto de guerra e os sentimentos dos atenienses contra os coríntios estavam à flor da pele, surgiu um rumor de que eles teriam oferecido dinheiro a fim de que Eurípides transferisse para Medeia o assassinato atribuído a seus ancestrais. Existia a necessidade de acreditar que o dramaturgo teria concordado por motivos mercenários e traidores, já que seu patriotismo o levaria naturalmente a colocar-se do lado ateniense.

⁶⁵ Este rumor é considerado uma “improbable fantasy”. Cf. PAGE, Denis, op. cit., p. xxv.

informação provinda de uma das tradições conhecidas do mito, de que as crianças seriam vítimas do rancor da população transferido para a prole da inimiga, leva o público a considerar a morte das crianças como um mal necessário, já que elas teriam fim pior nos braços daqueles que tomariam as dores do inimigo, seu soberano.

Medeia: *Â â!*
 Nunca, ó ânimo, tu nunca farás isto!
 Deixa-os, ó mísera, poupa os filhos!
 Lá, vivos entre nós, eles te alegrarão.
 Ó Numes íferos sem latência junto a Hades,
 Nunca será de modo que eu permita
 Aos inimigos ultrajar meus filhos!
 É de todo necessário que morram; assim,
 Nós os massacraremos, que os criamos.
 É de todo um fato, e não há escapatória.
 (Medeia, Torrano, 1056-1064)⁶⁶

Ao analisar os versos anteriores a estes, 1042-1052, abaixo transcritos, podemos no entanto perceber que a feiticeira poderia ter usado de magia para levar as crianças em sua fuga, mas aí a dimensão da vingança a Jasão seria atenuada, e seu *pathos* (sofrimento) não o permitiu:

Medeia: *Aiaí!* Que fazer? A coragem some, ó mulheres,
 Quando vi o olhar límpido das crianças.
 Eu não poderia. Digo adeus às decisões
 Anteriores, levarei meus filhos desta terra.
 Por que ferir o pai destes com estes males?
 Eu não mesmo! Digo adeus às decisões.
 Contudo, que soffro? Quero causar riso
 Deixando impunes os meus inimigos?
 Há de ousar isto. Mas que vileza minha
 De ainda ter meigas palavras no espírito!
 (Medeia, Torrano, 1042-1052)

⁶⁶ EURÍPIDES. *Medeia*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1991, p. 89. A partir de agora as referências a esta edição da obra serão feitas como: (*Medeia*, Torrano, versos).

Eurípides coloca, portanto, o impulso de mãe protetora como algo presente, porém subordinado ao impulso predominante de vingança pessoal. Na peça brasileira, o lado protetor materno adquire dimensões determinantes. Apesar de não ter conseguido consumir a morte de seus inimigos, Joana tem motivos mais densos para pensar que o legado da vida não será um benefício às crianças, ou a ela mesma. Eles não terão que pagar por crimes consumados, mas certamente serão maltratados. Das forças de Medeia, Joana ficou apenas com uma pequena parte, e da precariedade, ficou com tudo e um pouco mais. Assim, seus poderes não são suficientes para livrá-los de uma condição difícil e injusta.

Joana: [...] Depois
 de tanto susto, como por encanto,
 o rostinho deles voltou a ter
 não sei não... Parece que de repente,
 no sono, eles encontram novamente
 a inocência que estavam pra perder
 Olhando eles assim, sem sofrimento,
 imóveis, sorrindo até, flutuando,
 olhando eles assim, fiquei pensando:
 podem acordar a qualquer momento
 Se eles acordam, minha vida assim
 do jeito que está destrambelhada,
 sem pai, sem pão, a casa revirada,
 se eles acordam, vão olhar pra mim
 Vão olhar pro mundo sem entender
 Vão perder a infância, o sonho e o sorriso
 pro resto da vida... Ouçam, eu preciso
 de vocês e vocês vão compreender:
 duas crianças cresceram pra nada,
 pra levar bofetada pelo mundo,
 melhor é ficar num sono profundo
 com a inocência assim cristalizada.
 (**Gota d'água**, pp. 42-43)⁶⁷

⁶⁷ BUARQUE, Chico e PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, pp. 42-43. A partir de agora, as referências a esta edição da obra serão feitas como: (*Gota d'Água*, páginas).

Fica então ressaltada a relevância dessa “proteção materna” na protagonista brasileira. De qualquer forma, o ímpeto vingativo não é absolutamente negligenciado. Direcionado aos filhos, aparece também o impulso de puni-los, dando vazão a uma rejeição destacada desde o início. Logo nas primeiras cenas, Joana, assim como Medeia, lamenta um envelhecimento prematuro que teria levado Jasão a considerá-la menos atraente, e coloca parte da culpa no nascimento e criação de seus rebentos.

Medeia: [...] Ó malditos
Filhos de hedionda mãe, pereçam
Com o pai e desapareça toda a casa!
(**Medeia**, Torrano, 112-114)

Joana: Ah! Os falsos inocentes!
Ajudaram a traição
[...]
Me iam, vinham, me cansavam,
me pediam, me exigiam,
me corriam, me paravam
caíam e amoleciam,
ardiam co’a minha lava,
enquanto o pai se guardava
com toda a vida que tinha.
(**Gota d’água**, pp. 45-46)

Egeu: Os filhos dela agora são dois freios
Dois sinais de cuidado, são os filhos
Corina: tem hora que ela chama de empecilhos
tem hora que ela diz co’os olhos cheios
d’água: meus dois olhos são meus dois filhos
(**Gota d’água**, p. 88)

Se não tivesse se desgastado como mãe, Joana, assim como Medeia, teria possivelmente preservado seus atributos físicos para tentar segurar o marido. As desvantagens que a maternidade atribuem ao seu poder de sedução são, porém, compensadas pelos vínculos que os filhos estabelecem na relação do casal. É este vínculo, mais poderoso que o da atração sexual, que possibilita a grande vingança de Medeia: retirar a continuidade da estirpe de Jasão. E a manutenção da linhagem como

valor maior na vida de um homem é, segundo Hirata, inspirada na conversa que Medeia tem com Egeu:

Involuntariamente, Egeu lhe ensina como ferir mais profundamente o coração de Jasão. [...] Ela sabe que a lei lhe confere poucos ou nenhum direito sobre os filhos e que esses, de fato, pertencem ao pai. Ela também sabe que o amor de Jasão pelos filhos é diferente do seu. Ele os ama, porque são sua vida, sua descendência. Um homem sem filhos é nada.⁶⁸

Joana, por sua vez, recebe essa clarividência do próprio Jasão, observando-o interagir com os filhos, quando já estava decidida a vingar-se de alguma forma:

Joana: *(Para si aterrorizada diante da descoberta)*

Não fale mais nada,
 Não, Jasão, não me deixe alucinada
 Você sabe que eu te odeio, Jasão
 Mas contra você todas as vinganças
 seriam vãs, seu corpo está fechado
 Você só tem, pra ser apunhalado,
 Duas metades de alma: essas crianças
 É só assim que eu posso te ferir,
 Jasão? É essa a dor que você não
 suportaria? Que é isso, Jasão?
 Me aponta outro caminho.
 (Gota d'água, p. 157)

A hesitação que Joana estabelece com os filhos e com ela mesma, indo do ódio ao amor, da punição à compaixão, reflete um aspecto instável de seu comportamento. Essa inconstância, no entanto, não se reproduz na energia que canaliza contra Alma e Creonte, e principalmente contra seu esposo Jasão. O sentimento que carrega nesse caso é firme, definitivo: não há dúvida de que eles são sujeitos plenos de sua destruição. Desde o início da peça, vemos que sua personalidade é cindida. Seu “instinto de vida” apoiava-se exclusivamente no amor e desejo devotados ao marido. Vários foram os sacrifícios, e todos se justificavam na presença física do homem amado, que faziam-na

⁶⁸ HIRATA, Filomena, *op. cit.*, p. 17-18, citando P. Vellacott (*Ironic Drama*, Cambridge University Press, 1975, p. 225-6).

sentir-se mulher. O abandono, justamente quando ele começava a despontar como sambista respeitável, produz um vazio profundamente desestabilizador. Somadas a isto, as perdas anteriores ligadas à conquista de Jasão (sua juventude, sua energia consumida), parecem-lhes desnecessárias. Sem o “prêmio” de seus esforços, todas as suas provações perdem o sentido. A percepção de ter sido usada e descartada, trocada por alguém mais jovem e influente, demonstra quão ilusória fora a ideia de ter sido amada. Os dez anos deixam de ser motivo de orgulho para serem motivo de vergonha, e ela se apresenta a si mesma, e à comunidade, como um ser logrado. Sua força, que lhe dava identidade, fora toda canalizada para o sucesso alheio, nada restando a ela. Essa experiência de mulher abandonada é comum, e o que se espera de uma mulher nessa situação é um período de luto que deve ser superado para o bem de todos. Joana não colabora com essa expectativa, demonstrando ciúmes desmedidos, raiva, inconformação. Como seus inimigos temem sua força, o exílio de sua comunidade, de seu lar, é a ela imposto de forma violenta: com ameaças verbais e presença da polícia, junto de uma compensação em dinheiro, mascarada de favor.

Então, abusada como mulher e como cidadã, Joana é pressionada a uma saída apenas: submissão e sobrevivência precária, tendo que começar do zero novamente num outro lugar, só que com dois filhos, muitas rugas e dores a mais. Assim como Medeia, instigada pela necessidade de dignidade em detrimento da “sobrevivência”, Joana deixa-se levar pela fúria atacando seus inimigos. Porém, o Creonte brasileiro não é presa fácil, e rejeita os bolinhos envenenados que ela oferece a sua filha.

O assassinio dos filhos é por fim concretizado, determinado por uma rede complexa de impulsos, todos presentes em Eurípides e assimilados pelos autores brasileiros. A sobreposição de “instinto de morte” na protagonista fica evidente por ser ela igualmente punida e por não haver nada mais autoflagelador para uma mãe do que sacrificar ela mesma sua cria. Diferentemente de Medeia, seguindo a ideia de Anouilh e de Viana Filho, Joana suicida-se, completando o processo de autodestruição.

Joana: Meus filhos, mamãe queria dizer
 Uma coisa a vocês. Chegou a hora
 de descansar. Fiquem perto de mim
 [...]
 A Creonte, à filha, a Jasão e companhia
 Vou deixar esse presente de casamento

Eu transfiro pra vocês a nossa agonia
 Porque, meu Pai, eu compreendi que o sofrimento
 De conviver com a miséria todo dia
 É pior que a morte por envenenamento.
 (Gota d'água, p. 167)

As forças inconscientes da mulher traída se manifestam com toda a sua cólera contra o impulso civilizador. O excesso de violência que sofreu do sistema “civilizado” não parece ser menos cruel do que o modo de vida bárbaro das antecessoras tribais de Medeia, no sistema matriarcal. Segundo Olga Rinne, a princesa da Cólquida provém de uma linhagem que tinha como ritual o sacrifício de humanos na busca de revitalização na morte, como continuidade do ciclo da vida⁶⁹. Seu sofrimento faz com que essa prática antiga renasça de forma deturpada dentro da sede de vingança que amarga, sacrificando os próprios filhos como forma de dizer “não” aos seus inimigos. Um grande “não” ao mesmo tempo absurdo e cheio de razão é o resultado da gota final, denunciando a “interseção do mal que se sente (a dor) e do mal que se inflige (a iniquidade)”⁷⁰, de que fala Renato Janine Ribeiro ao relacionar a injustiça social e a violência praticada por membros das classes oprimidas na atualidade. A crueldade bárbara surge em troca da crueldade civilizada. É esta reação plena de desequilíbrio, com impulsos edificantes e destruidores, que dá à peça carioca brilho e energia. Do contrário teríamos apenas uma fórmula maniqueísta, direcionada à denúncia social.

Imagens da “mátria”

Em *Gota d'água*, o drama de Joana como cidadã estende-se a todos os outros habitantes do condomínio, e por analogia, a todos os brasileiros pobres procurando moradia. A tensão da heroína é partilhada por um grupo, não como sugestão, mas se

⁶⁹ O culto de algumas das primeiras culturas agrícolas do período matriarcal consistia no sacrifício do companheiro eleito da rainha-sacerdotisa em prol da fecundidade dos campos e do gado. O sacrifício era numa época específica após o coito ritual, e seu sangue era usado para fecundar árvores, cereais e gado. Então a rainha e toda comunidade punham luto e choravam a morte do rei sagrado até que ele ressuscitasse. Tal ato não era consequência de ódio e sim de sentimento religioso. Cf. RINNE, Olga. *Medéia: o direito à ira e ao ciúme*. Tradução Marget Martinic e Daniel Camarinha da Silva. São Paulo: Cultrix, 1999, p. 43.

⁷⁰ RIBEIRO, Renato Janine. “A dor e a injustiça”. In: *Razões públicas e emoções privadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 12.

materializa de fato nos vizinhos e nas vizinhas. Como foi dito, eles poderiam ser identificados apenas à função de comentadores da ação, como no coro grego, voz da comunidade; porém passam a fazer parte direta do conflito. Isso reforça a ideia de Joana como representante do povo brasileiro. Como o nome das personagens eurípidianas femininas Medeia e Glauce (que em *Gota d'água* são Joana e Alma) são abasileirados, enquanto os de Jasão, do “rei” Creonte e do aliado Egeu, foram mantidos, temos a impressão de que os autores estão relacionando a feminilidade ao espírito genuinamente brasileiro, fazendo de Joana figura essencial na imagem da “mátria”.

Assim como Eurípides foi um grande perscrutador da alma feminina, Chico Buarque também é visto como um espelho refletor das grandezas e misérias da mulher e lança a Joana sua simpatia, juntamente com Pontes. O representante da dominação e seu aliado têm o nome próprio adicionado a um sobrenome local: Jasão de Oliveira, Creonte Vasconcelos. Já Joana é destituída de sobrenome, ficando socialmente desqualificada diante daqueles que são parte estrangeiros, parte brasileiros.

É especialmente revelador o nome escolhido para a heroína: feminino de João, alcunha extremamente popular no Brasil. Além de conter uma alusão ao masculino João, contém ainda o antropônimo Ana, que é largamente utilizada como nome feminino autônomo. Vemos então, na designação da protagonista, uma mulher que possui características dos dois gêneros, podendo assim representar o povo brasileiro como um todo. Ela carrega, entre outras coisas, a brutalidade, a altivez e a indisposição ao conformismo do macho; e a afetividade, dedicação e doação da fêmea. Por fim, o nome ecoa uma aliteração com o de seu amado/odiado homem: **Joana / Jasão**.

Mas também é inevitável a sugestão da expressão popular “casa da mãe Joana”, significando um lugar do qual todos podem usufruir como bem lhes convém, sem limitações de respeito, pudores ou qualquer outro freio. No texto, ao dirigir-se a Jasão, Creonte faz referência à expressão, infamando Joana ao mesmo tempo:

Creonte: Minha filha não é cu de mãe Joana
 Não vai fazer como fez co' a outra, não
 Comeu, gozou, depois, feito banana
 Jogou fora a casca.
 (*Gota d'água*, p. 38)

Interessante descobrir que a expressão nasceu a partir da trajetória de uma mulher da Idade Média, naturalmente chamada Joana, que havia sido da nobreza de Nápoles e Provença. Tal qual Medeia, fora também levada ao exílio para a França, não se sabe se por seu envolvimento numa conspiração ou se devido a uma vida desregrada. O fato é que, em Avignon, regulamentou os bordéis, fazendo com que, em Portugal, a expressão tenha se tornado sinônimo de prostíbulo⁷¹.

Creonte, o dono do condomínio, mantém o nome original junto ao sobrenome brasileiro, enfatizando a aliança local com o estrangeiro, o que se dá em sua absorção do sistema de manipulação que um país hegemônico submete a um país periférico e dependente, através de dívidas que se prolongam com juros. Na prestação das casas, os juros exorbitantes de Creonte impossibilitam ao comprador de baixo poder aquisitivo saldar suas dívidas e apoderar-se finalmente da casa própria, conquistando relativa liberdade. Desse modo, todos devem ser submissos a ele, com medo de serem expulsos e perderem o investimento feito. Essa estratégia de atualizar o poder de um rei diante de seus súditos foi criticada como inverossímil por Sábado Magaldi. Segundo ele, a prática de cobrar correção monetária não era então permitida aos empresários particulares, admitindo o crítico, no entanto, a validade da situação criada como analogia do sistema de controle social brasileiro existente entre detentores da propriedade e seus usuários⁷².

Glauce é Alma, a filha do “patrão”, mimada, com apartamento de frente para o mar e eletrodomésticos de todos os tipos (o nome lhe cai irônico, assim como “luxo” sugere “lixo”, “alma” poderia bem ser “lama”).

Jasão, ex-marido de Joana, é o ponta-direita do time de futebol do conjunto residencial, dono de um samba repentinamente alçado às paradas de sucesso e sedutor de Alma, de quem está noivo (trocando a cerveja e a cachaça pelo uísque e a tequila).

Egeu é técnico em eletrônica, dono de uma oficina na vizinhança, mentor intelectual e líder do frustrado movimento de protesto da população contra os juros

⁷¹ CASCUDO, Luís da Câmara de. “Casa de Mãe Joana”. In: *Locuções tradicionais no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986, p. 82.

⁷² “E se, apesar de tudo, houve uma preocupação de credibilidade na trama brasileira, os autores deveriam ter evitado que Creonte cobrasse correção monetária na venda de seus imóveis, prática não permitida aos particulares. Salve-se o sentido da medida como símbolo do sistema imobiliário vigente, mas ainda assim o erro de informação incomoda”. MAGALDI, S. “Uma ovação para a tragédia brasileira”. *Jornal da Tarde*, 30/01/76. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>, acesso em 27/04/2011.

abusivos. No pano de fundo temos o sistema capitalista a explorar a massa dos habitantes que não possuem casa própria. Ele impõe sua cultura de consumo e apropria-se do samba de Jásão para transformá-lo também em bem de consumo. Usa da máxima “Brasil, ame-o ou deixe-o” para comprar, com migalhas de desenvolvimentismo, a submissão dos excluídos.

Por último o “coro”, que aparece pulverizado em vários vizinhos e vizinhas que comentam a ação, imprimindo o distanciamento narrativo valorizado na obra. A abertura da peça, com as vizinhas pendurando roupas lavadas no varal, remete possivelmente ao coro das lavadeiras no *Cortiço* de Aluísio de Azevedo (1890). Poderíamos ver o português João Romão, dono do cortiço, como uma mistura de Creonte e Jásão, já que seu exemplo é seguido na troca da negra batalhadora, Bertolesa, com quem vivia amancebado, e de quem sugou o tutano da sobrevivência e do progresso, pelo casamento de véu e grinalda com a jovem nobre e branca do vizinho. Antes de ser descartada e entregue ao antigo dono, Bertolesa prefere se matar, tal qual Joana. Uma relação século XIX-XX reveladora do quão pouco mudaram alguns enlances e desenlaces da escala social capitalista.

No “coro” da *Gota d’água* temos: um pequeno contraventor fofoqueiro (Boca Pequena), o gringo dono do bar (Galego), um cafetão (Cacetão), uma esposa constante (Maria), outra que já teve dezesseis homens (Estela), a fofoqueira (Nenê), uma que não confia em homens (Zaíra), um trabalhador conformado, o esposo de Estela (Amorim), outro conformado, esposo de Maria (Xulé). São ao todo dez, cinco homens e cinco mulheres, enquanto no coro grego temos quinze mulheres de Corinto. A forma como os vizinhos interagem na Vila do Meio Dia confere dinamismo e variedade aos comentários e julgamentos feitos a respeito do drama dos protagonistas, especialmente nos momentos em que passam a palavra entre si, indo e voltando rapidamente do set das vizinhas para o boteco (set dos vizinhos):

Corina (*set das vizinhas*): Pois eu digo a vocês...

Cacetão (*boteco*): Você acha? Que nada

Corina (*set das vizinhas*): Eu tenho medo. Estou lembrando das mãos

Cacetão (*boteco*): Hein, Xulé?

Corina (*set das vizinhas*): Aquelas mãos... cada garra afiada
pro bote...

Cacetão (*boteco*): E o dote? Reparte aqui co’os irmãos?

Aqui, ó...

Corina (*set das vizinhas*): Sem falar no olhar que já falei
 Nenê: Mas você acha que ela vai fazer besteira?
 Cacetão (*boteco*): Tu acha que ele vai nos ajudar?...

Corina (*set das vizinhas*): Não sei...
 Xulé (*boteco*): Não sei...
 Cacetão: Acha Galego?...
 Galego: No se...
 Cacetão: Brincadeira
 Xulé: Também não é crime, Jasão mudar de classe
 É mudar de time... Ele é dono do seu passe

(Gota d'água, pp. 14 e 15)

O personagem Egeu relaciona-se com esse grupo de forma didática, como alguém mais esclarecido que procura conscientizar os habitantes pelo uso de argumentos bem construídos, explicitando esquemas de dominação social, normalmente implícitos em textos mais “refinados”. No entanto, o recurso destinado a esclarecer principalmente plateias mais ingênuas é superado pela ação, que aprofunda a crítica ao apresentar o “coro”, aparentemente convencido das razões de Egeu, ser facilmente apaziguado e submetido à manipulação política com benefícios ilusórios oferecidos por Creonte. Tal desfecho revela a lógica do “rei de Atenas” como uma simplificação da realidade e subestimação do poder maquiavélico das classes dominantes. As interferências do multifacetado coro, com suas discordâncias e contradições, acabam sendo mais reveladoras do que a palavra do mestre intelectual. Egeu, como personagem de profunda compaixão pelo povo, não consegue de fato ajudá-lo, pois oferece uma visão de fora, estrangeira, de acordo com o nome que ostenta. Apesar de ser da comunidade, de ser ele também um trabalhador braçal, seu universo intelectual teórico o separa da grande massa, e aquele que poderia ser um aliado, acaba precipitando o fracasso coletivo. A exposição detalhada desse fracasso popular tem uma motivação conceitual importante, mas do ponto de vista estrutural, as constantes interferências de Egeu chegam a prejudicar o ritmo da peça, tornando seu andamento um pouco cansativo. De qualquer forma, conceitualmente a ideia é produtiva: o fato de seu discurso não resolver o problema prático das camadas exploradas serve como analogia ao impacto que a visão marxista, enquanto mecanismo de interferência social, promoveu no Brasil dos anos 1960. Sua inadequação teria precipitado a imposição e

manutenção da ditadura, que responde com investimentos governamentais trazendo melhorias superficiais para o povo como forma de pressão para a aceitação do autoritarismo político.

3. A TRAGÉDIA RENASCIDA

A forma trágica

Interessa aqui ressaltar as apropriações formais da tragédia ática que se associaram às experiências teatrais brasileiras de meados do século XX. Em *Gota d'água*, a feição dos versos buscada na construção de significantes estabelece uma interessante parceria com seus significados. O que marca a especificidade e qualidade da peça dentro do universo teatral da época é justamente a escolha do verso popular urbano, tanto cantado como falado, como veículo primordial do mundo imaginário que será criado.

É claro que a encenação se vale de vários outros veículos expressivos que fortalecerão ou relativizarão o poder dos versos, porém aqui cabe uma análise restrita ao ponto de vista dramaturgico, antes do texto ser trabalhado pelo diretor e sua equipe. O elemento musical que acompanha os versos – a melodia e o ritmo agregados às canções e aos recitativos – também será parcialmente analisado, já que é parte integrante de alguns trechos, como indicam as rubricas dramaturgicas. Ao analisar as rubricas, a reflexão acaba automaticamente incidindo também sobre escolhas específicas da primeira montagem, especialmente no que se refere ao jogo de iluminação, aos aspectos da orquestra, o uso de *slides* e outros. Isso porque, na medida em que o texto foi lançado juntamente com a montagem de 1975, as escolhas feitas pelo diretor e pela equipe durante os ensaios podem ter influenciado o fechamento do texto publicado, recebendo assim um endosso autoral de uma característica específica daquela encenação. Se tomarmos como exemplo a cena final (pp. 167-8), encontramos dois parágrafos longos de rubrica, indicando detalhes sobre as ações físicas dos atores, entradas de luz, de orquestra e de canto, sua intensidade e a projeção de um slide que fecha o texto. Não sabemos até que ponto os autores pensaram nesses detalhes em seu gabinete, ou se eles, acompanhando os ensaios e em conversa com a equipe, trouxeram ideias da concepção de Gianni Ratto para dentro do seu texto.

Segundo o crítico M. L. West a tragédia se manifestava de três formas: o recitativo (recitação com música), o canto (que se concentrava no coro) e a fala⁷³. Os autores de *Gota d'água* viram a relevância de recriar não só o enredo de *Medeia* como também parodiar as formas, que se encaixavam nos propósitos do teatro político popular. Fizeram uma peça com dois atos, totalizando aproximadamente 3900 versos, nove peças musicais (“canções” ou “trechos musicados”)⁷⁴ e dez recitativos. Se comparada à *Medeia* de Eurípides (1419 versos), de Sêneca (1032 versos) ou de Corneille (1660 versos), podemos considerá-la uma peça longa. Apesar da presença da música, segundo Chico, ela não se enquadra no gênero musical, sendo considerada por ele uma “peça com músicas”⁷⁵.

A tragédia carioca de Joana e Jasão se faz fiel à concepção grega de teatro como encenação direcionada à comunidade como um todo, e não apenas a uma elite, fiel à visão de teatro como algo que se faz a partir de uma cultura e que, ao mesmo tempo, molda essa cultura, adicionando elementos novos aos já absorvidos de forma a permitir e promover a participação ampla da população. Aqui não estou me referindo ao seu aspecto ritualístico dionisíaco, mas ao sentido de lidar com uma mistura de “informação” e “redundância”⁷⁶, capaz de envolver todos os setores da sociedade. Segundo Jacqueline de Romilly:

A própria vida do gênero trágico estava ligada a uma participação de todos, a uma manifestação coletiva, ao mesmo tempo nacional e religiosa. [...]

⁷³ WEST, M. L. “Drama”. In: *Greek Metre*. Oxford: Clarendon Press: 1982, p. 77: “Three modes of delivery are to be recognized: recitation without music, recitation with music [...] and singing.”

⁷⁴ Dentre as peças que podem ser chamadas mais propriamente de canções, temos quatro muito conhecidas (“Gota d'água”, “Flor da idade”, “Bem querer” e “Basta um dia”) e duas desconhecidas, sem vestígios de gravação (“Samba do Gigolô” e “Refrão de Creonte”). Dentre as peças descritas como “trechos musicados”, temos: um “coco”; uma de ritmo explosivo, que acompanha o ritual “Paó para Djagum” e um “cantochoão”.

⁷⁵ “Tenho vontade de escrever uma peça de teatro, coisa que eu não faço há muito tempo. Nem sei se é exatamente um musical, acho que a música vai acabar aparecendo, como apareceu em *Gota d'água*, que ficou com a cara mas não era um musical; tinha algumas músicas, mas era um texto mesmo”. Entrevista de Chico Buarque a Angélica Sampaio na Rádio do Centro Cultural São Paulo, 10/12/85. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>, acesso em 26/04/2011.

⁷⁶ Utilizo aqui os termos “informação” e “redundância” com base na teoria da informação de A. Moles, exposta por CAMPOS, Augusto de. “Informação e redundância na música popular”. In: *Balanço da Bossa e outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2005, pp. 178-88.

O mito era evocado sob uma forma e em termos que tocavam diretamente as emoções e os problemas do momento.⁷⁷

Na apropriação da peça grega, muitas foram as transposições estéticas, e os resultados dos deslocamentos trouxeram, por vezes, efeitos inversos. O que poderia ser “redundância” na Grécia, em nossa cultura pode ser “informação”, conferindo à obra efeitos inesperados. A utilização de versos, por exemplo, como parte constitutiva da forma literária ática, se fazia com apoio nos pés rítmicos para ajudar o intérprete a memorizá-los, ao mesmo tempo em que conferia força poética. Já a cultura brasileira do público de classe média e alta do meio do século XX havia assimilado a prosa como forma esperada de texto dramático, e a opção pelo verso, nesse aspecto, pode também chegar como “informação”, contrastando com sua “redundância” na antiga Grécia. Isso sem falar da referência ao mito, que, para nós, é uma referência “erudita”, enquanto para eles era conhecimento básico de religião e cultura.

É dentro deste jogo entre informação e redundância que a forma da expressão verbal adquire importância. Embora o coro não se dê como na Grécia, totalmente musicado, ele vem poetizado e isso atenua as limitações logopéicas da expressão verbal. Mesmo contrariando a expectativa momentânea da prosa, a poesia não chega como elemento estranho na boca dos personagens, por seu caráter fortemente melopéico estar ligado ao nosso repertório popular. Diferentemente dos gregos, que utilizavam versos brancos, a nossa cultura popularizou a rima e ela foi considerada vital na criação de *Gota d'água*, conforme os autores:

Fernando Peixoto: A peça está escrita em verso. E verso é algo meio excepcional, hoje, em teatro brasileiro. Como se chegou a essa ideia, como se processou esse trabalho?

Chico Buarque: No meu caso pessoal entra um *know-how* de fazer música há dez anos. E aí é verdade que às vezes uma rima é uma solução... A procura de uma rima gera, desencadeia um processo de articulação que é difícil explicar... acontece até de, por causa da rima, vir uma boa ideia para o texto, pelo menos no meu trabalho particular.

⁷⁷ ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Tradução de Leonor Santa Bárbara. Coimbra: Edições 70, 2008, p. 155 e 165.

Paulo Pontes: Não sei se é porque sou nordestino da Paraíba, mas eu acho que um teatro popular terá no verso uma grande ajuda, porque o ouvido do público é fascinado pelo verso. O verso, de resto, é uma coisa muito popular. Sem deitar muita regra, é o seguinte: um teatro popular terá de ser, sobretudo, um teatro social, preocupado com grandes arquétipos. O verso ajuda muito aí, vai desempenhar uma função muito boa porque ele é capaz de aprofundar o personagem social e de dar uma dignidade, uma força teatral, que substitui o diálogo em prosa, naturalista, que é um instrumento de prospecção para a psicologia. Sem falar que o verso, a melodia, o encantamento do verso, a tradição da rima pertence às camadas populares. Eles gostam de ver partido alto. Uma rima feliz é um negócio que levanta a gente.⁷⁸

Ao mencionar o “partido alto”, também chamado de “samba de refrão”, como um gênero que encanta através da rima, Paulo Pontes remete-nos em sua declaração ao tipo de samba que pedia a rima apenas nos versos pares, utilizando-se de quadras ou trovas de versos heptassílabos. No caso dos cantadores nordestinos havia a preferência por sextilhas ou décimas no esquema ABCBDB, influenciando, com o êxodo nordestino, o que ocorre hoje no partido alto, segundo o esquema AABCCD (B = rima do refrão)⁷⁹. A sonoridade da rima e a repetição do refrão escorrem para dentro do ouvido e do coração do povo, sem qualquer barreira. Um exemplo desse duplo uso pode ser conferido em passagens com fala ritmada acompanhadas, segundo as rubricas, de instrumentação. É o caso da vociferação de Joana contra os filhos, entoadas pelo refrão das vizinhas, ao som do ritmo frenético de percussão.

Vizinhas: Comadre Joana
Recolhe essa dor

Joana: Ah, os falsos inocentes!
Ajudaram na traição
São dois brotos das sementes
Traíçoeiras de Jasão
E me encheram e me incharam,
E me abriram, me mamaram,
Me torceram, me estragaram,

⁷⁸ Entrevista concedida a Fernando Peixoto. “Subúrbio e Poesia”. In: PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Pedacos*. São Paulo: Hucitec, 1980, p. 282-83.

⁷⁹ LOPES, Nei. “Trecho do livro *Partido-Alto*, de Nei Lopes”. *Época Online*, 13/10/2005, nº 387. Disponível em: <revistaepoca.globo.com>, acesso em 09/12/2007.

Me partiram, me secaram,
 Me deixaram pele e osso
 Jasão não, a cada dia
 Parecia estar mais moço,
 Enquanto ⁸⁰eu me consumia
 Vizinhas: Comadre Joana
 Guarda o teu rancor
 (**Gota d'água**, p. 45-6)

E assim se seguem outras quatro estrofes de Joana, intercaladas pelo refrão nos dísticos:

Vizinhas: Comadre Joana
 Abafa essa brasa;
 Joana: [...]
 Vizinhas: Comadre Joana
 recolhe pra casa;
 Joana: [...]
 Vizinhas: Comadre Joana
 recolhe esses dentes;
 Joana: [...]
 Vizinhas: Comadre Joana
 bota panos quentes;
 (**Gota d'água**, p. 46)⁸¹

Isso se dá até o breque da percussão ser dado pelo refrão monóstico de Corina: “Comadre, fala mais nada” (quando a protagonista já se encontra caída no chão dizendo “me mato, mato e me vingo/ me vingo, me mato e mato”). Toda a sequência sugere um transe de candomblé, que serve para antecipar o suspense da vingança final.

O recurso do refrão, que remete ao “partido alto”, aparece também cantado no final do primeiro ato, quando vizinhos e vizinhas comentam, não sem ironia, as glórias da ascensão de Jasão, em estrofes de oito versos de sete sílabas, intercaladas pelo coro:

Coro off: Tira o coco e raspa o coco

⁸⁰ Transcrição do trecho completo no Anexo 2.

Do coco faz a cocada
 Se quiser contar me conte
 Que eu ouço e não conto nada
 (**Gota d'água**, p. 78)

Perdeu-se a música original de toda a tragédia grega, porém a métrica diferenciada utilizada para as partes faladas, os recitativos e as partes cantadas indicam os momentos em que eram usadas, intercalando-se⁸². Em *Gota d'água*, além dos recitativos acima exemplificados, encontramos a música também presente em sua totalidade, não só como um possível recurso narrativo épico, que quebra o naturalismo da cena; mas também como um mergulho no encantamento dionisíaco, por mais contraditório que isso pareça ser: lírico-musical na forma, épico-apolíneo na quebra estabelecida e na função comentarista⁸³. Paulo Pontes afirma que na peça “a música é de uma utilidade estrutural muito grande”⁸⁴, na medida em que permite ao espectador o mergulho no estado de espírito da personagem de forma mais produtiva do que através de toda uma cena ou de grande esforço de psicologização.

No caso do “coro”, temos a música como um dos recursos utilizados para dar forma de expressão ao seu espírito coletivo. Um personagem pertencente ao coro, o gigolô Cacetão, começa cantando uma embolada carregada de humor: “Samba do Gigolô”⁸⁵. Apaixonado por Joana, ele critica a atitude “golpe do baú” de Jasão, expressando em sua posição uma parcela da insatisfação coletiva. Depois do refrão, em torno do qual Joana queixa-se dos filhos⁸⁶, a música que dá voz ao coro vem em sua forma plena em “Flor da idade”⁸⁷, que retrata a vida na Vila do Meio Dia e se termina com uma referência ao poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade, com sua

⁸² WEST, M.L., *op. cit.*, p. 77.

⁸³ Anatol Rosenfeld, ao comentar da pureza/mistura de traços estilísticos, afirma: “no coro, por mais que se lhe atribuam funções dramáticas, prepondera certo cunho fortemente expressivo (lírico) e épico (narrativo)”. In: ROSENFELD, A. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 40.

⁸⁴ Entrevista concedida a Fernando Peixoto, *op. cit.*, p. 284.

⁸⁵ *Gota d'água*, pp. 25-6: “Primeiro plano para o botequim, onde já se ouvem os primeiros acordes e o ritmo de uma embolada”. Transcrição da canção no Anexo 2. Essa canção não foi gravada no LP *Os melhores momentos de Gota d'água*.

⁸⁶ *Gota d'água*, p. 45-6: “Entra percussão; ritmo frenético; as cinco vizinhas em coro, começam a entoar o refrão”. Transcrição do refrão e do recitativo que o acompanha no Anexo 3.

⁸⁷ *Gota d'água*, p. 61: “A orquestra que vinha preparando uma introdução viva e alegre, dá a deixa para o coro de vizinhos cantar”. Transcrição da canção no Anexo 2.

temática de desencontros amorosos. Mais adiante, o coro soma ao seu repertório musical o “coco” com a corrente de boatos já mencionada que surge no final do primeiro ato⁸⁸ e a cerimônia de preparação de Joana para encomendar um trabalho a Ogum⁸⁹. Por fim, após a sentença de exílio de Joana, as vizinhas aparecem entoando um cantochão⁹⁰.

O crítico West dizia ainda que não só o coro grego era cantado, mas os atores também valiam-se de versos musicados⁹¹. Porém, a sua construção para outros personagens ficava limitada aos poetas pelo fato de nem todos os atores possuírem a habilidade do canto. Também Chico Buarque preparou canções para dar voz aos personagens “individualizados”, como Creonte que, segundo a rubrica, canta uma música para ensinar a Jasão como intimidar os subalternos⁹²; e principalmente para Joana, em canções que ultrapassaram o contexto da peça e tornaram-se grande sucesso musicais de massas: “Bem querer”, “Gota d’água” e “Basta um dia”⁹³.

Ao comentar a poética grega, Aristóteles afirma que a tragédia, ao atingir majestade (quando deixa de ser mais voltada à dança e passa a fazer uso do diálogo), substitui o metro tetrâmetro trocaico (verso de quatro *metra*, cada *metron* com dois pés trocaicos, formados por uma sílaba longa e outra breve: –U–U –U–U –U–U –U–U) pelo trímetro jâmbico (formado por três *metra*, cada *metron* com dois pés jâmbicos: U–U– U–U– U–U–); “pois o jâmbico é o metro mais coloquial”⁹⁴.

No caso de *Medeia*, podemos analisar sua estrutura métrica original a partir do desenvolvimento estrutural da peça (ver estudo métrico completo da peça em grego no

⁸⁸ *Gota d’água*, p. 79-80: “O coro canta na coxia; os vizinhos e vizinhas indicados vão entrando em cena e, cantando, vão fazendo uma corrente de boatos coreografada; [...] Creonte mandou fazer/ Encanamento novinho/ Para em vez de correr água/ Nas torneiras, correr vinho/ Creonte assim exagera/ depois ele não se zangue/ Se em vez de correr o vinho/ Das torneiras, correr sangue”.

⁸⁹ *Gota d’água*, p. 88: “[...] explode o ritmo do Paó para Djagum; dançando e cantando elas vão despindo Joana de sua roupa e vestindo-lhe uma roupa própria para a cerimônia.” Transcrição da canção no Anexo 2.

⁹⁰ *Gota d’água*, pp. 138-9: “[...] entra orquestra; as mulheres vão saindo [...] entoando um cantochão”. Transcrição da canção no Anexo 2.

⁹¹ WEST, M.L. *op. cit.*, p. 78.

⁹² *Gota d’água*, p. 35. Transcrição da canção no Anexo 2. Essa canção também não foi gravada no LP *Os melhores momentos de Gota d’água*.

⁹³ Ver a transcrição das canções no Anexo 2.

⁹⁴ ARISTÓTELES. “Arte Poética”. In: *Poética Clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. 12ª ed. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 23.

Anexo 1). Ela se divide em partes com trímetros jâmbicos para as falas dos personagens, e assume outro esquema métrico quando é ocupada pelo coro cantando. Isso ocorre de forma alternada desde o início da peça, sendo que os personagens se expressam no prólogo, depois em cinco episódios e finalmente no êxodo. Entremendo, o coro se coloca no párodo, depois em cinco estásimos. O coro também aparece com anapestos dialogando com personagens no 1º, 3º e 5º episódios e no êxodo. Além do coro, o anapesto também é utilizado por personagens no prólogo, no párodo e no êxodo.

Essa escolha é dificilmente reproduzida em traduções, mesmo que sejam metrificadas. Na tradução em versos da *Medeia* que aparentemente estava mais disponível no Brasil em 1975, a de Mário da Gama Kury (publicada em 1971 pela Civilização Brasileira⁹⁵), a sonoridade dá-se principalmente pela cadência rítmica das sílabas, já que os versos também são brancos. Ela traduz as recorrências construtivas do original com uma regularidade métrica que revela, em grande parte da peça diferentes estrofes alexandrinas, apenas diferenciadas pela entrada do coro (que usa dez sílabas). A partir do ponto em que Jasão impreca contra Medeia, ao saber que ela não lhe permitirá enterrar os filhos, há uma mudança de metro de doze para dez nas falas de todos os personagens até o final. Segundo nota do tradutor, essa mudança se dá no original, o que de fato pode ser observado no êxodo, quando Jasão e Medeia abandonam o uso do trímetro jâmbico e passam a utilizar o anapesto. O anapesto compõe-se de duas sílabas breves e uma longa (UU–) sendo, portanto menos alongado que o trímetro jâmbico (U–U– U–U– U–U–). Vemos que o alongamento dos versos que caracterizam o trímetro jâmbico foi reconstituído na tradução de Kury através de alexandrinos, e tanto os anapestos como o esquema métrico do coro foram substituídos por decassílabos.

⁹⁵ EURÍPIDES. *Teatro de Eurípides: Hipólito, Medeia, As troianas*. Tradução direta do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. (A partir de agora as referências a esta edição serão feitas como: (*Medeia*, Kury, versos). Essa é a 2ª edição da *Medeia* de Kury. Conforme prefácio na p. 111, a 1ª edição desta tradução é de 1971. Ele afirma: “Seguimos geralmente o texto estabelecido por Gilbert Murray (Oxford: Clarendon Press, vol III, 1902). Consultamos também, entre outras, a edição de Permentier (Paris: Les Belles Lettres, vol I, 1942), cuja introdução é particularmente interessante.” Além dessa tradução, os autores poderiam ter se baseado numa tradução portuguesa em prosa de Cabral do Nascimento, datada de 1973, pela editora Inquérito, ou mesmo em traduções francesas. Porém, há um forte indício de que a tradução de Kury seja a fonte, já que a sua segunda edição saiu pouco depois da estreia e edição de *Gota d’água*, pela mesma editora. Outro indício é o fato de que na orelha desta edição de *Medeia*, bem como na contracapa, há uma referência direta ao espetáculo de Paulo Pontes e Chico Buarque: “Eurípides foi o primeiro grande poeta moderno [...]. O enorme sucesso de *Gota D’Água*, de Paulo Pontes e Chico Buarque, uma Medeia atual e brasileira, é prova dessa perene modernidade e total universalidade.”

Não sabemos se Buarque e Pontes usaram fontes diretas do grego ou uma tradução como base para sua criação. No caso de terem usado uma tradução brasileira, é bem possível que tenham adotado essa feita por Kury. De qualquer forma, podemos encontrar na escolha métrica de *Gota d'água* um paralelismo à *Medeia* de Kury no que se refere ao tipo de versos recriados em português: *Gota d'água* apresenta blocos variados de regularidade métrica, tendendo mais para a utilização de estrofes com versos longos de dez ou de doze sílabas nas falas. Essa forte presença de alexandrinos e decassílabos em *Gota d'água* é quebrada na utilização de estrofes com versos mais curtos nas canções e em dez recitativos (ver estudo métrico completo de *Gota d'água* no Anexo 1). É no aspecto da regularidade de sílabas poéticas que ela se diferencia do original e aproxima-se da transposição de Kury, influenciada, segundo ele, por traduções francesas.

Já a tradução de *Medeia* de Jaa Torrano, feita diretamente do grego, e publicada pela Hucitec em 1991, acompanha bem de perto a variação silábica grega numa mesma métrica, procurando transpor o ritmo original regular sem prender-se a blocos com números de sílabas fixos. Por seu espírito de reconstituição mais diretamente ligado ao original, o trabalho de Torrano, apesar de ser posterior à escrita de *Gota d'água*, está sendo apresentado como uma referência mais adequada para nos remetermos à peça de Eurípidés, já que um grande número de pesquisadores brasileiros não conhece o grego.

Podemos observar que na maioria das músicas ou recitativos da peça brasileira, a brevidade do verso soa essencialmente popular. Por outro lado, na maioria das falas, sua tendência ao alongamento oferece maior campo para relações sintáticas relativamente distendidas, mais próximas do coloquial, da fala do dia a dia. Mas o alongamento também nos remete, de certa forma, ao decoro da tradição francesa dos alexandrinos⁹⁶. O efeito parece contraditório: coloquial e ao mesmo tempo rebuscado, como podemos sentir nas passagens a seguir, em que tanto Torrano como Kury, mas também Buarque e Pontes, exploraram o alongamento:

⁹⁶ Cf. HEGEL, G.W.F. “A versificação” e “A poesia dramática”. In: *Cursos de Estética*. São Paulo: Edusp, 2004, p. 216. “O alexandrino francês combina com a decência formal e a retórica declamatória das paixões, ora mais comedidas, ora mais calorosas, cuja expressão convencional o drama francês esteve empenhado em configurar artisticamente”. Corneille, por exemplo, utiliza-se de Alexandrinos para recriar a sua *Medeia*.

Parece-te que eu o adulei, afinal,
 se sem algo astuciar ou maquinar
 nem interpelaria nem tocaria com as mãos.
 Ele atingiu tal ponto de loucura que,
 ao ser-lhe possível destruir meus planos
 com o exílio, deixou-me permanecer
 por hoje, quando três de meus inimigos
 matarei, o pai, a moça e meu marido.
 (**Medeia**, Torrano, 371-375)

Eu nem lhe falaria se não fosse assim,
 Nem minhas mãos o tocariam, mas tão longe
 O leva a insensatez que, embora ele pudesse
 Deter meus planos expulsando-me daqui,
 Deixou me ficar mais um dia. E neste dia
 Serão cadáveres três inimigos meus:
 O pai, a filha e seu marido.
 (**Medeia**, Kury, 417-423)

Ouvi sim, Creonte, um dia. Um dia, preciso
 Mais do que isso? Por que? Pra que? Quem te pariu
 Só precisou de um dia. O que se construiu
 Em séculos se destrói num dia. O Juízo
 Final vai caber inteirinho num só dia
 Quando me deu um dia, você se traiu,
 Creonte, você não passa de um imbecil,
 Porque hoje me deu muito mais do que devia.
 (**Gota d'água**, p. 151)

Já na utilização de versos mais curtos em suas canções, *Gota d'água* se aproxima mais de partes consideráveis da *Medeia* original de Eurípides, quando cantado em segundas estrofes ou antístrofes.

Medeia, Torrano

Coro: Ouvi a voz, ouvi o grito
 Da mísera mulher cólquida (v. 131)
 [...]
 Se teu esposo
 Venera novas núpcias,

Comum é isto, não te exasperes (v. 157)

Coro: Não tens palácio paterno,
Ó mísera, como abrigo
Das fadigas e nos aposentos
Nupciais outra rainha mais
Potente domina. (v. 442)

Coro: Ó pátria, ó palácio, nunca
Fique eu sem cidadania
A levar sem recursos
A inviável vida
Com míseros prantos. (v. 642)

Coro: Donde audácia na mente
Ou na mão terás em ti
Contra os filhos
Ao ousares terrível ato? (v. 856)

Coro: Tu massacrarás os filhos
Por causa das núpcias contraídas
Por teu marido insolente
Com outra mulher, ao te deixar. (v. 997)

Gota d'água

Cacetão: Depois de tanto confete
Um reparo me compete
Pois Jasão faltou à ética
Da nossa profissão (p. 25)

Vizinhos: A gente faz hora, faz fila
Na vila do Meio-Dia
- pra ver Maria (p. 67)

Joana: Quando o meu bem-querer me vir
estou certa que há de vir atrás
há de me seguir por todos
todos, todos, todos os umbrais (p. 69)

Joana: Pra mim
 Basta um dia
 Não mais que um dia
 Um meio dia (p. 151)

Joana: olha a voz que me resta
 olha a veia que salta
 olha a gota que falta
 pro desfecho da festa
 por favor (p. 159)

No contexto brasileiro, esse arranjo dá-se junto a um léxico “chocante”, apoiado na variedade linguística do subúrbio carioca, com sua linguagem informal, diversas vezes chula, que inverte o conselho aristotélico para a tragédia de que a “excelência da linguagem consiste em ser clara sem ser chã”⁹⁷.

Jasão: Você é merda ... Você é fim
 de noite, é cu, é molambo, é coisa largada...
 Venho aqui, fico te ouvindo, porra, me humilho,
 Pra que? Já disse que de ti não quero nada
 Mas todo pai tem direito de ver seu filho
 (**Gota d’água**, p. 77)

Quebrando a tendência ao decoro alexandrino, o uso de gírias e expressões coloquiais vulgares mostra o lado informal das relações do povo de forma incômoda. O senso crítico é despertado ao tratar as rusgas que surgem na convivência de personagens em conflito de forma exageradamente não mascarada, não atenuada pelas normas de conduta ou pela hipocrisia. Utiliza elementos hiperbólicos e referências obscenas e escatológicas próprias da poesia fescenina ou satírica para criar esse efeito de crítica despudorada, como pode-se notar nos trechos a seguir:

Cacetão: [...] um brinde especial
 Ao único de nós, fodidos sem escolha,
 Que, num ato de impetuosidade e bravura,
 Penetrou firme no reinado da fartura

⁹⁷ ARISTÓTELES, *op. cit.*, p. 43.

Graças ao vigor e à retidão de sua trolha
(**Gota d'água**, p. 12)

Joana: Ninguém vai sambar na minha caveira
Vocês tão de prova: eu não sou mulher
Pra macho chegar e usar como quer,
Depois dizer tchau, deixando poeira
E meleira na cama desmanchada
Mulher de malandro? Comigo não
Não sou das que gozam co'a submissão
(**Gota d'água**, p. 43)

Creonte: Acabou pesadelo e correria
Mas ninguém pode atrasar daqui por diante,
Não é? Falei certo? Ninguém vai mais cagar
Na gaiola, né?, e esperar que a merda cante
(**Gota d'água**, p. 136)

Esse léxico coloquial “baixo”, junto ao recurso das rimas, métrica, aliterações, assonâncias e paronomásias, na fusão sonora de trechos alongados ou mais curtos, confere ao texto uma fluidez digna de nota, com simultânea marca de sofisticação. A palavra “fluência” é citada por pelo menos dois críticos conhecidos que publicaram resenhas na ocasião das duas estreias da peça (no Rio e em São Paulo):

E o verso, para Chico e Paulo, não é uma prisão ou um limite à articulação da linguagem. Eles encontram admirável fluência em um diálogo de espantosa vitalidade e fascinante apreensão da gíria e da fala do povo brasileiro.⁹⁸

Não se sente o verso como uma presença isolada, marcando a sua autonomia no ouvido, porque ele escorre com fluência ininterrupta.⁹⁹

Nessa escolha estética, a atmosfera tensa da trama, a crueldade e indiferença dos algozes da heroína e sua reação sinistra, que explode em violência feroz, envolvem com peso de pedra a linguagem fluida e escorregadia dos versos. O contraste fica

⁹⁸ PEIXOTO, Fernando. “Uma tragédia nacional-popular”, *op. cit.* p. 16.

⁹⁹ MAGALDI, Sábato. “Uma ovação para a tragédia brasileira”, *Jornal da tarde*, 30/01/1976. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>, acesso em 09/12/2007.

metaforizado na relação sonora do samba tema: água/mágoa. A água de que Joana dispõe é o vinho dionisíaco liberador do *pathos*, é veneno, e por fim sangue.

O equilíbrio nas misturas

No tratamento formal do coro de *Gota d'água*, além de sua caracterização e interferência na ação, é significativa sua frequência de participação na peça como um todo. Surpreende o fato de ele ser explorado em aproximadamente 30% do texto, enquanto a tragédia *Medeia* de Eurípides o explorou por volta de 18% do total de versos. É através deste peso maior do coro que elementos épicos e narrativos pesam na estrutura dramática, valendo-se de algumas experiências brechtianas. Jacqueline de Romilly, ao falar da evolução da tragédia¹⁰⁰, expõe que a expressão lírica do coro é inicialmente a alma do gênero, mas aos poucos ela vai perdendo sua função e presença, dando mais lugar aos personagens e à ação. Em Eurípides, o coro já está longe de ser o elemento central, mas Buarque e Pontes retomam sua função de comentador, alçando-o a uma posição consideravelmente privilegiada.

A parcela narrativa dos comentários do coro, bem como das interferências conscientizadoras de mestre Egeu, da tipificação de Creonte, juntamente com a adoção de elementos cômicos e outros recursos, está em consonância com os motivos racionalizantes dos autores, apresentados em ensaio que prefacia o texto dramático e que acompanha a montagem no programa da peça. Nele, os autores afirmam que o trabalho contém três propostas: uma política, de aliança classe média/povo; uma cultural, de uso do popular; e uma formal, de busca de uma racionalidade não estreita, através do uso de versos:

Não foi a razão que fracassou no nosso caso, quem fracassou foi nossa racionalidade estreita.¹⁰¹

Ora, os primeiros propósitos já foram um pouco discutidos no capítulo inicial, alinhando-se ao projeto Nacional Popular. Já o propósito formal, de busca de uma

¹⁰⁰ ROMILLY, Jacqueline de. *A Tragédia Grega*. Tradução de Leonor Santa Bárbara. Edições 70: Coimbra, 2008.

¹⁰¹ BUARQUE, Chico e PONTES, Paulo, *op. cit.*, p. xix.

“racionalidade não estreita” no verso precisa ser um pouco mais desenvolvido. Falamos que sua utilização é um dos empréstimos formais da tragédia ática, em consonância com uma tradição popular recuperada. Porém, de que maneira essa escolha se adere à intenção racionalizante que os autores apresentaram em seu prefácio?

A busca da racionalidade neste caso está inserida numa tentativa de se contrapor às experiências teatrais em voga, que se apoiavam menos na palavra e mais em signos não verbais de encenação. Uma forma de driblar a censura por um lado, mas também uma escolha consciente de exploração do aspecto irracional, dentro da contracultura ou do “absurdo moderno/arcaico” brasileiro¹⁰² explicitado pelo tropicalismo, por exemplo. Neste caminho, temos a peça *Roda Viva* (1967), do próprio Chico Buarque, cujo texto foi um pretexto para experiências sensoriais explorando diversas linguagens, deixando a verbal em segundo plano.¹⁰³ Diferentemente, *Gota d’água* quer explorar a racionalidade pela volta à palavra como centro do espetáculo. E, como foi dito, este uso da palavra vai explorar intensamente a porção narrativa do coro, de mestre Egeu e de Creonte, ampliando a maneira distanciada de olhar para a experiência humana, quebrando com mais frequência do que no texto de Eurípides o envolvimento dramático que se dá nos conflitos diretos entre a protagonista e seus antagonistas.

Porém, é preciso atentar para as palavras usadas pelos autores na apresentação de suas intenções formais. Trata-se de uma busca da “racionalidade não estreita”. Esta negação do adjetivo retoma a autocrítica cepecista, que percebeu a limitação da palavra e da razão utilizadas em suas obras didáticas, porém também não compartilha da atitude irracionalista ou escapista do desbunde dos anos 1970. Seria preciso recuperar a crença na razão, mas numa razão não estreita que, segundo seus propósitos, se daria principalmente pela utilização da palavra poética, a exemplo do que se deu em *Orfeu da Conceição* (1954), de Vinícius, e em *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1965), de Gullar e Vianinha. Estas peças, escritas em verso, foram exceções à

¹⁰² Roberto Schwarz analisa o tropicalismo como alegoria do Brasil em que “o veículo é moderno e o conteúdo é arcaico, mas o passado é nobre e o presente é comercial; por outro lado o passado é iníquo e o presente é autêntico; etc.” SCHWARZ, R., *op. cit.*, p. 74.

¹⁰³ “*Gota d’água*, evidentemente, foi uma reação ao gestual. Mas isso não quer dizer que Paulinho Pontes e eu éramos contra a utilização do corpo ou novas formas experimentais de teatro que foram usadas em *Roda Viva*. Mas éramos contra a exacerbação desse processo”. Entrevista a *Veja*, em 02/08/78. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>, acesso em 24/04/2011.

tendência da maioria dos trabalhos da época, que exploravam a prosa em sua dramaturgia. A própria *Medeia*, que Oduvaldo Vianna Filho escreveu para a televisão em 1972, e que deu início ao trabalho de *Gota d'água*, havia sido feita em prosa. Brecht, em seu livro *Estudos sobre teatro*, defende o uso do verso como forma de fugir ao naturalismo. Segundo ele, o drama em verso reivindica “uma atitude diversa perante o ‘problema’ e um tratamento diferente do material psicológico”; o drama em verso sugere uma beleza ou uma grandeza que seriam insuficientes com a prosa.¹⁰⁴

Portanto, o verso é o aliado escolhido para fazer frente a uma intenção problemática, a de trabalhar uma “razão não estreita”. Como não se fixar nos limites racionalizantes da palavra, como superá-los, transcendê-los, sem abandoná-los? Já havia a busca indicada por Viana Filho de promover o equilíbrio nas misturas, mesclando o popular e o erudito, o inferior e o elevado, o informativo e o redundante, ao trazer juntos o mito aristocrático grego, uma referência erudita, e o ambiente popular da periferia carioca. Porém, Paulo e Chico perceberam que somente isso não seria suficiente e procuraram reforçar esta mescla assumindo o verso urbano como veículo expressivo. Podemos então vislumbrar na peça a “permeabilidade que se estabeleceu a partir da Bossa Nova entre a chamada cultura alta e as produções populares”, de que fala José Miguel Wisnik quando se refere à música popular brasileira.¹⁰⁵ Cruzaram também os gêneros, a exemplo da tragédia grega: o dramático das cenas encadeadas e sua função catártica, o épico da interferência do coro, da construção dos personagens Egeu e Creonte, e finalmente o lírico da linguagem poética de intensidade sonora e da linguagem musical pura.

A mistura na obra de Chico Buarque foi também notada por Renato Janine Ribeiro, naquilo que ele denominou de “utopia lírica” buarqueana¹⁰⁶. Segundo ele “utopia lírica” é uma contradição, pois as utopias seriam sempre épicas, na medida em que lidam com a terceira pessoa. Ele afirma que, politicamente, a busca por um projeto coletivo, voltado para o bem comum, é épica como eram as canções de protesto, por

¹⁰⁴ BRECHT, Bertold. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, pp. 91-2.

¹⁰⁵ WISNIK, José Miguel. “A Gaia ciência: literatura e música popular no Brasil”. In: *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 215.

¹⁰⁶ RIBEIRO, Renato Janine. “A utopia lírica de Chico Buarque de Hollanda”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (orgs.). *Decantando a República: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 163.

exemplo as vencedoras do Festival da Record de 1966, “Disparada” (Geraldo Vandré e Théo de Barros, 1966), em contraste com a expressão lírica do eu de “A banda” (Chico Buarque, 1966). No entanto, a obra de Chico, na sua segunda fase, apresenta um duplo sentido do pessoal e do coletivo atados, clamando por uma utopia comum que só vale a pena com a presença do íntimo, do afeto, e que se dá sempre pela valorização da transgressão, da malandragem, da intensificação dos prazeres, da “felicidade com sabor”, “com açúcar, com afeto”, como o título da famosa canção de 1967.

Dentro dessa visão, *Gota d’água* é uma obra reveladora, na medida em que cria simpatia por uma transgressora, que mata por amor. Joana é, com todos os seus delitos, dignificada pelo afeto; enquanto Jasão, Creonte e Alma são destituídos de valor real na sua aderência ao material, ao conforto sereno da riqueza, que se realiza na opressão alheia. O espectador se choca e se compadece diante da desestruturação dessa figura feminina forte, que mergulhada numa melancolia atroz, é incapaz de superar o luto causado pela ausência do objeto de desejo. A ligação que tem com o candomblé mantém vivo o elo com o divino, com os orixás, os espíritos ancestrais, que resgata com vigor o *daimon* grego, essa força de desgraça que engloba a falta ancestral, a culpa, a mancha destruidora. Também atualiza o barbarismo cultural que envolve Medeia, tão desprezado pelos gregos lá, como o candomblé e a umbanda são desprezados pela classe dominante, católica ou não religiosa, daqui.

Chocado e compadecido, através do verso de *Gota d’água*, o espectador é colocado diante da fratura social que se intensificava então e que não parou de progredir. É, portanto, o verso popular urbano, agregador das misturas aqui expostas, por vezes complementares, por vezes contraditórias, que dá vida ao renascimento do mito na experiência brasileira, fazendo com que a obra se realize conforme as intenções já ditas dos autores: ser racional sem ser estreita, encantar e despertar do encanto.

Canções, recitativos e falas

A maioria das canções e alguns recitativos podem ser encontrados no LP com os melhores momentos do espetáculo, gravado por Bibi Ferreira em 1976¹⁰⁷. O contato

¹⁰⁷ FERREIRA, Bibi. *Os melhores momentos de Gota d’água*. RCA Victor, 1977.

com o disco é uma oportunidade de conhecer a apropriação profunda que a atriz fez do papel. Nas palavras de Chico Buarque, a peça passou a ser mais da atriz do que dos autores¹⁰⁸. No LP ficaram registradas quatro canções: “Flor da Idade”¹⁰⁹, que dá voz ao coro, e as canções interpretadas por Joana, “Bem querer”, “Gota d’água” e “Basta um dia”¹¹⁰. Nas três últimas, Chico Buarque demonstra a sua dicção de cancionista profundo, equilibrando os processos, descritos por Luiz Tatit, de passionalização (vogais que se estendem, exploração de tensões vocálicas, intensificação de agudos) e narratividade, que traduz com palavras “a singularidade da emoção descrita nas curvas melódicas”¹¹¹. Em seu livro *O Cansionista*, Tatit resalta características que perpassam toda a obra do compositor: narrativas com “núcleo passional coeso e autônomo”, compromisso com o mito, com o arquétipo. Há uma brilhante análise do samba “Gota d’água”, em especial, mostrando como o sofrimento passivo que se converte em ameaça de vingança é realizado musicalmente por meio de uma passionalização¹¹². O samba é interpretado na sua íntegra no momento culminante da peça, quando a protagonista, disposta a atacar o inimigo, tem a ideia funesta de completar a vingança com o infanticídio.

Interessante notar que na canção atribuída ao coro, “Flor da Idade”, a passionalização vem combinada de um outro processo musical identificado por Tatit, que dela se destaca, chamado tematização, usado para celebrar a visita de Jasão, mas também para que o coro se apresente ao público. Diferentemente da tensão mais lenta,

¹⁰⁸ “A Bibi Ferreira pegava aquele negócio e cantava e dizia aquilo com um furor, era uma coisa assim muito forte. [...] era o espetáculo da Bibi. O Paulo Pontes aliás era casado com a Bibi, tem muito isso, ele fez pra ela, né? Fez pra ela brilhar e ela brilhava. Era uma coisa muito... e ela montou, remontou mais tarde, acredito que dificilmente outra atriz teria coragem de montar esse espetáculo tão cedo, considerando que as pessoas teriam visto a Bibi e iam comparar, porque a Bibi era dona daquilo.” BUARQUE, Chico. DVD *Bastidores*. Direção Roberto de Oliveira. Gênero Documentário, 2006. Sexto DVD da série retrospectiva da obra do autor. Com imagens de arquivo da Rede Bandeirantes de televisão de Bibi Ferreira declamando trechos da peça e de Chico Buarque executando duas das músicas, 1976.

¹⁰⁹ BUARQUE, Chico e PONTES, Paulo, *op. cit.*, p. 61. FERREIRA, Bibi, *op. cit.*, faixa 1.

¹¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 69 (faixa 4), p. 159 (faixa 9) e p. 151 (faixa 7), respectivamente.

¹¹¹ TATIT, Luiz. “Dicção do Cansionista” e “Dicção de Chico Buarque”. In: *O Cansionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 25.

¹¹² *Idem*, p. 242. Tatit faz uma análise detalhada da canção, apoiando-a numa divisão em nove quadros, cada um registrando no espaço da folha de papel as sílabas poéticas da letra correspondente, posicionadas conforme a nota melódica. Em seu texto, comenta também o ritmo e os acordes utilizados. Essa espécie de partitura que faz pode ser acompanhada por leigos em teoria musical e seus desenhos ascendentes ou descendentes, contínuos ou quebrados, inclusive as pausas, ilustram com clareza o imbricamento dos sentidos e da forma melódica adotada pelo compositor/cansionista.

introspectiva, que carregam as três canções entoadas por Joana, a tematização de “Flor da Idade” valoriza o ritmo mais acelerado, marcado por recorrências curtas. Há, no entanto, momentos passionais que entremeiam essa alegria (indicada na rubrica) por três vezes, relativizando-a com o alongamento das notas nos tercetos:

Ai, a primeira festa
 A primeira festa
 O primeiro amor
 [...]

 Ai o primeiro copo
 O primeiro corpo
 O primeiro amor
 [...]

 Ai a primeira dama
 O primeiro drama
 O primeiro amor
 (*Gota d’água*, p. 61)

Fica então patente a presença da música como forma de dar à palavra uma força de penetração maior, envolvendo-a com sugestões que complementam, ampliam ou relativizam seus significados. Quando recorre ao processo de tematização, a música envolve momentos mais leves, distanciados, irônicos. Quando recorre ao processo de passionalização, seja melodia cantada ou somente acompanhamento, ela tende a envolver aqueles trechos que se apresentam com maior força poética, quando a palavra adquire a função poética jacobsoniana em sua plenitude, seguindo os exemplos de monólogos, réplicas ou apartes da tragédia clássica e elisabetana. As falas (ou apartes) da personagem tornam-se mais longas, acumulando um número considerável de versos, e ela parece transcender aos seus próprios limites, numa compreensão que vai além da esfera cotidiana, ao avaliar sua contingência ou a de seus semelhantes na lei e na ordem social.

Já foi apresentado um levantamento e considerações a respeito das canções. Vale a pena conferir agora um levantamento dos dez recitativos, feito a seguir. No Anexo 3, cada trecho levantado é transcrito junto às rubricas que indicam a presença da música. Aqui indicamos a página de *Gota d’água* e a faixa do LP *Melhores momentos...*, quando o recitativo é contemplado no LP.

1º ato:

- a) Jasão comenta o significado do samba “Gota d’água” (p. 30)
- b) Creonte lamenta a escolha de Jasão como genro (p. 40)
- c) Joana lamenta a sorte dos filhos abandonados (p. 42; faixa 2)
- d) Joana culpa os filhos pela sua sorte (p. 45, faixa 6)

2º ato:

- e) Egeu e Corina assinalam a importância dos filhos ficarem junto da mãe para frear sua ira (p. 87-88)
- f) Joana encomenda um trabalho a Ogum contra seus inimigos (p. 89, faixa 10)
- g) Creonte surpreende-se ao perceber Jasão como um bom aliado (p. 107)
- h) Joana prepara o veneno (p. 160, faixa 11)
- i) Joana prevê o sucesso da sua vingança quando a festa começa e o veneno está pronto, vestindo os filhos (p. 161, faixa 11)
- j) Joana acolhe os filhos para a morte e se despede (p. 167, faixa 12)

Por fim, um levantamento de falas mais condensadas termina por completar uma visão da intensidade lírica da peça. Importante notar que, mesmo nos momentos de fala sem nenhum acompanhamento musical, a musicalidade continua presente no ritmo dos versos e nas demais repetições poéticas. É claro que quando a ação verbal está prioritariamente a serviço do impulso do conflito ou enquanto criação do ambiente e das circunstâncias, o verso aí se adequa à coloquialidade e leveza necessária, diminuindo sua força expressiva e ganhando agilidade na boca de cada personagem. Algo que não é simples de construir de forma convincente mantendo as rimas o tempo inteiro, principalmente num contexto popular, mas que foi bem sucedido em *Gota d’água*. Porém, são também frequentes trechos de grande expansão lírica que permaneceram sem nenhum acompanhamento musical. Chamam atenção os exemplos em que:

1º ato:

- a) Corina descreve o estado de Joana logo no início da peça¹¹³
- b) Alma descreve os atrativos de Jasão¹¹⁴
- c) Joana acusa Jasão de traidor¹¹⁵
- d) Joana retira de Jasão o direito à paternidade dos filhos¹¹⁶

2º ato:

- e) Jasão justifica a “gota d’água” do brasileiro¹¹⁷
- f) Jasão oferece a Creonte sua sabedoria a respeito do modo como o povo opera, para convencê-lo a ceder e assim manipular a massa¹¹⁸
- g) Egeu aconselha Joana a se acalmar¹¹⁹
- h) Joana promete a Egeu seu autocontrole¹²⁰

¹¹³ “Mas desta vez... acho que não aguenta,/ pois geme e treme e trinca a dentadura/ E descomposta, chora e se esconjura/ E num soluço desses se arreventa/ Não dorme, não come, não fala certo,/ só tem de esperto o olhar que encara a gente/ e pelo jeito dela olhar de frente,/ quando explodir não quero estar por perto”. (p. 4-5).

¹¹⁴ “Você já sofreu muito, a gente vê no rosto/ Debaixo dos olhos tem muito sobressalto/ Aqui na testa, quando franze, bem no alto,/ aparece uma linha feita de desgosto/ A boca, que já é muito desajeitada,/ entorta quando ri, como se uma metade/ fosse feliz e a outra tivesse vontade/ de chorar igual a uma criança enjeitada”. (p. 26-27).

¹¹⁵ “E foi assim, enfim, que eu vi nascer do nada/ uma alma ansiosa, faminta, buliçosa,/ uma alma de homem. Enquanto eu enciumada/ dessa explosão, ao mesmo tempo, eu vaidosa,/ orgulhosa de ti, Jasão, era feliz,/ eu era feliz, Jasão, feliz e iludida, / porque o que eu não imaginava, quando fiz/ dos meus dez anos a mais uma sobre-vida/ pra completar a vida que você não tinha,/ é que estava desperdiçando o meu alento,/ estava vestindo um boneco de farinha”. (p. 75-78, faixa 5).

¹¹⁶ “Meus filhos! Eles não são filhos de Jasão!/ Não tem pai, sobrenome, não tem importância/ Filhos do vento, filhos de masturbação/ de pobre, da imprevidência e da ignorância/ São filhos do meio-fio dum beco escuro/ São filhos dum subúrbio imundo do país/ São filhos da miséria, filhos do monturo/ que se acumulou no ventre duma infeliz...”. (p. 77)

¹¹⁷ “Não, ele não é isso, seu Creonte/ O que tem aí de pedra e cimento, estrada de asfalto, automóvel, ponte,/ viaduto, prédio de apartamento,/ foi ele quem fez, ficando co’a sobra/ E enquanto ele fazia, estava calado,/ paciente. Agora quando ele cobra/ é porque já está mais do que esfolado/ de tanto esperar o trem. Que não vem...”. (p. 77)

¹¹⁸ “Conheço o que ele sente quando atira/ as sete pedras que ele tem na mão/ Permita-me então discordar de novo,/ que o senhor não sabe nada de povo,/ seu coração até aqui de mágoa/ E povo não é o que o senhor diz, não/ Ceda um pouco, qualquer desatenção,/ faça não, pode ser a gota d’água”. (p. 102)

¹¹⁹ “Então, pra você se fortalecer,/ não desperdice esse seu ódio ao vento,/ use esse mesmo ódio como alimento,/ mastigue, engula, saboreie ele,/ se arraste, morda a língua, arranhe a pele,/ e chore e reze e role pelo chão,/ faça das suas tripas coração,/ do seu coração, um corpo fechado/ onde seu ódio fique represado,/ engrossando, acumulando energia/ Até que num determinado dia,/ junto co’o ódio dos seus aliados, / todos os ódios serão derramados/ ao mesmo tempo em cima do inimigo/ Numa luta dessas conte comigo/ Mas inda não dá pra brigar agora,/ é bobagem brigar justo na hora/ que o inimigo quer. Sozinha, fraca,/ assim é dar murro em ponta de faca”. (p. 112)

¹²⁰ “Pode ir. Ingratidão, humilhação,/ desprezo, dor de corno, solidão,/ encho a boca disso e cuspo pra dentro/ faço um bolo de rancor bem no centro/ do estômago. Me contorço de dor/ mas vou convivendo

- i) Joana acusa Jasão de abandono¹²¹
- j) Jasão acusa a ansiedade de Joana como razão de seu afastamento¹²²
- k) Joana defende sua ansiedade, que é a do povo¹²³
- l) Joana convence Jasão que o perdoou¹²⁴

co'esse tumor,/ me estrago, me arreberto, me aniquilo/ mas se disse que pode, pode ir tranquilo". (p. 114, faixa 8)

¹²¹ "Amor com prazo fixo vale nada/ Eu achei que você estava ao meu lado/ de olhos fechados, sem hora marcada,/ dormindo sem receio e sem recado/ pra acordar. Mas não, você estava alerta,/ deitado com um pé fora da cama,/ esperando melhor oferta/ pra esmagar no cinzeiro a velha chama". (p. 124)

¹²² "Pra você não Joana, você é fogo/ Está sempre atizando essa fogueira,/ está sempre debruçada pro fundo/ do poço, na quina da ribanceira,/ sempre na véspera do fim do mundo/ Pra você não há pausa, nada é lento,/ pra você tudo é hoje, agora, já,/ tudo é tudo, não há esquecimento,/ não há descanso, nem morte não há/ Pra você não existe dia santo/ e cada segundo parece eterno/ Foi por isso mesmo que eu te amei tanto, porque Joana você é um inferno". (p. 125-6)

¹²³ "Só que essa ansiedade, que você diz, não é coisa minha, não, é do infeliz/ do teu povo, ele sim, que vive aos trancos e barrancos/ Seu povo é que é urgente, força cega,/ coração aos pulos, ele carrega/ um vulcão amarrado pelo umbigo/ Ele não tem tempo, nem amigo,/ nem futuro, que uma simples piada/ pode dar em risada ou punhalada". (p. 126, faixa 3)

¹²⁴ "É que meu/ ressentimento ofuscava a verdade/ Se homem é ação e mulher, postura/ A mulher, o raso, o homem, o fundo/ Se a mulher é de casa e ele é do mundo/ Se ele é chave mestra e ela é fechadura,/ então o que a mulher tem que cobrar/ dele não é lealdade, mas brilho/ Pode comer quem quiser, fazer filho/ numa, casar com outra, descasar,/ o que importa é ganhar uma parada/ toda semana. Um marido leal/ mas fracassado, quem quer?" (p. 153)

4. CENAS REPRESENTATIVAS

Veneno

Dentre os trechos representativos da peça, um dos escolhidos foi o recitativo de Joana enquanto prepara o veneno dos bolinhos de carne que deve matar sua rival em plena festa de casamento. É um trecho de grande condensação poética.

Agora cada setor cantarola a sua ária; BG; luz fica em resistência em todos os sets e acende, clara e brilhante, no set de Joana que, habilmente, tempera com ervas uns bolos de carne

Joana:	Tudo está na natureza	1
	Encadeado e em movimento	
	Cuspe, veneno, tristeza,	
	Carne, moinho, lamento,	
	Ódio, dor, cebola e coentro,	5
	Gordura, sangue, frieza,	
	Isso tudo está no centro	
	De uma mesma e estranha mesa	
	Misture cada elemento –	
	Uma pitada de dor,	10
	Uma colher de fermento,	
	Uma gota de terror	
	O suco dos sentimentos,	
	Raiva, medo ou desamor,	
	Produz novos condimentos,	15
	Lágrima, pus e suor	
	Mas, inverta o segmento,	
	Intensifique a mistura,	
	Temperódio, lagrimento,	
	Sangalho com tristeza,	20
	Carnento, venemoinho,	
	Remexa tudo por dentro,	
	Passe tudo no moinho,	
	Moa a carne, sangue o coentro,	

Chore e envenene a gordura	25
Você terá um unguento, Uma baba grossa e escura, Essência do meu tormento E molho de uma fritura	
De paladar violento	30
Que, engolindo, a criatura Repara o meu sofrimento Co'a morte lenta e segura	33
(Gota d'água, p. 160-1)	

O monólogo de 33 versos em redondilha maior apresenta quatro momentos distintos: com 8, 8, 9 e 8 versos cada.

O primeiro (versos 1 a 8) tem oito versos em rimas perfeitas cruzadas (ABABBABA), sendo B rimas em -ento/-entro e A rimas em -eza/-esa. Iniciados com a palavra “Tudo”, os dois primeiros versos apresentam uma generalização das substâncias da natureza e suas leis “Tudo [...] encadeado e em movimento”, para em seguida, nos quatro versos seguintes, destacar treze exemplos específicos de “ingredientes”, de naturezas distintas, dispostos de modo entrecruzado: sentimentos (tristeza, lamento, ódio, dor, frieza), partes da anatomia humana e fluidos (cuspe, carne, gordura, sangue), temperos (cebola, coentro) e um instrumento de trituração (moinho). O trecho termina com dois versos que recuperam a unidade das substâncias apresentadas (“Isso tudo”) mostrando sua posição (“no centro de uma mesma e estranha mesa”) com o verbo “estar”, que também já havia aparecido no primeiro verso. A paronomásia entre “mesma” e “mesa” reforça esta unidade, ao mesmo tempo em que qualifica-se a mesa como estranha. As rimas -esa/-eza reforçam a figura de “mesa” enquanto metáfora de “natureza”, antecipando a metáfora do ato de cozinhar (indicado na ação) a representar o ato de interferir nas leis naturais. A ideia de “movimento”, “encadeamento”, trazida pelo léxico, se incorpora à ideia de “cruzamento”, pela disposição misturada dos “ingredientes” e pelo cruzamento das rimas, já antecipando o significado principal do segundo momento do texto.

Este momento (versos 9 a 16) também tem oito versos, a rima B se mantém e uma outra C (-or) aparece para com ela cruzar (BCBCCBCB). O trecho é introduzido

por um verbo de ação (misture), no imperativo, como é de praxe nas receitas culinárias. Nos três versos seguintes indica-se a seleção de certos ingredientes (dor, fermento, terror) predominando os sentimentos negativos. Eles vêm introduzidos por suas quantidades (uma pitada, uma colher, uma gota). Em seguida, uma novidade é apresentada como um segredo de chef de cozinha: os sentimentos negativos (raiva, medo, desamor), comparados a condimentos, quando dispostos num suco, criam lágrimas, pus e suor.

No terceiro momento do monólogo (versos 17 a 25), teremos algumas escolhas que quebram a expectativa, já antecipadas pelo uso da conjunção adversativa: “mas”. Aqui, junto à rima B e outra D (-ura), que deveria manter o esquema anterior como se dá nos quatro primeiros versos, há introdução de outra rima, E (-inho), nos quatro versos seguintes: BDBDEBEBD. E para quebrar a ideia de simples divisão do esquema de oito versos em quatro/quatro, um nono verso se apresenta trazendo de volta a rima D. Essas quebras da regularidade reforçam a ideia de inovação na receita, dada pelo verbo imperativo: “inverta”. Não é muito claro o significado culinário de “inverta o segmento”, talvez seja uma referência à inversão do movimento circular que a mão opera na mistura dos ingredientes no fogo, o que é considerado “incorreto” no senso comum dos cozinheiros, que diz que tal mudança de trajetória da mistura ocasionaria o “desandar” da comida, estragando-a, fazendo-a perder a consistência, o ponto. Outras ordens aparecerão: “intensifique a mistura”, “remexa tudo por dentro”, “passe tudo no moinho”. A ordem de intensificar a mistura é particularmente valorizada pela apresentação de ingredientes novos que se formam com a mistura de duas palavras em uma: temperódio, lagrimento, sangalho, tristeza, carmento, venemoinho. Essa ideia reaparece em seguida: “remexa tudo por dentro”, ou seja, o segredo é procurar uma mistura profunda, além da superfície, com o auxílio do moinho que tritura. O moinho traz a rima imprevista, que se repete na paronomásia; é ele que forma “venemoinho” aliando-se a veneno e sugerindo o “redemoinho”, um movimento em espiral, mais profundo e conseqüente que o circular, frequentemente relacionado a “turbilhão”. O verso “sangue o coentro” também surpreende, já que coentro seria uma planta que passaria a produzir uma substância do reino animal se tomarmos a acepção: “faça o coentro sangrar”, que também é possível além de “colocar sangue no coentro”. Ou seja,

o trecho apresenta uma forma de cozinhar que contraria as leis culinárias, que vai interferir na natureza pela negatividade, pela inversão, pela quebra de expectativas.

O quarto e último momento do monólogo (versos 26 a 33) retoma a regularidade da forma, com duas rimas, B e D, cruzando-se durante oito versos. O resultado da interferência sinistra do trecho anterior é apresentado: “um unguento”, “uma baba”, “molho”. O líquido produzido é relacionado a uma viscosidade, secreção pegajosa, gordurosa. E essa ideia se reveste de maior negatividade com a noção de “fritura”, molho que queima e que tem “paladar violento”. O fechamento fala do que a ingestão do molho produz na vida da cozinheira, tal qual a bruxa com suas poções: “repara o meu sofrimento”. Aqui o verbo “reparar” vem duplamente como compensação do sofrimento de Joana (a morte conserta, põe um fim ao meu sofrimento) e também como a atenção que deve ser dirigida para o sofrimento dela, obrigatoriamente deixando a indiferença de lado (a criatura nota, percebe o meu sofrimento).

O monólogo é claramente um instante de extravasamento do *daimon* grego, parecem resgatar o que a personagem Medeia/Joana tem de bárbara, de feiticeira. Apesar da peça de Buarque e Pontes ter como modelo principal a versão de Eurípidés, nesta cena em especial os autores parecem resgatar a *Medeia* de Sêneca, pois o grego não havia desenvolvido nenhum episódio em que a feiticeira se servia de magia diante do público. Ao contrário, o trágico romano criou no terceiro episódio, entre os versos 739 e 850¹²⁵, um monólogo longo de apresentação aos deuses das ervas selecionadas para o sortilégio e a invocação de Hécate, deusa grega da magia e da noite, para que os venenos preparados impregnassem os presentes e seu efeito fosse estimulado pela chama da deusa. De forma aproximada, nessa cena de *Gota*, assim como na cerimônia para Ogum (pp. 87-90), a ligação íntima de Joana com o candomblé se apresenta diretamente ao público, não mais como relato de outras personagens, apesar de, nesse caso, ela não ter invocado diretamente nenhum orixá em sua fala. Diante da plateia, ela se liga aos antepassados negros, que sendo príncipes ou reis, foram retirados de seu lar e trazidos à força para trabalhar como escravos. Tal qual Medeia, ela recupera o

¹²⁵ SENECA, Lucius Annaeus. *Medea*. (Tradução [em verso] e introdução de Frederick Ahl). New York: Cornell University Press, 1986, pp. 85-88. Ver também: SENECA, Lucius Aneu. “Medeia”. In: *Obras*. (Estudo introdutivo e tradução [em prosa] de G.D. Leoni). São Paulo: Atena Editora, 1957, p. 151-154.

sentimento de orgulho e dignidade aristocrática de sua linhagem africana. A inabilidade para a conformação e insubordinação aos maus tratos afetivos e de condição social fazem explodir uma ira devastadora. Assim como na cena de Sêneca, em que Medeia interfere nas leis da natureza¹²⁶, Joana interfere nas leis culinárias e nas leis sociais quando produz os seus bolinhos envenenados. Os bolinhos de carne são uma alusão ao véu envenenado que Medeia oferece a sua inimiga e que a queima até a morte. Porém o ato de cozinhar algo que será ingerido e que vai queimar de dentro para fora não perde em força destruidora, e o fato de os bolinhos serem feitos de carne sugerem ainda mais a força motriz do desejo, da traição, do despeito amoroso

A rima que perpassa todo o monólogo está sempre ligada a palavras muito significativas: movimento, lamento, centro, elemento, fermento, condimento, segmento, lagrimento, dentro, coentro, unguento, tormento, violento, sofrimento. Todas, unidas pelo som anasalado e fechado do -ento, trazem o íntimo, a interioridade, as entranhas de uma alma mergulhada na melancolia. A redondilha maior, as rimas cruzadas, as escolhas léxicas resgatam a cultura popular, realizando, segundo o projeto Nacional Popular, a aliança da intelectualidade, suas referências eruditas, com as causas políticas de revalorização da dignidade e da cultura do povo.

Morte

O segundo trecho escolhido para análise é também um monólogo, de 36 versos (nas pp. 165-6), em que Joana reflete sobre a constatação de seu fracasso. Antes de enviar o veneno a seus inimigos, ela já havia pensado em assassinar os filhos e a si mesma para completar a vingança:

¹²⁶ “Para ti, conforme o hábito de nossa raça, soltei os laços de minha cabeleira; percorri a pés nus os lugares mais secretos dos bosques; tirei a chuva das nuvens secas; remexi os mares nas suas profundezas: o Oceano, quando venci as marés, teve de fazer recuar as apertadas ondas. Também o Sol e as estrelas; e as Ursas trocaram o mar, que lhes é interdito. Mudei a sequência das estações: em pleno verão a terra cobriu-se de flores, graças aos meus encantamentos; e forcei Ceres a dar uma colheita em pleno inverno. O impetuoso Fásis fez subir as ondas para a nascente; e o Ister que tem muitas fozes deteve preguiçosamente suas águas ameaçadoras entre as margens. As vagas estronderam; o mar inchou-se furiosamente, embora os ventos não soprassem; minha voz imperiosa fez desaparecer as sombras numa antiga floresta e voltar ali o dia; Febo parou no meio de sua corrida e a constelação das Iades, abalada pelas minhas magias, vacilou.” SENECA, Lucius Aneu. “Medeia”. In: *Obras*. (Estudo introdutivo e tradução [em prosa] de G.D. Leoni). São Paulo: Atena Editora, 1957, pp. 151-152.

Beijem seu pai, lhe desejem felicidade
 co'a moça e voltem correndo, que eu e vocês
 também vamos comemorar, sós, só nós três,
 vamos mastigar um naco de eternidade.
 (Gota d'água, p. 161)

Porém em seguida desiste:

Não, eles não. Por que, meu Deus? Que atrocidade
 Eles não têm nada co'isso. Vou esconder
 os dois com mestre Egeu e depois vou correr
 Conheço todos os covis desta cidade.
 (Gota d'água, p. 162)

Agora que percebe o fracasso de seu plano ela vai retomar a ideia de suicídio e infanticídio definitivamente. Este outro recitativo em forma de monólogo se inicia quando Corina acaba de trazer a notícia da expulsão dos filhos da festa e eles acabaram de deixar o pacote de bolinhos envenenados em seu set antes de correrem para dentro da casa. Corina oferece ajuda para cuidar das crianças. Sai. Joana começa a abrir o pacote. Corina volta, insiste em oferecer ajuda. Sai. É aí que o trecho se inicia:

Joana: *(Corina sai; recomeça a desfazer o pacote)*
 Meu senhor, olhe pra mim, tenha dó,
 Pai, por que meu Pai? Você não deixou?
 Como foi que Creonte farejou,
 meu Ganga? Responde, aponta uma estrada
 Pra quem padece como eu não há nada 5
 que ajude mais do que o padecimento
 de quem me oprime. Foi só um momento
 de alívio que eu pedi. Não pode ser?
 É possível que o Pai quis proteger
 Jasão, que larga os filhos nas esquinas 10
 e que se entrega ao canto das ondinas?
 Quis defender Creonte, esse ladrão
 do rosto humano e a cauda de escorpião?
 É justo conservar este homem vivo?
 E a filha que mantém Jasão cativo 15
 transformando em porcos os seus amigos?
 Xangô, meu Pai, salvou meus inimigos

por que motivo? De que serve a vida
 deles? Eu tenho que sair ferida,
 abandonada, doída, sem abrigo 20
 Não, não pode fazer isso comigo
 meu Ganga. Não, não pode ser. Você
 quer eles vivos para que? Por que?
 Meu Ganga, meu pai Xangô, o Senhor
 quer dizer que há sofrimento maior 25
 do que morrer com veneno cortando
 as entranhas... escorrendo, arruinando,
 fazendo a carne virar uma pasta
 por dentro?... *(Grita)* Não, Senhor... É isso? Afasta
 de mim essa ideia, meu Pai... Mas não, 30
 meu Ganga, é pior... Pior, tem razão
 Esse é o caminho que o Senhor me aponta
 Aí em cima você toma conta
 das crianças? ... *(Grita)* Não!...
(Com o grito as crianças aparecem)
 Vêm, meus filhos, vêm...
(Os filhos chegam perto; ela abraça os dois)
 Filho 1: Queria comer...
 Filho 2: Tou com fome...
 Joana: Tem 35
 comida, vem... Isso é o que o senhor quer?
(Abraça os filhos profundamente um tempo)
(Gota d'água, p.166).

O monólogo apresenta um momento de grande comoção, talvez o momento de maior potência catártica da peça. Joana presta contas e negocia seu destino com Xangô, entidade de devoção no candomblé. O trecho é precedido da interação com Corina e se termina com a interação com as crianças. É todo construído a partir de perguntas. Começa com uma pergunta e apresenta mais quatorze até o segundo grito de dor. A breve conversação que tem com as crianças é ainda uma extensão da ideia final que precede a pergunta derradeira (“Isso é o que o senhor quer?”). Em seguida vem o abraço de despedida e sua última fala da peça (mais 27 versos), esta sim sendo inteiramente feita na afirmativa, direcionada às crianças.

Pela sua estrutura interrogativa, o trecho em destaque representa a hesitação, já mencionada, da protagonista. Aqui também se intensifica o apontamento de Hirata sobre delírio e razão correndo juntos em Medeia. Não sabemos ao certo qual dos dois impulsiona Joana em qual parte, visto que ambos se colam ao longo do trecho. A mulher conversa com sua entidade protetora, afastando-se da posição racional diante do mundo. Está entregue à crença religiosa, mas apresenta seus questionamentos humanos com argumentos, e eles, por sua vez, procuram racionalizar questões por si irracionais: a vingança e a morte.

Para melhor compreender este trecho, bem como o analisado anteriormente, é preciso levar em conta o cenário da ação: a casa de Joana é descrita logo no início da peça por Corina da seguinte forma:

Tem resto de comida
nas paredes fedendo
a bosta, tem bebida
com talco, vaselina
barata, escova, pente
sem dente. E ali, menina,
brincando calmamente
co'os cacos dos espelhos,
estão os dois fedelhos...
É ver sobra de feira,
ramo de arruda, espada
de São Jorge, bandeira
do Flamengo, rasgada
por cima da cadeira
(**Gota d'água**, pp. 4-5)

O desleixo, a falta de asseio, a degradação dos objetos apontam para a pobreza e o estado de abandono dos habitantes. Três objetos se destacam no meio disso. Um é a bandeira do Flamengo rasgada, indicando o ataque feito ao objeto de veneração de Jasão. Os demais demonstram a espiritualidade da protagonista: o ramo de arruda e a espada de São Jorge. O ramo de arruda foi largamente usado como amuleto para espantar mau-olhado, ou contendo outros poderes afins, por pessoas de diferentes religiões, na Grécia antiga, na Idade Média europeia, no Brasil da colônia até os dias de hoje. Também a espada-de-são-jorge (também conhecida como espada-de-ogum) é o

nome dado a uma planta protetora, que espanta o mau-olhado. Demonstram o caráter supersticioso de Joana. Além disso, a menção a São Jorge indica o sincretismo religioso da umbanda, no caso, a devoção de Joana pelo santo popular São Jorge, que é sincretizado ao orixá Ogum.

Na cerimônia “Paó para Djagum” (pp. 87-90), isso é reforçado, já que Joana faz um trabalho a este orixá contra seus inimigos. Ogum é o orixá ferreiro e também das águas doces, na mitologia Yorubá. Era guerreiro ativo e quando sujeito a cóleras, volta-se tanto contra os culpados como contra as vítimas. Pierre Verger, assim o descreve:

Ogum, o valente guerreiro,
o homem louco dos músculos de aço!
Ogum, que tendo água em casa
lava-se com sangue!
[...]
Os prazeres de Ogum são o combate e as brigas.
O terrível Orixá que morde a si mesmo sem dó!
Ogum mata o marido no fogo e a mulher no fogareiro.
Ogum mata o ladrão e o proprietário da coisa roubada!¹²⁷

Essa descrição combina perfeitamente com o caráter de Joana. No entanto, na cena escolhida para análise, ela dirige-se a outro orixá com quem também tem profundas afinidades: Xangô. Este é o orixá do fogo, dos raios e trovões. Também de caráter violento e vingativo. Carrega um machado de duas lâminas, é vaidoso e sedutor. Está também ligado a questões de razão, justiça e direito. Conforme outra pesquisadora, Gisele Omindarewa Cossard:

Antes de *Xangô* aparecer, existia um culto mais antigo ligado ao sol, o culto de *Jacutá*. Esse orixá simbolizava a justiça, a lei, a boa ordem, e protegia os inocentes. Embora tivesse um caráter turbulento e violento, *Xangô* passou a suplantar *Jacutá*, os dois ficaram confundidos e as características do mais antigo foram assimiladas por *Xangô*. É a ele que se recorre quando há contestações, controvérsias, processos: [...]

Ele mata o mentiroso.

¹²⁷ VERGER, Pierre Fatumbi & CARYBÉ. *Lendas Africanas dos Orixás*. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Corrupio, 2011, pp. 17-20.

Pai que impõe o direito.
 O grande rei.
 O rei maduro.
 O rei poderoso.
 Leopardo com olhos de fogo.¹²⁸

Xangô é o grande Pai neste momento, a grande entidade a interferir, pois a questão da justiça é exatamente aquilo que fala mais fundo à personagem. Ao considerar a humilhação diante da injustiça, a pior condição, ela torna a salvação de seus inimigos como algo incompatível com sua vida. A questão da justiça aqui alude tanto ao que é racional, como ao que está além, acolhido na ilusão, no sonho da igualdade. Joana procura, no trecho, uma explicação, um motivo para o revés que sofreu no embate com os inimigos, como se o entendimento pudesse restaurar a justiça perdida. Ela vasculha talvez uma consciência negada, uma verdade invisível, quem sabe uma cena de “reconhecimento” de suas próprias falhas, aquele “reconhecimento” de que fala Aristóteles na *Arte Poética*.

O monólogo de 36 versos possui nove trechos de rimas emparelhadas no esquema AABB, cada trecho introduzindo novas rimas para A e B. Ele é conceitualmente dividido em duas partes distintas. Na primeira (um trecho ABB e cinco trechos AABB, até o verso 23) Joana questiona Xangô. Na segunda parte (três trechos AABB, e mais uma rima solta, do verso 24 ao verso 36), Joana vislumbra uma resposta de Xangô para suas questões.

O primeiro verso do monólogo repete a rima A anterior ao trecho (só/dó), conectando sua estrutura à do diálogo prévio travado com Corina. Ele fora construído com rimas interpoladas (ABBA) e encerrado com a rima solta “só”, que serve para engatilhar com o monólogo e assim assegurar o encadeamento das ações e ritmo crescente.

¹²⁸ COSSARD, Gisèle Omindarewá. *Awó: o mistério dos orixás*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011, p. 47. A autora, de origem marroquina, começou como pesquisadora na França, mas não chegou a publicar sua tese na época, passando a conhecer o candomblé mais de perto quando morou na África e também no Brasil, onde foi iniciada. Acabou por tornar-se yalorixá, dona de um terreiro aqui no Brasil, e publicou este livro reescrevendo sua tese inicial enriquecendo-a com estudos posteriores e sua experiência prática. Ela cita as cantigas do ritual da forma como foram aprendidas oralmente em Iorubá e em seguida traduz.

Os últimos dois versos da segunda parte do monólogo incorporam as crianças como presenças vivas que vão intensificar o apelo final da morte, recurso explorado por Eurípides no desenvolvimento de sua tragédia. A fala deixa então de ser monólogo para tornar-se diálogo, porém estendendo sua linha de raciocínio e intenção para concluí-la na presença dos filhos. Diferentemente do engate feito anteriormente, o último verso do monólogo apresenta uma rima (“quer”) que, ao invés de ligar-se à fala seguinte feita em rimas cruzadas, retoma o diálogo precedente com as interpoladas: “quiser/ mulher”, que havia sido realizado 36 versos antes. Esse arranjo dá a impressão de que o diálogo com Xangô foi um aparte, um momento de descoberta interiorizada que a auxilia a retomar a ação exterior do ponto que havia parado, de modo a concluir o enredo.

A sequência de argumentação dada por Joana através de perguntas segue os princípios da retórica, algo que influenciou demais Eurípides e a tragédia do seu tempo, e que se fazem presentes em Medeia:

Estes gestos de violência são, primeiro, motivados, depois, preparados ou, mesmo, justificados; e a paixão, em Eurípides, marca-se também por confrontos verbais, ao mesmo tempo ardentes e lúcidos.

Pode parecer anormal, à primeira vista, que uma personagem, precipitada na dor, possa tão facilmente transformar-se em orador, multiplicar argumentos, brilhar como um discípulo de retores, com longas tiradas rigorosamente compostas. É, no entanto, o que vemos em todas as cenas de *agôn*, ou de disputa. Mas, na prática, isto muito raramente ofende. Porque Eurípides mais não fez do que servir-se dos meios da retórica para dar mais eloquência a uma personagem que deseja apaixonadamente convencer outra.¹²⁹

Os questionamentos da protagonista partem de uma premissa: a de que os acontecimentos desfavoráveis a ela tiveram o consentimento do seu orixá, em quem confiava plenamente. No candomblé, “o orixá deve ser chamado de meu pai, ou minha mãe, e usa-se senhor ou senhora como tratamento”¹³⁰. Joana dirige-se a Xangô como “Pai” com maiúscula logo no segundo verso, e em seguida no possessivo “meu Pai”. Repete o tratamento mais quatro vezes, reforçando sua relação desigual e sua devoção: “o Pai” (v. 9), “Xangô, meu Pai” (v. 17), “meu Pai Xangô” (v. 24), “meu Pai” (v. 30).

¹²⁹ ROMILLY, J., *op. cit.*, p. 129-30.

¹³⁰ COSSARD, G. O., *op. cit.*, p. 47.

Também, novamente com maiúscula, ele é chamado de “meu Ganga” (feiticeiro, vidente) quatro vezes: versos 4, 22, 24 e 31. Seguindo o ritual, o pronome de tratamento usado durante todo o discurso é “Senhor”, também sempre com maiúscula, o que se dá pelo seu status de ente superior. Essa premissa de que o ídolo, o gerador, protetor, tenha consentido no desastre de Joana, não é absolutamente posta em dúvida. Resta saber seus motivos, justificar seu ponto de vista para convencer a entidade a reconhecer a injustiça sofrida, fazê-lo retirar o consentimento dado e, a partir daí, saber “como” reverter o sucesso de seus inimigos.

No verso 1 há um apelo pela simpatia considerada perdida: “olhe pra mim, tenha dó”. Nos versos 2 a 4, a procura de entendimento: “por que...?, ... não deixou?, Como foi...?”. Em seguida o imperativo: “responde, aponta”. Nos versos 5 a 8, ela justifica a necessidade da sua vingança pois precisa de “ajuda, alívio”. E volta a insistência no pedido: “não pode ser?”. Os versos 9 a 16 apresentam quatro perguntas retóricas, do tipo que dispensam resposta e que servem para expressar indignação, além de retomar os personagens inimigos vistos a partir de metáforas negativas, bem como retomar as ações que Xangô os oferta, expressadas em três verbos que ressaltam o paradoxo com aqueles dotados de negatividade: proteger (Jasão), defender (Creonte), conservar (Creonte e a filha). Jasão é comparado a alguém que “larga os filhos nas esquinas e se entrega ao canto das ondinas”, com imagens que envolvem a mistura de mitologias. Creonte é comparado a um “ladrão de rosto humano e a cauda de escorpião”. Alma é comparada a Circe: “mantém Jasão cativo transformando em porcos os seus amigos?” – outra vez a mistura de mitos. Os versos 17 a 19 retomam duas perguntas que exigem uma informação específica: “salvou meus inimigos por que motivo?” e “de que serve a vida deles?”. Os versos 19 e 20 retomam o resultado a partir do ponto de vista da injustiçada, com adjetivos e locução que reforçam sua vitimização: “ferida, abandonada, doída, sem abrigo”. Os versos 21 e 22 inovam trazendo uma negação direta, não mais sugerida, contendo a repetição da palavra “não” por três vezes. Enfim, a primeira parte do monólogo encerra-se com mais duas perguntas que insistem na busca do motivo: “vivos para que?, Por que?”.

Na segunda parte, Joana muda da indagação para a visualização de uma resposta que se vai tornando pouco a pouco clara aos olhos dela e do espectador. Através de outra pergunta (v. 24 a 29), esta expressando incredulidade, ela indica, pela comparação

à primeira forma de vingança escolhida, outra com mais poder de destruição. A força dela se dá pela valorização crescente da primeira vingança: “veneno cortando as entranhas... escorrendo, arruinando, fazendo a carne virar uma pasta por dentro?” Um grito vem, mostrando que a sugestão de Xangô não agrada em nada Joana, seguido da negação: “Não, Senhor...”. Mais uma pergunta de confirmação: “É isso?”; e outra negação: “Afasta de mim essa ideia, meu Pai...” Uma modificação se dá a partir desse momento: da incredulidade ela passa à crença e depois à conformação: “Mas não, meu Ganga, é pior... Pior, tem razão. Esse é o caminho que o senhor me aponta”. O que chama a atenção nesta parte é a ambiguidade: o que seria pior?; pior para quem? O foco neste momento continuaria nos inimigos ou teria se voltado para as vítimas? A responsabilidade das mortes das crianças e de Joana, ao serem transferidas para Jasão, Alma e Creonte, seria uma vingança pior? Tudo indica que a culpa infligida iria atingir de forma profunda apenas Jasão e, mesmo assim, nada o impediria de superá-la e refazer sua linhagem tendo outros filhos com Alma. A outra interpretação, que parece fazer mais sentido, é a de que permanecer viva no sofrimento seria pior para Joana e as crianças do que morrer com veneno, mesmo sendo essa uma morte terrível. O fato de Joana continuar seu monólogo perguntando sobre o bem estar das crianças reforça essa mudança de foco: “Aí em cima você toma conta das crianças?” Termina o monólogo com um segundo grito “Não!”, que atrairá as crianças para a cena, de modo que ela as acolha, se acalme, se despeça e prepare sua fala e ato final.

Seria o delírio que prevaleceu, fazendo-a acreditar que vai deixar uma vingança realmente amarga para seus inimigos? Ou será que a razão teria vencido, mostrando a ela que, se porventura há alguma interferência de deuses na vida após a morte, ela não se faz presente na vida terrena? Seria a lição de dignidade preservada o que ela vislumbra ter-lhe restado? Ou seria a consciência do absoluto abandono e desigualdade de recursos a fazer com que ela perca a força de luta, de toda e qualquer luta, inclusive da sobrevivência? Vemos um monólogo carregado de indagações e que restaura a segurança somente para a personagem, deixando a plateia na ambiguidade.

O raciocínio que Joana expõe nesse monólogo, como foi dito, apoia-se na confiança que a protagonista tem na simpatia e no poder de Xangô e na habilidade que ela tem de interpretar sua vontade. Porém, para uma parte considerável do público, essas premissas não são necessariamente partilhadas. O que ele vê é uma mulher vítima do

abandono afetivo do marido, da exploração do senhorio capitalista e das armadilhas da fé em deuses ausentes ou mal interpretados. O público dificilmente concordará com suas conclusões, mas se envolve emocionalmente com o *pathos* da personagem, com sua condição de vítima, com seus gritos, com suas falas, que provavelmente emprestarão dos atores um tom de voz profundamente abalado. No caso de Bibi Ferreira, na primeira montagem da peça em 1975, ela vocifera, chora e se entrega totalmente, favorecendo a catarse.

Do ponto de vista formal, a relativa distensão dos decassílabos e as frequentes cesuras favorecem a argumentação, que muitas vezes extrapolam o tamanho do verso, concluindo sua ideia na metade do verso seguinte. Já as rimas perfeitas e sua disposição, bem como a existência de várias rimas internas, ajudam a manter o ritmo marcado e crescente, por outro lado, mantendo a ligação com formas populares, como acontece com o martelo-agalopado, que é um metro decassílabo com rimas emparelhadas, cantado e declamado por cantores sertanejos.

Protesto

No meio do segundo ato, há uma cena bastante significativa do papel conscientizador de Egeu na peça. Até esse momento ele havia tentado agregar os moradores num movimento de resistência, esclarecendo-os sobre sua condição injusta no condomínio, elucidando-os sobre sua força política na união, no boicote, nas reivindicações. Ofereceu parâmetros éticos e conselhos de como encaminhar essas estratégias de resistência: a forma, o momento e as alianças. Neste ponto da ação, diante da iminente expulsão de Joana, ele vai optar pela mobilização de uma marcha de protesto até a casa de Creonte, de modo a pressioná-lo. Sua participação, que vinha sendo mais defensiva ao longo da peça, passa ao ataque.

Por essas qualidades é que escolhemos destacar esta cena, que representa bem o aspecto mais político do texto, de sua proposta mais diretamente voltada à promoção da razão, da consciência crítica, do distanciamento, sendo um exemplo que oferece contraste com as cenas analisadas anteriormente. A cena se passa toda na rua, e se inicia quando Joana se lamenta diante de todos que fora Jasão quem viera em pessoa anunciar

sua expulsão. Assim que ela sai, amparada por Corina, Egeu começa uma fala dirigida a todos os vizinhos que ali se reuniram para acudir Joana.

Egeu:	Bom... Eu agora queria Falar. A fúria e a indignação pertencem a Joana. Sua mazela é sua. A dor é dela. O homem dela, seu destino, seu futuro, seu chão, seu lar e os filhos dela. Acabou. Chora em nome dela quem é amigo dela Amigo de Jasão que acenda a vela em nome dele. Tá entendido? Agora, não pode mais deixar acontecer é que o locador, com base legal num contrato assim antissocial, venha botar pra fora essa mulher	1 5 10
Todos:	Isso – De acordo – Não dá – Tá falado	
Egeu:	Não pode porque é suicídio. Se a gente deixar Creonte jogar calmamente essa mulher na rua, o despejado amanhã pode ser você. Você Você. Tá certo, Joana tratou mal o locador. Problema pessoal, não interessa a razão e o porquê Mas ninguém pode viver num lugar pelo qual pagou mais do que devia e estar dependendo da simpatia de um cidadão pra conseguir morar tranquilo. Não. O seu chão é sagrado Lá você dorme, lá você desperta, pode andar nu, cagar de porta aberta, lá você pode rir, ficar calado, lá você pode tanto querer bem quanto querer mal a qualquer mortal Você é Papa, Rei, Deus, General, sem ter que depender de “Seu” ninguém E já que todo mundo quer falar	15 20 25 30

com Creonte sobre essa prestação 35
 que nunca acaba, porque não, então,
 ir logo lá duma vez pra matar
 os dois assuntos? Vamos... 38
 (*Gota d'água*, p. 131-2)

O trecho apresenta duas falas de Egeu. A primeira dá continuidade à forma do diálogo que já se fazia anteriormente entre os vizinhos e Joana, em decassílabos com rimas perfeitas interpoladas, no esquema ABBA. O primeiro verso do trecho apresenta a rima –ia que engata com o grupo interpolado anterior, completando-o. Continua trazendo mais três grupos neste esquema, até ser interrompido por um verso de apoio da multidão (verso 14), que se encadeará com a fala seguinte. Assim, a segunda fala do mecânico dá continuidade a esse grupo e segue adiante com mais cinco. São, portanto, a reunião de um verso inicial, 9 grupos ABBA e mais um último verso, totalizando 38. Esse último transfere a voz de Egeu para Cacetão, e o esquema métrico e de rima se manterá ainda mais um pouco no diálogo que se estenderá em seguida com os moradores, até a saída de todos para a casa de Creonte.

Essa técnica de formar grupos de rimas encadeando falas de diferentes personagens e de diferentes momentos da ação é recorrente em *Gota d'água* e sua utilização mantém o ritmo, como já mencionamos no monólogo “Morte”. Quando o encadeamento é abandonado, quebra-se o ritmo, imprime-se uma pausa, uma mudança de foco, sempre de acordo com o efeito pretendido naquele momento.

Neste caso, o andamento pretende ser contínuo. Egeu aproveita a forte energia de indignação existente para transformá-la numa arma política. Sem deixar a potência coletiva se esvaír, precisa guiá-la de forma racional, controlada, para a luta dos direitos do grupo. Não é a toa que sua retórica começa com o esforço de fazer a população extrair da desgraça pessoal de Joana o entendimento de um jogo de poder que vai além do pessoal.

Os versos 2 a 6 isolam a problemática individual da protagonista trazendo um grupo de palavras escolhidas para sintetizar os problemas de Joana: fúria, indignação, mazela, dor, homem, destino, futuro, chão, lar e filhos. Não à toa elas aparecem acompanhadas do verbo “pertencer” e pela repetição, por oito vezes, dos pronomes possessivos: seu, sua, dele, dela. O isolamento é fechado com a palavra: acabou. Porém, nos versos 6 a 9, Egeu dá ainda espaço para a solidariedade dos vizinhos em relação a

esse isolamento, trazendo os enunciados com os sujeitos “amiga” e “amigo” e os verbos “chorar” e “acender a vela” em nome “dela/dele”. A reintrodução do pronome possessivo e a pergunta “tá entendido?” encerram o espaço dado para a empatia pessoal, preparando o terreno para o que será lançado em seguida: o problema social comum.

Do verso 9 ao 13, Egeu apresenta esse problema: o uso da lei, qualificada como “antissocial”, para legitimar um exílio. O esforço para despir a situação do envolvimento passional faz com que Egeu use palavras neutras para referir-se às pessoas (“locador” substituindo Creonte; “mulher” substituindo Joana) e a expressão “não pode mais deixar acontecer” como atitude a ser tomada no desenrolar dos acontecimentos. Imediatamente sua convocação é apoiada com frases curtas no verso 14, que dá voz aos moradores. Os verbos “poder” e “deixar” aparecem aqui como modalizadores de regulação. Se o verbo “poder” estivesse na afirmativa ele estabeleceria uma ressalva na regulação da atitude a ser tomada pela comunidade, eles “poderiam/teriam a permissão” de deixar aquilo acontecer. O verbo, no entanto aparece na negativa, indicando a “não permissão” de deixar aquilo acontecer, o não acesso a essa ressalva. Em seguida, o verbo “deixar” passa a ideia contrária de “permitir”. A frase, apesar de bastante comum, reveste-se de alta significação no contexto em que é criada. O sujeito oculto “a gente” se estende a todos os ouvintes do enunciado. Este sujeito coletivo não tem a permissão de permitir sua própria exploração. É uma ordem, onde o enunciador Egeu se reveste da mesma autoridade tomada pelo explorador do grupo, e coloca a “sua” autoridade em oposição à “dele” diante dos explorados. Há um jogo de tomar a autoridade para investir os moradores dessa autoridade, pois ele ordena que a comunidade não permita aquilo.

Na segunda fala de Egeu, ele vai reforçar a convocação feita pelo princípio “não pode deixar”, adicionando a ele uma razão, um motivo. E a palavra “suicídio” é que o sintetiza e liga o problema individual ao destino de todos. Nos versos 15 a 19 esse motivo será exemplificado: amanhã o despejado pode ser você. A repetição do pronome pessoal “você” reforça a transferência da responsabilidade. Então, Egeu lança um contra-argumento, o de que Joana teria tratado mal Creonte. Mas, de modo a evitar um movimento de retorno ao horizonte passional, emenda: “não interessa a razão e o porquê”. Nos versos 22 a 26, ele desmonta esse contra-argumento, finalizando a rejeição com a palavra “não”.

Daí ao verso 33, Egeu afirma o significado da casa própria, simbolizado na metonímia “chão”, arrolando vários exemplos de ações que podem ser livremente realizadas quando se possui tal bem. Alguns exemplos lançam mão da ironia, com imagens e termos prosaicos, vulgares e, portanto, de efeito cômico (andar pelado, cagar de porta aberta), quebrando um pouco a tensão do momento, ajudando no distanciamento, valendo-se do efeito “choque” para não deixar cair a importância da situação. O verso 32 tem força imagética, também irônica, ao aproximar as categorias superiores de poder espiritual, aristocrático e militar (Papa, Deus, Rei, General) ao status do homem comum dentro de sua casa. E o verso 33 reforça a liberdade desse homem, desvinculando-o da questão da dependência. O uso da expressão “*Seu* ninguém” tem ambiguidade, podendo ser lida tanto como “não depender de nenhum homem a quem tratamos de *Seu*”, como também “esse a quem tratamos de *Seu* é ninguém”. Os últimos cinco versos terminam ligando a questão contra o abuso de poder revelado no exílio de Joana ao abuso de poder já revelado anteriormente na cobrança de juros abusivos, transitando do discurso para a iminência da ação na última palavra: “Vamos”.

O léxico utilizado em todo esse discurso procura mesclar de maneira equilibrada termos impessoais, jurídicos (locador, contrato, base legal, despejado) com expressões de natureza popular, informal (botar pra fora, pagou mais do que devia, qualquer mortal, prestação que nunca acaba, matar os dois assuntos). O tom passeia também do neutro, do polido, para o indignado, o irônico. Essa mescla mantém o discurso num registro familiar ao da comunidade, acessando sua concentração, seu entendimento; ao mesmo tempo em que procura tirá-lo da maneira costumeira de pensar, da zona de conforto, lançando-o a um universo conceitual necessário para a conscientização do seu papel social.

O grande problema está na limitação dessa consciência. A atitude de, através da argumentação, da estratégia, convocar os vizinhos a ter poder sobre seu próprio destino não faz necessariamente que o destino que eles porventura venham a escolher seja um destino melhor. É preciso ter horizontes amplos diante dos olhos e circunstâncias que favoreçam a análise profunda desse horizonte.

Nesse ponto, podemos relativizar uma aparente não correspondência entre os personagens Egeu euripídiano e o Egeu brasileiro. O Egeu de Eurípides é alguém que

está de fora do universo em que a ação se passa, Corinto. No terceiro episódio de *Medeia*, bem no meio da peça, ele aparece de passagem por lá, vindo do encontro que teve com um oráculo (o oráculo de Lúcido), a quem indagara o que fazer para conseguir gerar filhos. O oráculo dera um conselho nebuloso, que apenas alguém especialmente dotado de poder interpretativo poderia desvendar. Para isso, Egeu vem a Corinto solicitar a ajuda do sábio Piteu, e no caminho encontra Medeia. A feiticeira expõe suas infelicidades e conquista sua compaixão, além de oferecer ajuda “mágica” para solucionar o problema do rei de Atenas em troca de exílio e proteção. Certifica-se de que nenhuma aliança política venha a ser feita futuramente entre ele e seus inimigos, fazendo-o jurar diante dos deuses que iria cumprir a promessa. Vemos, portanto, alguém que é de fora e ao mesmo tempo de dentro, já que Egeu habita e reina Atenas, outra cidade-estado, sendo ambas, no entanto, partes complementares do mundo grego, em oposição ao mundo “bárbaro”, de onde vem Medeia. Ele também tem em comum com opositor Creonte o fato de ambos serem da mesma classe, hierarquicamente superior, a dos reis e dos prósperos. A aliança com alguém tão próximo do horizonte do inimigo se torna insegura, por isso Medeia invoca sabiamente a ética e principalmente o temor aos deuses como garantias para a fidelidade dessa aliança.

O Egeu carioca também é de certa forma de dentro e de fora do universo de Joana. Ele é um morador do condomínio, está igualmente preso às suas leis, porém já quitou sua casa, estando salvo do abuso dado pelo aumento das parcelas. Como representante social, ele pertence a uma classe que detém o poder intelectual, o conhecimento livresco, em oposição aos outros que são analfabetos ou de formação escolar limitada. Diferentemente do rei ateniense, essa categoria a que pertence não está em pé de igualdade com a de Creonte. Ele se movimenta num espaço intermediário, entre os explorados e os que se beneficiam diretamente dessa exploração. O que aproxima os dois Egeus é o partido que tomam pela causa dos que estão no plano inferior nessa hierarquia e pelo fato disso se estabelecer não só por razões éticas, mas também por razões de ganho pessoal e até um pouco por razões religiosas, de “respeito” divino. Ganho pessoal por ele ambicionar uma “prole” de seguidores em seu movimento de resistência; religiosa por ele ter batizado e, portanto, ter se responsabilizado por uma das crianças, filho da protagonista, diante da religião católica. Assim como o grego, nosso Egeu busca a sabedoria, a capacidade de interpretar os desígnios do destino, de

forma a aclarar o que está nebuloso, um buscando a persona de Lúcido, o outro fazendo um esforço para dominar a qualidade da “lucidez”.

É certo que o Egeu brasileiro é mais desinteressado que o grego, tendo seus princípios políticos regidos pela busca de um sistema mais justo para a coletividade, em contraposição a uma causa individual de herança genética. A proteção que oferece é, de qualquer forma, análoga àquela exercida pelo ateniense, pois ele e Corina são padrinho e madrinha do menino. Eles compram comida para as crianças de Jasão e Joana e ajudam a cuidar delas nos momentos de falta, aconselham a moderação como comportamento mais seguro e pressionam a retomada da responsabilidade da mãe diante dos filhos. Em *Medeia*, a promessa que Egeu faz de ajuda-la é condição para que sua vingança seja concretizada. Em *Gota d'água*, a promessa de que Egeu cuidará de seus filhos também é condição para que Joana possa efetuar o crime, no final das contas não consumado, contra Creonte e Alma. A relação simbólica de dependência mútua é análoga e de fundo eminentemente político.

Filosofia do bem sentar (ou “Refrão do Creonte”)

O último trecho escolhido para uma análise mais detalhada é uma “canção” de Creonte, que tece reflexões em torno do sentar enquanto tomada de poder, usando a imagem da cadeira, sublinhada na peça como símbolo do poder.

Creonte tem uma participação em *Gota d'água* bem maior que em *Medeia*. Na peça grega ele aparece apenas uma vez, no primeiro episódio, para impor o exílio à protagonista, que o ilude conseguindo um dia a mais para arquitetar sua vingança. Sua figura só reaparece na narração feita no quinto episódio, pelo mensageiro, dando detalhes do destino infeliz que o rei sofre ao ser queimado vivo quando tenta salvar a vida da filha colocando as mãos nas vestes envenenadas que ela usava, e que também a queimava. Na peça brasileira, Creonte aparece em duas cenas do 1º ato, contendo uma “canção” e um recitativo, e em 5 cenas do 2º ato. Sua participação é consideravelmente maior, dando espaço para uma intensa exploração do papel político, das estratégias, princípios e visão de mundo que ostenta.

A caracterização não segue a mesma dada aos outros personagens-chave na intriga. Enquanto Joana e Jasão (e também Egeu em menor escala) têm um tratamento

“redondo”, Creonte é “plano”¹³¹, por ser um personagem tipificado. Suas motivações giram em torno da manutenção do poder e da sucessão. Primeiro, ele trata de analisar e seduzir o candidato a sucessor, testar sua lealdade, usá-lo como escudo, julgar sua adesão e capacidade, para no fim admitir sua conquista e conceder-lhe o “trono”. Com relação aos vizinhos, ele ostenta a máscara que havia revelado e aprimorado com a ajuda de Jasão. Diante de Joana, faz uso de um autoritarismo explícito para expulsá-la. Cede aos seus apelos de mais um dia, porém mantém-se até o fim sagaz e cruel na defesa de seus interesses. Por vezes, seu diálogo é breve e mais objetivo, por vezes é longo, com argumentos que ora acusam os moradores, ora negociam com Jasão. Chamam a atenção algumas falas carregadas de relações imagéticas (monólogo da cadeira¹³², mortes que trazem progresso¹³³). Sua caracterização possui meandros, mas fica sempre no plano político. Seus recitativos, os apartes em que analisa e julga o futuro genro, são espaços para revelar-se ao público diretamente, sem mediações, sem a quarta parede, apesar de não haver indicações dele se dirigir diretamente ao espectador¹³⁴. Não perde tempo com vaidades, moralismos, fraquezas ou outras necessidades pessoais. Muda de opinião naturalmente quando percebe suas vantagens. Também não apresenta contradições. Por isso, é um tipo bem construído, mas “plano”.

Na cena escolhida para análise, Creonte acabou de surpreender Alma e Jasão em seu set, tendo visto Jasão quase sentando em sua cadeira. Pede a ela que os deixem a sós para uma conversa importante. Na conversa ele lembra ao futuro genro que está patrocinando o sucesso de seu samba, apresenta a ele uma longa fala que filosofa sobre a cadeira como metáfora do poder, instiga-o a ver a tal cadeira como futuro prêmio de uma aliança com a família e impõe sua condição: a de que ele deve aprender a lidar com o poder que irá herdar. Ele deve dar prosseguimento a uma forma específica de lidar com o poder e apresenta essa forma nos versos a seguir, precedidos da rubrica “a

¹³¹ Personagens planos ou redondos (*flat or round characters*) são categorias de tipificação de personagens de romance, que foram apresentados e discutidos em palestras dadas pelo romancista E. M. Forster na Universidade de Cambridge em 1927. Depois foram publicadas em livro e tornaram-se categorias largamente usadas em escolas e universidades. Ver FORSTER, E. M. *Aspects of the Novel*. London: Edward Arnold, 1927.

¹³² *Gota d'água*, p. 32. Ver transcrição no Anexo 4.

¹³³ *Gota d'água*, p. 95. Ver transcrição no Anexo 4.

¹³⁴ *Gota d'água*, p. 40 e p. 107. Ver transcrições no Anexo 3.

orquestra ataca a introdução com ritmo bem marcado; enquanto canta, Creonte vai ajeitando Jasão na cadeira”:

Creonte:	Ergue a cabeça, estufa o peito	1
	Fica olhando a linha de fundo,	
	Como que a olhar nenhum lugar	
	Seguramente é o melhor jeito	
	Que há de se olhar pra todo mundo	5
	Sem ninguém olhar teu olhar	
	Mostra total descontração	
	Deixa os braços soltos no ar	
	E o lombo sempre recostado	
	Assim é fácil dizer “não”	10
	Pois ninguém vai imaginar	
	Que foi um “não” premeditado	
	Cruza as pernas, que o teu parceiro	
	Vai se sentir mais impotente	
	Vendo a sola do teu sapato	15
	E se ele ousar falar primeiro	
	Descruza as pernas de repente	
	Que ele vai entender no ato	18
	<i>(A orquestra interrompe seu fundo musical e rítmico)</i>	
	(Gota d’água, p. 35)	

Um problema de natureza formal para o leitor do texto dramático já se estabelece de antemão. O texto, segundo a rubrica, não é uma fala nem um recitativo, é uma canção, já que Creonte vai apresentá-la cantando. Porém não encontramos essa canção apresentada enquanto tal nem no programa da peça e nem no LP. No programa¹³⁵ há uma seção na página 13, intitulada “Cante com a Vila do Meio-Dia”, em que letras de cinco canções são transcritas convidando o espectador a conhecer e cantar junto. Não está inclusa nenhuma menção a este trecho musicado enquanto parte das canções da peça

No fim do texto da peça, na página 159, parece haver uma retomada desta “canção”, mas não de forma explícita. Logo após a canção “Gota d’água”, há uma

¹³⁵ Programa de *Gota d’água*. Disponível em: <memorialnormasuely.com.br>, acessado em 21/09/2012.

sobreposição de cenas e de canções que se unem na construção da circunstância dos preparativos para a festa de casamento. A rubrica indica que a orquestra vai emendar uma suíte nos diferentes sets. Se levarmos em conta uma das definições de “suíte” provinda do século XIX, a palavra seria, segundo o dicionário Houaiss “uma composição instrumental com sequência de movimentos de caráter diverso”. Pois bem, o que é apresentado como parte desses movimentos são trechos curtos de canções entoadas por determinados personagens, com títulos que designam qual seria a canção em questão. Porém, algumas das canções não haviam sido apresentadas anteriormente com os mesmos títulos, tornando difícil o seu reconhecimento.

Os títulos e os personagens são: duas vizinhas vestem Alma cantando refrão de “Filosofia da Vida”; dois vizinhos vestem Jasão cantando refrão de “Filosofia da Vida”; Creonte em sua cadeira canta “Refrão de Creonte”; três vizinhos cantam no botequim “Flor da Idade”; três vizinhas preparam a mesa cantando “Flor da Idade”; Alma canta estrofe de “Bem querer”; e por fim Jasão canta também estrofe de “Bem querer”. Tanto “Filosofia da Vida” como “Refrão do Creonte” não haviam sido oferecidos dessa forma ao leitor anteriormente, fazendo que ele relacione o segundo título, pela lógica, com a única canção apresentada até então para dar voz ao rei do condomínio. Na rubrica, da página 35, ela não possui nenhum nome, mas é antecedida pela fala de Creonte: “Está bem, vou lhe ensinar a cartilha da filosofia do bem sentar”. Na posterior suíte, a canção aparece como “Refrão de Creonte”. O leitor pode então compensar com a lógica a ligação obscura, o que é confirmado pelo estudo minucioso de Miriam Hermeto¹³⁶.

A ‘canção’ conta com 18 versos que aparecem dispostos em seis trechos octossilábicos, com o esquema de rimas ABC, sendo que as rimas que correspondem a

¹³⁶ “Os trechos musicados, ao contrário do que se passou com as canções, ficaram esquecidos. Mesmo na esfera de produção do espetáculo, poucos são os vestígios que deles se encontram. No roteiro publicado em livro e, também, no que foi entregue à DCDP/DPF para exame, apenas 2 (dois) deles são identificados por títulos – *Refrão do Creonte* e *Filosofia da Vida* – o que dá a impressão de maior identidade destes números musicais com relação aos outros dois. Entretanto, o compositor das canções não se recordou de nenhum deles, mas lembrou-se das outras melodias não identificadas por nomes. (...) O caso de *Refrão do Creonte* é um pouco diferente. Ele só aparece com esse nome na rubrica anteriormente transcrita, mas foram encontradas, nas fontes, referências ao número musical protagonizado por Oswaldo Loureiro na primeira montagem do espetáculo. Embora nenhum dos entrevistados tenha se recordado especificamente do trecho entoado em solo pela personagem Creonte, há uma rubrica no livro que permite identificá-lo. (...) O trecho musicado seria, então, um destaque à ironia do exercício do poder econômico no âmbito da tragédia brasileira. Deste, entretanto, não foi identificado qualquer registro melódico, sequer na memória do compositor. in HERMETO, Miriam, *op. cit.*, pp. 342, 343.

A, B e C vão mudando em cada parte. As partes ABC são sintaticamente independentes entre si, não ocorrendo nenhuma cesura que sai de uma parte e invade a outra, sendo sua separação demarcada inclusive com a letra maiúscula que inicia cada parte.

Começa com um elenco de posturas físicas a serem tomadas para indicar autoridade: posição da cabeça, do peito, do olhar, seguidas da símile “como a olhar nenhum lugar”. A símile reforça a necessidade de introjeção da autoridade em seu próprio universo: ele não deve olhar, não deve ver o universo do outro, apenas o seu. Na segunda parte, os versos apresentam, tanto o objeto desse olhar, antes implícito, como a vantagem dessa postura. O olhar dirige-se a todo mundo, e ele seria o melhor por impedir que o olhar da própria autoridade seja visto. Reforça-se então essa introjeção: a autoridade não deve ver ninguém e tampouco deve ser vista pela comunidade. A ideia é de uma relação sem contato, sem conhecimento mútuo. Na terceira parte, um estado tanto físico como psicológico é indicado como necessário e no seu maior grau: total descontração. Seguido novamente por duas posturas físicas: os braços soltos no ar e o lombo sempre recostado. A primeira postura indica a liberdade de movimento, mas é uma liberdade que só atinge os extremos da pessoa, enquanto a outra implica em firmeza e imobilidade do centro do corpo. Na quarta parte, a vantagem maior dessas posturas é revelada: fica mais fácil dizer não, ele não vai parecer premeditado. A função primeira da autoridade é, portanto, segundo essa filosofia, negar aos demais seres em conflito o que quer que seja importante para eles, e essa negação deve vir como fortuita, escondendo sua existência enquanto princípio. Na quinta parte, outra postura aparece, a de cruzar as pernas e mostrar a sola do sapato, como algo que intensifica a impotência do interlocutor. O ato de cruzar as pernas é em si signo de descontração e, portanto, qualidade de quem está tranquilamente exercendo seu poder. A descontração da autoridade lembra imediatamente a ausência de poder do oponente, intensificada pela imagem da sola do sapato, como algo que simboliza o lugar desse oponente no conflito com a autoridade. Ele pode ser pisado. A última parte aconselha o descruzar repentino das pernas caso o oponente ouse falar primeiro. Fica claro que no conflito o oponente deve ser sempre submisso e se houver tentativa de mudança dessa posição, ele será retaliado com uma ameaça. Se a sola que pode pisá-lo sai do ar e atinge o chão, a imagem do pisar, do esmagar, vem como intimidação imediata: “ele vai entender no ato”.

A “canção” estabelece a filosofia do bem sentar como a filosofia do bem exercer a autoridade, nesse caso totalmente identificada com “autoritarismo”. É toda trabalhada por verbos no imperativo, como: ergue, estufa, fica, mostra, deixa, cruza, descruza. As posturas físicas são colocadas em primeiro plano, como precedendo a postura psicológica, indicando que a imagem visual e a concretude do corpo diante da sociedade que o assiste é a chave para a estratégia política do autoritarismo. Pode-se facilmente relacionar aqui esta filosofia às imagens de Hitler ou de outros ditadores que exibem posturas rígidas semelhantes. Desse modo, a “canção” promove assumidamente o autoritarismo enquanto forma política em que o poder está concentrado numa elite que usa da tirania para conquistar seus interesses, desprezando tudo aquilo que possa dificultar essa conquista, como a busca do bem comum ou a divisão igualitária de bens e direitos. Esse desmascaramento de Creonte diante de Jasão dá-se de forma distanciada. O discurso do personagem não entra em aspectos pessoais de sua existência enquanto dono específico de um condomínio específico com moradores específicos. Ele se presta a tipificar a situação de poder, que pode ser tanto brasileira, como de qualquer outro país.

Ademais, o recurso do canto, ao fugir do naturalismo dramático, ajuda a quebrar a ilusão de que o espectador estaria diante de um Creonte real. O efeito da mudança de registro do falar para o cantar estaria lembrando o auditório que aquilo é convenção, linguagem construída. Também a musicalidade da canção – se mais voltada a recursos de passionalização, de narratividade ou de tematização, segundo os conceitos de Luiz Tatit (1996) – criaria signos importantes para seu efeito nessa construção. Infelizmente não temos nenhum acesso a sua melodia, a não ser a indicação da rubrica de que o ritmo é “bem marcado”, tendendo, portanto, para uma canção mais tematizada. Dentro do terreno da suposição, podemos analisar a presença dessa tematização, a partir dos pressupostos de Tatit:

Reduzindo a duração das vogais e o campo da utilização das frequências, o cancionista produzirá uma progressão melódica mais veloz e mais segmentada pelos ataques insistentes das consoantes. Os contornos são, então, rapidamente transformados em motivos e processados em cadeia. O centro da tensividade instala-se na ordenação regular da articulação, na periodicidade dos acentos e na configuração de saliências, muito bem identificadas como temas. A aceleração dessa descontinuidade melódica, cristalizada em temas reiterativos, privilegia o ritmo e

sua sintonia natural com o corpo: de um lado, as pulsações orgânicas de fundo (batimento cardíaco, inspiração, expiração) refletem de antemão a periodicidade, de outro, a gestualidade física reproduz visualmente os pontos demarcatórios sugeridos pelos acentos auditivos. Daí o tamborilar dos dedos, a marcação do tempo com o pé, ou com a cabeça e o envolvimento integral da dança espontânea ou projetada. A concentração de tensividade na pulsação, decorrente da reiteração dos temas, tende a um encontro com o gênero explícito: o xote, o samba, a marcha, o rock, etc. É a vigência da ação. É a redução da duração e da frequência. É a música modalizada pelo fazer.¹³⁷

No trecho acima, Tatit explica a relação natural que existe entre o ritmo “bem marcado” e esse processo de expressão musical, essa entoação denominada tematização. O mesmo parece acontecer com os recitativos de Creonte, em que uma melodia de samba acompanha um, enquanto uma batucada acompanha outro. Tatit contrasta a tematização com a entoação denominada passionalização, já mencionada neste ensaio, e que é relacionada à “paixão”, ao “ser” e, portanto, fortemente presente nas canções que dão voz à protagonista, especialmente “Gota d’água”. Já mais adiante, Tatit nos dá a chave para a interpretação dessa escolha no contexto específico da cena aqui analisada:

A tematização melódica é um campo sonoro propício às tematizações linguísticas ou, mais precisamente, às construções de personagens (baiana, malandro, eu) de valores-objetos (o país, o samba, o violão) ou ainda, de valores universais (bem/mal, natureza/cultura, vida/morte, prazer/sofrimento, atração/repulsa). Por intermédio da tematização, o cancionista pode exaltar sua pátria (Aquarela do Brasil, Brasil Pandeiro, País Tropical), sua gente (Morena Boca de Ouro, O Que é Que a Baiana Tem?, Mulata Assanhada), sua música (Samba da Minha Terra, Baião), a natureza (Águas de Março, Refazenda); pode produzir os gêneros dançantes (marchinhas de carnaval, rock jovem, samba de gafieira, xote para forró, etc.), os rituais de clima (Construção, Morte e Vida Severina), pode criar modelos rítmicos (bossa nova, jovem guarda) pode se integrar no gênero da moda (rock, reggae, rap, funk, blue). Enfim, a tendência à tematização, tanto melódica como linguística, satisfaz as necessidades gerais de materialização (linguístico melódica) de uma ideia.¹³⁸

¹³⁷ TATIT, Luiz. “Dicção do Cansionista” e “Dicção de Chico Buarque”. In: *O Cansionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1996, pp. 10-11.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 11.

Como a “canção” analisada está a serviço da construção de uma ideia de atitude política, do poder autoritário como valor universal, é proposital a escolha do ritmo “bem marcado” adotado pela orquestra (e que supõe-se estar também dentro da construção melódica dessa canção que não conhecemos), ela reforça o efeito desejado pelos versos, pelo discurso neles presente.

Envolvimento e distanciamento

Os monólogos “Veneno” e “Morte” lançam mão de um mesmo recurso: o envolvimento. No primeiro, o espectador é envolvido pela apreensão e pelo medo diante do poder de destruição conferido àqueles bolinhos. No segundo monólogo, envolve-se com o padecimento consumado de Joana. Em ambos os trechos há crítica também, que se dá no nível da reflexão: ela se faz com a constatação de que, num mundo sem deuses, regido pelo homem, no embate violento entre povo e autoridade, quem se autodestrói é a parte mais fraca, o povo. Porém, a destruição da protagonista, bem como a perda de suas crianças inocentes e o fim de sua própria continuidade criam uma pulsão de morte muito além do entendimento racional e que chega a motivar algo análogo ao encontro do medo e da piedade na catarse.

Em “Veneno”, a cadeia de relações sonoras, sintáticas e imagéticas, as justaposições, as ambiguidades, os contrastes e os cruzamentos promovidos pelo verso parecem caminhar no sentido da preponderância do universo passional, bem como a interferência da música no *background*, indicada pela rubrica, que nesse caso, intensifica o efeito de envolvimento. Em “Morte”, a série de indagações com apoio nos recursos da retórica, a busca do reconhecimento pelo discurso racional, mergulhados numa crença e num descontrole irracionais, bem como o ritmo e as pausas, um dentro do outro, também caminham nesse sentido. As duas cenas apresentam uma situação que se define pela duplicidade: reflexão banhada pelo emocional ou emoção banhada pelo racional, tendendo à catarse. Seguem algo do efeito produzido pela tragédia grega.

Já no trecho denominado “Protesto”, vemos recursos que caminham em um sentido diferente. Como no monólogo “Morte”, há em “Protesto” uma argumentação, favorecida pela escolha de decassílabos. Também o ritmo que esse imprime no discurso e sua alusão a formas decassilábicas mais populares são usados nos dois trechos. Porém

o efeito geral de cada um deles é bem diverso. Enquanto o monólogo de Joana mergulha consideravelmente na injustiça vista de dentro, por quem a sofre, “Protesto” procura o lado oposto, o da ética a partir do olhar filosófico, vista de fora.

O teatro épico de Bertold Brecht rejeitava o primeiro tratamento e apoiava o segundo. Todas as interferências de Egeu na peça caminham nesse sentido, ele poderia funcionar como um alter-ego dos autores, dando voz a sua visão intelectual e ampla, não fosse pelo fato de que Egeu também carece de um olhar mais experiente. O que acaba igualando Joana e o mestre é a ingenuidade, já que ambos são surpreendidos em suas disputas. Ambos fracassam. O ensinamento de Egeu perde o prumo a partir do momento em que a constatação de seu malogro se coloca diante dele e do público, tanto o público personagem (os vizinhos), como o público real (a plateia). Egeu reage a isso coerente com sua trajetória, com reflexão. Mas esse recurso não parece transportá-lo a outro nível de consciência, já que incorre logo em seguida em outro cálculo equivocado, quando diz a Joana que as amigas não vão aceitar o trabalho de doceiras na festa de casamento. Mais uma vez ele se engana. Seu distanciamento, seu método de investigação da realidade, dos agentes sociais, é limitado.

O trecho “Filosofia do bem sentar”, assim como “Protesto”, segue por um caminho preponderantemente épico. A utilização da música, segundo o teatro épico de Brecht, deve seguir as indicações do seguinte esquema, sendo a primeira coluna o que se espera do teatro dramático e a segunda coluna as mudanças que se dão quando se passa ao teatro épico:

Teatro dramático

Música apresenta o texto
 Música intensifica o efeito do texto
 Música impõe o texto
 Música ilustra
 Música pinta a situação psicológica

Teatro épico

Música facilita a compreensão do texto
 Música interpreta o texto
 Música pressupõe o texto
 Música assume uma posição
 Música revela um comportamento¹³⁹

Vimos que a canção “Refrão do Creonte” se encaixa claramente na segunda coluna, pois, nesse caso, ela não se dá para intensificar o efeito do texto, nem para pintar

¹³⁹ BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. São Paulo: Nova Fronteira, 1978, p. 17.

uma situação psicológica, mas sim para revelar um comportamento, uma ideia política, desnudá-la diante do espectador. Na vida real esse comportamento tende a acontecer de maneira sutil, de modo a enganar a comunidade e esconder suas intenções autoritárias. Aqui, para emprestar as palavras do esquema, a música assume sua posição política, marcando um tipo. Supomos que use o recurso entoativo da tematização para reforçar sua característica de ideia, tipo. Vimos também que o discurso é todo proferido no imperativo e valoriza a postura física como imagem de poder que intimida. Assim, ele carrega o texto de um distanciamento e de uma intenção política de acordo com os pressupostos épicos.

A razão é problematizada na peça, tanto quanto é valorizada. O auditório do teatro encara ações de resistência fracassadas nos casos de Joana e de Egeu, e recebe a sugestão de duas formas de reação: a reflexão e a comoção, o envolvimento e o afastamento. Seria possível que essa dupla manifestação promova uma síntese? O verso de Buarque e Pontes, que procura promover a “razão não estreita”, teria que englobar o racional e o irracional como os dois lados de uma mesma moeda. É possível o equilíbrio entre essas forças opostas? De qualquer forma a peça transita entre elas, entre a catarse e o distanciamento; a permanência do mito e a efemeridade do Nacional Popular; entre o erudito e o popular; a expansão da forma e do conteúdo, como se esses opostos fossem os versos e reversos de uma só moeda.

5. A CATARSE E A RAZÃO

O conceito de catarse é em si incompatível com a ideia de afastamento crítico, e essa incompatibilidade cria dúvidas em torno daquilo que de fato guia a composição de *Gota d'água*. Há indícios tanto da presença de elementos que estimulam a catarse no espectador, como de elementos que estimulam o seu distanciamento crítico. Como julgar o que predomina na obra, se é que há predominância? Como encarar a presença dessas duas facetas no resultado final da tragédia brasileira? O autor Chico Buarque dá depoimento de que a catarse era uma busca consciente nesse trabalho:

As pessoas iam lá, e tinha... , e tinha uma função também catártica, porque aquilo era violento. A Bibi Ferreira pegava aquele negócio e cantava e dizia aquilo com um furor, era uma coisa assim muito forte.¹⁴⁰

Já o prefácio da peça assinala as ambições racionalizantes dos dois parceiros dramaturgos. Sua importância resgata algo do teatro político do CPC, as influências de Brecht, agora redimensionadas como razão “não estreita”.

O trágico

O conceito de catarse está preso ao conceito de trágico e ambos são de grande complexidade, devendo ser discutidos e delimitados. Para Aristóteles, a tragédia é imitação (*mimesis*) metrificada da trajetória de um herói que sofre uma reviravolta (*metábole*) da fortuna à desdita, através da punição divina aplicada em função de uma falta grave (*hamartía*). Tal punição opera no espectador a purificação (*kátharsis*) das suas emoções através da identificação que nele é provocada pela associação de terror e piedade diante da dor, do sofrimento do herói (*pathos*)¹⁴¹.

Estudos helênicos¹⁴² expõem outros elementos importantes: o herói, ao ultrapassar a sua medida (*métron*) pelo entusiasmo (*enthusiasμός*) na busca de algo

¹⁴⁰ BUARQUE, Chico. DVD *Bastidores*. Rio de Janeiro: EMI Music, 2006.

¹⁴¹ ARISTÓTELES, *op. cit.*, pp. 19-52

¹⁴² BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1984, p. 11.

além de sua condição humana, comete excessos de soberba (*hybris*), provocando o ciúme dos deuses (*némesis*), que o punem com a cegueira da razão (*até*), de modo que seus atos se voltem contra si mesmo. A purificação das emoções provocada no auditório pela comoção tinha a função de purgar tais emoções promovendo, como resultado, uma valorização da moderação, do controle dos excessos, como sendo a conduta mais segura e sábia do cidadão. A catarse então seria uma forma de promover a moderação através da emoção, do medo diante da punição divina. O grande desafio do tragediógrafo era saber como engendrar essa identificação no desenvolvimento da obra. Dessa forma, no final do processo o espectador aceitava um comportamento tido como moderado, racional, induzido por um sentimento irracional, algo de que o drama moderno procuraria apropriar-se.

O que se deu no percurso do Nacional Popular, descrito no primeiro capítulo desta dissertação, foi o questionamento do modelo burguês de teatro e a transferência do foco de preocupação dramaturgicamente dos assuntos universais e atemporais do homem para aqueles de natureza histórica, no aqui e agora da nação brasileira, mais especificamente do povo brasileiro e seus problemas sociais. Foi dito que nessa busca houve um “avanço-recuo”: o avanço se deu pela adoção de formas épicas teatrais, que valorizavam a narratividade e o estranhamento; o recuo veio do didatismo impresso na obra, de modo que as camadas mais desprestigiadas da população pudessem acompanhar a reflexão e serem assim levadas a uma consciência crítica. Os rumos políticos do país com a ditadura, e mesmo da conjuntura internacional na Europa e EUA, abalaram a função e a crença no didatismo, mas o ponto de vista épico, e mesmo abordagens didáticas menos óbvias, mais nuançadas, perdurariam no novo teatro e se insinua em *Gota d'água*. Segundo os pressupostos do teatro épico, a forma de se chegar à moderação deveria ser através do distanciamento crítico e nunca pela identificação catártica.

São conceitos opostos que, ao serem colocados lado a lado na peça, nos levam a um impasse de julgamento, exigindo um olhar mais atento para verificar como cada um deles se manifesta de fato ao longo do desenvolvimento da ação. É preciso invocar o conceito de catarse e de tragédia na modernidade para averiguar se, ou até que ponto, as definições das formas teatrais gregas, bastante delimitadas pela conceituação de

Aristóteles, se mantêm na tragédia moderna. Por outro lado, é preciso invocar Brecht e suas reflexões para avaliar a assimilação do épico na peça.

Albin Lesky levantou considerações sobre aquilo que seria a essência do trágico, o que, segundo ele, Aristóteles não chegou a fazer. Ele cita Goethe: “Todo o trágico se baseia numa contradição irreconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico”¹⁴³. Lesky esclarece que essa contradição não precisa restringir-se à relação entre homens e deuses, podendo acontecer simplesmente entre os homens. Adiciona à definição alguns requisitos, dentre os quais: a “considerável altura da queda [...] de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível”¹⁴⁴. O segundo requisito liga o grau do trágico àquilo que tem relação com o nosso mundo, que nos comove. O terceiro seria a necessidade de o protagonista estar consciente de seu conflito, de sofrê-lo conscientemente¹⁴⁵. Em suas considerações, não pretende afirmar a possibilidade ou impossibilidade da continuidade do trágico nos tempos modernos.

Já George Steiner, em *A morte da tragédia*, considera esse forma do drama algo especificamente grego. Acredita que seu espírito pode ser retrabalhado, com modificações, na Roma de Sêneca, na Inglaterra elisabetana de Shakespeare e na França de Racine. No entanto, a partir daí receia que sua essência tenha desaparecido. Para clarificar o que consideraria o cerne do trágico, também recupera Goethe e expõe seu conceito:

O personagem trágico é rompido por forças que não podem ser completamente compreendidas nem superadas pela prudência racional. [...] Onde as causas do desastre são temporais, onde o conflito pode ser resolvido por meios técnicos ou sociais, podemos ter drama sério, mas não tragédia. [...] A tragédia é irreparável.¹⁴⁶

A partir desses parâmetros, podemos analisar a Medeia de Eurípides. Sua *hybris* ao cometer todos os crimes anteriores à ação e os que concluem o drama é inegável. Ela

¹⁴³ Cf. LESKY, A. “Do problema do trágico”. In: *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 25.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 26.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 27.

¹⁴⁶ STEINER, George. *A morte da tragédia*. Tradução Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 4.

não só quer agir como uma deusa, acima do bem e do mal, como tem de fato uma faceta imortal, sendo neta do Sol. Daí ter sido socorrida pelo *deus ex machina* no final. Porém, sobre essa fração imortal, paira uma humanidade muito consistente, pela forma como vive e sofre as contingências humanas do amor e do seu papel como mulher e mãe. Nesse sentido ela segue bem o contexto trágico grego, pois foi de fato punida com a *até* (cegueira imposta pelos deuses), no desvario de seus atos, cujos efeitos de *pathos* (sofrimento) ela tinha consciência de que iria inevitavelmente sofrer em troca da almejada vingança. As forças que a levam a cometer seus erros (o *daimon*) são de fato irracionais. Além disso, a irracionalidade cresce ainda mais na sua cegueira derradeira, e nem o regozijo da vingança conseguirá reparar a punição interior. Em sua humanidade, Medeia parte com a honra lavada e mais nada. A catarse que esse processo engendra no espectador é certa, pelo conceito e pela forma, que se dá num crescendo, com cenas encadeadas, e num tom sempre solene.

Já na modernidade, Joana não tem uma *hamartía* muito clara, pois não cometeu nenhum crime consistente antes da tentativa de envenenamento e infanticídio, que nesse caso foram sua *até*. A tragédia que se abate sobre ela dá-se tanto por razões histórico-culturais e sociais como em sua intimidade afetiva e sexual de mulher – novamente aquela “utopia lírica” buarqueana de que falou Janine Ribeiro. A irracionalidade de seus atos finais tem uma parcela de temporalidade, ou seja, poderia ser resolvida caso ela pudesse ter consciência dos agentes sociais que influenciam ou determinam a conduta do cidadão, escapando assim da irreparabilidade do trágico em essência. Mas não se esgota nisso: ela também acena para um terreno sombrio e misterioso, onde se encontram a magia, a umbanda, a ligação com Ogum e Xangô. É lá que parece residir algo de seu *daimon*, de sua soberba e ao mesmo tempo energia vital, num espaço não explorado com muitos detalhes na peça, mas sugerido, apontado. O obscuro, a magia, a crueldade que vêm daí suspendem o espectador do campo unicamente racional, entregando à personagem uma *hybris* e uma *hamartía*. Por outro lado, não temos a *nemésis*, a inveja dos deuses. Apesar da personagem acreditar nos deuses, essa crença não é mais uma referência aceita pela coletividade como um todo e não é apontada pela obra como algo que deva ser retomada. Sendo assim, sua *até* não teria sido uma punição provocada pelos deuses, mas uma cegueira determinada por razões históricas, sociais e

psicológicas. Isso torna problemático o entendimento da condição da protagonista como trágica dentro de um drama psicológico e social, a partir dos pressupostos de Steiner.

No entanto, ao discutir o uso do termo “tragédia” na modernidade, Raymond Williams considera legítimo que nossa era estabeleça um tipo específico de trágico que possa se autodenominar como tal. Williams afirma que a tragédia elisabetana já seria um caminho para a secularização, mas que foi no período neoclássico que ela se completa, desviando a falha trágica para algo moral, que admitiria a redenção, uma vez que o erro fosse apresentado e o herói lidasse com o sofrimento com decoro e virtude. Segundo ele, Hegel dá maior importância às causas do erro e à necessidade de haver um conflito ético, de natureza substancial e essencial. A teoria hegeliana, no entanto, seria transformada por Marx e os marxistas, retirando uma prioridade dada pelo teórico ao indivíduo particular, e retirando a ideia de “reconciliação com a justiça eterna”.

Sob a influência de Marx, no entanto, o caráter objetivo da história do espírito foi a um só tempo reafirmado e transformado. O conflito de forças éticas e a sua resolução por meio de um poder mais alto passaram a ser vistos em termos sociais e históricos. O desenvolvimento social foi considerado como necessariamente contraditório em caráter, e a tragédia ocorre naqueles pontos em que as forças conflitantes precisam, pela sua natureza interna, agir e levar o conflito a uma transformação. [...]

A questão não é elevar o destino pessoal isolado a uma identidade com o todo da ação, mas, antes, olhar para tipos de ação que, por causa do seu conteúdo essencial, têm uma propensão e um desdobramento trágicos.¹⁴⁷

Para Williams, tragédia passa a ser então “uma série de experiências, convenções e instituições em processo de transformação”, onde há conflito do novo com o velho. Assim, ele mostra que a tragédia pode estar oculta nos chamados acidentes do dia a dia, se o homem for capaz de ver “conteúdo ético ou marca de ação humana” em eventos como a guerra, a fome, o trabalho, o tráfego, a política. Em todos estes eventos seria possível vislumbrar desordem social na relação com a ordem, o que para Williams seria a tragédia contemporânea por excelência.

¹⁴⁷ WILLIAMS, R. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 58.

Essa visão confere com o que os autores afirmam na apresentação da peça, tanto no jornal-programa¹⁴⁸, produzido por Max Haus, abaixo, como na capa do texto editado pela Civilização Brasileira, criada por Ziraldo, Zuenir Ventura e Rafael Siqueira. Em ambos, a peça é apresentada com o título: “Uma tragédia carioca: assassinou os dois filhos e se matou”. Ambos são seguidos da nota: “Vingança macabra – Abandonada pelo amante, Jasão, o famoso autor do grande sucesso ‘Gota d’água’ – Quando ficou famoso preferiu a filha do rico comerciante – Ciúme foi a causa do tresloucado gesto”. O tratamento sensacionalista deprecia o problema, taxando-o de “tresloucado”, e oferece uma avaliação simplista ao apontar o ciúme como motivação isolada. Isso distancia o leitor da nota.



Programa da peça *Gota d’água*, 1975.



¹⁴⁸ Programa de *Gota d’água*. Disponível em: <memorialnormasuely.com.br>, acessado em 21/09/2012. Este jornal-programa foi o segundo impresso para acompanhar a peça, na sua segunda temporada carioca. Segundo Miriam Hermeto, as duas versões são bastante similares: “A estrutura básica dos jornais-programas das montagens cariocas e paulista, entre 1975 e 1978, é a mesma. Obviamente, houve alterações de fotografias e créditos, que acompanham as mudanças de elenco e ficha técnica. Uma poucas alterações, também, de diagramação, por exemplo, no que se refere a posição e tamanho dos textos jornalísticos de outros periódicos ali transcritos (muito menos significativas se comparadas as duas edições cariocas)”. HERMETO, Miriam, *op. cit.*, p. 237.



Capa das primeiras edições de *Gota d'água*.

Na capa do programa e nas páginas seguintes, são também apresentados, em meio ao crime de Joana, uma série de acontecimentos desequilibrados ou crimes “comuns”: “Marido baleou as nádegas do paquera”; “Bebeu pinga da macumba”; “Açougueiro cruel congelou o menor”; “Queimou-se ao tomar banho de descarrego”; “Roubou milhões e viveu uma *dolce vida*”; “Executado no fumacê da Pirapora”; “Ricardão, pelado, fuzilado na cama”; “Violentada no hospital de Caxias”; e outras.

A utilização desse programa como introdução a um texto que pretende ser tratado de forma complexa sugere que o mesmo evento visto sob uma ótica distanciada, alienada mesmo, pode trazer em si o germe de algo com alta significação social, na medida em que for explorado de maneira mais profunda, saindo da condição de mero acidente para o de tragédia. Isso provavelmente acontece assim que o espectador transfere a atenção que dá ao programa, nos instantes que antecedem o espetáculo, para o acompanhamento do drama no palco; ou assim que o leitor vira a capa e efetua a leitura do texto dramaturgic até o fim. O que possivelmente é visto de forma irônica pelo espectador, inclusive o uso do termo “tragédia”, se desfaz na medida em que prossegue na interação com a obra. Após este movimento, o leitor pode retornar às manchetes sensacionalistas, aberto para ver em cada uma delas uma possibilidade de autêntica tragédia moderna. Uma característica do programa que ajuda nesse percurso é o fato de, da página 3 até a página 7, as manchetes sensacionalistas serem pouco a

pouco substituídas por artigos gradualmente mais sérios, que abordavam a problemática habitacional daquele momento no Rio de Janeiro. Exemplos: “Mangue é problema social que picareta não derruba”, “Despejo violento arrebenta coração”, “Sonho de casa própria acaba no sistema do BNH”, “Conjunto de Cordovil é hoje favela de concreto”. Os dois últimos são matérias, ou trechos de matérias, retiradas do mais sóbrio *Jornal do Brasil*.

O caráter trágico da problemática que envolve Joana é reforçado, no programa, pela crítica de Fernando Peixoto, que aparece no fim, intitulada: “Uma tragédia nacional-popular”. Nela, o autor defende a apropriação do conceito de tragédia para a *Gota d’água*, com todos os rebaixamentos e/ou deslocamentos implicados na transposição do mito grego para a realidade carioca, mas valendo-se de uma identidade extraída da herança ática. Diz ele: “Chico e Paulo conseguem não perder nunca o vigor do elemento trágico, fundamento do texto de Eurípidés.”¹⁴⁹

Peter Szondi foi outro pensador que se debruçou sobre a discutível essência do trágico, recuperando os questionamentos de doze filósofos e poetas do idealismo, entre eles o já mencionado Goethe, e também um representante do pós-idealismo alemão: Walter Benjamin. Em meio a suas diferentes colocações, Szondi percebe uma característica em comum: o aspecto dialético do trágico:

É esse fator dialético que expõe o denominador comum das diversas definições idealistas e pós idealistas do trágico e, com isso, constitui uma possível base para o seu conceito geral.¹⁵⁰

Publicado em 1961, seu *Ensaio sobre o trágico* afirma que a estrutura dialética do trágico está presente em seu conceito tanto do ponto de vista filosófico como do ponto de vista dramatúrgico. Porém sublinha que os pensadores mencionados recusaram-se “rigorosamente a deslocar o elemento dialético para o centro da consideração do trágico”¹⁵¹, pelo fato de que ele não seria suficiente, não seria reversível, na medida em que toda tragédia seria dialética, mas nem toda dialética seria

¹⁴⁹ PEIXOTO, Fernando, *op. cit.*, 1975.

¹⁵⁰ SZONDI, PETER. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004, p. 81.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 83.

trágica. Aponta também que, na era pós-idealista, a busca da essência do trágico entrou em crise, pois

não existe o trágico, pelo menos não como essência. O trágico é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, é justamente o modo dialético. É trágico apenas o declínio dos opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da autodivisão. Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável.¹⁵²

Em seguida, o ensaísta aplica sua concepção analisando as modalidades dialéticas em oito peças trágicas, que vão desde as do período grego até as da época de Goethe, nesse caso já tragédias da era moderna. Sua concepção do trágico enquanto modo dialético tem uma amplitude capaz de abarcar o trágico em qualquer momento histórico, assim como a concepção de Williams. Ao sublinhar a questão do “modo” em oposição à “essência”, Szondi, está em consonância com a definição de Williams de que a tragédia pode estar em “uma série de experiências, convenções e instituições em processo de transformação”. No entanto, o crítico húngaro assinala com mais clareza a necessidade do aspecto dialético atuar como elemento necessário para a aceitação do trágico dentro desses processos.

Com este olhar, podemos observar que a tragicidade de Joana se intensifica, ou se constitui, por ela carregar em sua trajetória uma força destrutiva de opostos tanto externos como internos, tanto imanentes como transcendentais. Sua dupla persona, de vítima e algoz, já se apresenta desde o início: uma mulher pobre, sem protetores, modesta e ao mesmo tempo uma macumbeira temida que possui ligações mágico-místicas com os orixás do candomblé. Seu aniquilamento se dá duplamente por soberba e por falta de perspectivas. Essa falta é em parte psicológica em parte social. Para impedir que o inimigo a vença ela mesma se destrói. O sacrifício final destrói também os filhos, para protegê-los, ao mesmo tempo em que destrói, pelo menos uma parcela, a imagem de seus inimigos, na medida em que expõe com horror os efeitos de seu caráter exploratório. O povo a quem representa é também instável em sua generosidade e mesquinhez, em sua capacidade questionadora e inércia. O mestre que os guia é sábio e cego. O marido traidor é amado e odiado. São tantas as camadas dialéticas que se

¹⁵² *Ibidem*, p. 84.

apresentam em *Gota d'água*, que a tragédia se reforça inclusive no choque com seus opostos cômicos, irônicos, desenvolvidos repetidamente ao longo da trama.

No contexto de questionamentos brasileiros ligados ao trágico, vale reconstituir um depoimento de Vianinha que toca na assimilação trágica dentro do projeto Nacional Popular:

O trabalho que tenho feito reflete o popular, o povo, no sentido da paixão pelo grandioso que tem, por exemplo, *Deus e o Diabo* – essa coisa monumental, épica, meio transbordante, que te emociona e ao mesmo tempo tira um pouco a respiração. ... Conquistar a tragédia é, eu acho, a postura mais popular que existe: em nome do povo brasileiro, a conquista, a descoberta da tragédia, você conseguir fazer uma tragédia, olhar nos olhos da tragédia e fazer com que ela seja dominada. Quando Sófocles escreveu a primeira tragédia grega o povo grego devia sair em passeata, em carnaval – “finalmente temos a nossa tragédia”, descobrimos, olhamos, estamos olhando nos olhos os grandes problemas da nossa vida, da nossa existência, da condição humana. É isso que eu acho que tem que ser procurado.¹⁵³

A fala de Vianinha, de 1974, liga o conceito de tragédia aos problemas do povo, por ser algo transbordante, que emociona. Seguindo Aristóteles, explicita o vínculo entre se emocionar, perder a respiração, e a fruição da experiência trágica. A catarse, em sua versão moderna, seria essa empatia, essa perturbação, esse abandono da razão diante da cena com propensões trágicas.

Nos trechos “Veneno” e “Morte”, a experiência trágica se manifesta em *Gota d'água* envolvendo o espectador numa rede catártica da comoção física, que atinge sua respiração, seus músculos, seu sistema lacrimal. Os monólogos explicitam essa tendência trágica que está presente em todas as doze cenas da personagem brasileira, em menor ou maior grau.

Já os dois outros trechos analisados, “Protesto” e “Filosofia do bem sentar”, adotam recursos similares às outras dezoito cenas da peça em que Creonte e Egeu estão envolvidos.¹⁵⁴ Tais cenas nos remetem inegavelmente a Bertold Brecht e sua teoria

¹⁵³ VIANA FILHO, Oduvaldo. “Entrevista a Ivo Cardoso”. *Vianinha: teatro, televisão e política*. Seleção, organização e notas Fernando Peixoto. São Paulo: Brasiliense, 1999, p.182.

¹⁵⁴ Para visualizar o esquema de distribuição das cenas da peça e suas características, consultar o Anexo 2.

épica do teatro. Debrucemos agora um pouco mais detalhadamente sobre seus princípios.

O épico

Peter Szondi, em *Teoria do drama moderno*, que analisa o gênero épico na dramaturgia, coloca Brecht frente a um processo que havia se iniciado no final do século XIX: a crise do drama. Para o crítico húngaro, a forma do drama já não estava em consonância com os temas do momento, como a sobreposição do passado ao presente em Ibsen, o saudosismo e a renúncia à ação e à comunicação em Tchekov, a temática social em Hauptmann, e outros exemplos. Apesar de insistirem na continuidade dessa forma, a contradição com o conteúdo levou a modificações que trariam paulatinamente elementos épicos para dentro da cena dramática. No percurso dessa contradição, Szondi demarca um momento em que há tentativas vãs de salvamento da forma dramática, até chegar a experiências que de fato a destroem, como a dramaturgia expressionista, o trabalho de direção feito por Piscator na busca de um teatro político, e em seguida o teatro épico de Brecht. No entanto, como bem adverte José Antonio Pasta Junior em sua introdução à tradução brasileira do livro, quando Szondi chega enfim à ocupação mais consistente que o épico teve na forma teatral, não desenvolve suficientemente considerações a respeito, limitando-se a chamar atenção para alguns aspectos e a reconstituir o conhecido esquema de contrastes cênicos e dramaturgícos existentes entre o teatro dramático e o épico, que Brecht publicou em 1931.

Esquema de contrastes cênicos e dramaturgícos de Brecht¹⁵⁵

Forma dramática de teatro	Forma épica de teatro
A cena personifica um acontecimento	Narra-o
Envolve o espectador na ação e consome-lhe a atividade	Desperta-lhe a atividade
Proporciona-lhe sentimentos	Força-o a tomar decisões
Leva-o a viver uma experiência	Proporciona-lhe visão de mundo
O espectador é transferido para dentro da ação	É colocado diante da ação

¹⁵⁵ BRECHT Bertolt, *op. cit.* p. 16.

Forma dramática de teatro	Forma épica de teatro
É trabalhado com sugestões	É trabalhado com argumentos
Os sentimentos permanecem os mesmos	São impelidos para uma conscientização
Parte-se do princípio que o homem é conhecido	O homem é objeto de análise
O homem é imutável	O homem é suscetível de ser modificado e de modificar
Tensão no desenlace da ação	Tensão no decurso da ação
Uma cena em função da outra	Cada cena em função de si mesma
Os acontecimentos decorrem linearmente	Decorrem em curva
<i>Natura non facit saltus</i> (tudo na natureza é gradativo)	<i>Facit saltus</i> (nem tudo é gradativo)
O mundo, como é	O mundo, como será
O homem é obrigado	O homem deve
Suas inclinações	Seus motivos
O pensamento determina o ser	O ser social determina o pensamento

Peter Szondi ressalta sua opção pela objetividade científica no olhar e analisa como, nesse esquema, a objetividade se estende por “todas as camadas de uma peça teatral, sua estrutura e linguagem, bem como sua encenação”.¹⁵⁶

Já o livro de Anatol Rosenfeld, *O teatro épico*, explora melhor a contribuição de Brecht no aproveitamento do aspecto épico dentro da dramaturgia. Chama a atenção para o fato de sua obra ter amadurecido pouco a pouco, partindo de um início emocional e burguês, passando pela fase das peças didáticas, em que assume um didatismo explícito, negando a fase anterior, para em seguida chegar a uma síntese na sua última fase em que há

cunho didático, mas a mensagem se manifesta de um modo bem mais indireto e por vezes mesmo ambíguo. A mediação estética, extremamente rica, atenua a nudez dos valores político-sociais proclamados e suspende-lhes o caráter unilateral pela integração num organismo artístico e mais nuançado. [...] o ato como unidade menor de uma ação é substituído, segundo a tradição do drama épico, por uma sequência solta de cenas apresentando episódios de certo modo independentes, cada qual com seu próprio clímax e todas elas “montadas” pelo narrador exterior à ação.¹⁵⁷

Em *Estudos sobre teatro*, de 1963, Brecht oferece uma composição de textos independentes entre si, escritos para refletir sobre sua obra e suas propostas em

¹⁵⁶ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução Luiz Sergio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 136.

¹⁵⁷ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 169.

diferentes momentos. Nele, muitas são as considerações que reforçam a busca de um novo teatro. Aqui indico aquelas que sumarizam pontos importantes da teoria: o empenho em compreender o mundo contemporâneo enquanto fenômeno social e transformá-lo; a arte como contribuição para esta transformação sem, no entanto, abandonar sua função primeira de divertir; a necessidade de inovar; a necessidade de transcender o âmbito pessoal, de promover a discussão; a busca da ação didática no teatro, que explique e modifique o mundo, e que ainda assim seja prazerosa, alegre; a premência de analisar, não moralizar; os efeitos de distanciamento objetivando a reflexão crítica; a adoção do recurso do narrar, a implantação de uma distância entre ator e personagem; o empenho em assumir as situações irreais de que se vale a ópera, como o recurso ao cantar, no “plano devido”; o uso da arte chinesa como referência, a importância dos seus gestos, suas máscaras, seu efeito de estranheza; a utilização de coros, de projeções, de atores dirigindo-se diretamente ao espectador com finalidade crítica; a “renúncia a todas as espécies de misticismo”¹⁵⁸; o uso de sketches/números independentes da revista literária quebrando a causalidade dramática; o uso de um lirismo refinado; a apresentação da teoria do distanciamento dentro de uma perspectiva estética.

As afirmações relativas ao efeito catártico especificamente devem ser mencionadas de forma mais detalhada, com citações, para que possam ajudar na reflexão que mais diretamente nos interessa: a rejeição da catarse. Em alguns pontos, Brecht se detém mais nessa questão:

Esta arte dramática [o teatro épico] não explora, tão decididamente como a arte dramática aristotélica, a tendência que há no espectador para uma empatia por abandono; revela além disso, uma atitude essencialmente diversa, em relação a determinados efeitos psicológicos, tal como, por exemplo, a catarse.¹⁵⁹

É condição necessária que no palco e na sala de espetáculos não se reproduza qualquer atmosfera mágica, e que não surja também nenhum “campo de hipnose”. Não se intentava, assim, criar em cena a atmosfera de um determinado tipo de espaço (um quarto à noite, uma rua no outono), nem tampouco produzir, através

¹⁵⁸ BRECHT, B., *op. cit.*, p. 85.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 31.

de um ritmo adequado da fala, determinado estado de alma. Não se pretendia “inflamar” o público dando rédea solta ao temperamento, nem “arreatá-lo” com uma representação feita de músculos contraídos. Não se aspirava, em suma, pôr o público em transe e dar-lhe a ilusão de estar assistindo a um acontecimento natural, não ensaiado. Como se verá a seguir, a propensão do público para se entregar a uma ilusão deve ser neutralizada por meios artísticos.¹⁶⁰

A arte dramática segue, hoje em dia, ainda, as prescrições de Aristóteles, para provocar a chamada *catarse* (a purificação psicológica do espectador). Na dramática aristotélica, o herói é colocado, pelas ações, em situações que lhe põem a descoberto o seu ser mais íntimo. Todos os acontecimentos apresentados têm por objetivo arrastar o herói para um conflito psicológico. [...] O indivíduo cujas entranhas estão sendo devassadas representa, naturalmente, “o Homem, o homem puro e simples”. Qualquer pessoa (qualquer espectador) cede facilmente à pressão dos acontecimentos que estão sendo representados, e, assim, na prática, vemos a sala repleta de Édipos em miniatura, quando de uma representação do Édipo. [...] A dramática não aristotélica não sintetizaria, de forma alguma, os acontecimentos num destino implacável, e não entregaria a este destino o homem indefeso, mesmo reagindo ele de uma forma bela e significativa; examinaria, muito pelo contrário, ponto por ponto, este “destino”, e o apresentaria como simples manobras dos homens.¹⁶¹

Percebemos que, no universo teórico de Brecht, tanto o estranhamento como o didatismo se complementam como estratégias que levariam ao encontro da crítica social transformadora, numa análise do homem como vítima das “manobras dos homens”. Ao passo que a *catarse* e outros efeitos “hipnóticos” ou “narcotizantes”, segundo o dramaturgo alemão, levam a uma passividade física e psíquica que caminham no lado oposto ao da razão transformadora.

Theodor Adorno, de seu lado, empresta o termo *katharsis* de Aristóteles e o aplica aos nossos tempos. Ele enxerga na arte mimética recente algo emprestado da *catarse* dos gregos, e a rejeita. De forma análoga, vê o efeito purificador da *catarse* aristotélica sendo apropriado pela modernidade como uma forma de domesticar os homens, identificando o homem com o mundo de forma acrítica:

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 79.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 186.

O frankfurtiano nutria especial desconfiança por toda obra de arte que procurasse induzir ao descontrole afetivo e à restrição da consciência da realidade: a purificação (*katharsis*) induzida pelo assombro e pelo maravilhamento está de par com o mundo ministrado: a purificação do homem de sombrios e impotentes afetos está em relação direta com o avanço da desumanização.¹⁶²

Essa recusa de Adorno, de acordo com Ronel Rosa, o aproxima de Brecht. Porém, o frankfurtiano não acreditava na obra de arte funcional, com vistas a interferir na sociedade. Acreditava numa espécie de reação pela arte, que devolveria ao homem os enigmas e a violência do mundo, de forma não mimética e não emocional, promovendo o entendimento crítico.

Contradição

Vemos então a problematização da catarse e do seu contexto mimético, tornando difícil avaliar a real contribuição do poder de identificação observado nas cenas protagonizadas por Joana. Reforçado ou não pela interpretação da atriz, a linguagem dramaturgica vale-se deste recurso, que por sua vez é contraposto dentro da própria peça pela adoção de recursos opostos. Essa contraposição vai além daquela natural que já existe em todas as obras, desde a ática até as atuais, no sentido de que nenhuma delas é pura. Todas promovem a mistura dos gêneros lírico, épico e dramático em algum grau. Porém o que se vê em *Gota d'água* é uma mistura menos tendenciosa, no sentido de que, de maneira geral, em cada obra teatral pode-se encontrar uma característica, um gênero predominante. Na peça carioca, não se vê uma predominância de elementos que dão um aspecto mais épico ou mais trágico à encenação quando colocamos à luz seus múltiplos recursos textuais, musicais, cênicos e dramaturgicos.

Se ouvirmos o LP dos melhores momentos da peça, podemos optar pela sobreposição da função catártica, pois encontramos canções cuja função seria de intensificar o efeito de um texto, de acordo com o esquema de Brecht, e trechos selecionados de Bibi Ferreira declamando ou falando o texto com uma interpretação que vale-se da identificação catártica. Porém, uma impressão inversa assumiria a linha de

¹⁶² ROSA, Ronel Alberti. *Catarse e Resistência: Adorno e os limites da obra de arte crítica na pós modernidade*. Canoas: Editora Ulbra, 2007, p. 11.

frente se fizéssemos outra seleção, em que apareceriam os melhores momentos de Egeu ou de Creonte, bem como do “coro” dos moradores.

Do ponto de vista quantitativo, a peça dá mais espaço aos efeitos épicos do que aos trágicos. Já do ponto de vista da fascinação, do carisma exercido pelos recursos utilizados, a presença de Joana se destaca de forma clara. Somando-se a isso, o grande impacto causado pela interpretação específica de Bibi Ferreira faz a catarse ganhar relevo especial na identidade da peça, mesmo para quem não a viu, pois sua fama ultrapassou o palco, faz parte da crônica teatral carioca e paulistana. Não por acaso, o próprio autor, Chico Buarque, se posiciona colocando a catarse como um dos pontos poderosos de identidade da peça, ao ser abordado sobre o assunto na entrevista veiculada em 2006. Para ele, é muito forte saber que o texto já começou a ser feito por Paulo Pontes pensando na atriz, para ela; que teve Bibi como estrela principal nas quatro primeiras montagens, de grande repercussão; e que na montagem de 1980, ela assumiu a direção, além da encarnação da protagonista. Fica difícil até para o autor desvincular esse carisma todo na recuperação do que seria a essência do trabalho.

Por outro lado, mesmo para um leitor desvinculado disso tudo, as aparições de Joana tomam os arreios do universo da peça, pela sua função protagonista e talvez pela grande força emocional que carrega da Medeia euripídiana, que já está cravada na imaginação cultural do leitor de classe média e alta, o seu público de fato.

O pesquisador Fernando Marques defendeu uma tese sobre teatro musical e expressão política no Brasil na época da ditadura. Nela, estabelece quatro categorias estéticas de musical, e analisa *Gota d'água* como fazendo parte da categoria “textos inspirados na forma da comédia musical”, um modelo, segundo ele, “predominantemente dramático, embora admita a presença de elementos épicos, entre os quais a canção é o mais notável”.¹⁶³

De qualquer forma, percebemos também leituras atentas ao outro polo de efeitos concorrendo com a predominância da catarse dramática nessa obra. Na academia, pesquisadores mais afinados com as ideias de Brecht ou Adorno, que rejeitam

¹⁶³ MARQUES, Fernando. *Com os séculos nos olhos*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006, p. 298. Disponível em: <repositorio.bce.unb.br>, acesso em 04/10/2012.

fortemente o campo mimético da obra de arte, prendem-se aos aspectos de distanciamento dessa “tragédia”.

Por fim, temos as leituras que têm dificuldade para escolher entre uma ou outra predominância, que ficam divididas. O próprio Fernando Peixoto, que havia começado sua já mencionada crítica de apresentação da peça, aproximando-a do texto de Eurípidés, termina o texto com uma alusão aos efeitos racionalizantes de Brecht:

Em *Gota d'água* a teatralidade e a poesia, o humor e a paixão, a observação justa e o permanente significado realista crítico de todas as cenas, trazem ainda uma correta inversão do significado ideológico do teatro clássico: o homem, aqui, não é uma vítima de forças eternas e invencíveis. Não está passivamente submetido aos deuses e aos poderosos. Como em Brecht, o homem é o destino do homem.¹⁶⁴

Chico Buarque, em sua entrevista de 2006, também parece dividido ao colocar a função catártica somada a uma outra: “tinha uma função *também* catártica” [grifo nosso]. Não sabemos qual seria exatamente a outra pelo fato de o corte feito na edição impedir o acesso ao que foi falado anteriormente. Mas pode-se inferir que ele estaria se referindo à função épica, social.

A questão é se essa divisão entre o épico e o catártico é algo positivo ou negativo no balanço final. Nesta dissertação, a tese é de que, dentro da busca assumida de uma “razão não estreita”, essa indeterminação existente entre as tendências estéticas opostas que a peça traz é significativa e torna a obra uma construção coerente com suas propostas em todos os níveis. Tanto no nível teórico, da discussão de ideias, como no nível da forma. É uma proposta que se plasmou na forma, em que a realização da contradição de suas partes desfaz a contradição do seu todo.

A cena final tem peso nesta conclusão, na medida em que coloca o plano individual e coletivo, que foram tratados ao longo da obra, no mesmo patamar, diante do público. Nessa cena, a última fala pertence a Creonte, que faz um discurso a todos os presentes entregando sua cadeira a Jasão apropriando-se de uma retórica essencialmente populista, usando do argumento de que a escolha de um sucessor provindo do povo prova a intenção da autoridade em acolher e trabalhar em prol desse povo. Claro, esconde do público do casamento, mas não do público da peça, a cooptação do elemento

¹⁶⁴ PEIXOTO, Fernando, *op. cit.*, 1975.

popular no reforço a uma política elitista, exploratória e manipuladora. O público da peça, como dito, não se deixará iludir por Creonte, pois já viu, através de cenas anteriores trabalhadas de forma “didática”, o desmascaramento de suas intenções. Em seguida ao discurso, aparece a rubrica indicando a entrada de Egeu e Corina carregando os corpos de Joana e dos filhos. Após um instante de imobilidade, começam todos a cantar *Gota d'água*, seguidos pelos próprios personagens mortos, que se levantam e se juntam aos outros na canção. Há uma reversão de luz e a projeção de um cartaz com a manchete sensacionalista de uma tragédia.

Aqui, as contraposições todas se unem. O discurso político de Creonte é recebido pelo público com distanciamento, por ser o discurso em si algo sabidamente ensaiado, e por ser este discurso claramente mentiroso para o espectador. Com a entrada da mãe e dos filhos envenenados, há uma quebra para um envolvimento profundo promovido pelo impacto da morte, que se concretiza na presença de crianças inocentes ali imóveis, de uma mulher “incomum” ali imóvel, mortos. Esse “instante de imobilidade”, como um luto, é quebrado logo em seguida pelos efeitos distanciadores dos atores se revelando como tal, e não como personagens, na medida em que se levantam após a morte de suas personagens. Há o distanciamento da música que é colocada no plano da comunidade, todos cantando juntos, e não mais só como voz de uma única personagem. A reversão da luz amplia o distanciamento dado pela projeção da característica visual e da linguagem sensacionalista da manchete de jornal, reconduzindo o espectador ao contato tido com essa manchete no contexto do programa, antes da peça começar. E temos a reflexão crítica sugerida, que esse mesmo retorno ao programa promove, indicando aquela tragédia irônica como uma tragédia real, complexa, significativa, mostrando o horror da visão superficial que porventura se dá a ela.

6. CONCLUSÃO: *GOTA D'ÁGUA* HOJE

A título de conclusão é significativo pensar sobre a peça enquanto produto cultural atual que vai além de uma retomada de sua qualidade dentro de uma pesquisa historiográfica ou da reflexão que busca o entendimento das etapas trilhadas na constituição do nosso processo cultural. É conveniente estender a pesquisa feita para uma consideração específica sobre a validade de *Gota d'água* como obra de impacto hoje. Tem a peça, que agrega uma crítica política, cultural, e que se volta assumidamente para um momento específico do teatro e da vida brasileira, possibilidade de revitalizar seus ecos neste momento? Como está a angústia coletiva atual diante do verso no teatro como forma de promover a revitalização da palavra, enquanto significante que orienta os significados de forma organizada, racional, e que ao mesmo tempo opera dentro de uma perspectiva não estreita, capaz de superar os limites da razão? Como estamos hoje diante da nossa identidade enquanto reafirmação do popular como elemento a ser resgatado de forma complexa e significativa pela intelectualidade? Como estamos diante de escolhas estéticas que resultam do casamento do mito com o ser humano temporal, anônimo? Quais foram os trabalhos significativos feitos de lá para cá que apontam uma continuidade ou uma rejeição dessas conquistas, de modo a manter a sua perspectiva em pauta?

Uma grande pesquisa seria necessária para responder a todas essas perguntas de forma não reducionista, dentro de um patamar acadêmico aceitável. Porém isso se torna impraticável dentro do contexto desta dissertação. Arrisco, no entanto, a pincelar algumas hipóteses e com elas avaliar a atualidade de *Gota d'água*.

Analisando a trajetória dos autores, observa-se uma breve continuidade do seu trabalho dramaturgico, que depois cessa. No caso de Pontes, ele morre prematuramente aos 36 anos, em 1976, numa época próxima ao desenvolvimento de outra peça que fazia em parceria com Chico, *O dia em que Frank Sinatra veio ao Brasil*, que ficou inacabada. No caso de Buarque, ele assume o viés brechtiano em outro trabalho de grande repercussão: *Ópera do malandro*, de 1979, sua última peça. Então, viria a abandonar a dramaturgia como forma de expressão autoral, e manter-se como cancionista brilhante, até assumir, a partir dos anos 1990, o romance como forma de expressão, em mais quatro obras desse gênero, publicadas até o momento, sendo *Leite*

Derramado, de 2009, a mais recente. Abandona o gênero dramático musical com viés narrativo e investimento considerável na força expressiva da palavra, para anos depois acolher o gênero narrativo por excelência, produzindo romances em que mantém o flerte com o questionamento em torno de uma identidade nacional, ou de identidades nacionais, aliado a experiências formais apoiadas exclusivamente na palavra em prosa, sem o recurso extra verbal, como a música e outros. De certa forma, o autor opera uma grande mudança de atuação que, no fundo, atualiza antigas buscas. A ligação do verso com a música, no entanto, nunca foi totalmente abandonada em sua trajetória de cancionista. O olhar crítico para a vida social esteve sempre presente, embora refletindo um movimento de despolitização, no sentido de assimilar uma crescente desconfiança perante a crença no poder transformador da obra de arte.¹⁶⁵

Tal desconfiança se alastrou e se embrenhou de forma considerável em todas as formas expressivas literárias, anteriormente impulsionadas com entusiasmo pela visão marxista ou por outras correntes de pensamento empenhadas na propagação dos direitos humanos e da liberdade. Houve a queda do muro de Berlim e o fracasso político e econômico de experiências socialistas na antiga URSS, assim como em Cuba. Houve o brutal crescimento da China à custa de uma competitividade desigual baseada em condições de trabalho sub-humanas e atuações políticas seriamente questionáveis do ponto de vista ético. Houve o fim da ditadura na maioria dos países latino-americanos, e a entrada do sistema capitalista na era da globalização. No entanto, a descrença em uma possível saída da barbárie moderna pela mudança de sistema não foi substituída pela crença em outras saídas possíveis, dentro dos sistemas políticos existentes, o que

¹⁶⁵ Cf. SILVA, Fernando de Barros. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004. “Se voltarmos ao início dos anos 1980, veremos desde lá a gestação de uma mudança na criação de Chico Buarque. Já nos discos *Vida* (1980) e *Almanaque* (1981) começa a ganhar corpo a expressão variada de um sentimento de desilusão, que irá se traduzir ao longo da década num distanciamento maior em relação à referência política, numa ironia mais aguda que não poupa nada nem ninguém – muito menos a si mesmo – e, finalmente e talvez mais importante, numa expressão do lirismo em sua obra” (p. 96). Mais para frente, o ensaísta afirma que em 1993, “*Paratodos* representa um dos momentos mais fortes na trajetória de Chico, algo como um reencontro dele com a cultura nacional-popular, com a sua própria obra e com as ilusões perdidas da juventude” (p.100). Já como romancista, “a forma literária irá permitir a Chico uma figuração mais aguda e despida de lirismos da experiência da desagregação social – assunto recorrente do autor desde os anos 1980. [...] Se o músico, cada vez mais rigoroso, vai encontrar nos anos 1990 acolhida e consolo na lírica jobiniana, o escritor será a sua contrapartida, maestro soberano, de uma escrita intransigente e muito ruminada, que aponta para um universo abafado, sem conciliação possível” (p. 116-117).

alimentou uma grande imobilidade e desânimo diante da arte com viés político. A liberdade, a igualdade e a fraternidade continuam um ideal distante, e os mecanismos de manipulação continuam se reinventando para criar a ilusão de que esses valores manifestam-se concretamente.

A violência e a crueldade não civilizada dos marginalizados do sistema continua se apresentando como reação a essa crueldade “civilizada”. As Joanas ou Joãos sem teto, que insistem em manter alguma dignidade, ainda que deturpada e destrutiva, estão muito vivos por aí, desafiando os guardiões da ordem e da lei. Da mesma forma que a explosão de Joana em *Gota d'água*, nos anos 1970, podia servir de analogia à luta armada contra a ditadura, hoje ela mantém-se como expressão de outras reflexões análogas sobre a imobilidade de um povo carente de perspectivas, sujeito a acessos de violência brutal que expõe e desorienta a ilusória aparência de desenvolvimento social. Também, o número crescente de favelas e de formas de habitação improvisadas reflete a atualidade do problema habitacional da peça. Sua crítica continua viva.

O que tem gerado controvérsia, no entanto, não é a constatação de mazelas novas e velhas a serem denunciadas ou transformadas. O que entrou em declínio foi a crença na validade da criação artística dentro dessa perspectiva. Como vimos, é bem anterior à peça a divisão entre os defensores da arte descompromissada e os da arte engajada. O que se deu foi um declínio dessa discussão, em favor de uma tendência dominante da arte descompromissada¹⁶⁶ e um acirramento das divergências em torno dos limites existentes entre a cultura de massas e a cultura intelectual, entre o teatro comercial e o teatro experimental.

Adiante a questão política será retomada. Com relação aos questionamentos em torno da continuidade da peça na indústria cultural, é necessário uma reavaliação. A proposta de inserir o projeto *Gota d'água* na indústria cultural ocorreu tanto como forma de sobrevivência em meio a uma crise do teatro, como para ampliar o seu

¹⁶⁶ “A Resistência Democrática cumpriu seu papel e, nesse novo quadro político-cultural, as críticas ao *teatro engajado* começaram a se intensificar. Pouco a pouco, decretou-se a *morte das ideologias*, e a retomada, para muitos, do princípio da *arte pela arte*. Paulatinamente, houve a substituição de um princípio pelo outro. De um lado, estavam os que se intitularam em ‘sintonia’ com seu tempo. De outro, aqueles que passaram a ser vistos como ‘ultrapassados’, pois nada mais tinham a dizer ou a contribuir, tanto esteticamente, quanto politicamente.” PATRIOTA, Rosângela. “Teatro – política: Vianinha, 30 anos depois”. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*. Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2004, vol. I, ano I nº 1, p. 2.

alcance, na medida em que opta pelo popular para promover uma aliança cultural. Atualmente, nos grandes centros urbanos, os textos seriamente ligados à defesa de uma estética, de uma atuação cultural, criados dentro de uma necessidade de impacto coletivo, de alimento para discussões intelectuais, filosóficas, de busca de identidade, preferem evitar a dependência da bilheteria e captar recursos públicos ou de outra natureza para viabilizar sua produção, procurando manter a autonomia em relação à adoção de formas palatáveis que assegurem a aceitação do trabalho pelo grande público.¹⁶⁷

O texto de Hans Lehman sobre o teatro contemporâneo assinala que mudou muito, na era midiática, o que torna atraente o encontro público no espaço teatral. O velho paradigma de drama enquanto algo com “exposição, intensificação, peripécia e catástrofe”¹⁶⁸ perdeu espaço para outras formas expressivas midiáticas, pela rapidez e economia de meios que essas formas possuem. Para usar sua desvantagem em proveito próprio, o teatro passa então a investir naquilo que se extrai unicamente do encontro de corpos reais no mesmo espaço e tempo. A palavra em si, por essas razões, diferentes daquelas dos anos 1970, deixou mais uma vez de ser o centro da experiência dramática. Dentro dessa perspectiva, uma peça que se funda no retorno à eloquência da palavra, musicada ou não, para não perder impacto precisa apostar intensamente na forma como essa palavra é veiculada, na forma como sua transitoriedade no espaço/tempo se constitui. Se o projeto de Roberto Talma de adaptação do texto de Buarque e Pontes para o cinema se consumir com qualidade, dificilmente o grande público trocaria a recepção do filme por uma nova montagem teatral. No cinema sim, o texto adaptado tem hoje todas as condições de tomar partido de sua característica popular e assim dar prosseguimento às ambições de levar *Gota d'água* a um número amplo de espectadores. Enquanto dramaturgia, no entanto, essas ambições devem ser redimensionadas.

¹⁶⁷ “Os anos de 1990 encontraram uma sociedade significativamente transformada. No nível teatral, as multiplicidades, vistas em perspectiva, constituíram-se em trampolins para a fragmentação, na medida em que o teatro de grupo passou a ocupar os espaços cênicos não mais com a preocupação de atingir a platéia em geral. Pelo contrário, começou a emergir a intenção explícita de buscar o interlocutor ideal, isto é, aquele que se identificasse com as pesquisas de linguagens e com as escolhas temáticas a serem desenvolvidas cenicamente.” GUINSBURG, J. e PATRIOTA, R. *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo, Perspectiva, 2012, p. 222.

¹⁶⁸ LEHMAN, Hans Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naif, 2007, p. 53.

Esse redimensionamento já poderia servir como resposta a uma crítica direcionada à própria época em que a peça surgiu, além de ser uma atualização aos novos tempos. Segundo Guinsburg e Patriota, Mariângela Alves de Lima colaborou com ensaios sobre teatro em dois estudos promovidos pelo jornalista Aduino Novaes, um publicado em 1980, denominado “Anos 70”, e outro intitulado “O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira”. Neles, coloca em foco a distinção entre “grupos teatrais” e “empresas teatrais”, acreditando que:

somente nos grupos e nas companhias teatrais que se notabilizaram por intenções políticas poderia residir um *ideário artístico*, na medida em que o grupo funcionou como um espaço de proteção, possibilitando, inclusive, uma relação de liberdade entre palco e platéia, que destoava do que ocorria na sociedade civil.

À luz da mesma argumentação, a autora também destacou o surgimento das empresas que se voltaram para a produção de espetáculos artísticos. Na verdade elas não atuaram nem como companhia de repertório, nem como grupo, mas como empreendedoras de uma atividade comercial com fins lucrativos.¹⁶⁹

Seguindo esse raciocínio, Lima afirmou que *Gota d'Água*, apesar de ser um texto de grande importância e de seu sucesso de bilheteria, teria tido seu impacto artístico/cultural diminuído por ter sido montada por uma empresa com propósitos capitalistas, e não por um grupo com perspectivas ideológicas (como o Arena, Oficina, etc...). Guinsburg e Patriota polemizam essas afirmações, assim como as feitas por Arrabal, outro colaborador do mesmo grupo de estudos:

Mesmo tendo sido encenada fora de um *grupo teatral*, não se pode, historicamente, desconsiderar o impacto artístico e cultural da montagem, que teve a direção de Gianni Ratto e, em seu elenco, profissionais como Bibi Ferreira, Renato Consorte, Francisco Milani, cujas biografias exibem momentos expressivos na luta contra o Estado autoritário.¹⁷⁰

De qualquer forma, se nos anos 1970 essa montagem empresarial não chegou a prejudicar a força de um texto tão significativo na crítica às políticas mercadológicas, isso dificilmente se daria hoje, no confronto com as mídias dominantes. Agora, torna-se

¹⁶⁹ GUINSBURG, J. e PATRIOTA, R., *op. cit.*, p. 196.

¹⁷⁰ *Idem*, pp. 198-9.

premente o redimensionamento do alcance do público da peça e a sua acolhida num “grupo teatral”, com as características assinaladas acima, como se deu com a montagem de *Gota d’água* em 2005, feita pelo grupo Breviário, com o apoio do SESC Ipiranga na viabilização da sua produção.

Se por um lado o grande público tende a privilegiar a versão cinematográfica em detrimento da teatral, o público minoritário também poderia ter dificuldades de se interessar pela peça, já que, no novo contexto, observa-se que a adoção de representações realistas no palco está perdendo o poder de sedução. Algo já antecipado por Eric Bentley quando analisou a concorrência entre cinema e teatro no início do século XX, apontando a forma realista como muito mais produtiva dentro da arte cinematográfica, restando ao teatro um espaço para quebrar essa expectativa¹⁷¹. Mais do que nunca, a produção teatral, sobretudo a de *grupo*, sabe que seu espaço só é privilegiado se promover a quebra dos velhos modelos, portanto se volta para o seu público, um público que quer naquele momento ser envolvido de forma diferenciada. No caso de *Gota d’água*, sua estrutura “realista” é bastante quebrada pela adoção de recursos poéticos, musicais e épicos. Ainda assim ela resguarda seu arcabouço de fábula, que se desenvolve dentro de conflitos que se sucedem até uma resolução. De que forma sua construção, sua força poética, se sustentaria hoje em dia? Somente numa montagem que possa retirar o máximo do seu jogo entre catarse e distanciamento, profundamente imerso na já mencionada efemeridade, atribuindo à palavra, ao som, seu pleno sentido, sua plena realização, para um público cuja sensibilidade esteja aberta, aguçada para perceber essa qualidade, ainda que seja restrito. Desse modo, é possível que a peça tenha impacto hoje, como teve em 1975.

No que se refere à mistura de política e estética, o mesmo Lehman acredita que o efeito político no palco se dá pela forma. Segundo ele:

O teatro com o objetivo de propaganda específica ou autoafirmação política de classe está ultrapassado sociológica e politicamente [...] Por certo, há casos em que o teatro, como um meio de reunião pública, ainda pode veicular uma percepção aguçada acerca da injustiça, demandando tolerância e compreensão. [...] Mas de um modo geral já passou o tempo do teatro como um lugar em que conflitos de valores

¹⁷¹ BENTLEY, Eric. The two traditions of modern drama. In: *The playwright as thinker*. Harcourt: Brace & World, 1967, p. 8.

sociais fundamentais eram exibidos e tematizados. [...] Não é pela tematização direta do político que o teatro se torna político, mas pelo teor implícito de seu modo de representação. [...] O teatro, não como tese, mas como prática, representa exemplarmente uma ligação de elementos heterogêneos que simboliza a utopia de uma “outra vida”: trabalho espiritual, artístico e corporal, atividade individual e coletiva são aqui conciliados. Assim, ele pode afirmar uma prática de resistência já pelo fato de dissolver a coisificação de ações e trabalhos em produtos, objetos e informações. [...] Como atitude estética, o teatro é impensável sem o fator da transgressão do prescrito. [...] Uma “política vanguardista da transgressão” se torna impossível na medida em os limites culturais que ela poderia transgredir “não mais são pertinentes no horizonte aparentemente ilimitado do capitalismo multinacional”. Desse modo, não mais poderia haver nenhuma política artística “transgressiva”, mas apenas “resistente”.¹⁷²

Sérgio de Carvalho, em seu prefácio ao livro de Lehmann, assinala a contribuição do autor em algo que se desdobra das constatações citadas acima. Segundo o fundador da Companhia do Latão,

a radicalidade da contribuição teórica de Lehmann advém do fato de pensar os fatores estilísticos como uma constelação relativa a uma percepção social reificada. Não se trata apenas de um novo tipo de encenação delirante, mas de um modo de utilização dos signos teatrais que, ao por em relevo a presença sobre a representação, os processos sobre o resultado, gera um deslocamento dos hábitos perceptivos do espectador educado pela indústria cultural. É pelo modo desestabilizador do trânsito entre palco e platéia que essa potência se efetiva. Assim, não é qualquer abandono da fábula ou fragmentação narrativa que se revela desapassivador, assim como nem todo uso da fábula é necessariamente tranquilizador, como atestam diversos exemplos do livro.¹⁷³

Por isso Carvalho o aproxima de Adorno¹⁷⁴, assim como faz com Roberto Schwarz, em seu comentário sobre a conferência dada por esse crítico em 1997, na

¹⁷² LEHMAN, H. T., *op. cit.*, pp. 409-415.

¹⁷³ CARVALHO, S. “Prefácio”. In: LEHMAN, H. T., *op. cit.*, p. 15.

¹⁷⁴ *Idem, ibidem*, p. 8: “Lehmann faz questão de se vincular a uma tradição crítica tipicamente modernista que tem como alvo a ‘razão instrumental’ no que ela tem de prestadora de serviços à manutenção da sociedade administrada pelo capital. Sua vontade de rever o projeto de ‘uma semântica das formas’ de Peter Szondi (com quem estudou) o aproxima da visão estética de Adorno, tanto no aspecto da crítica à indústria cultural apresentada na *Dialética do Esclarecimento* quanto no da ‘poética do esvaziamento’ enunciada na *Teoria Estética*.”

abertura das portas do Teatro de Arena, ocasião em que Sérgio ocupava o espaço com o projeto “Pesquisa em teatro dialético”. Nele, indica que Roberto teria colocado a perda da atualidade de Brecht somente preservada quando amparada no conceito adornoiano de negatividade:

Num teatro como o de Brecht, que de fato trabalha com a chamada “matéria negativa”, com o lixo da sociedade, com comportamentos grotescamente criticáveis, com exposição pelo avesso, com a capacidade de ver o melhor no pior, só o aprofundamento da sondagem negativa pode gerar uma perspectiva contemporânea.¹⁷⁵

Em meio às experiências recentes no circuito teatral brasileiro, dentro dessa perspectiva de “resistência” que explora o âmbito político juntamente com o estético, saltam aos olhos os trabalhos de três grupos de atuação coletiva, que despontaram nos anos 1990: o Teatro da Vertigem, a Companhia do Latão e o grupo Folias D’Arte. São propostas diferentes entre si, mas com algo em comum, que atualizam questões presentes no projeto Nacional Popular em que está inserido o texto de Buarque e Pontes. A Companhia do Latão acredita que Brecht “instaura um movimento negativo que não se encerra na imagem da cena”¹⁷⁶, possibilitando o ideal de teatro como movimento político transformador. As peças da Companhia buscam as referências formais da tradição épico-dialética, porém em uma perspectiva histórica brasileira e atual, onde a desumanização e a mercantilização da vida adquiriram contornos bastante diversos daquelas do dramaturgo alemão¹⁷⁷.

Já o grupo Folias D’Arte também resgata Brecht, mas no que ele tem de anárquico, libertário, expressionista, misturando razão com delírio. Priorizam o experimentalismo, estão abertos ao engajamento, mas desconfiam de delineamentos

¹⁷⁵ CARVALHO, Sérgio. “Questões sobre a atualidade de Brecht”. *Introdução ao Teatro Dialético: Experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2009, pp. 46-7.

¹⁷⁶ *Idem*, p. 51.

¹⁷⁷ Cf. CARVALHO, Sérgio. “Conversa sobre a dramaturgia brasileira contemporânea”. *Introdução ao Teatro Dialético: Experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2009, pp. 62-3.

políticos claros, trabalhando em consonância com a teoria política de Francisco de Oliveira e a teoria estética de Schwarz.¹⁷⁸

A companhia Folias busca quebrar as falsas fronteiras existentes entre a arte erudita e a popular. Tanto em suas criações artísticas quanto em sua atuação política, tem procurado caminhos que devolvam ao teatro sua função social e sua inserção junto a camadas mais amplas de sociedade. A partir desse ponto de vista, não se filia a uma escola ou estilo teatral, reconhecendo que cada espetáculo exige do coletivo criado a descoberta de formas que melhor possam expressar o seu conteúdo. Em sua pesquisa estética, a música, a linguagem circense, as formas narrativas populares, o cômico nacional fundem-se como importante contribuição para o desenvolvimento da sociedade e do homem.¹⁷⁹

O Teatro da Vertigem, de Antonio Araújo, por sua vez, apropriou-se de espaços não-convencionais para trabalhar primeiramente temas como o da sacralidade no mundo contemporâneo, como uma igreja em *O Paraíso Perdido*, um hospital desativado em *O Livro de Jó*, e uma penitenciária em *Apocalipse 1,11*, de modo que esses espaços públicos pudessem re-significar a identidade social.¹⁸⁰ Indo além do tema da religião, no espetáculo *BR3* o grupo explora a questão da brasilidade contrastando três espaços representantes de nossa identidade que transitam entre o centro e a periferia: um bairro da periferia da cidade de São Paulo chamado Brasilândia, a capital Brasília e uma cidade fronteira com a Bolívia chamada Brasiléia. O espetáculo utilizou o rio Tietê e um barco que nele transitava como espaço teatral, apropriando-se de suas características de mobilidade da água, de degradação do esgoto presente em suas margens, do monumental de suas pontes e viadutos para reforçar as contradições de seu questionamento.

Além do viés político/social e de formas inovadoras, que permeiam as preocupações destes três grupos, eles estão em consonância com as “ideias-força” perseguidas por Guinsburg e Patriota, quando procuram encontrar uma cara para o

¹⁷⁸ Depoimento de Marco Antonio Rodrigues, quando convidado a oferecer um perfil do grupo numa aula do curso de pós-graduação de Literatura Brasileira: “Teatro e Política no Brasil: do Teatro de Arena ao Teatro de Grupo Contemporâneo”, ministrado pelo Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria, no 1º semestre de 2011 na FFLCH.

¹⁷⁹ FIGUEIRA, Jorge Loureiro. “A cara do Folias”. *Verás que tudo é verdade: Uma década de Folias (1997-2007)*. São Paulo: Galpão do Folias, 2008, p. 21-2.

¹⁸⁰ Cf. LABAKI, Aimar. *Antonio Araújo e o Teatro da Vertigem*. São Paulo: Publifolia, 2002, p. 23-30.

teatro contemporâneo brasileiro em meio à fragmentação existente no panorama atual. Tais estudiosos chamam de “ideias-força” aquelas que “assumem lugares centrais em grupos e/ou regiões particulares, porém não conseguem abranger o conjunto”¹⁸¹. Observaram duas preocupações fundamentais que se tornaram recorrentes: o processo colaborativo de grupo na busca de temas e processos de trabalho e a ligação existente entre pesquisas teóricas de universidades e a criação artística. Os grupos mencionados têm também isso em comum, dialogando assim, cada qual à sua maneira, com importantes correntes do teatro dos anos 1960/1970, inclusive o Nacional Popular. Embora *Gota d'água* não tenha sido criada por um grupo teatral, ela surgiu de pessoas que tinham sido profundamente marcadas por essa trajetória e pelas ideologias que as moviam, como Vianinha (carregando as marcas do Arena, CPC e Opinião) e Pontes (provindo do CEPLAR e do Opinião). Além disso, *Gota d'água* teve um arcabouço teórico ligado a importantes pensadores e estudiosos daquele momento, como a ligação do Grupo Casa Grande com Nelson Werneck Sodré¹⁸².

Maria Sílvia Betti, ao mencionar essas experiências teatrais a partir dos anos 1990, as liga ao trabalho de Jameson, da mesma época. Na contramão das tendências críticas americanas o trabalho dele defende a atualidade questionada de Brecht e seu método. Maria Sílvia endossa e relaciona a atualidade do alemão à de Oduvaldo Vianna Filho, negando-se a aceitar a qualidade de “datados”, muitas vezes atribuída a Vianinha e ao projeto Nacional Popular¹⁸³. Da mesma forma, seria equivocada julgar a posição formal e conceitual de *Gota d'água* como desvinculada do nosso momento.

¹⁸¹ GUINSBURG, J. e PATRIOTA, R., *op. cit.*, p. 255.

¹⁸² “Tinha uma coisa engraçada, o Werneck era, digamos, a cabeça do Grupo Casa Grande. Quer dizer, a cabeça política, mas não aparecia como tal. Ele tinha essa grandeza de... quem aparecia era o Paulinho. E o Paulinho vocalizava melhor do que o Werneck. Werneck falava e a gente não entendia. O Paulinho pegava todo aquele discurso e fazia um comício. Um discurso incrível, irresistível, sedutor. Então fica, o Paulinho realmente como... mas... a cabeça pensante era... não é que o Paulinho não fosse cabeça pensante, isso é um absurdo, o que eu estou dizendo. Mas, digamos, a cabeça teórica [era o Werneck Sodré]. Era ele que falava cada coisa com base em uma teoria, em uma reflexão mais sofisticada”. VENTURA, em entrevista concedida a Miriam Hermeto em 24/03/2010, *apud* HERMETO, M., *op. cit.*, p. 96.

¹⁸³ BETTI, Maria Sílvia. A atualidade do teatro e do pensamento de Vianinha. *Teatro de Narradores – Caderno de Ensaios 3*. Edição integrante do Projeto Teatro em Transe, contemplado pelo Programa Municipal de Fomento para a Cidade de São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

Os quase quarenta anos que nos separam do contexto em que o trabalho surgiu modificam, mas não obscurecem, seu poder expressivo, como acontece com todo texto literário de qualidade. No caso, como se trata de um texto dramático, um texto feito para os palcos, esse poder de atualidade fica mais ameaçado pois deve promover algo que vai além da leitura individual, solitária. Deve reunir força suficiente para arrastar um número considerável de pessoas a um mesmo espaço e tempo (o espaço teatral), e fazer com que elas partilhem essa atualidade. Ainda assim, *Gota d'água* resiste. Sua poesia trágica e épica, catártica e distanciadora, que prende o leitor, o faz pela promessa do que pode realizar no palco, carregando todas as razões analisadas nesta dissertação e outras que ainda não foram investigadas. O que torna todo o seu conjunto significativo para o leitor é a imaginação do que aqueles versos se tornariam hoje, como seriam seus sons, formas e cores. E para isso, é fundamental uma parceria adequada com um grupo inventivo, que esteja em sintonia para “desapassivar” o espectador atual do lugar comum das mídias televisivas, cinematográficas ou computadorizadas. O material sonoro verbal e musical da Medeia brasileira em potência no livro pede uma realização plena e imprevista que o coloque no panorama diverso, fragmentado, das produções do novo milênio. Esse material pede vida para seus versos, sua força poética, seu aspecto trágico e suas quebras cômicas, a narratividade e o dinamismo de seu coro, a intensidade de certos personagens e o distanciamento de outros, a presença e a ausência de deuses. Enfim, esse material pede para fluir entre suas coerências e contradições, transitando de forma dialética entre a grandiosidade do mito e do gênero estético que ajudaram a fundar o que viria a ser a sociedade e cultura ocidental e o anonimato de habitantes de uma parcela dessa sociedade no Rio de Janeiro da década de 1970.

7. ANEXOS

1) Estudos métricos de *Medeia*

a) *Medeia*

Estudo métrico da *Medeia* de Eurípides em grego, feito a partir da análise de Denys Page.

Partes quantitativas		Versos e métrica	Personagens envolvidos
Prólogo (precede a entrada do coro)		1 a 95: trímetros jâmbicos	Monólogo da Nutriz. Entram preceptor e crianças
		96 a 130: anapestos	Saem preceptor e crianças. Entra <i>Medeia</i>
PÁRODO: momento de entrada do coro	Proode: unidade estrófica de uma ode antiga que precede a estrofe e a antístrofe.	131 a 137: métrica variada	Entra o coro: 1ª entrada na orquestra. Eles dançam e cantam.
		139 a 147: anapestos	<i>Medeia</i> e Nutriz
	Estrofe	148 a 159: métrica variada	Coro
		160 a 172: anapestos	<i>Medeia</i> e Nutriz
	Antístrofe:	173 a 184: métrica variada	Coro
		184 a 203: anapestos	<i>Medeia</i> e Nutriz
	Epodo: 3ª parte de uma Ode, que vem após a estrofe e a antístrofe.	204 a 212: métrica variada	Coro
1º episódio		214 a 356: trímetros jâmbicos	Monólogo de <i>Medeia</i> . Entra Creonte
		357 a 363: anapestos	Sai Creonte; Coro
		364 a 409: trímetros jâmbicos	<i>Medeia</i> , Coro
1º Estásimo: canção parada, depois do coro se colocar na orquestra.	1ª estrofe e Ant.	410 a 430: dátilo-epitrítico	Coro
	2ª estrofe e Ant.	431 a 445: métrica variada	
2º episódio		446 a 626: trímetros jâmbicos	Entra Jasão
2º Estásimo	1ª estrofe e Ant.	627 a 642: dátilo-epitrítico	Coro
	2ª estrofe e Ant.	643 a 662: métrica variada	
3º episódio		663 a 758: trímetros jâmbicos	Entra Egeu
		759 a 763: anapestos	Sai Egeu, fala o Coro
		764 a 823: trímetros jâmbicos	<i>Medeia</i>
3º Estásimo	1ª estrofe e Ant.	824 a 846: dátilo-epitrítico	Coro
	2ª estrofe e Ant.	846 a 865: métrica variada	
4º episódio		866 a 975: trímetros jâmbicos	Entra Jasão
4º Estásimo	1ª estrofe e Ant.	976 a 988: dátilo-epitrítico	Coro
	2ª estrofe e Ant.	989 a 1001: métrica variada	
5º episódio		1002 a 1080: trímetros jâmbicos	Entram Preceptor e filhos
		1081 a 1115: anapestos	Coro
		1116 a 1250: trímetros jâmbicos	Entra mensageiro
5º Estásimo	Estrofe :	1251 a 1260: dócmio	Coro
	Antístrofe:	1261 a 1270: métrica variada	
		1271 a 1272: trímetros jâmbicos	Filhos de <i>Medeia</i> de dentro do palácio
	Estrofe:	1273 a 1274: dócmio	Coro
	1271 a 1272: trímetros jâmbicos	filhos	

Partes quantitativas		Versos e métrica	Personagens envolvidos
	Estrofe (continuação):	1275 a 1276: dócmio	Coro
		1277 a 1278: trímetros jâmbicos	filhos
	Estrofe (continuação) e Ant:	1279 a 1292: dócmio	Coro
Êxodo		1293 a 1388: trímetros jâmbicos	Entra Jasão
		1389 a 1419: anapestos	
		1415 a 1419: anapestos	Coro

Fonte: PAGE, Denys, L. "Introduction". In: EURIPIDES. *Medea*, Oxford: Clarendon Press, 1988, pp. 182-190.

b) *Gota d'água*

Estudo métrico de *Gota d'água*, de Buarque e Pontes, feito por Cecília Marinho.

1º ATO (Rec.= Recitativo / fx = faixa / Cç. = Canção / Tr. Mus.= trecho musicado)

Cena	pg	Set	Métrica	Nº de versos	Trechos mencionados	Ação
1	3	viz/ bot	10 /8 /6	55	Fala a	Corina descreve o estado de Joana.
2	5	viz/bot	10	36		Nenê hesita na fofoca, mas conta dos preparativos para o casamento / Vizinhos se apresentam.
3	7 8	boteco / oficina	10 10	8 28		Cacetão lê manchete sensacionalista. Xulé p/ Egeu: não pode pagar a prestação da casa.
4	9	boteco	10	10		Mostram anúncio do casamento p/ Galego.
5	10	vizinhas	10	38		Criticam diferença de idade, o que Jasão ganhou, etc
6	11	boteco	12	14		Cacetão fofoca com Xulé, ele defende Jasão.
7	12	vizinhas	12	10		Falam do destino, da velhice.
8	13	oficina	12	17		Amorim quer conselho sobre dívida.
9	13	boteco	12	8		Xulé defende Jasão.
10	14	bot/ viz	12	20		Corina teme por Joana /Cacetão critica, Xulé defende.
11	16	oficina	12	13		Egeu tem a idéia de boicote (p/ Amorim).
12	16	vizinhas	12	8		Elas se dispõem a ajudar com tarefas domésticas.
13	17	oficina	12	36		Egeu convence Boca a não pagar prestação.
14	19	vizinhas	10	52		Contam de Joana: filhos. Corina comenta do jornal.
15	21	bot/viz boteco	12 7	52 31	Canção a	Falam do boicote, criticam e defendem Jasão. SAMBÁ DO GIGOLÔ: Cacetão critica Jasão.
16	26	trono	12	104 5	Fala b Recitativo a	Alma descreve os atrativos de Jasão, fala do apto, quer mais animação– Jasão fala do significado do samba.
17	30	trono	10 8 10	128 18 48	Canção b	Creonte: fala da cadeira, oferece sociedade. REFRÃO DE CREONTE: Fala a condição da aliança.
18	37	vizinhas	5	12		Refrão: acalmar Joana.
19	38	trono	10 10/ 8	60 27	Rec. b	Creonte convence Jasão a falar com Egeu. Creonte lamenta a escolha de Jasão como genro.
20	41 42 46	vizinhas	8 12 7/5 (R)	7 94 62	Rec. c: fx 2 Rec. d: fx 6	Refrão de Gota (off), Nenê elogia samba. Joana lamenta a sorte dos filhos abandonados. Ameaça matar-se, jura vingança, vocifera. Transe: Joana culpa filhos pela sua sorte– refrão.
21	47	oficina	9	236		Jasão pede para Egeu desistir do boicote
22	56	vizinhas	12 10	8 12		Joana demonstra saudade. Anunciam que Jasão está com Egeu.
23	57	oficina	9	47		Jasão pede apoio a Egeu, ele nega.
24	59	vizinhas	10	20		Falsa esperança, Joana lamenta situação da mulher.

Cena	pg	Set	Métrica	Nº de versos	Trechos mencionados	Ação
25	60 61 62	boteco	10 variado	24 35 44	Canção c: fx 1	Chega Jasão, eles o elogiam. FLOR DA IDADE Estela entra e não cumprimenta Jasão.
26	65	Viz/bot.	10	64		Preparam a conversa entre Joana e Jasão
27	69 70	Joana	variado 12	24 218	Cç d: fx4 Falas c e d: fx5	BEM QUERER – Joana acusa Jasão de traidor– Joana nega paternidade de Jasão. (2º ep. de <i>Medeia</i>)
28	78	rua	7	86 (R32)	Trecho musicado e	Côco: boatos (vizinhos e vizinhas)

2º ATO

Cena	pg	Set	Métrica	Nº de versos	Trechos mencionados	Ação
1	83	vizinhas	10	17		Boca traz boato para Corina e Nenê.
2	84	Joana	10	87		Joana pede p/ Corina ficar c/ os filhos: promessa
3	87	oficina	10	26	Rec.e	Corina e Egeu: filhos devem ficar com a mãe.
4	88	vizinhas	variado 10	14 25	Tr.mus. f Rec. f: fx10	Joana encomenda um trabalho a Ogum contra seus inimigos: Paó para Djagum – Fala de Joana
5	90	trono	10	52		Alma se sente mal, reclama de Joana para Jasão
6	93	trono	10	122	Fala e	Creonte reclama do boicote – Jasão fala do povo.
7	97	oficina	10	9		Comentam do escândalo de Joana contra Creonte.
8	98	trono	10	226	Fala d	Creonte quer expulsá-la, Jasão oferece trato.
9	107	trono	8	23	Rec. g.	Creonte considera Jasão como bom aliado.
10		Joana	10	18		Egeu leva filhos de volta para Joana.
11	108	Bot/viz.	10	6		Comentam da provável expulsão.
12	109	Joana	10	152	Falas g e h: fx 8	Egeu pede que Joana brigue certo. Ela promete autocontrole.
13	114	vizinhas	10	29		Vizinhas comentam que expulsão é certa.
14	116	Bot/viz.	10	33		Fofocam.
15	118	Joana	10	297	Falas i a k: fx 3	Jasão pede que saia da Vila / Joana acusa-o / Jasão retruca. Ela defende-se.
16	129	rua	10	127		Todos ficam do lado dela. Protesto.
17	133	trono	12	136		Creonte neutraliza a reivindicação.
18	138	rua	10/9/11	8	Tr. Mus.g	Coro – cantochão.
19	139	Joana	9	40		Egeu se admira (canto ao fundo).
20	140	Viz/bot	10	64		Vizinhas querem trabalho, Cacetéio xinga.
21	145	Joana	10	28		Nenê quer autorização de Joana para trabalho como doceira. Egeu discorda.
22	147	boteco	10	32		Cacetéio se declara cantando (Quadrilha).
23	148	Joana	12	64		Creonte expulsa. Ela pede mais um dia. (1º ep. de <i>Medeia</i>)
24	151	Joana	variado	50	Cç. h: fx 9	BASTA UM DIA
25	153	Joana	10 variado	184 12	Fala l Cç. i: fx 7	Chama Jasão, engana-o: GOTA D'ÁGUA (4º ep. de <i>Medeia</i>)
26	159	todos	-	-		Vestem Alma, noivo.
27	160	Joana	7	33	Rec. h: fx 11	Joana prepara o veneno.
28	161	Joana	12	24	Rec. i	Joana prevê o sucesso de sua vingança. Manda os bolinhos.
29	162	-	-	9		Música Quadrilha.
30	163	Casam.	10	32		Corina leva meninos, Creonte os enxota. (5º ep. de <i>Medeia</i>)
31	164	Joana	10	21 63	Rec.j fx.12	Gota d'água(ao fundo) Joana constata o seu fracasso. Despedida e morte com veneno.
32		Casam.	12	14		Jasão senta no trono. Os corpos aparecem.

2) *Transcrição das canções e trechos musicados de Gota d'água*

(Indicamos a página de *Gota d'água* e a faixa do LP *Melhores momentos...*)

a) **Samba do Gigolô** (pp. 25 e 26)

Cacetão: Depois de tanto confete
Um reparo me compete
Pois Jasão faltou a ética
Da nossa profissão
Gigolô se compromete
Pelo código de ética
A manter a forma atlética
A saber dar mais de sete
A nunca virar gilete
A não rir enquanto mete
Nem jamais mascar chiclete
Durante sua função

Mas a falta mais violenta
Sujeita a pena cruenta
É largar quem te alimenta
Do jeito que fez Jasão
Veja a minha ficha isenta
Tenho alguém que me sustenta
Que já passou dos sessenta
Que mais de uma não agüenta
Que desmonta quando senta
Que é careca quando venta
E este amigo se apresenta
Domingo sim, outro não

Não é virtude nem vício
É um pequeno sacrifício
É um músculo do ofício
Em constante prontidão

Fecho os olhos e viril
 Tomo ar, conto até mil
 Penso na miss Brasil
 E cumpro co'a obrigação

b) **Refrão do Creonte** (p. 35)

Creonte: Ergue a cabeça, estufa o peito
 Fica olhando a linha de fundo,
 Como que a olhar nenhum lugar
 Seguramente é o melhor jeito
 Que há de se olhar pra todo mundo
 Sem ninguém olhar teu olhar
 Mostra total descontração,
 Deixa os braços soltos no ar
 E o lombo sempre recostado
 Assim é fácil dizer *não*
 Pois ninguém vai imaginar
 Que foi um não premeditado
 Cruza as pernas, que o teu parceiro
 Vai se sentir mais impotente
 Vendo a sola do teu sapato
 E se ele ousar falar primeiro
 Descruza as pernas de repente
 Que ele vai entender no ato

c) **Flor da Idade** (pp. 61, 62/ faixa 1)

Vizinhos(as): A gente faz hora, faz fila
 Na vila do Meio-Dia
 - pra ver Maria
 A gente almoça e só se coça
 e se roça e só se vicia
 A porta dela não tem tramela
 a janela é sem gelosia
 nem desconfia
 Ai, a primeira festa
 a primeira fresta

o primeiro amor
 Na hora certa, a casa aberta
 o pijama aberto, a braguilha
 - a armadilha
 A mesa posta de peixe
 deixe um cheirinho da sua filha
 Ela vive parada no sucesso
 do rádio de pilha
 - que maravilha
 Ai, o primeiro copo
 o primeiro corpo
 o primeiro amor
 Vê passar ela, como dança
 balança, avança e recua
 - a gente sua
 A roupa suja da cuja
 se lava no meio da rua
 Despudorada, dada
 à danada agrada andar semi-nua
 - e continua
 Ai, a primeira dama
 o primeiro drama
 o primeiro amor
 Carlos que amava Dora que amava Léa que amava Lia que
 amava Paulo que amava Juca que amava Dora que amava...
 Carlos amava Dora que amava Rita que amava Dito que
 amava Rita que amava Dito que amava Rita que amava...
 Carlos amava Dora que amava tanto que amava Pedro que
 amava a filha que amava Carlos que amava Dora que
 amava toda a quadrilha...
 amava toda a quadrilha...
 amava toda a quadrilha...

d) **Bem querer** (p. 69 / faixa 4)

Joana: Quando o meu bem querer me vir
 Estou certa que há de vir atrás
 Há de me seguir por todos
 Todos, todos, todos os umbrais

E quando o seu bem querer mentir
 Que não vai haver adeus jamais
 Há de responder com juras
 Juras, juras, juras imorais

E quando o meu bem querer sentir
 Que o amor é coisa tão fugaz
 Há de me abraçar com a garra
 A garra, a garra, a garra dos mortais

E quando o seu bem querer pedir
 Pra você ficar um pouco mais
 Há que me afagar com a calma
 A calma, a calma, a calma dos casais

E quando o meu bem querer ouvir
 O meu coração bater demais
 Há de me rasgar com a fúria
 A fúria, a fúria, a fúria assim dos animais

E quando o seu bem querer dormir
 Tome conta que ele sonhe em paz
 Como alguém que lhe apagasse a luz
 Vedasse a porta e abrisse o gás.

e) **Coco** (p. 78)

Vizinhos(as): Tira o coco e raspa o coco
 Do coco faz a coca
 Se quiser contar me conte
 Que eu conto e não ouço nada

f) **Paó para Djagum** (pp. 88, 89)

(explode o ritmo do Paó para Djagum; dançando e cantando elas vão despindo Joana de sua roupa e vestindo-lhe uma roupa própria da cerimônia)

Vizinha e Coro: Paó, Paó, Paó, Paó, Paó
 Para o Djagum de Oxalá

Ele é Ogum no mar, nas matas e no rio
 Em qualquer lugar
 Odé, Odé, Odé, Odé, Ogum
 Rompe-mato, Beiramar e Ogum bege,
 Salve Ogum!
 Nagô e Malê!
 Salve Ogum, Iara, Rompe-mato e Naruê!
 (*cantando*)

Joana: Tem cangerê, tem cangerê na terra
 Chama seu Ogum pra vir nos ajudar
 Nosso inimigo está fazendo guerra
 Chama seu Ogum pra guerrear

Todos: Paó, Paó, Paó, etc.

g) **Cantochão** (pp. 138 e 139)

Virgem, matriarcarum, me livrai
 de toda inútil e vã rebeldia
 Joana está em casa e os filhos, sem pai
 por ela querer mais do que podia
 Virgem, cultivai em mim o respeito
 Às leis e ao apetite do mais forte
 Joana rebelde tem por pena um leito
 gélido e solitário como a morte.

h) **Basta um dia** (pp. 151, 152 / faixa 9)

Joana: Pra mim
 basta um dia
 não mais que um dia
 um meio dia
 me dá
 só um dia
 e eu faço desatar
 a minha fantasia
 Só um

belo dia
 pois se jura, se esconjura
 se ama e se tortura
 se tritura, se atura e se cura
 a dor
 na orgia
 da luz do dia
 É só
 o que eu pedia
 um dia pra aplacar
 minha agonia
 toda a sangria
 todo o veneno
 de um pequeno dia.

Só um
 santo dia
 pois se beija, se maltrata
 se come e se mata
 se arremata, se acata e se trata
 a dor
 na orgia
 da luz do dia
 É só
 o que eu pedia
 um dia pra aplacar
 minha agonia
 toda a sangria
 todo o veneno
 de um pequeno dia.

i) **Gota d'água** (p. 159 / faixa 7)

Joana: Já lhe dei meu corpo, minha alegria¹⁸⁴

¹⁸⁴ Este verso parece ter sido modificado logo em seguida, pois na edição usada como fonte para esta dissertação (3ª edição, 1976) ele consta como: “Já lhe dei meu corpo, não me servia”. No entanto, a gravação de Bibi para o LP aqui usado como fonte apresenta: “Já lhe dei meu corpo, minha alegria”.

Já estanquei meu sangue, quando fervia
Olha a voz que me resta
Olha a veia que salta
Olha a gota que falta
pro desfecho da festa
Por favor
Deixe em paz meu coração
Que ele é um pote até aqui de mágoa
E qualquer desatenção,
- faça não
Pode ser a gota d'água.

3) Transcrição dos recitativos de *Gota d'água*

(Indicamos a página de *Gota d'água* e a faixa do LP *Melhores momentos...*)

1º ato

a) **Jasão comenta o significado do samba “Gota d’água”** (p. 30)

(Vai nascendo uma introdução musical em ritmo de samba; Jasão segue)

Jasão: Sabe Alma, 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

b) **Creonte lamenta a escolha de Jasão como genro** (p. 40)

Entra a melodia do samba; orquestra suave em BG; Jasão vai saindo lentamente do set de Creonte que fica sozinho e começa a recitar em tom impessoal

Creonte: Sou franco – pra minha menina
contava com coisa mais fina
Pensava assim... um diplomata,
um gerente... um tecnocrata,
tenente, major, capitão,
político da situação...
Quem me dera um capitalista
ou quem sabe um psicanalista
Por que não um ginecologista?
Talvez até mesmo um dentista,
qualquer coisa menos sambista,
porque Alma não é masoquista
e, ora porra, eu não sou leão
Que ela arranjasse um burocrata
de óculos, terno e gravata
Bancário, mesário, escrivão,
político da oposição!
Um simples assalariado,
um mero psicanalisado,
Cadete, cabo, reservista,

guarda de trânsito paulista,
 qualquer coisa menos sambista
 Pois foi o último da lista
 que a minha filha deu a mão.

c) **Joana lamenta a sorte dos filhos abandonados** (p. 42, faixa 2)

Joana: *(Uma melodia sublinha a fala de Joana)*
 Só agora a pouco, depois de tanto
 tempo acordados, finalmente os dois
 conseguiram adormecer. Depois
 de tanto susto, como por encanto
 o rostinho deles voltou a ter
 não sei não... Parece que de repente
 no sono, eles encontram novamente
 a inocência que estavam pra perder
 Olhando eles assim, sem sofrimento,
 imóveis, sorrindo até, flutuando,
 Olhando eles assim, fiquei pensando:
 podem acordar a qualquer momento
 Se eles acordam, minha vida assim
 do jeito que está destrambelhada,
 sem pai, sem pão, a casa revirada,
 se eles acordam, vão olhar pra mim
 Vão olhar pro mundo sem entender
 Vão perder a infância, o sonho, o sorriso
 pro resto da vida... Ouçam, eu preciso
 de vocês e vocês vão compreender:
 duas crianças cresceram pra nada,
 pra levar bofetada pelo mundo,
 melhor é ficar num sono profundo
 com a inocência assim cristalizada.

d) **Joana culpa os filhos pela sua sorte** (p. 45-47, faixa 6)

(Entra percussão; ritmo frenético; as cinco vizinhas, em coro, começam a entoar o refrão)

Vizinhas: Comadre Joana
 Recolhe essa dor

Joana: *(Falando com ritmo no fundo)*

Ah, os falsos inocentes!
 Ajudaram na traição
 São dois brotos das sementes
 traiçoeiras de Jasão
 E me encheram e me incharam,
 e me abriram, me mamaram,
 me torceram, me estragaram,
 me partiram, me secaram,
 me deixaram pele e osso
 Jasão não, a cada dia
 parecia estar mais moço,
 enquanto eu me consumia

Vizinhas: Comadre Joana

Guarda o teu rancor

Joana: Me iam, vinham, me cansavam,
 me pediam, me exigiam,
 me corriam, me paravam
 Caíam e amoleciam,
 ardiam c'oa minha lava,
 ganhavam vida co'a minha,
 enquanto o pai se guardava
 com toda a vida que tinha

Vizinhas: Comadre Joana

Abafa essa brasa

Joana: Vão me murchar, me doer,
 me esticar, me espremer,
 me torturar, me perder,
 me curvar, me envelhecer
 E quando o tempo chegar,
 vão fazer como Jasão
 A primeira que passar,
 eles me deixam na mão

Vizinhas: Comadre Joana

Recolhe pra casa

Joana: E me chutam e me esfolam,
 e me escondem, e me esquecem,
 e me jogam, e me isolam,
 me matam, desaparecem
 Jasão esperou quietinho

dez anos pra retirada
 Dou mais dez pra Jasãozinho
 seguir pela mesma estrada

Vizinhas: Comadre Joana
 Recolhe esses dentes

Joana: Pra não ser trapo nem lixo,
 nem sombra, objeto, nada,
 eu prefiro ser um bicho,
 ser esta besta danada
 Me arrasto, berro, me xingo,
 me mordo, babo, me bato,
 me mato, mato e me vingo,
 me vingo, me mato e mato

Vizinhas: *(com força)*
 Comadre Joana
 Bota panos quentes

Corina: Comadre, fala mais nada!
(Breque na percussão)

Joana: Me mato, mato e me vingo,
 me vingo, me mato e mato
(Joana está caída no chão)

2º ato

- e) **Egeu e Corina assinalam a importância dos filhos ficarem junto da mãe para frear sua ira** (pp. 87-88)

Escurece... Orquestra introduz Paó para o Djagum de Oxalá; no fundo do palco quatro vizinhas [...] vão levantando e cantando a louvação; luz no set de mestre Egeu, que fala com Corina enquanto as vizinhas cantam.

Egeu: Os filhos dela agora são dois freios
 Dois sinais de cuidado, são os filhos

Corina: Tem hora que ela chama de empecilhos,
 tem hora que ela diz co'os olhos cheios
 d'água: meus olhos são meus dois filhos

Egeu: Estão no meio, entre ela e o precipício

Corina: Tem hora que ela grita, arma um comício
 Contra os dois. Diz que eles são dois gatilhos
 Depois tem hora que em seus devaneios,

São duas crianças abençoadas
 Egeu: Sem eles as mãos ficam desatadas,
 Desimpedidas, livres, sem receios,
 Corina: Então sou eu que não entendo nada
 Se ela está aqui co'os filhos engasgada
 Ou se quer mesmo procurar os meios
 Para criá-los. Mesmo assim, coitada...
 Egeu: Assim pergunto se a ajuda acertada
 Não é juntá-la aos filhos, dois arreios
 Corina: Mas se eu estou confusa nesse enleio,
 Eu que estou cá em casa, bem casada,
 Imagina quem foi partida ao meio
 Egeu: Mas se ela ficou tão desnorteadada,
 Não sou eu que vou usar o meu receio
 Como desculpa pra não fazer nada
 Corina: Então, a meninada vem?...
 Egeu: Já veio
 Pode ir ali buscar a meninada

f) **Joana encomenda um trabalho a Ogum contra seus inimigos** (p. 89, faixa 10)

([...] interrompe-se o canto para dar lugar a gemidos, sussurros e assovios de vento, que, junto com os atabaques, sublinham a fala de Joana)

Joana: O pai e a filha vão colher a tempestade
 A ira dos centauros e da 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 bênção dos céus,
 os cavalos de São Jorge e seus marchais,
 Hécate, feiticeira das encruzilhadas,
 padroeira da magia, deusa-demônia,
 falange de Ogum, sintagmas da Macedônia,
 suas duzentas e cinqüenta e seis espadas,
 mago negro das trevas, flecha incendiária,
 Lambrego, Canheta, Tinhoso, Nunca-visto,
 fazei desta fiel serva de 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!

g) Creonte surpreende-se ao perceber Jasão como um bom aliado (p. 107)

*[...] uma batucada marca os passos de mestre Egeu nessa caminhada,
 enquanto Creonte fala para si*

Creonte: Você veja como é o mundo
 Me aparece esse vagabundo
 cantando sambinha, jeitoso,
 falando macio, sestroso
 E eu cá pensando: hum, é sambista?
 Não passa dum bom vigarista
 Um oportunista, arrivista,
 isto é, um fresco metido a artista,
 sem perspectiva, sem visão
 E tomara que Alma desista
 de lhe entregar seu coração
 Mas não é que esse disfarçado
 sabe onde tem o seu nariz?
 Pois nesse seu palavreado
 nem tudo é palpite infeliz
 E tem mais certo do que errado
 nessas coisas que ele me diz
 No fundo, é um cara positivo
 Digo mais: ele é muito vivo
 Vai dar um bom executivo
 Vai dar um ótimo patrão
 Porra, não foi sem motivo
 que a minha filha deu-lhe a mão.

h) **Joana prepara o veneno** (p. 160, faixa 11)

Agora cada setor cantarola a sua ária; BG; luz fica em resistência em todos os sets e acende, clara e brilhante, no set de Joana que, habilmente, tempera com ervas uns bolos de carne

Joana: Tudo está na natureza
 Encadeado e em movimento
 Cuspe, veneno, tristeza,
 Carne, moinho, lamento,
 Ódio, dor, cebola e coentro,
 Gordura, sangue, frieza,
 Isso tudo está no centro
 De uma mesma e estranha mesa
 Misture cada elemento –
 Uma pitada de dor,
 Uma colher de fermento,
 Uma gota de terror
 O suco dos sentimentos,
 Raiva, medo ou desamor,
 Produz novos condimentos,
 Lágrima, pus e suor
 Mas, inverta o segmento,
 Intensifique a mistura,
 Temperódio, lagrimento,
 Sangalho com tristeza,
 Carnento, venemoinho,
 Remexa tudo por dentro,
 Passe tudo no moinho,
 Moa a carne, sangue o coentro,
 Chore e envenene a gordura
 Você terá um unguento,
 Uma baba grossa e escura,
 Essência do meu tormento
 E molho de uma fritura
 De paladar violento
 Que, engolindo, a criatura
 Repara o meu sofrimento
 Co'a morte lenta e segura

i) **Joana prevê o sucesso da sua vingança quando a festa começa e o veneno está pronto, vestindo os filhos** (p. 161, faixa 11)

[...] agora todos cantam em BG; luz em resistências e clara, no set de Joana que veste os filhos

Joana : *(Vestindo os filhos)*
 Eles pensam que a maré vai, mas nunca volta
 Até agora eles estavam comandando
 o meu destino e eu fui, fui, fui, fui recuando,
 recolhendo fúrias. Hoje eu sou onda solta
 e tão forte quanto eles me imaginam fraca
 Quando eles virem invertida a correnteza,
 quero saber se eles resistem à surpresa,
 quero ver como eles reagem à ressaca.

j) **Joana acolhe os filhos para a morte e se despede** (p. 164 e 167, faixa 12)

Orquestra sobe com “Gota d’água”, só tocando; luz escurece; orquestra segue [...]

Joana: Meu senhor, olhe pra mim, tenha dó,
 Pai, por que meu Pai? Você não deixou?
 Como foi que Creonte farejou,
 meu Ganga? Responde, aponta uma estrada
 Pra quem padece como eu não há nada
 que ajude mais do que o padecimento
 de quem me oprime. Foi só um momento
 de alívio que eu pedi. Não pode ser?
 É possível que o Pai quis proteger
 Jasão, que larga os filhos nas esquinas
 e que se entrega ao canto das ondinas?
 Quis defender Creonte, esse ladrão
 do rosto humano e a cauda de escorpião?
 É justo conservar este homem vivo?
 E a filha que mantém Jasão cativo
 transformando em porcos os seus amigos?
 Xangô, meu Pai, salvou meus inimigos
 por que motivo? De que serve a vida
 deles? Eu tenho que sair ferida,
 abandonada, doída, sem abrigo
 Não, não pode fazer isso comigo

meu Ganga. Não, não pode ser. Você quer eles vivos para que? Por que? Meu Ganga, meu pai Xangô, o Senhor quer dizer que há sofrimento maior do que morrer com veneno cortando as entranhas... escorrendo, arruinando, fazendo a carne virar uma pasta por dentro?... *(Grita)* Não, Senhor... É isso? Afasta de mim essa ideia, meu Pai... Mas não, meu Ganga, é pior... Pior, tem razão Esse é o caminho que o Senhor me aponta Aí em cima você toma conta das crianças? ... *(Grita)* Não!... *(Com o grito as crianças aparecem)* Vêm, meus filhos, vêm...
[...]

Joana: Meus filhos, mamãe queria dizer uma coisa a vocês. Chegou a hora de descansar. Fiquem perto de mim que nós três juntinhos, vamos embora prum lugar que parece que é assim: é um campo muito macio e suave, tem jogo de bola e confeitaria Tem circo, música, tem muita ave e tem aniversário todo dia
[...]
A Creonte, à filha, a Jasão e companhia Vou deixar esse presente de casamento Eu transfiro pra vocês a nossa agonia Porque, meu Pai, eu compreendi que o sofrimento De conviver com a miséria todo dia É pior que a morte por envenenamento.

4) *Transcrição de outros monólogos de Creonte*

Monólogo da cadeira (p. 32)

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?
Pois o banqueiro senta a vida inteira,
o congressista senta no senado
e a autoridade fala de cadeira
O bêbado sentado não tropeça,
a cadeira balança mas não cai
É sentando ao lado que se começa
um namoro. Sentado está Deus Pai,
o presidente da nação, o dono
do mundo e o chefe da repartição
O imperador só senta no seu trono
que é uma cadeira co'imaginação
Tem cadeira de rodas pra doente
Tem cadeira pra tudo que é desgraça
Os réus tem seu banco e o próprio indigente
que nada tem, tem no banco da praça
um lugar pra sentar. Mesmo as meninas
do ofício que se diz o mais antigo
tem escritório em todas as esquinas
e carregam as cadeiras consigo
E quando o homem atinge seu momento
mais só, mais pungente de toda a estrada,
mais uma vez encontra amparo e assento
numa cadeira chamada privada
(Tempo) Pois bem, esta cadeira é a minha vida
Veio do meu pai, foi por mim honrada

e eu só passo pra bunda merecida
Que é que você acha?...

Mortes que trazem progresso (p. 95)

Muito bem. Na segunda guerra,
só russo, morreram vinte milhões
Americano, pra ganhar mais terra,
foi dois séculos capando os culhões
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 construíram tantos
bens, indústria, estrada, progresso, enfim
Mas brasileiro não quer cooperar
com nada, é anárquico, é negligente
E uma nação não pode prosperar
enquanto um povo fica impaciente
só porque uma merda de trem atrasa.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. “Commitment”. Translated by Frances McDonagh. In: Tiedemann, Rolf (editor). *Can one live after Auschwitz? A Philosophical Reader/Theodor W. Adorno*. USA: Stanford University Press, 2003.

ANDRADE, Mário de. “O Movimento Modernista”. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1974

ANOUILH, Jean. “Medea”. In: *The Collected Plays*. Volume 2. Translated by Luce and Arthur Klein. London: Methuen, 1967.

ARISTÓTELES. “Arte Poética”. In: *Poética Clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim, por Jaime Bruna. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BASBAUM, Hersch. *José Renato: energia eterna*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. (Coleção Aplauso. Série Teatro Brasil / Coordenador geral Rubens Ewald Filho)

BENTLEY, Eric. “The two traditions of modern drama”. In: *The Playwright as Thinker: A Study of Drama in Modern Times*. Harcourt: Brace & World, 1967.

BETTI, Maria Silvia. *Vianinha*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

_____. “A atualidade do teatro e do pensamento de Vianinha”. In: *Teatro de Narradores – Caderno de Ensaios 3*. Edição integrante do Projeto Teatro em Transe, contemplado pelo Programa Municipal de Fomento para a Cidade de São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1984.

BRECHT Bertolt. *Estudos sobre teatro*. São Paulo: Nova Fronteira, 1978.

BUARQUE, Chico. *Chico Buarque: letra e música*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

_____. Entrevista a *Revista 365*, 1976. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>, acesso em 26/04/2011.

_____. Entrevista a *Veja*, 02/08/78. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>, acesso em 24/04/2011.

_____. Entrevista a Ivandel Godinho Junior, *Rede Manchete*, 1978. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>, acesso em 24/04/2011.

_____. Entrevista a Angélica Sampaio, *Rádio do Centro Cultural São Paulo*, 10/12/85. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>, acesso em 26/04/2011.

_____. Entrevista reconstituída no DVD *Bastidores*: sexto da série retrospectiva da obra do autor, com imagens de arquivo da Rede Bandeirantes de televisão. Direção Roberto de Oliveira. EMI Music, 2006.

- BUARQUE, Chico e PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- BUARQUE, Chico et al. *Paulo Pontes: a arte da resistência*. Depoimentos a Rui Veiga e Mário Augusto Jakobskind. São Paulo: Versus, 1977. (Coleção testemunhos. Vol I.)
- CAMPOS, Augusto de. “Informação e redundância na música popular”. In: *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CÂNDIDO, Antonio. “Uma palavra instável”. In: *Vários escritos*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Duas Cidades/ Ouro sobre Azul, 2004.
- CANDIDO, Maria Regina. “O Saber mágico de Medeia”. *Mirabilia: revista eletrônica de História Antiga e Medieval*. Dezembro de 2001. Disponível em: <www.revistamirabilia.com>, acesso em 18/03/2007.
- CARVALHO, Sérgio. “Conversa sobre a dramaturgia brasileira contemporânea” e “Questões sobre a atualidade de Brecht”. In: *Introdução ao Teatro Dialético – Experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2009.
- CASCUDO, Luís da Câmara de. “Casa da Mãe Joana”. In: *Locuções Tradicionais no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- COSSARD, Gisèle Omindarewá. *Awó: o mistério dos orixás*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- Enciclopédia Itaú cultural*. “Gota d'Água - 26/ 12/ 1975 - Rio de Janeiro/RJ - Teatro Tereza Raquel”. Disponível em: <www.itaucultural.org.br>, acesso em 19/01/2011.
- EURÍPIDES. *Teatro de Eurípides: Hipólito, Medeia, As troianas*. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1977. (1ª. ed. 1971)
- EURÍPIDES. *Medeia, Hipólito, As troianas*. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- EURÍPIDES. *Medeia*. Tradução de Jaa Torrano. Edição bilíngue. São Paulo: Hucitec, 1991.
- FERREIRA, Bibi. *Os melhores momentos de Gota d'água*. RCA Victor, 1977.
- FREDERICO, Celso. “A política Cultural dos Comunistas”. In: MORAES, J.Q. *História do Marxismo no Brasil*, volume 3. Campinas: UNICAMP, 1998.
- GRAF, Fritz. “Medea, the enchantress from afar”. In: CLAUSS, James J. and JOHNSTON, Sarah Iles (editors). *Medea; essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*. New Jersey, USA: Princeton University Press, 1997.
- GUINSBURG, Jacó e PATRIOTA, Rosângela. *Teatro brasileiro: idéias de uma história*. São Paulo, Perspectiva, 2012.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- HELIODORA, Bárbara. “Ele não é um autor teatral” in ESPECIAL BRAVO! CHICO. Revista Bravo. São Paulo: Editora Abril, dezembro de 2009.

HERMETO, Miriam. *Olha a gota que falta: um evento no campo artístico intelectual brasileiro. (1975-1980)*. Tese de Doutorado apresentada ao programa de Pós Graduação em História da Faculdade de Filosofia de Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Orientador: Professor Dr. Rodrigo Patto Sá Motta. Belo Horizonte, 2010. Disponível em: <www.bibliotecadigital.ufmg.br>, acesso em 22/11/2012.

HEGEL, G.W.F. “A versificação”. In: *Cursos de Estética*. São Paulo: Edusp, 2004.

_____. “A poesia dramática”. In: *Cursos de Estética*. São Paulo: Edusp, 2004.

HOBBSAWN, Eric. *Como mudar o mundo: Marx e o marxismo, 1840-2011*. Tradução Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

INCISA, Ludovico. “Populismo”. In: BOBBIO, Norberto, MATTEUCI, Nicola. & PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*. Coordenação da tradução João Ferreira. 6ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.

JOHNSTON, Sarah Iles. Editors. “Introduction”. In: CLAUSS, James J. and JOHNSTON, Sarah Iles (editors). *Medea; essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*. New Jersey, USA: Princeton University Press, 1997.

LABAKI, Aimar. *Antonio Araújo e o Teatro da Vertigem*. São Paulo: Publifolha, 2002.

LAFETÁ, J. L. “Traduzir-se”. In: *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

LEITE, Dante Moreira. *O Caráter Nacional Brasileiro: história de uma ideologia*. 4ª edição definitiva com introdução de Alfredo Bosi. São Paulo: Pioneira, 1983.

LEHMAN, Hans Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

LOPES, Nei. “Trecho do livro Partido-Alto de Nei Lopes”. *Época Online*, 17/10/2005. Disponível em: <revistaepoca.globo.com>, acesso em 09/12/2007.

MACIEL, Diógenes André Vieira. “O teatro de Chico Buarque”. In: FERNANDES, Rinaldo (org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

_____. “Das Naus Argivas ao Subúrbio Carioca: percursos de um mito grego da Medeia (1972) à Gota d’água (1975)”. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*. Out/Nov/Dez de 2004, vol 1, ano 1, no 1. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>, acesso em 18/03/2007.

MAGALDI, Sábato. “Uma ovação para a tragédia brasileira”, *Jornal da tarde*, 30/01/1976. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>, acesso em 09/12/2007.

MARQUES, Fernando. *Com os séculos nos olhos*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: <repositorio.bce.unb.br>, acesso em 04/10/2012.

MENESES, Adélia Bezerra. *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.

_____. “Terezinha, ou uma pedagogia afetivo-sexual feminina”. In: *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. 1ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

MICHALSKI, Yan. “Um clássico sempre vigoroso”. *Jornal do Brasil*, 01/07/80. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>, acesso em 30/04/2011.

MORAES, Dênis. *Vianinha, cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MORAES, Vinícius de. “Orfeu da Conceição”. In: *Vinícius de Moraes. Poesia Completa e Prosa*. Organização Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

MOTA, Carlos Guilherme. “Nacionalismo, desenvolvimentismo, radicalismo: novas linhas da produção cultural”. In: *Ideologia da Cultura Brasileira: 1933-1974: pontos de partida para uma revisão histórica*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1978.

NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia: proveniente do espírito da música*. Tradução de Márcio Pugliesi. São Paulo: Madras, 2005.

PAGE, Denys, L. “Introduction”. In: EURIPIDES. *Medea*, Oxford: Clarendon Press, 1988.

PASOLINI, Pier Paolo. *Medeia*. Direção e roteiro: Pier Paolo Pasolini. Produção: San Marco SpA (Roma), Le Films Number One (Paris) e Janus Film und Fernsehen (Frankfurt). Produtores: Franco Rossellini; Marina Cicogna. Filmado em maio-agosto 1969. Duração: 110 min.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro “De Quadrilha em quadrilha: Drummond em Chico Buarque de Holanda”. In: BOSI, Viviana et al. (org.). *O poema: leitores e leituras*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

PATRIOTA, Rosângela. “Teatro – política: Vianinha, 30 anos depois”. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*. Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2004, vol. I, ano I nº 1, p. 2.

PEIXOTO, Fernando. “Uma tragédia nacional-popular”. *Programa da Gota d'água*. Rio de Janeiro, dez. 1975, p. 16. Disponível em: <www.memorialnormasuely.com.br>, acesso em 27/11/2004.

_____. *Teatro em Pedacos*. São Paulo: Hucitec, 1980.

_____. *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo, Global, 1989.

_____. (org.). *Vianinha: teatro, televisão e política (1936-1974)*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PEREIRA, M. L. “Fichas Técnicas”. In: GUZIK, A e PEREIRA, M. L. (org.) *Dionysos especial: Teatro Brasileiro de Comédia*. Ministério da Educação e Cultura SEAC FUNARTE/ Serviço Nacional de Teatro, setembro de 1980, n. 25.

RABELO, Adriano de Paula. *O teatro de Chico Buarque*. (Dissertação de mestrado sob a orientação do Prof. Dr. João Roberto Faria). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1998.

_____. *A melodia, a palavra, a dialética: o teatro de Chico Buarque*. São Paulo: Linear B; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008.

RIBEIRO, Renato Janine. “A dor e a injustiça”. In: *Razões públicas e emoções privadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. “A utopia lírica de Chico Buarque de Hollanda”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (orfs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

RINNE, Olga. *Medeia: o direito à ira e ao ciúme*. Trad. Marget Martinic e Daniel Camarinha da Silva. São Paulo: Cultrix, 1999.

ROCHA, Elizabete Sanches. *A gota que se fez oceano: o espetáculo da palavra em Gota d’água*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1998.

ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Tradução de Leonor Santa Bárbara. Coimbra: Edições 70, 2008.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985a.

_____. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: *Texto e Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1985b.

_____. “Macumba”. In: *Negro, macumba e futebol*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

STEINER, George. *A morte da tragédia*. Tradução Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SENECA, Lucius Annaeus. “Medea”. In: *Obras*. Estudo introdutivo e tradução de G.D. Leoni. São Paulo: Atena Editora, 1957.

_____. *Medea*. Translated and with an introduction by Frederick Ahl. New York: Cornell University Press, 1986.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política, 1964-1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SILVA, Agnaldo Rodrigues. *Projeção dos mitos na construção histórica do homem no teatro trágico: o lastro mítico de Gota d’água e Os Degraus: Medeia e Prometeu Acorrentado*. (Dissertação de doutorado, sob a orientação da Prof. Dr^a Nelly Novaes Coelho). São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.

SILVA, Fernando de Barros. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004.

SIQUEIRA, Carla Vieira. *Sexo, crime e sindicato: sensacionalismo e populismo nos jornais última hora, o dia e luta democrática durante o segundo governo Vargas (1951-1954)*. (Tese sob orientação de Marco Antonio Pamplona). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br>, acesso em 30/04/2011.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SOUSA, Dolores Puga Alves. “Tradições e apropriações da tragédia: Gota d’água nos caminhos da Medeia clássica e da Medeia popular”. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*. Julho, agosto, setembro de 2005, vol 2, ano 2, no 3. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>, acesso em 12/04/2009.

_____. “O Brasil do Teatro Engajado: A trajetória de Vianinha, Paulo Pontes e Chico Buarque”. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*. Janeiro, fevereiro, março de 2007, vol 4, ano IV, no 1. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>, acesso em 27/04/2012

_____. “Dos versos e canções de Gota d’água: pensamentos sócio políticos e a estrutura dramática da peça”. In: *Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão*. ANPUH/SP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008. Disponível em: <www.anpuhsp.org.br>, acesso em 27/04/2012

_____. “As determinações estéticas e políticas da encenação da peça *Gota d’água*”. In: *Anais do XXV Simpósio Nacional de História: História e Ética*. Fortaleza: ANPUH, 2009. CD-ROM.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução Luiz Sergio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

_____. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

TATIT, Luiz. “Dicção do Cancionista” e “Dicção de Chico Buarque”. In: *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1996.

VARGAS, Maria Thereza de. *Antologia de Teatro Anarquista*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

VERGER, Pierre Fatumbi & CARYBÉ. *Lendas Africanas dos Orixás*. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Corrupio, 2011.

VERNANT, Jean Pierre. “O movimento histórico da tragédia na Grécia: algumas condições sociais e psicológicas” e “Tensões e ambiguidades na Tragédia Grega”. In: VERNANT, Jean Pierre & NAQUET, Vidal. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VIANA FILHO, Oduvaldo. “Teatro: Caso Especial - Medeia”. *Cultura Vozes*, Petrópolis, n. 5, pp. 127-158, set/out de 1999.

VIEIRA, Paulo. *Paulo Pontes: a arte das coisas sabidas*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 1997.

WEST, M.L. “Drama”. In: *Greek Metre*. Oxford at the Clarendon Press: 1982.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WISNIK, José Miguel. “A Gaia Ciência: literatura e música popular no Brasil”. In: *Sem Receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.