

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

MEDÉIAS E JOANAS:
A TRAGÉDIA GREGA TRANSFORMADA EM
GOTA D'ÁGUA

DOLORES PUGA ALVES DE SOUSA

UBERLÂNDIA

2006

DOLORES PUGA ALVES DE SOUSA

**MEDÉIAS E JOANAS: A TRAGÉDIA GREGA
TRANSFORMADA EM *GOTA D'ÁGUA***

Monografia de graduação apresentada ao
Instituto de História da Universidade
Federal de Uberlândia, como exigência
parcial para obtenção do título de Bacharel
em História.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota
Ramos.

Uberlândia/MG
2006

SOUSA, Dolores Puga Alves de. (1984)
Medéias e Joanas: a tragédia grega transformada em *Gota D'água*.
Dolores Puga Alves de Sousa – Uberlândia, 2006.
97 fls.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rosangela Patriota Ramos

Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História.
Inclui Bibliografia
Tragédia; *Medéia*; *Gota D'água*.

Dolores Puga Alves de Sousa

**MEDÉIAS E JOANAS: A TRAGÉDIA GREGA TRANSFORMADA
EM *GOTA D'ÁGUA***

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos (Orientadora)

Prof. Dr. Pedro Spinola Pereira Caldas

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

À minha mãe, por ter saboreado comigo
todas as delícias e frustrações de minha
formação.
À meu pai, que embora não esteja mais
entre nós, continua vivo em minhas
lembranças.

Agradeci- mentos

Nada acontece que não tenha
sido antes um sonho.
Carl Sandburg

AGRADECIMENTOS

Definitivamente, nenhum trabalho é realizado sem esforço. Neste caso, além do auxílio pertinente do CNPq, órgão de fomento da minha pesquisa, sou eternamente grata pela compreensão e sensibilidade de algumas pessoas. Indivíduos que foram extremamente relevantes em cada procura e descoberta, tornando-se presenças fundamentais para a motivação e persistência necessárias à continuidade de minha caminhada.

Dessa forma, não poderia deixar de agradecer à minha mãe Vera Puga, grande historiadora que, além das valiosas sugestões, do enorme carinho, paciência e dedicação, me apoiou incondicionalmente. Da mesma maneira, a pesquisa não seria a mesma se não tivesse a orientação atenciosa, os diálogos intelectuais e a amizade da Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota, cuja competência e solidariedade demonstrou ser um elemento importante para o meu desenvolvimento acadêmico – principalmente pelas dificuldades dos últimos tempos. Juntamente a ela, o agradecimento também é válido ao Prof. Dr. Alcides Ramos, cujas prazerosas conversas, propostas e conselhos sempre foram importantes para encontrar possíveis respostas às minhas dúvidas e para o amadurecimento deste trabalho.

Em menos tempo, mas não uma afeição e auxílio menos admiráveis, não poderia me esquecer do Prof. Dr. Pedro Caldas. Reconheço sua preocupação em se fazer presente em minhas discussões. Agradeço também à minha madrinha Raquel Radamés, pelos preciosos empréstimos de livros, pela sua alegria em observar meu crescimento intelectual e por ser tão participativa sempre.

Aos integrantes do meu núcleo de pesquisa, o NEHAC, pela assistência e pelo carinho como têm me acolhido. Nesta empreitada, devo uma gratidão especial à minha quase-irmã Talitta, cujo socorro e amizade infindáveis foram, muitas vezes, minha base emocional e racional para fazer valer a minha pesquisa e o meu dia-a-dia. Ao Christian, o meu “muito obrigada”, pela atenção, sugestões, trocas de textos e experiências, enfim, por saber dividir como ninguém e preencher vazios. À Ludmila, pela ternura e por ser tão prestativa, amiga nas boas horas e nos momentos difíceis. À Eliane, por sua sutileza e companheirismo; por ter vivido comigo os obstáculos e sabido me amparar tão gentilmente. À Maria Abadia, pelo sorriso sempre presente, pela vontade em ajudar e pela simplicidade como resolve os problemas. Ao Rodrigo, pelo seu trabalho, por suas

preocupações e longas conversas, que mesmo estando longe se fez tão próximo. Ao Jacques, Sandra, Nádia, Kátia e Thaís, por me auxiliarem com a contribuição de suas pesquisas.

Agradeço também à Kamilla, pela amizade travessa e descontraída, por ter me feito esquecer de algumas angústias. À Débora, Victor, Eneilton e ao Renan, pela convivência prazerosa e pelos diálogos constantes. Ao Alexandre, por sua perspicácia e sua vontade de crescer, e à Manoela e Daniela, pela meiguice como sempre me trataram. À Catarina, Fernanda, André e Fillipe, por demonstrarem que o NEHAC pode ser um núcleo sempre renovado.

Sou grata à Prof.^a Dr.^a Maria Clara Machado, por ter se prontificado, desde minha Iniciação Científica, a ler e auxiliar o meu trabalho, bem como à Prof.^a Dr.^a Heloísa Pacheco, por ter encaminhado minhas investigações pela disciplina de Historiografia e MTPH. Agradeço ao Prof. Ms. Leandro Nunes pela força, e ao João Batista pela disposição e amizade. Sou muita grata também à Prof.^a Dr.^a Maria Izilda, pela espontaneidade e pelo modo afável como me apresentou São Paulo. Além disso, agradeço a todos os professores do Instituto de História e os meus colegas, participantes ativos de minha formação, seja pelas aulas, seja pelas ricas conversas e debates.

Um agradecimento particular a Fernando Lima (o meu querido Pão), pela maneira bela como lidou com as imagens de meu trabalho e cujo amor e carinho enorme foram essenciais para que eu me sentisse capaz de seguir em frente em meus objetivos. Agradeço à Marina Tannús, pela amizade antiga e por me fazer entender que o estudo e a persistência são intrínsecos a uma construção intelectual.

Não poderia deixar de agradecer minhas amigas de infância Flávia e Viviane pelo afeto sempre presente, além de meus “amigos do teatro”, Amanda, Bruno Galvão, Bruno Mello, Caroline, Castor, Dângela, Fábio, Natália e Yuri, que despertaram em mim a paixão pela arte. Uma gratidão sem limites à minha família como um todo, especialmente a torcida da minha madrinha Maria Puga e de meus avós Titita (*in memorian*) e Alaor, que sempre aplaudiram as minhas escolhas e condutas, sobretudo meu avô que me ajudou financeiramente nas viagens aos congressos. Certamente gostaria de lembrar do meu irmão Diego, parceiro de tantas jornadas – às vezes tão difíceis –, e meu pai Irineu (*in memorian*), que acompanhou cada fase de minha vida e hoje olha por mim.

RESUMO

Por meio do diálogo entre Arte e Sociedade, esta pesquisa busca analisar o texto teatral *Gota D'água* (1975) de Chico Buarque e Paulo Pontes, peça inspirada na teledramaturgia *Medéia* (1972) de Oduvaldo Vianna Filho. Ambas são re-elaboraões da tragédia grega *Medéia* (431 a.C.) de Eurípides.

Para tanto, as obras artísticas são encaradas como representações de seu momento histórico. Procura-se, assim, compreender as resignificações construídas a respeito do conceito de tragédia, da Grécia clássica até o Brasil da década de 1970, em plena ditadura militar. E, nesse sentido, vislumbra-se a influência que a mitologia exerce no pensamento antigo, bem como a forma como os dramaturgos brasileiros concebem o denominado “milagre econômico” e o movimento de teatro engajado deste período.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
 CAPÍTULO I:	
O BRASIL DO TEATRO ENGAJADO: A TRAJETÓRIA DOS AUTORES.....	19
 CAPÍTULO II:	
ENTRE O CLÁSSICO E O POPULAR: AS RESIGNIFICAÇÕES DA TRAGÉDIA.....	36
O texto dramático e a tragédia grega.....	37
<i>Medéia</i> (1972) e <i>Gota D'água</i> (1975): em busca das apropriações históricas.....	44
Entre a razão e a paixão: as resignificações do trágico.....	53
A tragédia moderna.....	57
 CAPÍTULO III:	
“UMA TRAGÉDIA BRASILEIRA”: <i>GOTA D'ÁGUA</i> E AS INTERFACES DO TEXTO TEATRAL.....	60
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	87
 FONTES DOCUMENTAIS.....	91
 BIBLIOGRAFIA.....	93

Intro dução

A organização de cada historiografia em função
de óticas particulares e diversas se refere a *atos*
históricos, fundadores de sentido
E instauradores de ciências.
Michel de Certeau

INTRODUÇÃO

E quem garante que a História
É carroça abandonada
Numa beira de estrada
Ou numa estação inglória

A História é um carro alegre
Cheio de um povo contente
Que atropela indiferente
Todo aquele que a negue

É um trem riscando trilhos
Abrindo novos espaços
Acenando muitos braços
Balançando nossos filhos

**Pablo Milanes e Chico Buarque de
Hollanda – “Cancion por la unidad de
Latino América”**

Com o intuito de fazer da História um campo de possibilidades, a pesquisa construiu reflexões acerca da Cultura, através do binômio Arte e Sociedade. Porém, foi necessário tecer considerações que situassem o trabalho do historiador e as análises sobre obras de arte. Segundo Catherine Gallagher e Stephen Greenblatt:

[...] o escopo do novo historicismo não consiste em “degradar” a arte ou desacreditar o prazer estético; ele se preocupa, antes, em entrever a força criativa que molda as obras literárias *fora* dos limites acanhados que até agora lhe têm sido prescritos – e também, *dentro* desses limites. [...] será supor que os escritores merecedores de nosso afeto não surgiram do nada e que suas realizações brotaram do mundo da vida – o qual, indubitavelmente, deixou traços de si mesmo.¹

Compreendendo as expressões artísticas não somente como formas diversas de representação que cada criador abstrai de uma dada realidade histórica,² mas também uma maneira sutil de observar os debates, contradições e questionamentos que surgem desses autores pela abstração que fazem, é perceptível uma junção entre as mais variadas vivências e suas determinadas “estruturas de sentimento”, as quais Raymond

¹ GALLAGHER, Catherine; GREENBLATT, Stephen. **A prática do novo historicismo**. São Paulo: EDUSC, 2005, p.22-23.

² Sobre o assunto, conferir: CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

Williams conceituou como a “voz” daquele que cria,³ em meio a tantas outras que caracterizam um mesmo período.

A partir dessas considerações, enxerga-se o ser humano em toda a sua capacidade construtiva de sujeito histórico, que produz conforme o que considera ser real, ao mesmo tempo em que sua produção impõe-se sobre este mesmo real, suscitando as mudanças que determinam o processo de diferenciação dos momentos na história. Assim, refletimos sobre o teatro que, neste trabalho, conjuga-se na discussão sobre a tragédia e suas convenções estruturais, seus conceitos e suas temáticas nos tempos; cada qual com suas especificidades e re-significações.

Para tanto, o trabalho se pautou na reflexão historiográfica de três textos dramáticos que serviram como fonte documental para a pesquisa: a tragédia grega *Medéia* de Eurípides, cujo período se estabelece em 431 a.C.; o texto teledramatúrgico *Medéia* de Oduvaldo Vianna Filho de 1972 – uma adaptação homônima para a realidade brasileira; bem como a re-elaboração de Chico Buarque e Paulo Pontes, *Gota D'água* de 1975, inspirada na teledramaturgia já citada de Vianinha.

Acreditando que o teatro possui uma importante função social, que é capaz, não de transformar a realidade de uma época a qual se apresenta, mas, de acordo com Fernando Peixoto, a agir “diretamente sobre os homens, que são os verdadeiros agentes da vida social”⁴ e histórica, toda e qualquer peça teatral pode ser considerada uma forma de expressão política de um determinado período. Isso é claramente observado quando se percebe que as próprias opções estéticas utilizadas, bem como a definição de público, demonstram um pensamento político específico.

É exatamente por ser específica, que toda obra vem carregada de uma historicidade inerente a valores e costumes determinados, revelando, cada uma, um tipo de sentido, de significado. Assim ocorre com as peças trágicas, cuja essência se modifica com o passar dos tempos, mesmo sendo uma adaptação ou re-elaboração contemporânea de uma peça grega, já apresentada há mais de dois mil anos. Por este viés, Raymond Williams considera que:

Entre muitos motivos, pela simples e boa razão de que textos teatrais nem sequer fazem sentido se a sua leitura não assumir o pressuposto

³ Sobre o assunto, consultar: WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

⁴ PEIXOTO, Fernando. O que é Teatro? In: _____. **O que é Teatro**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 13.

óbvio de que foram escritos para encenação em condições físicas, culturais e políticas determinadas; só em seu contexto é possível atinar com a sua linguagem, tanto no sentido estritamente físico (emissão vocal, ênfases e demais tópicos dos quais se ocupa a retórica) quanto no sentido gestual (o plano das relações entre personagens e entre estas e sua circunstância). Com isso, fica estabelecido que a leitura do texto descontextualizado é falha, ou unilateral, para ser gentil mesmo que a ilusão de produtividade possa ser cultivada quando se trata de poesia ou romance.⁵

Por essa perspectiva, uma das principais problemáticas da pesquisa se estabeleceu na existência de uma teoria trágica formulada com o intuito de ser seguida e analisada de maneira atemporal – a *Poética* de Aristóteles⁶ –, mas, ao mesmo tempo, na existência de apropriações e re-significações dessa teoria para que seus fundamentos tivessem sentido na prática de diversos tempos e na compreensão dos diversos públicos. Dessa forma, o trabalho buscou refletir o curso da tragédia e suas mudanças, da antiguidade clássica – e as influências da mitologia neste período histórico – à contemporaneidade. Neste sentido, mantêm-se o diálogo entre o passado e o presente, visando compreender – em um duplo movimento de tempos históricos – a apropriação que o teatro brasileiro faz da peça *Medéia* de Eurípides, refigurada por meio da adaptação de Vianinha e, principalmente, da re-elaboração de Chico Buarque e Paulo Pontes, como forma de expressão da resistência democrática durante a ditadura militar no Brasil.

Todavia, é necessário refletir sobre o próprio trabalho do historiador. De acordo com Carlos Vesentini: “Com que critério um historiador fala das lutas e agentes de uma época que não é a sua? A interrogação ganha amplitude quando lembramos que essa época ainda projeta sua força, suas categorias sobre o presente e sobre quem a historia”.⁷

Para conseguir enxergar possíveis respostas a esta pergunta, foi imprescindível situar minhas posições e intenções no decorrer da pesquisa. O teatro sempre foi uma prática humana que me cativou. No entanto, o mais significativo foi identificar o teatro como resposta de agentes históricos em meio à sua própria realidade, e isso se manifesta com riqueza quando o período a que nos referimos é a ditadura militar no Brasil. Dessa maneira, mantive meus primeiros contatos com o teatro engajado contemporâneo do país e com a temática das peças trágicas em questão – sobretudo *Gota D'água* – a partir

⁵ WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 09.

⁶ ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.

⁷ VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 15.

de um projeto da Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota intitulado “Brasil da resistência democrática (1970-1981): O espaço cênico, intelectual e político de Fernando Peixoto”, o qual fui bolsista de Iniciação Científica vinculada ao CNPq.

Por meio da análise de peças teatrais como documento histórico, novas possibilidades de investigação surgiram, na medida em que forneceram a sistematização de outros questionamentos acerca das épocas pesquisadas. Sob pontos de vista diferentes, a complexidade da antiguidade clássica e seus mitos puderam ser assim observados e, sobretudo, os conflitos existentes nas produções culturais brasileiras *Medéia* de Vianinha e *Gota D'água* de Chico Buarque e Paulo Pontes, ambas na década de 1970.

Em relação ao período contemporâneo do país, os anos de 1970 foram considerados a fase denominada “resistência democrática” por ter ocorrido uma mudança significativa no olhar em relação à maneira de lidar com a coibição dos militares. Inicia-se um momento conhecido como “milagre econômico”, quando surge a oportunidade de alguns setores sociais desenvolverem-se financeiramente.

As grandes obras públicas – como pontes viadutos, siderurgias, etc. –, além da “febre do consumo” que chegava ao Brasil com o crescimento de suas indústrias – principalmente a automobilística –, marcaram o período, dando a forte impressão de se estar alcançando o progresso pela possibilidade de compra por meio de crediário, da promoção de novos empregos e da “busca da felicidade pela posse de bens”, como afirmou o publicitário Celso Japiassu. Ao lado disso, os meios de comunicação de massa também se desenvolvem, tornando-se veículos de informação, de idéias e formação de opiniões pelo advento da propaganda, tão utilizada em defesa da proposta de um país em “rumo ao desenvolvimento”, fator que se tornava um obstáculo àqueles que se colocavam como oposição ao poder instituído, demonstrando suas falhas. Segundo Maria Hermínia de Almeida e Luiz Weis:

Nos regimes de força, os limites entre as dimensões pública e privada são mais imprecisos e movediços do que nas democracias. Pois, embora o autoritarismo procure restringir a participação política autônoma e promova a desmobilização, a resistência ao regime inevitavelmente arrasta a política para dentro da órbita privada. Primeiro porque parte ponderável da atividade política é trama clandestina que deve ser ocultada dos órgãos repressivos. Segundo, porque, reprimida, a atividade política produz consequências diretas sobre o dia-a-dia. Pode implicar perda de emprego; mudança de casa;

afastamento da família, dos amigos e parceiros, e, ainda, prisão, exílio, morte.⁸

A realidade descrita se mostra como um dos cenários com os quais grande parte dos brasileiros conviveu no período de ditadura militar, cenário este que reflete a luta da sociedade por um governo justo e, principalmente, em nome da liberdade. Contudo, mais do que um embate por direitos que são, fundamentalmente, morais e políticos, a maioria da população, camada mais pobre, luta, antes de tudo, pela sobrevivência – fator preponderante na procura do Estado pela sustentação do seu poder por meio do controle do povo; mesmo utilizando, de maneira mais significativa, seu aparato repressivo.

Neste aspecto, o **Capítulo I** da pesquisa discute as respostas dos dramaturgos brasileiros aos acontecimentos que iam da década de 1950 à, principalmente, 1970 – momento de criação das obras aqui analisadas. Com o Golpe Militar e a repressão que se instaurava, iniciou-se um debate que se aprofundaria cada vez mais os anos de 1970: desenvolver as características revolucionárias – decisão daqueles que se manifestaram ou tiveram empatia com a luta armada – ou ainda absorver a derrota da esquerda e organizar um movimento de resistência democrática. A escolha de muitos, como o próprio Vianinha – que foi um dos membros do Partido Comunista Brasileiro (PCB) –, Chico Buarque e Paulo Pontes, foi justamente se engajar nas bases da resistência.

Grupos teatrais que se tornaram a marca de um teatro engajado no Brasil como o Arena e o Oficina desaparecem no início da década de 1970. A sociedade brasileira, que estava marcada por um acúmulo de ideologias e encarando os indivíduos somente pelos seus princípios políticos, buscava neste momento, por meio da dramaturgia, aprofundar no seu cotidiano e retomar suas identidades através de uma “linguagem de fresta”,⁹ ou por meio de alegorias e metáforas.

Para este capítulo, foi de fundamental importância a análise de Rosângela Patriota em seu livro “Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo”¹⁰ na medida

⁸ ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: NOVAES, Fernando; SCHWARCZ, Lília Moritz (Orgs.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 327. v. 4.

⁹ Sobre o período de ditadura militar, consultar NOVAES, Fernando; SCHWARCZ, Lília Moritz (Orgs.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 4. Para saber sobre o teatro brasileiro na década de 1960 e 1970, conferir PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999; que discute a resistência democrática à luz da trajetória de Oduvaldo Vianna Filho e sua peça *Rasga Coração*.

¹⁰ PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

em que forneceu os subsídios necessários para a apreensão dos olhares de Vianinha a respeito do Brasil de seu tempo, e para a compreensão de que o teatro engajado tomava novas formas de acordo com as transformações na sociedade brasileira. Além disso, as análises da dissertação de Rodrigo Costa¹¹ auxiliaram o trabalho na medida em que abalizaram as diferenças entre os conceitos “nacional” e “popular” para os dramaturgos da resistência democrática antes e depois do Golpe Militar.

As reflexões de Christian Martins em seu artigo “O inconformismo social no discurso de Chico Buarque”¹² foram necessárias, uma vez que compreenderam a trajetória profissional de Chico Buarque e a apreensão dos significados de suas obras como representações de seu tempo histórico. Além disso, compreendendo as facetas de um artista como Chico Buarque, não poderia deixar de dizer da dissertação de Jacques Carvalho,¹³ a monografia de Cláudia dos Santos¹⁴ e os livros de Humberto Werneck “Chico Buarque letra e música”,¹⁵ e de Adélia Menezes “Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque”.¹⁶

Da mesma maneira, a dissertação de Paulo Vieira¹⁷ foi o ponto de partida para as análises acerca da trajetória e das produções de Paulo Pontes. De forma geral, Michel de Certeau foi de extrema relevância para compreender o “lugar social” dos sujeitos históricos (os autores brasileiros) envolvidos no processo, uma vez que, para ele, até mesmo a historiografia possui um lugar de produção:

Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural. [...] Ela está, pois, submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade. É em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delinea

¹¹ COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tempos de resistência democrática**: os tambores de Bertolt Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto. 2006. 226 f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG/INHIS, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

¹² MARTINS, Christian Alves. O inconformismo social no discurso de Chico Buarque. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 2, n. 2, abr./ maio/ jun. 2005. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 19 set. 2005.

¹³ CARVALHO, Jacques Elias de. **Chico Buarque e José Celso**: embates políticos e estéticos na década de 1960 por meio do espetáculo teatral *Roda Viva* (1968). 2006. 177 f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG/INHIS, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

¹⁴ SANTOS, Cláudia Regina dos. **Malandragem em questão**: reflexões sobre a *Ópera do Malandro* de Chico Buarque. 1998. 88 f. Trabalho de conclusão de curso (bacharel em História) – Instituto de História INHIS, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 1998.

¹⁵ WERNECK, Humberto. **Chico Buarque letra e música**: incluindo Gol de letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

¹⁶ MENEZES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. 3. ed. ampl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

¹⁷ VIEIRA, Paulo. **Paulo Pontes**: a arte das coisas sabidas. 1989. 269 f. Dissertação (Mestrado em Comunicações e Artes) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1989.

uma topografia de interesses, que os documentos e as questões que lhe são propostas, se organizam.¹⁸

Desse ponto de vista, da mesma forma em que a pesquisa está inserida em um contexto, atores e dramaturgos imprimem em seus objetos artísticos as marcas do seu tempo. Assim, torna-se relevante estudar o processo de criação de *Gota D'água* levando em consideração as suas particularidades históricas.

O **Capítulo II** pauta-se na discussão sobre a maneira como a teoria aristotélica – por meio de sua *Poética* – se legitimou na explicação do trágico para diversos intelectuais. Para isso, o livro “A teia do fato”¹⁹ de Carlos Vesentini foi importante, uma vez que o autor discorreu sobre a necessidade de desconstrução do marco histórico. Esse procedimento possibilitou uma melhor compreensão de um período, uma vez que trouxe à tona os embates travados em uma determinada temporalidade. Da mesma forma, mostra-se necessário compreender as posições de Aristóteles, como marco histórico, tendo em vista as preposições de Carlos Vesentini, a fim de dessacralizar o conceito de trágico consolidado na história.

Buscou-se, assim, fundamentar as razões que fizeram com que Vianinha e, posteriormente, Paulo Pontes e Chico Buarque re-elaborassem os diversos significados que circundavam o conceito e as temáticas trágicas, definindo a existência da historicidade na constituição das várias representações dos sujeitos históricos e fazendo com que a Medéia clássica pudesse ser uma Medéia/Joana popular. Para auxiliar essas discussões, o artigo de Diógenes Maciel se tornou relevante,²⁰ uma vez que produz reflexões que interligam e diferenciam a Medéia grega e a carioca.

As análises de Raymond Williams em seu livro “Tragédia Moderna”²¹ foram essenciais neste capítulo, uma vez que demonstrou a existência das resignificações do trágico para que o sentido aconteça em qualquer período histórico. Juntamente a Williams, Roger Chartier em seu livro “Formas e sentido”²² auxiliou o trabalho na medida em que fundamentou o conceito de apropriação.

¹⁸ CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 66-67.

¹⁹ VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 15.

²⁰ 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, Uberlândia, v. 1, n. 1, out./ nov./ dez. 2004. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 13 jan. 2005.

²¹ WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

²² CHARTIER, Roger. **Formas e sentido** – cultura escrita: entre distinção e apropriação. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

Para aprofundar nas questões mitológicas, foi necessária a abordagem de livros como “Medéia: direito à ira e ao ciúme” de Olga Rinne²³ e “Jasão e os Argonautas” de Menelaos Stephanides,²⁴ ambos discutindo a figura da Medéia e de Jasão nas lendas gregas antigas. Ao mesmo tempo, com o intuito de se pautar nos significados dessas crenças, o livro “Simbolismo na mitologia grega”, de Paul Diel,²⁵ foi de extrema relevância: “De fato, em sua simplicidade aparente, o mito enlaça e solidariza forças psíquicas múltiplas. Todo mito é um drama humano condensado. E é por essa razão que todo mito pode, tão facilmente, servir de símbolo para uma situação dramática atual”.²⁶

De maneira geral, os autores presentes no livro “História da vida privada no Brasil”,²⁷ volume 4, auxiliaram o trabalho na busca pela compreensão do período ditatorial brasileiro, além do livro “A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade (1964-1984)”²⁸ de Maria José de Rezende, que foi pertinente ao estudo do discurso e da autoridade do poder neste momento histórico.

O **Capítulo III** foi uma tentativa de explorar as temáticas do próprio texto teatral *Gota D’água* e compreender, por meio da análise da rubrica e das personagens, sua estrutura dramática e a lógica que fundamenta a escolha de Chico Buarque e Paulo Pontes por esse enredo. Para este tópico, o livro “A análise do texto teatral”²⁹ de João das Neves foi essencial, na medida em que fornece maneiras de construir interpretações. Da mesma maneira, aprofundando nesta obra, algumas discussões de Adriano Rabelo³⁰ em sua dissertação foram necessárias, uma vez que trabalha com as produções teatrais de Chico Buarque. A pesquisa de mestrado de Elizabete Sanches³¹ também se mostrou de fundamental importância, na medida em que subsidiou discussões pertinentes sobre os discursos e a linguagem presentes na obra analisada nesta pesquisa.

²³ RINNE, Olga. **Medéia: o direito à ira e ao ciúme**. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

²⁴ STEPHANIDES, Menelaos. **Jasão e os argonautas**. 2. ed. São Paulo: Odysseus, 2000.

²⁵ DIEI, Paul. **O Simbolismo na Mitologia Grega**. São Paulo: Attar, 1991.

²⁶ BACHELARD, Gaston. Prefácio. In: DIEI, op. cit., 1991, p. 10.

²⁷ NOVAIS, Fernando; SCHWARCZ, Lília Moritz. (Orgs.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 4.

²⁸ REZENDE, Maria José de. **A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade (1964-1984)**. Londrina: Editora UEL, 2001.

²⁹ NEVES, João das. **A análise do texto teatral**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

³⁰ RABELO, Adriano de Paula. **O teatro de Chico Buarque**. 1998. 214 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1998.

³¹ ROCHA, Elizabete Sanches. **A gota que se fez oceano: o espetáculo da palavra em Gota D’água**. 1998. 224 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1998.

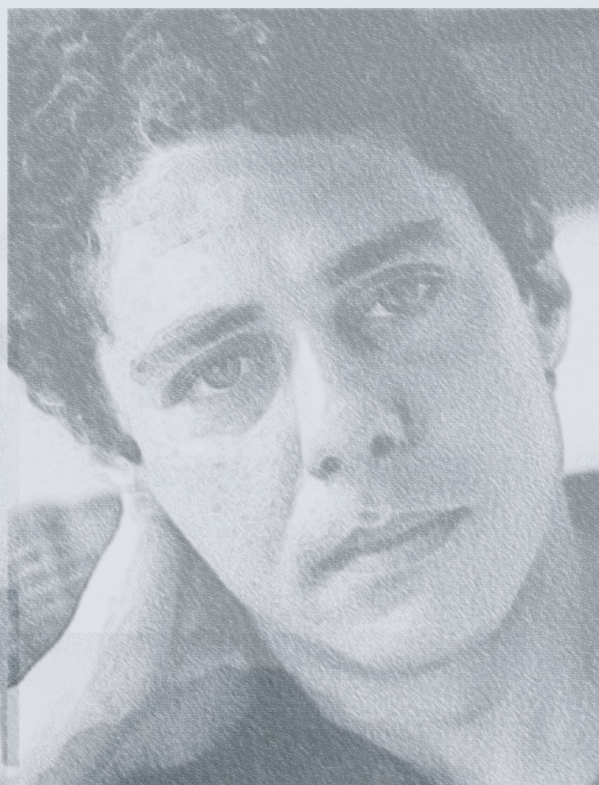
O atual trabalho foi uma primeira tentativa de investigação. Nesse sentido, se tornou uma possibilidade, das várias que compõem o debate no campo da dramaturgia clássica grega e do teatro contemporâneo brasileiro dentro da História Cultural.

Capítulo 1

O BRASIL DO TEATRO ENGAJADO: A TRAJETÓRIA DOS AUTORES



Paulo Pontes



Chico Buarque



Oduvaldo Vianna Filho

[...] às vezes as respostas não se encontram em cientistas, pesquisadores e doutores, mas com literatos, poetas, dramaturgos; aqueles que observam, sentem e escrevem.

Nélson Jahr Garcia

O BRASIL DO TEATRO ENGAJADO: A TRAJETÓRIA DOS AUTORES

Não vamos agredir
agredir não é fácil, mas transfere
responsabilidades
viemos aqui cumprir nossa missão
a de artistas
não a de juízes de nosso tempo
a de investigadores, a de descobridores
ligar a natureza humana à natureza histórica
não estamos atrás de novidades
estamos atrás das descobertas
não somos profissionais do espanto
para achar a água é preciso descer terra
adentro, encharcar-se no lodo
mas há os que preferem olhar os céus
esperar pelas chuvas.
Oduvaldo Vianna Filho

De que maneira Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Chico Buarque concebem o chamado “teatro engajado”? Como estabelecem suas próprias noções de Brasil da década de 1960 e 1970 – até a criação de, respectivamente, *Medéia* em 1972 e *Gota D’água* em 1975? Para discutir essas questões, não se pode partir apenas do Golpe Militar com o intuito de compreender o processo. Não se trata apenas desses fatores a fundamentação das razões responsáveis pelo movimento teatral que promoveria um encontro de definições entre os dramaturgos. É preciso levar em consideração que os autores construíram suas visões ao longo de suas trajetórias de vida, sobretudo na década de 1950, quando, ainda jovens, alguns começaram a trabalhar atuando no teatro brasileiro ou nas rádios, definindo suas opiniões.

Analisar a trajetória profissional desses artistas, sob o aspecto da ditadura militar, seria buscar legitimar o marco definidor da memória histórica acerca de teatro contemporâneo brasileiro: o ano de 1964 em diante. Segundo Carlos Vesentini,¹ a tentativa de delimitar um marco como fator de esclarecimento para um contexto histórico seria reduzir as possibilidades de investigação.

¹ VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**. São Paulo: Hucitec, 1997.

É necessário perceber que nos momentos os quais os dramaturgos construíram suas visões, existia um campo aberto de escolhas. Neste sentido, aprofundar no contexto histórico não significa se pautar em um “jogo” de causas e conseqüências por meio das determinações da ditadura, mas sim apreender quais os possíveis elementos os autores estão dialogando no processo em questão.

Nesta perspectiva, é preciso partir do pressuposto de que algumas visões sobre a escolha da produção teatral, capaz de representar as crises em que o país se encontrava, já estavam sendo construídas antes mesmo do período da ditadura, na medida em que alguns fatores, como a luta pela reforma agrária, pela participação político-social e a reivindicação pela distribuição de renda já situavam a apreensão de alguns setores do Brasil, preocupados em fazer da produção cultural, um instrumento de luta.

Nesse ínterim, conjugavam-se Vianinha e Paulo Pontes; o primeiro mantendo contatos, desde a infância por meio de seu pai Oduvaldo Vianna, com o PCB (Partido Comunista Brasileiro), e o segundo, convivendo com os problemas de miséria e injustiça sociais que o nordeste e, mais especificamente, a Paraíba lhe apresentavam. Dessa forma, discutir os problemas brasileiros fazia parte da rotina desses artistas.

Assim, Paulo Pontes se engajava na Rádio Tabajara da Paraíba com seu programa “Rodízio”, nos anos de 1950, discutindo de maneira irônica os problemas e dificuldades do povo. A subsistência, por exemplo, era um tema recorrente para ele. Por meio da força da **palavra** dialogava com a população local, fazendo deste elemento sua característica de produção e agindo por meio de um método pedagógico, ao ter como base as concepções de Paulo Freire – Pontes participou ativamente do CEPLAR (Campanha de Educação Popular) – para fazer com que as pessoas pudessem, por elas mesmas, enxergar de maneira crítica a própria realidade.²

De forma semelhante, encontrava-se Vianna Filho refletindo, em alguns textos, acerca do papel histórico do Teatro Brasileiro de Comédia (o TBC), bem como sua peculiaridade em montar textos dramáticos estrangeiros de autores mais famosos. No início da década de 1960, Vianinha construía, então, sua visão a respeito dessa companhia teatral, apresentando suas preocupações por um teatro que valorizasse a

² Para saber mais sobre o assunto, conferir: VIEIRA, Paulo. **Paulo Pontes: a arte das coisas sabidas**. 1989. 269 f. Dissertação (Mestrado em Comunicações e Artes) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1989.

criação de autores nacionais e se engajassem na realidade objetiva do país, para que o público pudesse apreender uma mensagem e obter um espírito crítico:

Toda a sua filosofia [do TBC] já está consolidada, o Brasil macaqueia tranqüilamente o resto do mundo. O público já tem todas as suas ligações garantidas, já está no poder político tranqüilamente. Esmorece. É enfadonho assistir a espetáculos que não existem. Retiram-se para o seu mundo particular [...] – sem autenticidade – um comportamento que ninguém é capaz de formular. O ócio e a ostentação. Seu espírito democrático, de debate e contatos, sumiu. E promovem o seu comportamento. As colunas sociais ganham a maior evidência. [...] A hipocrisia se manifesta violenta.³

A necessidade em promover um teatro de debates e reflexões, que fosse ligado ao “povo brasileiro” e se aproximasse dele e de suas angústias, torna-se uma das principais características da arte pensada e promovida por Vianinha. Por este ponto de vista, o dramaturgo ligaria suas concepções – fundamentadas pela ideologia do PCB – ao projeto de Augusto Boal na criação do Teatro de Arena, defendendo assim, um estilo artístico: o realismo. Para Vianna Filho, esta maneira de fazer teatro possuía “um sabor de revolta e protesto” e, de acordo com as análises de Rosangela Patriota:

Ao realizar estas ponderações, o dramaturgo propôs uma reflexão [...] que possibilitou legitimar a presença das camadas populares nos palcos do Arena. Por essa via, revelando, nitidamente, o compromisso político de seu trabalho, explicitou também a necessidade e a urgência em tornar viável um TEATRO ENGAJADO em torno de projetos e/ou lutas, que propiciassem a politização cada vez maior da sociedade brasileira.⁴

O teatro, nestes termos, passou a ter um profundo significado de movimento político. E se o Arena, pelas limitações de seu espaço físico, não havia conseguido atingir devidamente o “povo”, aproximando de sua realidade, muitas pessoas ligadas a ele se distanciaram, buscando uma produção teatral que realizasse de maneira mais eficaz, essa concepção artística.⁵ Com a criação dos CPCs – Centros Populares de

³ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Quatro instantes do teatro no Brasil. In: PEIXOTO, Fernando (Org.). **Vianinha: Teatro – Televisão – Política**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 48-49.

⁴ PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 103.

⁵ A citada visão artística estava interligada à defesa do que se denominou “teatro de rua”, em nome daquilo que se compreendia como “cultura popular”. Segundo Vianinha: “O teatro de rua, que na verdade é teatro de sindicatos, faculdades, associações de bairro e rua, tem para nós uma característica que foi determinada pelas suas condições objetivas. O teatro feito nessas circunstâncias esbarra, em primeiro lugar, com o problema de locais apropriados que permitam a montagem de textos mais apurados, que exigem silêncio, luz, para que o espetáculo possa ter toda a dinâmica, todo o tempo necessário para ser transmitido em toda a sua plenitude. Ao mesmo tempo, tratando-se de teatro amador, conta com atores geralmente pouco experientes, sem técnica de voz, de corpo, suficientes para fazer passar textos mais complexos em tais circunstâncias. Na nossa experiência, preferimos agora

Cultura –, nos quais o teatro se fazia nas ruas, morros, praças, e bairros distantes, os universitários, por meio da União Nacional dos Estudantes (a UNE) e igualmente interessados nessa nova empreitada, auxiliaram Vianinha e outros artistas na busca por esse novo intento: um teatro considerado legitimamente brasileiro.

Foi exatamente por meio de uma agitação política e pedagógica que Paulo Pontes fazia um trabalho paralelo ao realizado pelo CPC e a UNE de maneira geral. E justamente pelas semelhanças, o encontro entre Vianinha e Paulo se deu em um dos projetos da UNE – a UNE Volante. Esta, ao buscar alcançar a maior parte das regiões brasileiras, chegou a João Pessoa e à prática de Pontes. Unem-se, assim, duas visões que se completavam no processo que envolveu o desenvolvimento do teatro engajado brasileiro.

Com o Golpe Militar, que colocara em chamas o prédio da UNE, onde o CPC desenvolvia seus trabalhos, os artistas, desnorteados, perderam muitas de suas referências. Precisariam reformular suas visões sobre o que seria, afinal, um “teatro engajado”, uma vez que falar dos problemas brasileiros, agora, mais do que nunca, era falar da falta de liberdade da ditadura. De acordo com Rodrigo Costa:

[...] se no período anterior ao golpe o tema do “nacional” e do “popular” estiveram ligados à luta pelos interesses das camadas subalternas da população, após a configuração do Estado autoritário esses conceitos passaram a ser relacionados à unidade de ação e resistência. Cabia aos artistas e intelectuais que optaram pela “resistência democrática” lutar pelos direitos de livre expressão, associação e organização de partidos políticos. As peças e os espetáculos teatrais dos dramaturgos, encenadores e atores que optaram por essa forma de militância priorizavam temas como “liberdade”, “luta contra a opressão”, e “denúncia social”. Ao lado de Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, entre outros, o encenador Fernando Peixoto optou por essa forma de ação que foi amplamente discutida e criticada por diversos intelectuais.⁶

Paulo Vieira, buscando compreender o pensamento e a produção de Paulo Pontes, explicita esse momento de transformação nas definições e nos conceitos;

tentar adaptar-nos a estas circunstâncias, às quais acrescem as características do público. Um público buliçoso, em condições geralmente não ideais para espectador, flutuante, etc., que não permite o estabelecimento de tramas e situações mais complexas. [...] **Esta adaptação às condições objetivas nos parece fundamental em todo tipo de realização de trabalho de cultura popular**”. [destaque nosso]. VIANNA FILHO, Oduvaldo. Teatro de rua. In: PEIXOTO, Fernando (Org.). **Vianinha: Teatro – Televisão – Política**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 98.

⁶ COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tempos de resistência democrática**: os tambores de Bertolt Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto. 2006. 226 f. Dissertação (Mestrado em História) PPG/INHIS, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006. f. 103.

momento em que alguns dramaturgos passam a rever condutas e ideologias. A valorização de Pontes na **palavra** terá, agora, novos significados:

[...] esta palavra, a partir da nova conjuntura política imposta ao país, assumiria paulatinamente um outro discurso, o da resistência, do comprometimento moral do homem com a liberdade, o discurso abundante e lógico de um homem que chega a usar a palavra como veículo de educação, mesmo que seja a educação incerta em um tempo ruim, um discurso que vai ressaltar a necessidade teimosa da sobrevivência [...].⁷

O discurso que se defende neste novo momento é de um teatro cujas apreensões se tornam, aos poucos, a busca por sobrevivência. Em meio a esse período do país, surgem vários artistas, de diversos campos, preocupados com a censura militar, com a violência sobre os civis, e com a forma como se tornou conturbado o cotidiano dos brasileiros. Segundo Paulo Pontes: “Da fase entre 64 e 68 apareceram ‘O Rei da Vela’, ‘Roda Viva’, ‘Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come’ e uma safra impressionantemente rica de artistas no campo musical: Caetano, Chico, Gil, Edu Lobo”.⁸

Essa nova “safra de artistas”, a qual Pontes se refere, está justamente ligada às novas concepções que a produção cultural brasileira devia obter: a luta unida contra a ditadura militar. É a partir desse momento que surge o significado da maioria das criações de Chico Buarque. Se anteriormente este artista já produzia obras com um sentido intrinsecamente crítico – como algumas composições musicais – com o desenvolvimento da ditadura no Brasil, o significado destas passa a ser, paulatinamente, o caminho da resistência. Nestes termos, Chico fundamenta os sentidos de suas obras por meio dessa realidade que estava por se mostrar à maioria dos brasileiros, fazendo das discussões, elementos comuns ao país como um todo.

Possuindo uma história de vida diferente de Vianinha e Paulo Pontes, Chico Buarque, “[...] se formou [...] por meio do diálogo com Sérgio Buarque de Hollanda (seu pai), pela literatura francesa e russa do século XIX e XX, e pelo modernismo brasileiro”.⁹ Embora gostasse também de samba, bossa nova e futebol – se tornando,

⁷ VIEIRA, Paulo. **Paulo Pontes**: a arte das coisas sabidas. 1989. 269 f. Dissertação (Mestrado em Comunicações e Artes) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1989. f. 26.

⁸ PONTES, Paulo. Entrevista inédita com Paulo Pontes. In: BARROS FILHO, Omar de; VEIGA, Rui (Orgs.). **Paulo Pontes** – a arte da resistência. Coleção Testemunhos. v. 1, São Paulo: Versus, 1977, p. 38.

⁹ SOUSA, Dolores Puga Alves de. Os sessenta anos de um artista: “Chico Buarque do Brasil”, organização de Rinaldo de Fernandes. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 1-2, out./nov./dez. 2004. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>> Acesso em:

assim, um artista popular – teve contato com várias oportunidades negadas à muitos brasileiros. Foi um intelectual privilegiado pelas próprias vivências adquiridas na faculdade de arquitetura (que não terminou), nas oportunidades em viajar, conhecer outros países e pelas pessoas com quem conviveu. Teve uma adolescência com muitos méritos, inclusive o título de “cidadão honorário de São Paulo”, aos 23 anos e a gravação de um depoimento para o Museu da Imagem e do Som no Rio de Janeiro.¹⁰

A trajetória profissional de Chico Buarque não obedeceu a um plano ou a uma construção ideológica. Começou a viver de música sem se dar conta, uma vez que em 1966, a canção *A Banda* já estava fazendo sucesso. Em 1965 manteve, ao acaso, seu primeiro contato com o teatro brasileiro, quando foi convidado pelo escritor e psicanalista Roberto Freire para musicar o poema *Morte e Vida Severina* – obra de João Cabral de Melo Neto que foi levada ao palco pelo grupo do Teatro da Universidade Católica de São Paulo.

Sob este aspecto, Chico não possuía um projeto bem definido do que seria um “teatro engajado”. No momento do Golpe, segundo Humberto Werneck, acompanhara a “efervescência política” à distância, dominada pela Ação Popular (AP – da Juventude Universitária Católica) e pelo PCB. Participou somente da Passeata dos Cem Mil, em 1968, por não querer ser visto como um “reacionário”, e do Centro Brasil Democrático, o Cebrade, na década de 1970, promovendo shows de música popular a pedido de seu pai.

Chico não acertou o passo com o *partidão* – “sério demais, chato demais”, explica. O que não impediu que muita gente, mais tarde, o identificasse com o PCB. Chico nega, porém, que seja ou tenha sido um dia membro da organização. “Nunca fui comunista de pertencer ao partido”, esclarece, “talvez para não vir a ser um anticomunista mais adiante”. Diz que não se sentiria à vontade dentro de partido algum, inclusive por lhe faltar a indispensável disciplina partidária.¹¹

As obras de Chico eram feitas, na maioria das vezes, pela pressão do calendário, e as peças teatrais quase sempre foram confeccionadas em parcerias – como *Calabar* (em 1972), com Ruy Guerra, e *Gota D’água* (1975) com Paulo Pontes – ou encomendas, como no caso de *Ópera do Malandro* (1978), em que produziu a pedido do diretor Luiz Antônio Martinez Correa. A exceção, neste caso, coube a *Roda Viva*

08/10/2004.

¹⁰ Sobre o assunto, conferir: WERNECK, Humberto. **Chico Buarque letra e música**: incluindo Gol de letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

¹¹ WERNECK, Humberto. *Ibid.*, p. 120.

(1967), que de acordo com o autor foi um “desabafo juvenil”.¹² No entanto, foi por um espírito crítico que norteou suas produções ou pelo que Christian Martins denominou de “indignação social” ou “inconformismo social”.¹³

Chico Buarque, como um homem de seu tempo, prontificou-se a questionar as injustiças que assolavam os brasileiros, em sua maioria, na luta contra a ditadura militar. Mas não se pode esquecer: a censura o perseguia constantemente em seus projetos profissionais. De forma geral, em suas produções, afirmava não propor mudanças na sociedade, apenas demonstrava a situação e esperava que o público tivesse suas próprias conclusões ou soluções.¹⁴

Em uma entrevista fornecida à revista “Realidade”, Chico explica a maneira como se auto-analisava ao produzir suas obras: “Eu não sou político. Sou um artista. Quando grito e reclamo é porque estou sentindo que estão pondo coisas que impedem o trabalho de criação, do qual eu dependo e dependem todos os artistas”.¹⁵

Sob esse ponto de vista, pela própria experiência de vida e pela maneira como construiu os significados de suas obras, Chico Buarque fazia parte, então, da determinação de um novo pensamento por parte dos intelectuais. Primeiramente, existia a preocupação de se pensar em um movimento de integração, na medida em que a busca por mudanças rápidas e profundas na sociedade brasileira era uma vontade latente, durante a ditadura. Em segundo lugar, a visão de que eram fundamentalmente artistas e não políticos e “panfletários” fazia com que muitos repensassem os antigos valores acerca do teatro engajado, construindo, assim, a idéia de que existia uma urgência em salvar as produções artísticas contra a censura que os perseguia cada dia mais, principalmente após 1968 com o AI-5.

Nestes termos, em 1976, Paulo Pontes já havia definido em uma entrevista, quais as diferenças entre um grupo que se formara no período do Golpe Militar – o Opinião, do qual fez parte juntamente a Vianinha – e aqueles cujas ideologias se

¹² Ler sobre o assunto: WERNECK, Humberto. **Chico Buarque letra e música**: incluindo Gol de letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

¹³ MARTINS, Christian Alves. O inconformismo social no discurso de Chico Buarque. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 2, n. 2, p.1, abr./mai./jun. 2005. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>> Acesso em: 19/09/2005.

¹⁴ Conferir: HOLLANDA, Chico Buarque de. Como falar ao povo? **Veja**, São Paulo, ago. de 1978. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br>> Acesso em: 26/07/2005.

¹⁵ HOLLANDA, Chico Buarque de. **Realidade**, fev. de 1972. Apud: MARTINS, Christian Alves. O inconformismo social no discurso de Chico Buarque. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 2, n. 2, abr./mai./jun. 2005. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>> Acesso em: 19/09/2005, p. 16.

baseavam na busca constante pela aproximação das “camadas subalternas” da população, como o Teatro de Arena e, mais ainda, o CPC. Com o novo contexto no país, os artistas começavam a pensar o teatro engajado considerando o povo brasileiro como o conjunto e a complexidade das camadas sociais, e a intelectualidade, dessa forma, não deixa também de ser “povo”:

O grupo Opinião conseguiu formular, em termos práticos, aquilo que existia na teoria. Colocou no mesmo palco Nara, Zé Kéti e João do Valle, que são três vivências diferentes, conseguindo apresentar pessoas de diversas camadas sociais diferentes num palco, todas com a mesma opinião.¹⁶

Ter a mesma opinião era aquilo que fundamentava o pensamento que percorreu o início do período ditatorial, por parte dos críticos, artistas, e intelectuais de maneira geral. No entanto, repensar temáticas e formas de se fazer teatro engajado; concepções antigas e enraizadas, se tornou uma grande dificuldade.

Segundo Rosangela Patriota,¹⁷ mesmo mantendo-se na ideologia do PCB pelo âmbito da militância, Vianinha passou por impasses e questionamentos que o levaram a ser taxado de “reformista” no pós 1964, em meio a tantos que ainda acreditavam na “revolução” – a exemplo da escolha de muitos pela luta armada em fins da década de 1960 e começo dos anos de 1970. Porém, tratava-se de refazer mesmo a visão de que “povo” seria apenas aqueles considerados “excluídos”, “marginalizados” e “subalternos”, uma vez que uma multiplicidade de brasileiros era desprivilegiada com o sistema ditatorial. Mostrava-se claramente, enfim, a opção de muitos artistas: o caminho da “resistência democrática”. Essa frente de oposição se mostrou como alternativa às mudanças na própria visão de teatro engajado brasileiro. Por uma linguagem metafórica, as peças do novo período se fundamentariam como forma de sobrevivência, em contraposição àqueles que, nos anos de 1960, propunham um enfrentamento direto à repressão do regime.

Esse novo momento histórico marcaria duas visões distintas ao movimento político brasileiro. Os mais radicais, que passaram a criticar as mudanças nas concepções do PCB, que começou a buscar a integração como forma de agir contra as opressões, e o movimento de conscientização à frente de resistência democrática.

¹⁶ PONTES, Paulo. Entrevista inédita com Paulo Pontes. In: BARROS FILHO, Omar de; VEIGA, Rui (Orgs.). **Paulo Pontes** – a arte da resistência. Coleção Testemunhos. v. 1, São Paulo: Versus, 1977, p. 38.

¹⁷ PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

E, se Vianna Filho e Paulo Pontes, como outros, eram fundamentalmente artistas, acreditavam não mais poder fazer de suas produções apenas movimentos políticos. Era necessário valorizar o campo estético, afinal, por meio do estético eles construíam seus discursos e suas práticas. Era neste campo que conseguiam pensar em formas de continuar produzindo, em meio às dificuldades com a falta de auxílio do Serviço Nacional de Teatro (SNT) e o desinteresse do governo, uma vez que o artífice dependia do teatro, do público, da bilheteria. De acordo com Paulo Vieira:

A luta era pela existência do teatro e contra a sua destruição, contra a sua morte, uma vez que estava o teatro totalmente cercado pela ditadura e pela pressão econômica, que, aliás [...] foi o que conseguiu destruir a experiência do Arena, do Oficina e do Opinião, os três grupos mais importantes da década de 60.¹⁸

Foi com a possibilidade da derrota que, no ano de 1968, Vianinha chegou a formular um texto intitulado “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”. Com estes escritos repensou o papel do TBC na história do teatro brasileiro contemporâneo, na medida em que seus integrantes valorizavam a estética como um fator de extrema importância para o teatro.

Vianna Filho afirmou que na época do Teatro Brasileiro de Comédia havia uma crença forte no desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek, no crescimento econômico, no monopólio estatal do petróleo¹⁹ e, o teatro simbolizava um salto de apreciação após a Segunda Guerra Mundial, por uma luta pela “implantação da cultura e da complexidade” no país. Embora, ao utilizar textos dramáticos de autores internacionais, Vianinha defendesse que não empregavam sua própria “voz”.²⁰ Porém, não podemos deixar de pensar que o TBC, por mais que tenha se configurado por meio de textos dramáticos estrangeiros, sempre os adaptou segundo sua própria realidade, uma vez que não há como transfigurar uma peça em outro país, sem levarmos em consideração suas características peculiares de pensamento, conduta e valores.

Além disso, foi pelas reflexões desse texto que Vianinha reformulou a maioria de suas visões, valorizando a união dos artistas e dos empresários para as novas

¹⁸ VIEIRA, Paulo. **Paulo Pontes**: a arte das coisas sabidas. 269f. Dissertação (Mestrado em Comunicações e Artes) – Universidade de São Paulo (USP), 1989, p. 71.

¹⁹ Sobre o período de desenvolvimentismo da década de 1950, JK e a reforma agrária, consultar: MOREIRA, Vânia Maria Losada. Nacionalismos e reforma agrária nos anos 50. **Revista Brasileira de História**. v. 18, n. 35, São Paulo, 1998.

²⁰ Sobre o assunto, conferir: VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. In: PEIXOTO, Fernando (Org.). **Vianinha**: Teatro – Televisão – Política. São Paulo: Brasiliense, 1983.

empreitadas que o teatro brasileiro deveria suportar. E, juntamente a ele, Paulo Pontes mantinha as novas convicções.

A busca cada vez mais por um teatro realista, no início da década de 1970, marcaria, na concepção desses dramaturgos, a tentativa de construir um teatro engajado que aprofundasse nos conflitos, complexidades e contrariedades da sociedade brasileira. Analisar o cotidiano era a “chave” para compreender o movimento teatral de alguns artistas. Nesse sentido, concretizar o plano estético era de alguma forma, se pautar em uma preocupação política.²¹ O retorno da utilização das salas de espetáculos era, então, uma questão de valorização do trabalho artístico e da qualidade na mensagem que se transmitia aos espectadores.

Todavia, duas vertentes teatrais se seguiram pelo processo histórico de autoritarismo em que os brasileiros tiveram que lidar. Um teatro de vanguarda estética – entre eles o Teatro do Absurdo e o Teatro de Agressão, ambos impulsionados pela rebeldia, pelo “radicalismo” e pela busca de novos valores em meio à tensão política – e aquele seguido por Vianinha, Paulo Pontes e Chico Buarque: o teatro da “resistência democrática” – em que a responsabilidade por refletir alguma situação de crise do país não era transferida à platéia, mas desenvolvida pelos dramaturgos e apenas transmitida ao público.

Neste último contexto artístico, existia a necessidade de falar com clareza ao espectador, elaborando uma linguagem que privilegiasse o texto dramático. Não se valorizava mais com tanto afínco a ação do diretor, como o TBC, nem a do ator, como os teatros de vanguarda estética, que buscavam o máximo de expressão corporal e o contato direto com a platéia – a exemplo das produções do diretor e encenador José Celso, do Teatro Oficina. Exploravam-se, essencialmente, o trabalho do dramaturgo e aquilo que ele conseguia exprimir à platéia e, quanto a esta, era preciso apenas refletir sobre aquilo que foi dito.

Os autores buscavam, segundo Paulo Vieira: “a defesa da palavra, da racionalidade contra o desespero, enfim, a defesa do bom-senso como arma de luta

²¹ Embora existisse uma autocrítica quanto às “falhas” dos grupos da década de 1960 em relação às suas ideologias, e, por isso, criara-se um pensamento de que não se tratava mais do político e sim, do artístico (e estético), o trabalho de Vianinha, e, conseqüentemente, de Paulo Pontes e Chico Buarque nunca deixou de ser também um envolvimento político para a discussão dos problemas brasileiros em meio aos anos de 1970. Rosângela Patriota explicita essa questão, se referindo à produção de Vianna Filho em seu livro: **Vianinha um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

contra uma situação agravantemente opressiva”.²² Por essa perspectiva, na qual Chico Buarque era parte integrante em suas produções teatrais, principalmente por ter em suas escritas uma característica fortemente poética, Vianinha defende a opção artística:

[...] a ação dramática só se dá ao espectador na contemplação – um teatro será quanto mais revolucionário, quanto mais exigir do espectador e sua contemplação, a sua fruição, quanto menos exigir a sua ação física, imediata, liberatória. A ação dramática é uma categoria estética e não uma categoria política ou sociológica. [...] O objetivo é enriquecer e desenvolver o sistema de representação do espectador e não promover uma momentânea liberação dos arraigados valores do sistema de representação que possui o público.²³

Se, para Vianinha, o contato com o público devia ser de plena contemplação e reflexão, não hesitou em utilizar da televisão como instrumento para a continuidade de seus planos, sobretudo dentro das discussões acerca dos problemas brasileiros. Dessa forma, existia uma necessidade de falar dentro das novas perspectivas que se abriam no horizonte do país. De acordo com Rosangela Patriota:

O final dos anos 60 e início da década de 70 foi o período do “Milagre Econômico”. [...] Neste quadro, Oduvaldo Vianna Filho, após discutir o autoritarismo na América Latina e a militância de esquerda, aparentemente, abandonou as discussões politizadas para enveredar por temas que abrangeram “velhice”, “televisão” e “publicidade”. Que circunstâncias o levaram a estas reflexões? A resposta a essa pergunta remete, necessariamente, à opção do dramaturgo pela resistência democrática. No interior desta escolha, ele procurou discutir em sua dramaturgia questões que deveriam ser enfrentadas naquele momento.²⁴

Assim, estes anos foram épocas em que discutir novas temáticas – que abrangessem o cotidiano dos brasileiros –, era extremamente relevante. Falar sobre televisão ou, mais ainda, dentro desse meio de comunicação, era necessário, em meio a um período de desenvolvimento da indústria cultural²⁵ como força do controle e manipulação ditatoriais. Foi a maneira encontrada por Vianinha de defender idéias em

²² VIEIRA, Paulo. **Paulo Pontes: a arte das coisas sabidas**. 269f. Dissertação (Mestrado em Comunicações e Artes) – Universidade de São Paulo (USP), 1989, p. 68.

²³ VIANNA FILHO, Oduvaldo. A ação dramática como categoria estética. In: PEIXOTO, Fernando (Org.). **Vianinha: Teatro – Televisão – Política**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 140.

²⁴ PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 129.

²⁵ Entendo como indústria cultural a fundamentação de um “mercado de bens simbólicos”, em que Renato Ortiz defende em seu livro: **A moderna tradição brasileira** – cultura brasileira e indústria cultural. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001, discutindo a transformação do conceito do “popular” em sua relação com o que é mais consumido e o “nacional” a “interligação dos consumidores potenciais”.

igualdade de condições com o Estado, em seu maior instrumento de influência nos anos de 1970.

A criação de *Medéia*, para a Rede Globo, em 1972, viu-se ligada a essas novas concepções. Era a oportunidade de se discutir a complexidade de personagens pobres de uma vila carioca e suas rotinas de vida, em um meio de comunicação que tornava possível o alcance das mensagens a um número enorme de pessoas. Eram temáticas realistas sobre personagens plurais mostradas a milhões de telespectadores.

Para isso, Vianinha escolheu devidamente o texto dramático ao qual buscava adaptar para a realidade brasileira: a tragédia grega *Medéia* de Eurípides (431 a.C.). Dentro desta trama de tragédia clássica estava imbuída toda a complexidade necessária para dar vazão aos personagens, que, mesmo de cunho popular, representavam a sociedade brasileira como um todo, bem como suas múltiplas dificuldades em enfrentar situações de crise do cotidiano.

Afinal, não se tratava mais de pensar os problemas de um proletariado – como fora a preocupação do Teatro de Arena ou o CPC –, pois Vianinha já havia afirmado anteriormente, ainda nos primeiros anos da ditadura, que falava dos operários, seus sentimentos e valores, sem nunca ter tido contato com sua realidade.²⁶ Tratava-se de refletir diretamente sobre questões que diziam respeito à vida de um grande número de pessoas que estavam convivendo com problemas no regime político, econômico e social em que se encontravam.

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”.²⁷

Nesse sentido, *Gota D'água*, criada em meados dos anos de 1970, surge da intenção de Vianinha em transpor sua então teledramaturgia para uma linguagem teatral. Para a realização dessa tarefa, o dramaturgo estabelece uma parceria com Paulo Pontes,

²⁶ Sobre o assunto, conferir a revista **Ensaio**. Rio de Janeiro: n. 3. Apud VIEIRA, Paulo. **Paulo Pontes: a arte das coisas sabidas**. 269f. Dissertação (Mestrado em Comunicações e Artes) – Universidade de São Paulo (USP), 1989, p. 32.

²⁷ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista a Ivo Cardoso. In: PEIXOTO, Fernando (Org.). **Vianinha: Teatro – Televisão – Política**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 182.

porém, não consegue ver a consolidação desse trabalho, pois falece em 1974. Posta essa nova realidade, Pontes chama Chico Buarque para esta empreitada:

Conheci Paulo Pontes na época do Grupo Opinião, no Rio. Eu estava começando, ele também. Nosso relacionamento era muito superficial. [...] O contato foi se tornando mais constante durante o período do *Homem de La Mancha*, mas assim mesmo só por telefone. Ele produziu esta peça e me convidou para fazer as letras e as versões. [...] até que um dia, em janeiro ou fevereiro de 72, ele apareceu lá em casa, com a idéia de fazer *Gota D'água*, que ainda era *Medéia*. A idéia era do Vianinha, de transportar esta peça para o subúrbio carioca. O Vianinha tinha feito uma montagem especial de *Medéia* para a televisão e tinha idéia de levá-la para o teatro. Mas ele morreu antes. Paulo ficou com isso nas mãos e me procurou. Eu topei. A partir daí tive dois anos de trabalho constante com Paulo Pontes, quase cotidiano.²⁸

Com a peça teatral *Gota D'água*, Paulo Pontes e Chico Buarque deram continuidade ao trabalho iniciado por Vianinha e sua tentativa de exprimir a problemática acerca do “povo brasileiro” e o prosseguimento da luta contra a repressão dos militares. A crença no “milagre econômico” fez com que muitos brasileiros não percebessem, escondido em uma nova “face”, o controle ditatorial.

Nestes tempos, buscando desvincular o movimento de união entre os intelectuais e o “povo”, o “milagre econômico” do governo construía a crença na oportunidade de enriquecimento fácil, na conquista de bons empregos, na busca por melhoria de vida em uma luta individualista de ascensão capitalista. Eram fundamentadas, assim, as bases que desnorteariam a “classe média” – como defendiam os dramaturgos – de sua antiga disposição por mudanças sociais e coletivas. Motivaram um desencontro de ideologias, em que a maioria da população, mais pobre ficaria sozinha na luta contra a opressão; agora revigorada.

O que acontece agora [...] é que a radical experiência capitalista que se faz aqui começa a dar sentido produtivo à atividade dos setores intelectualizados da pequena burguesia: na tecnocracia, no planejamento, nos meios de comunicação, na propaganda, nas carreiras técnicas qualificadas [...]. O disco, o livro, o filme, a dramaturgia, começam a ser produtos industriais. O sistema não coopta todos porque o capitalismo é, por natureza, seletivo. Mas atrai os mais *capazes*.

Assim, ao contrário de imobilidade, houve um significativo movimento nas relações entre as classes sociais, cujo eixo foi a classe média brasileira, assimilada por uma economia [...] [que] se dá num

²⁸ HOLLANDA, Chico Buarque de. Chico Buarque – com ele aprendi a lutar. BARROS FILHO, Omar de; VEIGA, Rui. (Org.). **Paulo Pontes** – a arte da resistência. Coleção Testemunhos, v. 1, São Paulo: Versus, 1977, p. 15.

quadro de dependência, o que a torna ainda mais predatória, para os que ficam à margem, mas intensifica a participação dos que são incluídos em seu processo.²⁹

Por meio de *Gota D'água*, a luta de Paulo Pontes e Chico Buarque era fazer retornar a preocupação no pensamento de que falar em “povo brasileiro” era referir-se também à chamada “classe média” ou “pequena burguesia”, ou ainda, como defenderam ao desenrolar da ditadura militar: a intelectualidade. No entanto, não era uma peça teatral que buscava uma movimentação política como se faziam em fins da década de 1950 e começo dos anos de 1960.

Não se pode esquecer que *Gota D'água* se insere em uma conjuntura diferenciada e, por essa razão, outras problemáticas se faziam presentes. Além de pertencer a outro momento histórico, a década de 1970 se pautou em novas perspectivas, nas quais o diálogo com o público repercutiu linguagens diferentes.

Nesse sentido, por meio da história de uma vila fictícia no Rio de Janeiro, Chico Buarque e Paulo Pontes buscaram maneiras de burlar a repressão e a censura acirradas e conseguir um novo contato com o público, valorizando a palavra popular, mas, ao mesmo tempo, estabelecendo a “linguagem de fresta”, com a invenção dos personagens e das situações. E, por este caminho, construíram suas próprias visões de teatro engajado, em que a sutileza dramática seria um importante instrumento de ação.

Por este viés, tornam-se equivocadas as considerações de Adélia Bezerra de Menezes em sua análise das obras de Chico Buarque. Segundo suas perspectivas:

Na realidade, em *Gota D'água* sente-se agudamente a preocupação de uma pedagogia política (= usar a arte para produzir uma conscientização política) – e nesse sentido a gente pode quase que considerar a peça como ecoando as mesmas aspirações dos CPCs – dos quais Paulo Pontes foi uma das figuras centrais.³⁰

Desconsiderando as influências do tempo histórico em que os CPCs foram criados, Adélia Menezes se rendeu à uma inter-relação direta entre *Gota D'água*, seus autores e suas representações com as ideologias do início da década de 1960. Além de conterem uma lógica de produção diferenciada, a peça teatral de Chico Buarque e Paulo Pontes e os CPCs também possuíam visões políticas distintas.

²⁹ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. Prefácio. In: **Gota D'água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 12-13.

³⁰ MENEZES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque**. 3. ed. ampl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 175.

A característica pedagógica que fazia parte dos interesses de Paulo Pontes em sua agitação política – quando ainda morava na Paraíba e mesmo no começo de sua amizade com Vianinha, no momento em que parte para o Rio de Janeiro – não se transfigura para os ideais da década de 1970. Longe de qualquer conscientização política radical, o teatro engajado do novo período se pauta em uma pedagogia na qual transmitir uma determinada mensagem ao público era o grande passo para atingir os objetivos do dramaturgo.

E, se existe a necessidade em interligar *Gota D'água* com o antigo movimento que norteou o teatro engajado brasileiro do começo dos anos de 1960, é para legitimar uma visão de engajamento que nivela as ações e pensamentos dos sujeitos históricos presentes no processo. Neste aspecto, ao priorizar a análise sobre o sentido poético e político das produções de Chico Buarque, Adélia Menezes corrobora a construção da imagem deste autor como um artista “altamente politizado”, dentro do âmbito da radicalização ativa contra o governo militar. Segundo Humberto Werneck:

[...] havia [...] certas tomadas de posição supostamente a seu favor [de Chico Buarque], vindas do interior das chamadas esquerdas. Ele se lembra de um artigo que o pintava como alguém acima do Bem e do Mal. Sua imagem, por essa altura, meados dos anos 70, estava superpolitizada – ele que em 68 relutara em se incorporar à Passeata dos Cem Mil. [...] Dele se esperava que fosse uma espécie de paladino da democracia – “o nosso Errol Flynn”, resumiu Glauber Rocha numa entrevista em 1974.³¹

Mesmo observando sua carreira ser construída como a imagem de um dos maiores artistas do engajamento – seguindo a visão de política como profunda agitação – Chico Buarque, como qualquer agente histórico, possui sua historicidade, da mesma forma como Paulo Pontes e Vianinha, que tiveram todas as suas representações de teatro engajado e Brasil de suas épocas reconstruídas ao longo do tempo. Este é um elemento fundamental para se pensar a maneira como lidaram com as problemáticas e dificuldades enfrentadas, principalmente com a ditadura militar.

De acordo com Michel de Certeau: “[...] em história, todo sistema de pensamento está referido a ‘lugares’ sociais, econômicos, culturais, etc. Semelhante dicotomia entre o que faz e o que diria do que faz, serviria, aliás, à ideologia reinante, protegendo-a da prática efetiva”.³² É necessário, nesse sentido, levar em consideração

³¹ WERNECK, Humberto. **Chico Buarque letra e música**: incluindo Gol de letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 138.

³² CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

que os “lugares sociais” dos dramaturgos foram os fatores primordiais para a estruturação de seus pensamentos e condutas na determinação das características do movimento teatral brasileiro. A “ideologia reinante” de que Certeau fala pode ser analisada como a legitimação de uma memória única a respeito desse mesmo movimento teatral, que, ao ser fundamentada, destrói as múltiplas facetas de um processo histórico.

Ao refletir sobre a peça *Gota D'água*, Adélia Menezes elabora uma questão. Em suas dúvidas, busca compreender o mais íntimo dos propósitos de Chico Buarque e Paulo Pontes:

Não se trataria aí de um problema de projeção, através do qual *Gota D'água*, malgrado a intenção de seus autores, revelaria os problemas da classe média, de que fazem parte Chico Buarque e Paulo Pontes, antes que os problemas do pessoal favelizado que a povoa?³³

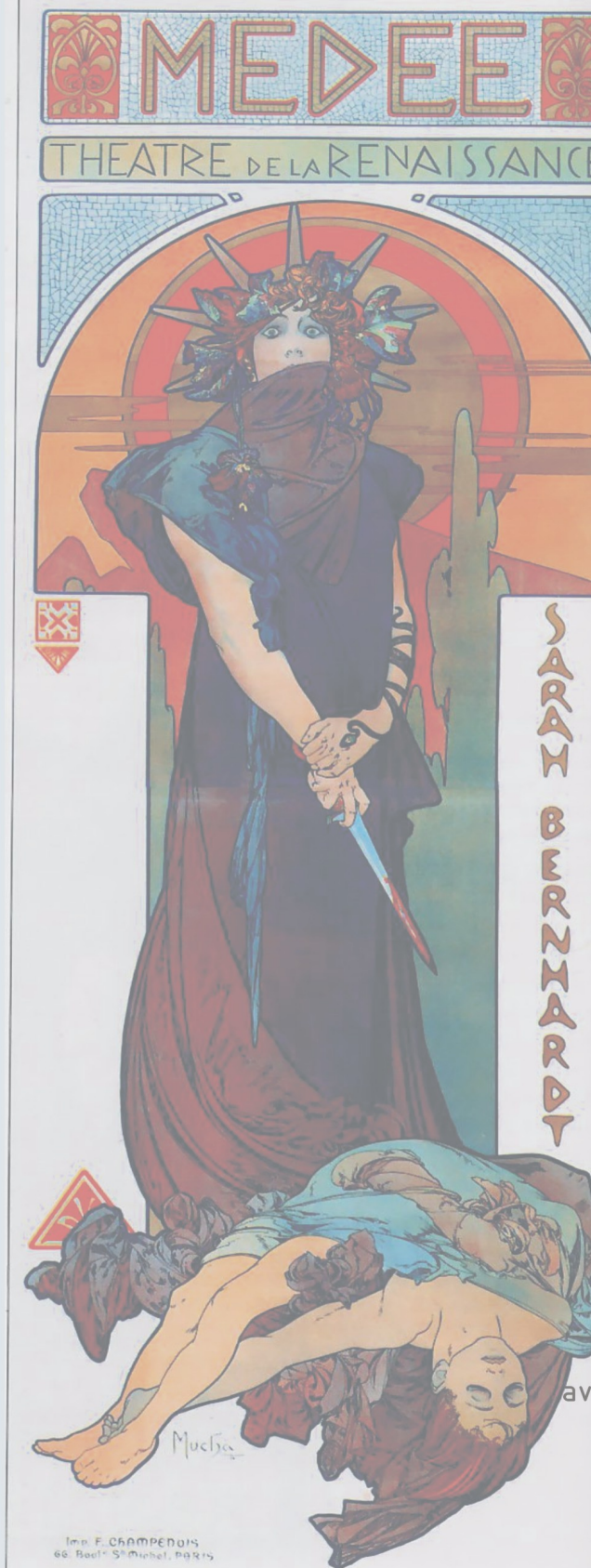
Respondendo a pergunta de Menezes, restaria dizer: não poderia ser diferente. Os dramaturgos só conseguem falar a partir de sua própria perspectiva, mesmo que busquem dizer de agentes históricos diferentes de sua realidade. Segundo Marc Bloch: “nossa arte, nossos monumentos literários estão carregados dos ecos do passado, nossos homens de ação trazem incessantemente na boca suas lições, reais ou supostas”.³⁴

³³ MENEZES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque**. 3. ed. ampl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 176.

³⁴ BLOCH, Marc. **Apologia da História** – ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 42.

Capítulo 2

ENTRE O CLÁSSICO E O POPULAR: AS RESIGNIFICAÇÕES DA TRAGÉDIA



[...] uma tradição não é o passado, mas uma interpretação do passado: uma seleção e avaliação daqueles que nos antecederam, mais do que um registro neutro.

Raymond Williams

ENTRE O CLÁSSICO E O POPULAR: AS RESIGNIFICAÇÕES DA TRAGÉDIA

O texto dramático e a tragédia grega

Veze sem número a mulher é temerosa,
Covarde para a luta e fraca para as armas;
Se, todavia, vê lesados os direitos
Do leito conjugal, ela se torna, então,
De todas as criaturas a mais sanguinária!
Eurípides [*Medéia*]

Com o intuito de pensar o drama em sua totalidade, é preciso englobar para a análise não somente a realização do espetáculo, mas também a obra escrita. Nesse sentido, tornou-se válida a reflexão acerca do texto teatral, encarando-o, muitas vezes, como uma maneira aproximada da visão do autor sobre a peça. A partir desse exame literário, é possível situar as convenções seguidas, ou as escolhas tomadas. Segundo Raymond Williams, “for a convention is not just a method: an arbitrary and voluntary technical choice. It embodies in itself those emphases, omissions, valuations, interests, indifferences, which compose a way of seeing life, and drama as part of life”.¹

O estudo do texto dramático tornou-se válido quando pesquisadores perceberam que elementos característicos de sua estrutura poderiam demonstrar, mesmo que de maneira imaginativa, a vontade do autor sobre a performance. Como “[...] vestígio de uma encenação passada e mapa de todas as encenações futuras [...]”,² a rubrica – um dos elementos do texto – e a preocupação pela sua análise serviram para um maior aprofundamento investigativo de peças teatrais como a clássica *Medéia* de Eurípides – objeto de estudo desta pesquisa –, cuja época encontra-se muito distante para uma visão dos

¹ WILLIAMS, Raymond. **Drama in performance**. New York: Culture Discovery, 1968, p. 180.

“Uma convenção não é somente um método: uma escolha técnica voluntária e arbitrária. Ela engloba, dentro dela, ênfases, omissões, valores, interesses, indiferenças, que compõem uma maneira de ver a vida, e o drama como parte da vida”. (tradução nossa)

² RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot e outras encenações imaginadas: a rubrica como poética da cena**. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 16.

espetáculos ocorridos. As variações nos sentidos e na importância da rubrica dependem do contexto ao qual cada historiador se remete. Essas diferenciações nos sentidos e na importância dada à rubrica – também chamada didascália – provocam transformações gerais em todo o texto, posicionando-a de maneira significativa, não somente de representação do espetáculo – principalmente na falta deste, assim como já foi dito – mas, igualmente, de representação das mais variadas práticas que compõem os diversos tempos.

De acordo com Luiz Fernando Ramos, em seu livro “O parto de Godot e outras encenações imaginadas: a rubrica como poética da cena”³, ao voltarmos nossa atenção à Grécia, quando o teatro colocava-se em uma função primordial ritualística ao deus Dioniso (deus do vinho e das festas), sua concretização em performance era essencial, até mesmo pela falta de acesso dos textos dramáticos à maioria da sociedade, sobretudo a tragédia, que começava a ser considerada uma das melhores expressões artísticas sobre as problemáticas sociais, determinando, no processo histórico, uma superioridade da tragédia como gênero e uma visão da comédia como algo menor e inferior.

Após freqüentes re-elaborações, os textos trágicos, assim como outros tipos de poesia, tiveram suas leituras facilitadas e disponibilizadas às pessoas que se envolviam na produção das cenas. Assim, as modificações na linguagem e na estrutura do escrito demonstram incorporações de cunho social e histórico, na medida em que se associam aos valores gregos e à capacidade de produção do sentido.

Nessa perspectiva de re-significações, a explicação que a rubrica faz da performance, por meio do texto, tornou-se para os antigos o ponto “chave” entre a obra escrita e a cena, pois os gregos davam mérito, primeiramente, à sistemática realização do espetáculo.

Com o tempo, em meio a apresentações de cantos do coro, os diálogos foram sendo incorporados, assim como a estruturação dos atores. O coro continuou com sua importância na tragédia pela sua interdependência com aqueles que dialogavam, mas agora passa a ter uma função específica de narrar a história e julgar as personagens como

³ RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot e outras encenações imaginadas: a rubrica como poética da cena**. São Paulo: Hucitec, 1999.

membros representantes da sociedade.⁴ Aristóteles, em sua *Poética*,⁵ já demonstrava o interesse nesses novos valores que vão sendo atribuídos. Considerando o herói trágico como centro da humanidade, cujos problemas refletem o universo como um todo, acaba também por considerar a tragédia cada vez mais como ponto de discussão sobre os conflitos do homem e sua relação com os conflitos dos deuses; atitudes que se entrelaçam à suas crenças e se expressam no drama.

Na busca pela abstração do drama em toda sua plenitude e perfeição, Aristóteles luta contra a efemeridade do espetáculo e, exaltando a obra escrita, conseqüentemente, demonstra sua “estrutura de sentimento”.⁶ É justamente dessa maneira que ele se posiciona em “[...] uma visão ainda rara na cultura de seu tempo, que se volta contra uma tendência dominante”.⁷ Se a tragédia funda-se na relação universal do homem e dos deuses, o drama deve ser passado pelas gerações da maneira mais “fiel” e, ao mesmo tempo, como “pura poesia”, segundo Aristóteles. Essa concepção só estará intacta pela interpretação do dramaturgo.

Nesse contexto em que as palavras são enobrecidas pela importância dada às reações do público – que se coloca em melhor condição, não como platéia, mas como leitor para Aristóteles – a rubrica perde o seu lugar de destaque, passando a ser observada implicitamente dentro dos diálogos e, quando explícita, reduzida ao posto de indicação da entrada e saída das personagens. Uma teoria trágica foi então fundada – como todas as teorias do filósofo, em que se pensa no ser humano como se pensa as leis físicas – no intuito de se tornar um guia atemporal para aqueles que queiram produzir tragédias, cuja função era atingir devidamente o público, trazendo eternos ensinamentos sobre o homem.

⁴ “A partir do momento em que, no teatro grego, a forma dramática tornou-se predominante, o coro passou a desempenhar a função de comentarista da ação. As primeiras *tragédias* consistiam de uma série de intervenções corais, em que um corista principal (corifeu) respondia aos demais, que compunham o coro. Aos poucos, outros *atores* passam a dar respostas e o diálogo instaura-se como norma, passando o coro a ter a função de comentar a ação dramática. A partir de então, no teatro ocidental, esse recurso da tragédia sofreu diversas formas de apropriação”. PATRIOTA, Rosângela. Coro. In: GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Org.). **Dicionário do teatro brasileiro** – temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 99.

⁵ ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.

⁶ Este foi um termo instituído por Raymond Williams para designar a particularidade do sujeito histórico que, como foi explicado na introdução deste trabalho, cria conforme o que considera ser real e, ao mesmo tempo sua produção impõe sobre este mesmo real. Para ver melhor sobre o assunto, conferir: WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

⁷ RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot e outras encenações imaginadas: a rubrica como poética da cena**. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 20.

Muitos dramaturgos passaram, dessa forma, a buscar na poética aristotélica uma identidade trágica, sem ponderar os efeitos que seu período histórico exerceria sobre essa analogia e sobre suas próprias visões. No entanto foi, muitas vezes, baseando-se nas tragédias de autores como Eurípides que Aristóteles construiu considerações que fundamentaram a maneira como determinava a estrutura a ser seguida pelos demais textos clássicos trágicos, principalmente em se tratando do papel da rubrica.

Logo na primeira cena de *Medéia*, observam-se apenas indicações da entrada da Ama, seguida de um extenso monólogo da personagem. Além de ter como função um amparo para Medéia, a Ama, nesta situação particular da peça, também tem a função de narrar a história como o coro. Dessa maneira, mostra, com riqueza de palavras, como e em que ponto a tragédia da mulher traída por Jasão – seu marido ao qual dedicou toda a sua vida – se entrelaça com o mito dos Argonautas. A partir do monólogo, de forma imaginativa, já se pode construir todas as intenções presentes e futuras da protagonista, incluindo as más intenções sobre seus filhos como vingança à traição do marido. A visualização da cena encontra-se, então, implícita nas falas da Ama.

Ama – Ah! Se jamais os céus tivessem consentido / que Argó singrasse o mar profundamente azul / entre as Simplégades, num vôo em direção / à Cólquida, [...] que, cumprindo ordens do rei Pelias, / foram buscar o raro velocino de ouro! / Não teria Medéia, minha dona, então, / realizado essa viagem rumo a Iolco / com o coração ardentemente apaixonado / por Jáson [...] traidor dos filhos e de sua amante [...] / desposando a filha do rei Creonte [...] / Medéia, a infeliz, ferida pelo ultraje invoca / os juramentos [...]. Faz dos deuses testemunhas / da recompensa que recebe do marido [...] / Os filhos lhe causam horror e já não sente / satisfação ao vê-los. Chego a recear / que tome a infeliz qualquer resolução insólita [...].⁸

Como se pode observar, a linguagem que permeia a fala da personagem Ama, na obra *Medéia* de Eurípides, baseia-se na tentativa de demonstrar, de antemão, os fatos que antecedem a tragédia. O delineamento dos feitos “heróicos” de Jasão e seus companheiros por meio da famosa nau “Argó”, bem como suas conseqüências são construídos pela interpretação desta figura dramática, compondo, assim, uma narrativa épica.⁹

⁸ EURÍPIDES. *Medéia; Hipólito; As Troianas*. 6. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003, p. 19.

⁹ “O acontecimento, geralmente, é apresentado ao público no tempo passado, isto é ‘o estado de calma reflexão em que o poeta épico expõe faz já parte do segundo aspecto da atitude narrativa, quer dizer, da atitude do narrador perante o seu objeto. Como expressão da grande distância com relação ao assunto narrado e da sua completa visão de conjunto, desenvolveu-se [...] como sintoma da onisciência épica: a

As características desse tipo de narrativa se constituem no fato de basear-se em tempos passados para fundamentar toda a história trágica. Por este aspecto, a fala da Ama e seu tipo de elocução se comportam como um dos pontos essenciais para a explicação de todos os atos, não apenas da protagonista, como também daqueles responsáveis por fazer com que ela mudasse de “fortuna” e se estabelecesse no sofrimento. Nesse sentido, a utilização das rubricas simples e, ao mesmo tempo, da narrativa épica da personagem se explicariam, na medida em que é preciso muito mais que indicações paralelas no texto dramático para a construção da própria base da tragédia.

Dessa forma, a exemplo das rubricas, existe um laço que liga a teoria de Aristóteles ao próprio esclarecimento trágico. Compreende-se, portanto, que a *Poética* foi escrita principalmente para servir de teoria básica a ser seguida – e nesse sentido, conhecida como o “trágico autêntico”, segundo as palavras de Albin Lesky.¹⁰ Tais considerações demonstram-nos a existência de um ponto em que todos identificam-se ou buscam identificar-se, quando é criada uma concepção bastante fundamentada de tragédia, baseada em dramas gregos que se tornaram referência tanto de encenações quanto de discussões sobre a sociedade.

Segundo Marvin Carlson – que buscou compreender o pensamento aristotélico –, essas determinações viriam a compor a construção da idéia de que a historicidade seria encarada como um problema; um erro na explicação trágica. A verdadeira constituição da tragédia se faria pela consignação e modificação da “natureza”, esta independente das transformações dos valores sociais. Por isso, essa “autenticidade” se explicaria, na medida em que existe um “tellus” definidor das considerações trágicas. Para este estudioso:

Aristóteles vê a realidade como um processo, um devir, com o mundo material composto de formas parcialmente realizadas que se encaminham – graças aos processos naturais – para a sua perfectibilização ideal. O artista que dá forma à matéria bruta trabalha, assim, de maneira paralela a da própria natureza, e, observando nesta as formas parcialmente realizadas, pode antecipar sua completude. Portanto, mostra as coisas não como são, mas como “deveriam ser”. **De modo algum dispõe o artista de liberdade total de criação. Deve reproduzir o processo do vir-a-ser**

antecipação’ (KAISER, 1985: 217). Nesse sentido, o que de imediato caracteriza o épico é a presença de uma *ação narrada no tempo passado ao público (leitor e/ou espectador)*”. PATRIOTA, Rosângela. Épico (Teatro). In: GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Org.). **Dicionário do teatro brasileiro** – temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 132.

¹⁰ LESKY, Albin. **A tragédia grega**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

tal qual o surpreende na natureza; daí a insistência de Aristóteles em que a poesia opera por “probabilidade ou necessidade”. Dessa forma, o artista a si mesmo se despoja de elementos acidentais ou individuais. Como Aristóteles assinala na célebre distinção entre poesia e história, no capítulo 9, “A poesia, então, é mais filosófica e significativa do que a história, pois ocupa-se mais com o universal enquanto a história privilegia o individual”.¹¹ [destaque nosso]

Certamente, essa referência dos dramas gregos pode ser notada no caso de Vianinha, Chico Buarque e Paulo Pontes, uma vez que elegeram como “grande texto dramático” a *Medéia* clássica, transformando-a no foco para a sua adaptação e posterior re-elaboração com *Gota D’água*. O problema, porém, torna-se mais evidente quando compreendemos que a concepção trágica criada forja um “poder hipnótico” – utilizando uma expressão de Carlos Vesentini – sobre qualquer outro tipo de visão.

Isso significaria dizer que, independente de qualquer fator sócio-cultural, tentaríamos impor as idéias da tragédia aristotélica como única via para a construção dos textos dramáticos, sem considerar que já estaríamos assim, nos apropriando – de acordo com um termo de Roger Chartier – dessa teoria para a nossa própria realidade.

Esse “poder hipnótico” deve ser entendido, então, da mesma maneira como Carlson afirmou sobre a *Poética* aristotélica: a negação total das determinações referentes à historicidade e, conseqüentemente, à liberdade dos artistas; embora este intelectual nos aponte que, mesmo dentro dessa teoria, existiu a participação de vários sujeitos históricos tardios responsáveis por compor o conjunto da obra desse filósofo e que, por isso, também foram capazes de re-significações. De acordo com Vesentini:

A capacidade de a memória impedi-lo [impedir o movimento histórico] parece fluir, em boa parte, da força auferida por se localizar em um fato – memória e fato se unem, sobrevivendo aquela e, nesse movimento, ela decide onde as interrogações serão postas, da mesma forma que exclui ângulos onde sua coerência poderia ser colocada em questão.¹²

Assim, é necessário perceber que os dramaturgos constroem representações da tradição trágica e necessitam continuamente de apropriar-se e reapropriar-se dela para que suas normas façam sentido nas particularidades históricas. Por isso, Roger Chartier afirma:

¹¹ CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro** – Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, p. 15.

¹² VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 19.

A apropriação [...] visa a uma história social dos usos e das interpretações, remetidas às suas determinações fundamentais e inscritas nas práticas específicas que as constroem. Dar, assim, atenções às condições e processos que, muito concretamente, fundamentam as operações de produção do sentido é reconhecer [...] que nem as idéias nem as inteligências são desencarnadas, e, contrariamente aos pensamentos universalistas, que as categorias dadas como invariantes [...] devem ser pensadas na descontinuidade das trajetórias históricas.¹³

¹³ CHARTIER, Roger. **Formas e sentido** – cultura escrita: entre distinção e apropriação. Campinas: Mercado de Letras, 2003, p. 152-153.

***Medéia* (1972) e *Gota D'água* (1975): em busca das apropriações históricas**

Onde começa a história de um povo? Em que túmulos, em que tumultos está ela oculta? O que está exposto à luz do sol, o que é subterrâneo? [...] Qual a história mal contada, perdida, obscurecida? Quem faz a história?

Marcos Faerman

Pela existência efetiva das apropriações históricas, toda e qualquer produção trágica estará imbuída dos valores de cada período, mesmo aquelas que se pautaram em uma peça teatral já constituída na antiguidade para uma adaptação ou re-elaboração moderna – como a *Medéia* de Vianinha e *Gota D'água*, que necessitaram redefinir os sentidos da referida obra clássica para a realidade brasileira da década de 1970. Dessa forma, a busca pela “resistência democrática” contra o autoritarismo do poder ditatorial brasileiro é sutilmente observada nas obras.

Em *Medéia* de 1972, o enredo situa-se na história de uma população pobre de uma comunidade do Rio de Janeiro, na qual mora a protagonista Medéia, apaixonada por Jasão, um sambista que possui a oportunidade de traí-la com uma mulher mais jovem e rica – a filha do dono de uma famosa escola de samba da região (Creonte). A ambição de Jasão representa não somente a traição à sua mulher, mas também uma traição a todo um povo reprimido que luta por sobrevivência. Como Medéia havia se sacrificado por uma vida digna a ela, a seu marido e aos filhos, a protagonista resolve vingar-se, matando a futura noiva e o sogro de Jasão; e, sentindo o peso da dor de fazer parte da pobreza, tenta matar os filhos que teve com ele. Ela não consegue realizar o seu intento, mas acreditando ter atingido seu objetivo, suicida-se logo em seguida como sinal de remorso e protesto.

O gesto trágico da Medéia de Vianinha – e em posterior re-elaboração, de Joana – veio simbolizar uma última tentativa na busca por um ato de justiça social – representando uma situação de miséria –, diferentemente da Medéia de Eurípides, cujos significados se pautam muito mais na busca da vingança pessoal da protagonista em sua relação com a

justiça dos deuses. Além disso, a própria estrutura de linguagem em *Gota D'água*, com a valorização destinada à palavra, aos versos e à fala popular, igualmente nos remete à preocupação dos autores pelo social e pela busca por noções de “povo brasileiro”. Esta inquietação se estabelece na influência das mudanças nas concepções sobre o nacional-popular, inicialmente assinalados por Vianinha em sua participação efetiva no Teatro de Arena e no Centro Popular de Cultura (CPC) – momento em que fez amizade com Paulo Pontes – e por sua posterior re-elaboração nos conceitos, enxergando a multiplicidade nacional.

Situando a estrutura trágica e a forma da linguagem, os dois textos dramáticos brasileiros utilizam-se de rubricas explícitas, até porque, contemporaneamente, com o avanço da tecnologia e da valorização da aparência, a visualização das cenas deve ocorrer voltada para elementos do espetáculo, da construção das imagens, do cenário, figurino, dos movimentos dos atores. Isso ocorre porque, ao referir-se a peças teatrais, a contemporaneidade deixa bem claro aquilo que mais a interessa: a produção final, por meio da encenação. Essas características priorizam o trabalho do encenador e não mais do dramaturgo, bem como a independência em relação à construção do texto dramático. Por isso, a existência de uma forte marca de suas rubricas, demonstrando todos os detalhes responsáveis por compor uma possível montagem, privilegiando cada cena.¹⁴

Tanto na re-elaboração de Vianinha quanto na re-significação de Chico Buarque e Paulo Pontes, logo de início observa-se uma preocupação em determinar essas imagens,

¹⁴ Discutindo acerca da encenação teatral, Jean-Jacques Roubine busca situar o papel de fundamentação do encenador nas apresentações modernas. Em meio ao desenvolvimento das tecnologias, jogos de luz, som e cores, o autor define algumas considerações:

“O espaço cênico clássico não é mais apenas o local de encontros, a encruzilhada da tradição. [...] Tal naturalismo nos interessa menos pelo seu sonho ilusionista tantas vezes denunciado do que pelo fato de afirmar a possibilidade de uma semântica do palco. E pelo fato de anunciar a rejeição da ortodoxia em matéria de encenação, o direito do encenador de sustentar um discurso diferente daquele da sustentação da obra-prima. A direção [...] é a arte de colocar esse texto numa determinada perspectiva; dizer a respeito dele algo que ele não diz, pelo menos explicitamente; de expô-lo não mais à admiração, mas também à reflexão do espectador. [...] Doravante, o encenador é o gerador da unidade, da coesão interna e da dinâmica da realização cênica. É ele quem determina e mostra os laços que interligam cenários e personagens, objetos e discursos, luzes e gestos”. ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral 1880-1980**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982, p. 39.

Porém, diferindo das argumentações de Roubine acerca da relevância do trabalho do encenador – que tende a demarcar uma valorização do espetáculo desenvolvida em meados do século XX –, o autor aponta a opinião de alguns intelectuais, que ainda partem da premissa de que “[...] a verdadeira encenação seria assegurada pelo leitor, no próprio ato de leitura...” Ibid.; p. 41.; demonstrando uma manutenção da visão aristotélica de apreciação do texto dramático e um olhar negativo à efemeridade do espetáculo.

dispondo os acessórios cênicos, as personagens, a sonoplastia. Com uma riqueza ainda maior de detalhes é estabelecida a rubrica na tragédia *Medéia*, adaptada em 1972, que, por ser uma teledramaturgia, define no texto especificamente cada ângulo, *close* e corte da câmera. De acordo com Diógenes Maciel:

O *Prólogo* do texto de Vianinha, dada a própria transposição, difere do que se apresenta na tragédia de Eurípides [...]. Ao invés das falas da Ama e do Preceptor, que caracterizam Medéia e sua ira em comparação a uma leoa [...] ou da narração dos propósitos de Jasão, temos a ação *in presentia*. Excluído o prólogo e a entrada do coro, de natureza narrativa e a favor da explicação dos eventos que se sucederão, no novo texto, essas explicações têm que estar postas para leitor/espectador logo de imediato, para não prejudicar o desenvolvimento/entendimento do novo enredo. A Ama que nos punha em contato com o que acontecia dentro da casa e descrevia o estado de espírito de sua senhora, que gritava sua dor, agora, tornada Dolores [a vizinha de Medéia], também é espectadora silenciosa do desespero da protagonista que se desenrola em cena aberta, diante do público.¹⁵

A ação *in presentia*, expressão utilizada por Maciel, deve ser entendida como a importância dada na modernidade pela composição e demonstração do drama, ou seja, a ação se desenrola no momento em que é apresentada ao público, no tempo presente. A Ama, narradora/coro da peça *Medéia* de Eurípides, transforma-se na vizinha Dolores e, mais do que nunca, em uma personagem que age ativamente dentro do conflito dramático da obra de Vianinha. Esta não é mais a narradora do enredo, mas sim, uma das participantes do encaminhamento da tragédia. Neste sentido, não se privilegiou, na re-elaboração da *Medéia* clássica, apenas a re-estruturação da forma trágica – que passou a ser definida pelo drama e não mais como sistematização da narrativa – mas também no sentido trágico, em que a estrutura dramática passou a ser condicionada por novos conflitos e embates, como o sofrimento da população da vila e a existência da desigualdade social.¹⁶

Por este aspecto, essas novas características determinam uma expressiva re-elaboração nos significados da teoria aristotélica. A modernidade valoriza o espetáculo e isso simboliza a imposição dos comportamentos das personagens no tempo presente. No

¹⁵ 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, Uberlândia, v. 1, n. 1, out./ nov./ dez. 2004. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 13 jan. 2005.

¹⁶ É justamente sobre a resignificação da forma e sentido trágicos que Raymond Williams se prontifica a elaborar seu livro **Tragédia Moderna** (São Paulo: Cosac & Naify, 2002), buscando sistematizar a existência prática das apropriações para os valores e costumes na contemporaneidade.

caso de *Gota D'água*, as ações ainda comportam características que vão, desde a construção do drama em si, até a utilização dos vizinhos como narradores daquilo que acontece com os protagonistas da peça: Joana, Jasão e Creonte. Essas diferenciações podem ser compreendidas até mesmo pelos estilos das obras em questão, uma vez que a *Medéia* de Oduvaldo Vianna Filho é uma teledramaturgia, e a produção de Chico Buarque e Paulo Pontes se refere a uma peça teatral.

Além dessas considerações de caráter estrutural e de linguagem, as duas obras devem ser encaradas como representações da realidade vivida na década de 1970, servindo-nos como ponto de partida para o enfrentamento das seguintes questões concernentes as suas temáticas: observando a existência das opressões da ditadura militar, como se dá a construção e a manutenção do discurso dominante nesse período? Quais foram as diversas reações das pessoas – apontadas pelos autores – em relação a esses possíveis discursos, e quais seus motivos? A apreensão dessas inquietações leva-nos a entender os sentidos trágicos estabelecidos por Vianinha, Chico Buarque e Paulo Pontes.

A personagem Joana já representa uma re-significação nos valores trágicos. No momento em que passa a utilizar como vingança, não mais um véu enfeitado – objeto arquitetado pela *Medéia* clássica, responsável por deixar a noiva de Jasão em chamas –, mas um bolo que contém como ingrediente, algumas folhas da planta “Comigo ninguém pode”, ela demonstra o caráter popular da obra e dos sentidos da criação da protagonista, cujo simbolismo se transporta para o valor da erva: mesmo com as injustiças sociais (a maior razão da vingança iniciada por Joana), com ela ninguém poderia.

Nas obras brasileiras, Jasão era um sambista. Na peça de Chico Buarque e Paulo Pontes, era, além disso, autor da música “Gota D'água”. Segundo Adélia Bezerra de Menezes,¹⁷ esse samba simbolizará, de maneira semelhante ao velocino de ouro na *Medéia* de Eurípides, o maior instrumento de Jasão para alcançar a prosperidade e a riqueza. Em ambos os casos, ele não consegue suas façanhas sozinho. *Medéia* – na tragédia grega – o auxilia na conquista da pele do carneiro dourado com suas magias, da mesma maneira que Joana o auxilia na composição de sua música.

¹⁷ MENEZES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

Ao serem co-autoras dessas façanhas, Medéia e Joana não propiciam aos seus amados somente aquilo que eles almejavam. Mais do que isso, possibilitam a estes alcançarem o poder, logicamente, materializado de maneira distinta em cada obra. Isso porque, da mesma forma que o velocino de ouro poderia creditar ao futuro reinado de Jasão privilégios frente a outros reinos, a música (em *Gota D'água*) foi a maneira encontrada por Jasão de se popularizar por ter sua canção tocada no rádio, mas à custa do domínio de Creonte, que possuía o controle desse meio de comunicação na comunidade em que moravam.

As discussões acerca da manipulação do poder são aprofundadas por Sandra Rodart Araújo¹⁸ ao delinear, por meio das argumentações de Renato Ortiz em seu livro *A moderna tradição brasileira – Cultura brasileira e indústria cultural*,¹⁹ o processo de massificação da cultura, apontando a necessidade do Estado de construir uma identidade nacional em prol de seu controle ideológico:

A integração da sociedade passa a ter um caráter de urgência tanto no campo ideológico (para afirmar os governos militares) quanto ao mercadológico (imprimir um gosto pelo consumo). A correspondência entre o Estado e as formas de produção da arte [...] mostra-se cada vez mais freqüente. Assim, o campo mostra-se aberto para a concretização da publicidade como forma de divulgar os novos ideais de consumo e disciplinar a população aos novos costumes.²⁰

De todos aqueles cuja consciência foi, muitas vezes, norteadada pelo discurso do poder de várias formas, as que mais sofreram com o comando imposto, e por isso mesmo não acreditaram na oração autoritária, foram as protagonistas das tragédias de Vianinha, Chico Buarque e Paulo Pontes. As posturas radicais de Medéia e Joana as colocam como representantes maiores dos problemas e anseios do povo. Isso é claramente observado no texto dramático *Medéia* de 1972, quando a personagem principal questiona o poderoso e suas leis.

Medéia – [...] Que lei é essa que te permite expulsar os outros das sua / casas?

¹⁸ ARAÚJO, Sandra Rodart. *Corpo a Corpo no debate cultural do Brasil da década de 1970*. 2003. 77 f. Trabalho de conclusão de curso (bacharel em História) – Instituto de História INHIS, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.

¹⁹ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira – cultura brasileira e indústria cultural*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

²⁰ ARAÚJO, Sandra Rodart. Op. Cit., f. 66.

Creonte – A lei da polícia se quisesse. Por causa das / ameaças que você deixa em todo lugar. Mas estou aqui pela / minha lei – olho por olho, dente por dente; é a lei do lugar onde muita gente é infeliz.²¹

Torna-se possível, assim, observar o quanto o posicionamento autoritário estava presente no âmbito privado dos brasileiros, tanto para os que usufruíam ou apenas acreditavam nas promessas do “milagre econômico” – indicadas pelo governo como o caminho certo para o “progresso” –, quanto para os que nada descobriram de vantajoso nesse “milagre”, e, certamente, que mais sofriam com a coerção dos dominantes. Seguindo as reflexões de Maria José de Rezende:

O denominado “milagre econômico” era enfatizado como a ratificação dos propósitos da ditadura de construção de uma nação em que prevalecesse a sua suposta democracia com responsabilidade. Enquanto elemento importante de busca de legitimidade pelo regime, o crescimento econômico era constantemente divulgado como algo que se projetava para a hipotética forma de democracia social em que o movimento de 1964 teria, segundo os seus condutores, pautado seus objetivos.

[Era preciso] convencer a população [a] não titubear em aceitar as regras que estavam sendo impostas. Portanto, o fim de todo conflito, a instauração da cooperação como a base do fortalecimento de instituições tais como a família, bem como as idéias de harmonia e consenso passavam a ser mostrados como o fundamento daquele governo num momento de recrudescimento total do regime militar.²²

Dentre aqueles que se encantaram com as promessas desse crescimento, vislumbrando uma rápida ascensão social, podemos identificar a personagem Jasão. A partir do momento em que trai Medéia (na obra de Vianinha) e Joana (em *Gota D'água*) para se casar com a filha de Creonte, trai, ao mesmo tempo, toda a sua comunidade, abandonando e deixando para ela a sua miséria, ao aproveitar a oportunidade de se enriquecer facilmente. É neste momento da peça que os dramaturgos começam a destacar a escolha pelo individual sobrepondo-se ao coletivo, o maior elemento da crítica desses artistas, os quais buscaram discutir a ilusão de parte da sociedade ao “milagre” da década de 1970.

Por meio das influências de Jasão, Creonte possui um forte aliado para manipular aquela comunidade a seu favor, uma vez que, a partir dele, poderia falar em “pé de

²¹ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Medéia*. **Cultura Vozes**. Petrópolis: Vozes, v. 93, n. 5, p. 138, 1999.

²² REZENDE, Maria José de. **A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade (1964-1984)**. Londrina: Editora UEL, 2001, p. 115; 117.

igualdade” com as pessoas do subúrbio, mas em nome do poder, do qual o traidor era, agora, parte integrante. De acordo com as palavras de Paulo Pontes: “a peça de Eurípides dá muita importância à personagem Medéia [...]. Mas [...] o que está em jogo ali é ambição de Jasão de chegar a ser rei. Isso é o que deflagra a tragédia interna [...]. A tragédia, diria, das classes subalternas”.²³

As duas tragédias brasileiras se diferenciam principalmente pelo desfecho. O texto dramático *Medéia*, de Vianinha, foi escrito em 1972, período em que muitos representantes do movimento de oposição ao regime militar ainda se engajavam na luta armada e sofreram com a repressão. Isso se estabelece na obra, ao identificarmos Medéia como símbolo do extremismo desta luta, ao eliminar o controle e o poder autoritário que a sufoca pela “raiz”, conseguindo assassinar aqueles que resumiam esse domínio: Creonte e sua filha. Porém, a dura coerção aponta o temor das pessoas na época, tão enfatizado por Vianinha nas falas de Dolores, a vizinha de Medéia após a realização do crime:

Dolores – Medéia Louca! Foge Medéia, você conseguiu, / agora foge, assassina. Foge, desgraçada. Por que chamar a / atenção / do nosso sofrimento? Para que sejam dobradas nossas / penas?²⁴

Todavia, Vianinha se posiciona em seu texto dramático em uma das últimas falas de Medéia, antes de seu suicídio, a Egeu – seu amigo e marido de Dolores. Neste momento, motiva a resistência democrática, ao instigar uma nova forma de luta que se tornasse melhor organizada, e que não se estabelecesse por meios revolucionários; estes tão abalados na sociedade brasileira, especialmente após a imposição do ato institucional n. 5 pelos militares em 1968. Enfim, Vianinha prega, de alguma forma, a esperança para tempos “sombrios” como aqueles do início da década de 1970.

Medéia – Não agüento mais, Egeu, não agüento. Não vou / suportar tudo o que fiz. Fui muito longe demais. Sou um ser / humano. – A vingança realizada, deixa mais vazia ainda a / tua vida, / porque os obstáculos continuam em todas as esquinas... a / vingança / só é suportável se é dividida / [...] Por favor, meu amigo, estou morrendo... que eles pensem sempre, sempre que os que têm direito à vingança sobrevivem a ela... adeus, meu amigo...²⁵

²³ PONTES, Paulo. Subúrbio e Poesia. Movimento. In: PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 281.

²⁴ Ibid., p. 153.

²⁵ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Medéia*. **Cultura Vozes**. Petrópolis: Vozes, v. 93, n. 5, p. 157, 1999.

O período de *Gota D'água*, em 1975, foi um momento em que os intelectuais não conseguiram acabar com o autoritarismo pela força, mas por estratégias de luta capazes de ampliar as ações oposicionistas. Da mesma forma, Joana não consegue matar, na peça, as figuras autoritárias simbolizadas por Creonte e sua filha. A resistência democrática se organizava de maneira gradativa. Esse novo tipo de oposição é colocado no texto teatral por meio da figura de Egeu, não apenas conselheiro de sua vizinha – como fora de Medéia na obra de 1972 –, mas de toda a população da Vila do Meio-Dia, se portando, igualmente, como representante das dificuldades do povo.

Assim, o vizinho não se estabelece em uma postura passiva frente às decisões de Medéia (texto de Vianinha), agindo como a dever favores pessoais a sua amiga por tê-lo curado, com a força de seus orixás, de uma doença que o impedia de trabalhar. Da mesma maneira posiciona-se o Egeu de Eurípides, que dá abrigo a Medéia em seu país pelo fato de ter proporcionado a ele, com suas magias, a possibilidade de ter filhos, uma vez que era estéril. O Egeu de 1972 se mostra preocupado com o alarde e a confusão que a protagonista poderia causar pela sua personalidade rebelde.

Egeu – Não tenha tanta coragem, Medéia. Não enfrente / Creonte. Ele é rei aqui. Para os que sofrem muito, coragem / Demasiada é muito perigoso.

[...]

Medéia – Egeu, eu te ajudei, Egeu...

Egeu – Mais que ajudou, salvou minha vida. [...] Teus passes, tua / reza, tuas ervas me ressuscitaram...²⁶

De forma geral, nos dois textos dramáticos brasileiros – em especial em *Gota D'água* – o que transparece como temática é o que Fernando Peixoto denominará *choque ideológico*; fator que não pode ser deduzido da *Medéia* clássica, uma vez que, muitas vezes, a vontade da personagem principal vai ao encontro do desejo dos deuses. De acordo com as considerações de Sandra Siebra Alencar sobre a peça *Gota D'água*:

Nesse parecer, percebe-se o que poderíamos denominar de embate simbólico, devido à disputa entre dois discursos concorrentes: o oficial e o dos grupos opositores ao governo, representados aqui pela classe artística, ambos buscando legitimar a sua versão daquele momento histórico.²⁷

²⁶ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Medéia*. **Cultura Vozes**. Petrópolis: Vozes, v. 93, n. 5, p. 157, 1999, p. 140-141.

²⁷ ALENCAR, Sandra Siebra. A censura *versus* o teatro de Chico Buarque de Hollanda, 1968-1978. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 108, jul./dez. 2002.

Sem dúvida, é necessário pensar na importância das apropriações na produção dos sentidos. Os contextos históricos são capazes de nos dizer muitas coisas sobre o posicionamento dos autores de cada obra artística. Afinal, não é possível fazer referência à tradição trágica e às respectivas re-elaborações da *Medéia* de Eurípides – como a teledramaturgia de Vianinha e a peça de Chico Buarque e Paulo Pontes – se não partimos do pressuposto de que as representações construídas sob as influências de cada tempo serão significativas para as idéias de tragédia.

Entre a razão e a paixão: as resignificações do trágico

[...] para harmonizar as paixões, não se deve contar com uma lei moral: em nome da lei só se pode reprimir.

Gerard Lebrun

Na reconstrução dos sentidos, o próprio conceito trágico deve ser modificado, assim como a abordagem das temáticas. É necessário perceber que problemas sociais, angústias e dúvidas modificam-se, de maneira que até mesmo Eurípides, cuja dramaturgia encontra-se na antiguidade, também possuiu uma representação da teoria trágica e a apropriou nas suas produções. A tragédia *Medéia* manteve muitas concepções instituídas sobre a lenda dos Argonautas, mito este mantido na memória pelas narrativas orais. A básica relação entre homem e deuses perpetua-se na peça. O simbolismo na hierarquia dos imortais, em sua eterna imposição de obstáculos, aos quais os mortais devem transpor – guiando-se sempre pela honra para atingir a glória –, é mantido na tragédia. Isso pode ser observado no momento em que Jasão – por não cumprir com a promessa de fidelidade a Medeia, diante do templo de sua deusa Hécate (da feitiçaria) – sofre com o fato de seus filhos terem sido assassinados pela mãe em um ato de vingança.

É o sentido desses obstáculos impostos que se mantém quando, no mito, as rochas Simplégades batem-se umas contra as outras, buscando impedir a passagem da nau dos Argonautas rumo a Cólquida. Outro exemplo pode ser encontrado quando o herói Jasão, conseguindo chegar até o local em busca do velocino de ouro, deve – de acordo com as normas do rei Aietes, pai de Medéia e dono da preciosidade – amansar touros que soltam fogo pelas narinas para, com eles, poder arar terras rochosas. Em seguida, enfrentar guerreiros e o próprio dragão que vigia a dourada pele do carneiro sem nunca adormecer. São os significados em relação a essa tão procurada pele, que se propagam na peça, no instante em que Jasão a conquista – pela ajuda de Medéia –, fascinado com as promessas de que seu encanto era capaz de doar riquezas e felicidades ao reino que a possuísse. Porém, da mesma maneira, o herói percebe que esse encanto vai transformando-se em maldição e

pesadelo quando conquista o velocino não por meio da honra, como se espera dos heróis, mas por meio da morte injusta de Apsirto, irmão de Medéia.²⁸ Enfim, o sentido de castigo dos deuses, demonstrando sua forte imposição sobre os mortais, perpetua-se na tragédia de Eurípides.

Entretanto, a segunda metade do século V a.C. guindou uma nova era para os gregos, quando Eurípides buscava integrar-se ao novo espírito da época, e o homem começava a ser a medida de todas as coisas. O *logos*, ou seja, a razão, passa a ser valorizado em detrimento da crença de que o “iluminado” caminho suscitado pelos deuses não teria como ser abstraído e refletido pelo raciocínio humano, antes mesmo de ser percorrido. Dessa forma, o homem começa a ter consciência de seus atos; atos esses que refletem constantes conflitos entre seguir a elevação do espírito, ou consumir-se no “fogo das paixões”. O fator que impediria ou não a “escolha errada” seria justamente a racionalidade.²⁹

Essas novas determinações já não se encaixavam em algumas teorias aristotélicas em relação à tragédia. No capítulo XIII de sua *Poética*, Aristóteles explica que o fundamento trágico só se estrutura pela não-consciência humana dos atos. Por uma “falha” em sua própria essência, que o impede de enxergar a verdade da evolução do espírito, o que somente seria alcançado pelos deuses.

A relação necessária com os deuses estaria, então, fundamentada. Estes seriam, para Aristóteles, os instrumentos dos mortais para alcançar a evolução do espírito, uma vez que o homem estaria, sem a presença deles, em um eterno estado de caos e incompreensão.

Os imortais, perfeitos e sábios, conduziriam a vida humana de maneira a fazer com que a tragédia se tornasse o ponto culminante e indispensável para que o homem conseguisse finalmente obter alguma noção de sua existência e de como seguir pelo caminho da honra. Dessa forma, a paixão seria encarada como algo pertencente à natureza humana; por esta possuir, em seu cerne, justamente uma deficiência.

²⁸ Sobre o mito dos Argonautas, consultar: STEPHANIDES, Menelaos. **Jasão e os argonautas**. 2. ed. São Paulo: Odysseus, 2000.

²⁹ Para saber mais sobre o movimento de determinação do *logos* no pensamento trágico clássico, consultar: LESKY, Albin. **A tragédia grega**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

Embora exista uma enorme influência da mitologia na condução das tragédias gregas, as lendas igualmente se reconstituem em nome de novos valores. A visão de Eurípides rumo ao êxito da racionalidade humana já demonstra uma modificação de mitos primordiais. A força mantida nas tragédias euripidianas, pelas normas de conduta do *logos* reprimindo as paixões, é uma forma de fundamentar um sentido de civilização – conceito de constituição dos povos helênicos – contra a “barbárie”; associando os atos passionais àquilo que se considera como “primitivo” e estabelecendo, ao mesmo tempo, o patriarcado. Conforme Gérard Lebrun:

Se a palavra paixão está solidamente associada à da repressão, é porque já representamos o *logos* como uma lei, expressa por um mandamento que se dirige a todos, ignorantes ou cultos – por uma injunção tão poderosa que todos os homens [...] seriam capazes de compreender pela mesma razão. No fundo, é essa interpretação legislativa do *logos* que nos força a pensar toda a paixão como um fator de desvario e deslize e a considerá-la, de roldão, como suspeita e perigosa.³⁰

Nas crenças mais antigas, Medéia era relacionada à Grande Deusa, à qual se integravam as deusas do Olimpo: Hera, Afrodite, Atenas, e ainda, Hécate – a já citada representante da feitiçaria. No período matriarcal, essas deusas, bem como seus dons do desejo, da renovação, do conselho e da cura, conjugavam-se na figura dessa única divindade maior, cuja função era proteger e guiar os mortais. Com a existência de sacerdotisas ao culto à Grande Deusa – como a própria Medéia – buscava-se manter um eterno ciclo de vida, morte e renascimento por meio de magias e sacrifícios dos homens.³¹

A partir da transição ao patriarcado, as deusas foram aos poucos perdendo sua força simbólica, sendo isoladas umas das outras e surgindo os deuses masculinos. O sacrifício e a morte passaram a ser considerados desumanos na mesma medida em que o homem começa a guiar seu destino por si só com o auxílio de seu *logos*, sua razão. Para salvar o herói Jasão da fera que vigiava a pele dourada do carneiro, a heroína não utilizava mais suas habilidades de proteção e cura de maneira impessoal, assim como a deusa doadora de bênçãos, mas sim o fez pelo sentimento humano do amor – fonte da magia de Afrodite. Dessa forma, viu-se reduzida a uma mortal que possuía dons da feitiçaria.

³⁰ LEBRUN, Gérard. O conceito de paixão. In: CARDOSO, Sérgio et al. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: FUNARTE/ Companhia das Letras, 1987, p. 24.

³¹ Sobre a figura de Medéia nas lendas gregas, consultar: RINNE, Olga. **Medéia: o direito à ira e ao ciúme**. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

O ponto trágico culminante na peça grega, em que Medéia, por meio do ciúme – outro sentimento humano – causa a morte da noiva, do futuro sogro de Jasão e de seus próprios filhos, vem simbolizar, primordialmente, a busca da heroína ao retorno de seu estado natural; estado de imortalidade e de divindade, do qual sai vitoriosa.³² Esse mesmo ponto trágico também vem representar o vigor e a influência que ainda exercem a estruturada hierarquia e vontade dos deuses sobre a visão de Eurípides, mesmo este defendendo, cada vez mais, a libertação do homem em relação às “amarras” dos imortais.

Ao afirmar que Eurípides coloca-se entre os mais trágicos, Aristóteles acaba por buscar sentidos que situem suas peças na teoria poética que formulou. Certamente, na lenda, as intenções iniciais de Jasão eram de purificar seu espírito quando tentava conquistar o velocino de ouro. Esse símbolo dourado poderia significar o alcance da pureza mítica. Contudo, será possível pensar que Medéia purifica-se e retorna à sua função mítica no momento em que – no ato fatal da tragédia – provoca o ódio e o desemboca em catarse, ao produzir no público terror e piedade?

De acordo com as explicações de Aristóteles, só sentimos piedade por aquele cujo sofrimento foi imerecido, ou por uma atitude tomada sem a consciência necessária para concernir o certo e o errado. É justamente nesse ponto que se encontra a “falha” humana. Porém, a Medéia de Eurípides, dona de sua própria consciência, não é capaz de produzir pena ao matar suas crianças por vontade de vingança própria.

³² Sobre o desencadeamento do ato trágico de Medéia, consultar: ROCHA, Elizabete Sanches. **A gota que se fez oceano:** o espetáculo da palavra em *Gota D'água*. 1998. 224 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1998.

A tragédia moderna

Apesar da variação nos sentidos, a contemporaneidade também se fez influenciar pela tradição trágica ao abordar sua teoria, mesmo sem refletir sobre o fato de que suas abordagens são, igualmente, apropriações. A modernidade pautou-se no fundamento de que a tragédia está imbuída de uma “natureza das coisas”; uma ordem que se coloca na vida dos homens. Na sociedade grega, essa ordem representava justamente o controle dos imortais sobre os mortais. Os deuses eram capazes de criar e destruir heróis para que tudo seguisse um percurso definido e nada atrapalhasse a evolução do espírito humano. Por essa razão, os heróis agiam em nome de todo o universo, sendo considerados “superiores”, fazendo do destino de toda a humanidade um só destino.

No entanto, mesmo que, posteriormente, houvesse uma re-significação do poder humano sobre o destino, indicando seu domínio sobre reinos e governos – já demonstrando sua representação de “superioridade” pela sua nobre posição social – passadas a Idade Média, a Renascença, entre outros períodos, a modernidade – após a ascensão da burguesia – demonstraria que “[...] o indivíduo não era nem o Estado, nem um elemento do Estado, mas uma entidade em si mesma”.³³ Nessa supervalorização do indivíduo sobre ele mesmo, o sofrimento do homem sem posição começou a ser considerado de maneira mais séria e direta, mas o sentido de “ordem” da vida acabou se perdendo porque, conseqüentemente, a desordem trágica passou a não ter mais representação pública e geral.

A estima cada vez maior sobre um pensamento cada vez mais lógico do ser humano e do mundo – pensamento este que se apresenta também como individualista – racionalizou o sofrimento, de maneira a encará-lo não mais como trágico, mas como um “acidente” na “natureza das coisas”, de acordo com as próprias considerações de Raymond Williams.

Esse tipo de pensamento racional banalizou qualquer conceito de tragédia moderna que poderia existir. Porém, é preciso não perder de vista que todos os eventos estão relacionados a ações humanas e, por essa razão, deve-se observar neles sua interferência. Se atualmente a tragédia coloca-se particularizada e voltada para a vida de uma só pessoa, ou

³³ WILLIAMS, Raymond. Tragédia e idéias contemporâneas. In: _____. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 74.

ainda, sob fenômenos de grandes catástrofes, vê-se necessário enxergar, por meio do pessoal, a intervenção do social, controlada não por deuses, mas por instituições ou por classes dominantes.

Assim se apresenta o sentido nas tragédias de Vianinha e de Chico Buarque e Paulo Pontes. Para este último, “[...] em cada época há uma transcendência do homem. [...] Os gregos viam essa transcendência nos deuses, os românticos no destino [...]. No caso de ‘Gota D’água’ o que transcende os personagens é a engrenagem social que os encurralou”.³⁴ Esse é o significado trágico, no momento em que enxergamos a repressão de Creonte – o rico pai da futura noiva de Jasão – sobre a “heroína”; agora carioca e de origem humilde – respectivamente Medéia na teledramaturgia e Joana em *Gota D’água*. Trata-se, então, de tragédias populares.

Nos dois dramas brasileiros, a classe dominante, representada na figura de Creonte, vence as tramas. Este e a noiva de Jasão saem ilesos. É justamente dessa forma que a tragédia pessoal se estabelece juntamente com a social, colocando-se como uma das características da tragédia moderna. Neste caso, trata-se de uma paixão ideológica na luta por uma esperança e por uma resistência que também é política. Torna-se possível, assim, demonstrar a desigualdade social e ferir diretamente o poder da ditadura militar – contexto histórico no qual as peças de Vianinha, Chico Buarque e Paulo Pontes estão inseridas. O ato passional da *Medéia* de 1972 e de *Gota D’água* não vem simbolizar a busca por uma reestruturação da heroína por meio de seu sacrifício como na tragédia grega, mas sim a sua busca por autopiedade. Para Williams,

[...] o sentido da perda é normalmente mais incisivo do que o sentido de renovação. O mártir é formalmente descrito como um herói, embora seja, com mais frequência, pranteado como vítima. [...] Os heróis comumente nos tocam mais quando são, de fato, vítimas, e quando são vistos como tais. O nosso vínculo emocional, na maioria dos casos, se estabelece com o homem que morre, mais do que com a ação na qual ele morre. Nesse ponto tem início, precisamente, um novo ritmo de tragédia, em que a cerimônia do sacrifício se afoga não em sangue, mas em piedade [...].³⁵

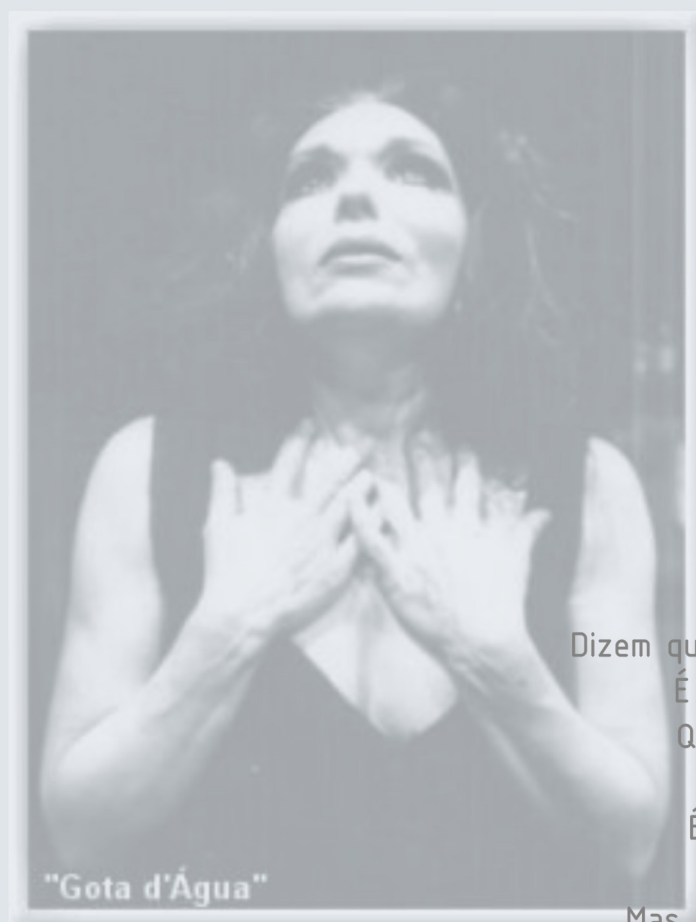
³⁴ PONTES, Paulo. Subúrbio e Poesia. Movimento. In: PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 282.

³⁵ WILLIAMS, Raymond. Resignação trágica e sacrifício Eliot e Pasternak. In: _____. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 207.

Mesmo compreendendo a grande diferença entre a Medeia da tragédia de Eurípides – considerada pelos antigos como heroína pela sua “superioridade” – e Medéia e Joana das tragédias brasileiras – consideradas heroínas por serem ao mesmo tempo vítimas –, as protagonistas das três peças se assemelham em um ponto crucial: são mulheres. Ao se envolverem na paixão, a idéia que possuíam delas mesmas transformou-se na idéia do relacionamento. Todas as suas forças foram canalizadas nas conquistas dos seus amados, esperando, em troca, receber deles o carinho, a atenção e, principalmente, a fidelidade. O “eu”, a individualidade, converteu-se no “eu e ele”. Nesse ponto de vista, existe o significado dramático, quando as personagens perdem-se durante a trama. Entretanto, o que fica para nós é que a Medéia de Eurípides consegue reencontrar-se como deusa no seu ato final de homicídio, mas a Medéia carioca e a Joana de *Gota D’água* não. No ato suicida, resta, numa estratégia de Vianinha, Chico Buarque e Paulo Pontes, uma reflexão sobre a realidade brasileira daquele período crítico – a repressão da ditadura militar.

Capítulo 3

"UMA TRAGÉDIA BRASILEIRA": *GOTA D'ÁGUA* E AS INTERFACES DO TEXTO TEATRAL



Cadê o meu?
Cadê o meu, ó meu?
Dizem que você se defendeu
É o milagre brasileiro
Quanto mais trabalho
Menos vejo dinheiro
É o verdadeiro boom
Tu tá no bem bom
Mas eu vivo sem nenhum

Cadê o meu?
Cadê o meu, ó meu?
Eu não falo por despeito
Mas, também, se eu fosse eu
Quebrava o teu
Cobrava o meu
Direito

Julinho da Adelaide (Chico Buarque de Hollanda)
"Milagre Brasileiro" – 1975.

“UMA TRAGÉDIA BRASILEIRA”: *GOTA D’ÁGUA* E AS INTERFACES DO TEXTO TEATRAL

O teatro carrega consigo [...] os anseios dos homens e das sociedades. [...] como nenhuma outra arte, é capaz de refletir com clareza a crise que as sociedades atravessam.

Paulo Vieira

Para trabalhar com o texto teatral como objeto de pesquisa por excelência, há que se considerar a maneira peculiar em que foi construída sua estrutura dramática, principalmente a análise da função da rubrica, das personagens e das músicas para o desenrolar das temáticas abordadas. Determinadas considerações de Chico Buarque e Paulo Pontes – autores de *Gota D’água* (1975) – são observadas e examinadas dentro do contexto ficcional da obra, fornecendo-nos possibilidades de investigação acerca das questões que estes dramaturgos elencaram como relevantes para a discussão da trama.

Para esta empreitada, não é possível partir das primeiras leituras da peça, uma vez que as idéias iniciais da obra podem estabelecer confusas interpretações. Segundo João das Neves:

Realizar a passagem da intuição para a consciência é, pois, o objetivo da análise do texto. Para que esta passagem possa ser feita é necessário conhecer todas as características do texto teatral, sua estrutura, seus ritmos internos, etc. Quanto mais aprofundada for a análise do texto, maior a liberdade criadora de seus intérpretes e não o inverso.¹

Ao interpretar a peça *Gota D’água*, esta pesquisa se situa como um possível apontamento na organização proposta pelos autores. É justamente desse modo que se fundamenta a “liberdade criadora” daqueles que se aventuram a analisar o texto teatral; de maneira a compreendê-lo como uma particularidade produzida dentro de um contexto histórico cujo processo é dinâmico e passível de novas explicitações.

Gota D’água pode ser dividida em dois atos e em cada um deles observa-se a existência de cinco *sets* onde acontecem as cenas: o *set* das vizinhas lavando roupa; do botequim; da oficina da personagem Egeu; da casa de Joana – que quando surge toma o

¹ NEVES, João das. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987, p. 11.

lugar neutro não ocupado pelos outros *sets* – e, finalmente, da casa de Creonte (o dono de um conjunto habitacional no Rio de Janeiro denominado Vila do Meio-Dia, lugar onde mora Joana). O primeiro ato reforça, a todo o momento, a traição de Jasão para se casar com Alma, filha de Creonte, bem como o sofrimento de Joana e a situação de dívida, pobreza, alegrias e amarguras dos habitantes da vila. O segundo ato ressalta da altivez até o fim trágico da rica cerimônia de casamento do protagonista.

A maneira como o texto foi desenvolvido demonstra a preocupação dos autores pela valorização da **palavra**, uma vez que sua estrutura se determinou por versos, com intuito de reforçar a presença popular. Segundo Paulo Pontes: “o verso [...] é capaz de aprofundar o personagem social e de dar uma dignidade, uma força teatral, que substitui o diálogo em prosa, naturalista [...], a tradição da rima pertence às camadas populares”.²

As rubricas pertencentes à peça, além de desvendar a ação das personagens, revelam a entrada e saída da orquestra e funcionam, sobretudo, como um norte para a organização das cenas, de modo a explicar o leitor em qual *set* se situa a história e a demonstrar que cada um deles aparece paralela e alternadamente, indicando que as ações ocorrem ao mesmo tempo.

Em cada parte da peça surgem os diversos comentários dos vizinhos de Joana, que servem de base para o encaminhamento do drama, representando o coro, cuja função era semelhante à tragédia grega: narrar os acontecimentos (mas agora em forma de diálogos) e julgar os protagonistas. As mulheres – Corina, Zaíra, Estela, Maria e Nenê – se preocupam e discutem, primeiramente, sobre as dores amorosas de Joana, enquanto os homens – Cacetão, Galego, Xulé, Boca Pequena e Amorim –, debatem e avaliam como positiva ou negativa a atitude de Jasão em relação às situações de dívidas para com Creonte pelo pagamento do “sonho da casa própria”.

Logo na primeira cena, quando as vizinhas conversam, o leitor se depara com a presença de Corina, a amiga conselheira de Joana. Ela representa o encontro da protagonista com as outras mulheres do conjunto habitacional. Corina é responsável por relatar o estado em que se encontra a casa e os filhos de Joana:

Corina – Minha filha, só vendo / 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

² PONTES, Paulo. Subúrbio e Poesia. In: PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 283. Ainda no grupo Opinião, a peça *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* já havia sido escrita também em versos.

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 / E ali, se lambuzando, / não entendendo nada, / um pouco se espantando / co’o espanto dos vizinhos, / estão os dois anjinhos... / É ver um terremoto / que só deixa aprumado / no lugar certo a foto / daquele desgraçado / posando pro futuro / e pra posteridade / E ali, num canto escuro, / na foto da verdade, / brincando com os esgotos, / estão os dois garotos... / Os dois abortos...³

Em meio à bagunça descrita por Corina, a fala nos mostra a ligação de Joana à pobreza e ao desleixo de uma mulher abandonada. Esta feição se destaca especialmente por meio de alguns elementos da casa, com os quais conseguimos observar a rotina e os costumes da protagonista, bem como os símbolos que nos remetem às crenças populares. Dentre eles a feira, demonstrando o caráter singelo; o ramo de arruda e a espada-de-são-jorge, revelando a prática de umbanda; e a bandeira do flamengo, relacionando o lugar da protagonista com um hábito de igual característica popular: o futebol.

Além disso, a fala de Corina apresenta o conflito dramático central de *Gota D’água*. Trata-se do declínio de Joana e do total abandono dos filhos – e, consequentemente de todo o povo –, bem como a ascensão de Jasão na riqueza e no poder simbolizada pela “foto posando para o futuro e para a posteridade”.

A continuação do diálogo aponta os primeiros comentários das vizinhas em relação ao casamento de Jasão. Apresentam-se, dessa forma, as outras personagens principais da trama: Creonte e Alma. Além disso, por meio da fala de Nenê, consegue-se perceber que as vizinhas defendem Joana, ao chamar de “puxa-sacos” e “puxa-sacanas” todos aqueles que festejavam a idéia da cerimônia. Mais adiante na peça, as vizinhas combinam com Corina de que irão auxiliar Joana com os deveres da casa; cozinhando, limpando e arrumando. Este se torna o posicionamento das mulheres durante todo o primeiro ato: amigas de Joana que confabulam as atitudes possíveis para “diminuir seu desespero”.

Em outro *set*, no botequim, Cacetão aparece e, ao ler as notícias de um jornal, dialoga com o dono do recinto, chamado pelos amigos de Galego.

Cacetão – Essa não! Jóia! Filigrana! / Galego, essa é a manchete da semana: / fulana, mulher de João de tal / tinha um ciúme que não é normal / Vai daí cortou o pau do infeliz / Ferido, o marido foi pro

³ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. *Gota D’água*. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 26-27.

hospital / Ficou cotó... Vem e lasca o jornal: / ciumenta corta o mal pela raiz.⁴

A fala de Cacetão vem argumentar a possível atitude de uma mulher em meio a uma traição. Destarte, fundamenta-se a tragédia da mulher abandonada pelo amante. Logo, Cacetão mostra a todos que aparecem no botequim, a reportagem de Jasão e seu rico casamento. Os homens comemoram a esperteza de Jasão.

Nesta perspectiva, cada um com seus interesses, as conversas estabelecidas pelos vizinhos e vizinhas, até então, foram o meio de expor o atrito dramático entre Joana e as personagens Jasão, Creonte e Alma. Para Adriano de Paula Rabelo, “[...] quando os protagonistas surgem em cena, sabe-se bem quem eles são e que conflitos vivenciam”.⁵

Por este aspecto, as personalidades da mulher traída e do traidor, bem como suas possíveis ações no decorrer da trama são anteriormente descritas por uma variedade de discussões e boatos das outras personagens, que ao fim do primeiro ato avaliam estas atitudes juntamente ao casamento e à figura de Creonte: “Tira o coco e raspa o coco / Do coco faz a cocada / Se quiser contar me conte / Que eu ouço e não conto nada”.⁶ Essa fala se estruturou como uma canção dos vizinhos, os quais se organizaram para discutir e inventar “fofocas” a respeito das personagens principais da trama. Da mesma forma, a passagem demonstra uma das maiores realizações de Creonte ao conseguir desviar o foco dos moradores da vila, que anteriormente poderiam ter se indignado com as humilhações sofridas por Joana, mas que começaram a se interessar pelos preparativos da grande festa matrimonial.

Porém, em meio às primeiras discussões dos vizinhos, surge, no *set* da oficina, a personagem Egeu. Ele é um dos principais responsáveis por equivaler o argumento da trama de *Gota D’água* entre tragédia amorosa e social, porque, além de ser traída por Jasão, Joana também deve algumas prestações de sua casa a Creonte. Vizinho de Joana que sobrevive do trabalho de consertar eletrônicos, Egeu – segundo Paulo Vieira⁷ – é o mentor do conflito ideológico da Vila do Meio-Dia, pois ressalta a todas as outras

⁴ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D’água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 29.

⁵ RABELO, Adriano de Paula. **O teatro de Chico Buarque de**. 1998. 214 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1998. f. 101.

⁶ Ibid., f. 92.

⁷ Cf. VIEIRA, Paulo. **Paulo Pontes: a arte das coisas sabidas**. 1989. 269 f. Dissertação (Mestrado em Comunicações e Artes) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1989.

personagens, os problemas daquela comunidade e sua dependência aos mandos de Creonte. Deste modo, Egeu servirá de apoio aos dois grupos de vizinhos, pois compartilha da dor de Joana e, ao mesmo tempo, divide o sentimento de injustiça social pelas imposições de Creonte à cota de altos juro nas habitações do vilarejo. Esta personagem seria, então, a representação de segmentos esclarecidos de uma base de movimentos sociais, lutando pela resistência democrática.⁸

Os dois grupos [de vizinhos] param um tempo e meditam; depois retomam suas atividades, enquanto o primeiro plano passa para a oficina.

Egeu – Pois eu vou te dizer: se só você não paga / você é um marginal, definitivamente, / Mas imagine só se, um dia, de repente / ninguém pagar a casa, o apartamento, a vaga / Como é que fica a coisa? Fica diferente / Fica provado que é demais a prestação / Então o seu Creonte não tem solução / Ou fica quieto ou manda embora toda a gente / Cachorro, papagaio, velho, viúva, filha... / Creonte vai dizer que é tudo vagabundo? / E vai escorraçar, sozinho, todo mundo? / Pra isso precisava ter outra virilha / Não é?...

Amorim – Tem boa lógica...

Egeu – Falei?...

Amorim – Sei não.

Amorim sai do set da oficina; mestre Egeu volta ao seu rádio [...].⁹

O papel de Egeu na trama de *Gota D’água* fica ainda mais destacado quando, com o intuito de defender a idéia de que os habitantes da Vila do Meio-Dia não deveriam pagar a prestação como protesto, busca convencer a personagem Boca Pequena a entrar no movimento. Este, diferentemente da maioria da população, sempre consegue pagar suas contas em dia.

Egeu – Pois é, Boca Pequena / Tá todo mundo pendurado. Uma centena / de famílias sem poder pagar. Mas você / é um dos poucos que se arranja, não sei por que...

Boca – Eu sou esparro de boate de turista, / carregador de uísque de contrabandista, / vice-camelô, testemunha de punquista, / sou informante de polícia, chantagista, / mas vigarista nenhum diz que eu não presto / desde que, como todo cidadão honesto, / no fim do mês pago as minhas contas à vista

Egeu – Já pagou a casa esta vez?...

⁸ A década de 1970 foi marcada pela efervescência de diversos movimentos de resistência, não somente no âmbito cultural, mas também em outras esferas sociais. Dessa forma, não era apenas a parcela denominada intelectualizada que fazia frente às imposições da ditadura militar, mas essa atitude estava presente no cotidiano de tantos outros que, de uma forma ou outra, lutaram por aquilo que acreditavam. É notório lembrarmos, por exemplo, das articulações do Partido dos Trabalhadores (PT) que procurava dar vez e voz aos excluídos do sistema. Sobre este e outros movimentos que surgiram, consultar: SADER, Eder. **Quando novos personagens entraram em cena** – experiências e lutas dos trabalhadores na grande São Paulo. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

⁹ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D’água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 35-36.

Boca – Já separei / porque é sagrado. Como santo em procissão / Não precisa pedir pra fazer o que sei / que é meu dever...

Egeu – Pelo contrário: pague não

Boca – Que é isso, mestre, eu sou madeira de lei

Egeu – Pois ouça, Boca, não pague nem um tostão / Se ninguém paga, é que não tem de onde tirar / Se você paga, vai tirar toda a razão / de quem tem todas as razões pra não pagar

Boca – Que merda, mestre...

Egeu – Merda sim ou merda não?

*Boca Pequena fica um tempo coçando a cabeça; depois de hesitar um pouco, aperta a mão de Egeu e parte para o set do botequim; mestre Egeu retoma seu trabalho, consertando o rádio [...].*¹⁰

A personagem Boca Pequena foi apontada de maneira a enfatizar a idéia plural que os autores da peça possuíam de “povo”. Há que se levar em conta que os dramaturgos buscaram mostrar a heterogeneidade existente dentro do próprio conceito, permitindo-nos enxergar, pela riqueza do texto teatral, a variedade de condutas, pensamentos, angústias e contradições das personagens, representantes da multiplicidade popular.

Todos sabiam do sofrimento de Joana. Durante a trama, muitos diziam estar ao seu lado, afinal viviam na pobreza como ela. Outros comemoravam o feito de Jasão, afirmando que, ao se articular com Creonte, ele havia escolhido, para ele, a opção correta. Outros ainda tinham receio de que, se conciliando com Creonte, Jasão iria se esquecer de ajudar a população da vila.

Entretanto, o caso de Boca Pequena é ainda mais instigante. Apesar de sofrer as mesmas injustiças que os outros habitantes da Vila do Meio-Dia, ele é a mais ousada representação das pessoas que buscam sobreviver a qualquer custo. Seu caráter e suas atitudes dificultam a construção de uma idéia definida de dever e honestidade, uma vez que, embora pague suas contas à vista – e por isso se encaixa no discurso e na lei do sistema de Creonte para o “cidadão honesto” – pratica muitas ações ilegais para conseguir dinheiro suficiente e em dia. O próprio nome Boca Pequena já indica a fama da personagem: trata-se de um “fofoqueiro” que age sob os seus interesses; seja ao lado das idéias de Egeu, seja em favor de Creonte, contando-lhe tudo o que ocorre no conjunto habitacional; inclusive os planos do primeiro para unir a população contra o dono da vila.

¹⁰ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D’água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 37.

Outra figura que se destaca em *Gota D’água*, na reafirmação da heterogeneidade da idéia de “povo”, é Cacetão. Sem agir sob atitudes tão ilícitas como Boca Pequena, Cacetão é uma personagem social igualmente complexa, porque se trata de um gigolô que sobrevive do dinheiro de uma viúva.

Primeiro plano para botequim, onde já se ouvem os primeiros acordes e o ritmo de uma embolada

Cacetão – (*Cantando*) / 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 à 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
*Gargalhadas gerais no final da embolada [...].*¹¹

Essas idéias remetem à discussão de que Chico Buarque e Paulo Pontes buscaram construir a tragédia de todo um povo, que embora estivesse na penúria e sonhando com um lugar próprio para morar, não eram vítimas ingênuas dentro de um estereotipo de boa gente que luta contra os “vilões da história”. Em verdade, *Gota D’água* busca demonstrar os vários olhares que podemos ter sobre esse povo, bem como as diversas maneiras encontradas pelas personagens de sobressair de um momento de crise, e, nesse sentido, até mesmo os significados de ações morais podem ser diferenciados e justificáveis.

Ao refletir sobre o papel da personagem Jasão, compreende-se que, como sambista, ainda era capaz de representar o lugar social da população do vilarejo, mas suas ações se voltaram em prol de interesses e “tentações”, responsáveis por rendê-lo às facilidades que a modernização brasileira trazia aos de maior poder aquisitivo: o consumo exagerado de eletrodomésticos e uma vida com determinados luxos. Desse modo, Jasão se encantou com as promessas de crescimento econômico e com a oportunidade de se enriquecer facilmente, embora ainda mantivesse remorsos de perder o que viveu com o povo da Vila do Meio-Dia.

¹¹ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D’água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 42-43.

Alma – Sabe, hoje estive lá no nosso apartamento [...] / Você está me ouvindo?...

Jasão – Sei...

Alma – Sala de jantar, / *living* e a nossa suíte dão vista pro mar / Dos outros quartos dá pra ver o Redentor / Mas Jasão, você inda não sabe da maior / surpresa que papai me aprontou. Adivinha / quando eu abri a porta, sabe o que é que tinha? / Tudo o que é eletrodoméstico: gravador / e aspirador, e enceradeira, e geladeira, / televisão em cores, ar-condicionado, / você precisa ver, tudo isso já comprado / tudo isso já instalado pela casa inteira... / Desta vez papai deu uma boa caprichada

Jasão – E precisa disso tudo só pra nós dois?

[...]

Alma – Você fica tão calado, / como se estivesse se sentindo culpado / Parece até que nossa casa foi roubada...

[...]

Jasão – Eu só não gosto / de deixar este fim de mundo sem levar / tudo o que sempre foi pra mim a vida inteira / Uma alegria ou outra, um pouco de saudade, / meus filhos, minha carteira de identidade, / cada bagulho, meu calção, minha chuteira, / a mesa do boteco, o time de botão, / tanto amigo, tanto fumo, tanta birita / que dava pra botar na sala de visita / mas ia atrapalhar toda a decoração...¹²

Durante sua conversa com Alma, Jasão se vê diante de um impasse: escolher se conservar com os costumes populares e com seu samba, ou se estabelecer definitivamente a favor dos dominantes. A personagem que simboliza o convencimento de Jasão pelo lado dos poderosos é justamente Creonte. Este é a representação do poder, de todas as formas. Como dono do conjunto habitacional, Creonte é o símbolo da riqueza e, por isso mesmo, do controle do povo. Como tal, esta é a personagem que impõe o que é certo e o que é errado; o que deve ser feito, o que não deve. Ele se coloca como representante da população e preocupado com o social e com seus avanços – um *bicheiro*; espécie de “protetor” e “amigo” da comunidade que sofre com a miséria: auxilia o time de futebol com uniformes, doa as fantasias da Escola de Samba para o carnaval, bem como água para o pessoal da vila. Enfim, planta-se a idéia de que a comunidade “anda sempre para frente” na esfera econômica, e isso significaria, conseqüentemente, avanços no setor social.

A partir do discurso de Creonte, comparando o prestígio e a importância de um homem que domina no campo econômico – o que representa perfeitamente também uma autoridade política – ao símbolo da cadeira, demonstra-se, por meio de um simples objeto, todas as funções que Jasão deverá aprender se quiser se regozijar das riquezas.

¹² HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D’água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 45-47.

Creonte – 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 / [...] 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 [...] / (*Tempo*) Pois bem, esta cadeira é a minha vida / Veio do meu pai, foi por mim honrada / e eu só passo pra bunda merecida [...].¹³

Esta fala destaca com clareza que, apesar de ser comum àquele momento o desejo de todos pela possibilidade do “milagre” de um enriquecimento fácil, pela garantia de uma boa moradia própria, de muitos bens e de uma vida de confortos – idéia construída por Creonte justamente por meio de seu discurso –, o domínio e o direito à “sentar-se na cadeira do poder” (o verdadeiro “trono”) era uma realidade de poucos. Creonte, a partir de sua eloquência buscava se mostrar prestativo às necessidades da população do vilarejo, aproveitando-se de suas carências e sonhos. Com isso, persuadiu a todos a comprar, a prazo, as moradias do conjunto habitacional, “vendendo”, juntamente àquelas residências, a idéia da confraternização do “povo”, com o carnaval, o futebol, as festas.

Com intenções de manter-se no controle, Creonte discute com Jasão que não concorda com aquilo que Egeu estava fazendo. Para o dono da Vila do Meio-Dia, sonegar as dívidas das casas não era correto. Dessa forma, manda Jasão convencer o mentor do movimento de protesto a desistir da ação e afirma que, para aqueles que estão no poder, às vezes é preciso ter hora para ser amigo e hora para ser o autoritário. Dizendo isso, revela seus planos de expulsar Joana, uma vez que, pelas pragas rogadas com seus hábitos de umbanda e seu atraso com seis prestações, Creonte a considerava perigosa. Na realidade, para o poderoso, Joana era a maior representação da rebeldia do povo, e, por isso restaria, para ela, seu posicionamento de repressão.¹⁴

Nesse ínterim, Creonte deixa bem claro que é necessário impor a ordem para que ocorressem as melhorias almejadas pela população da vila. As pessoas deviam obedecer a suas regras, sobretudo aceitando a expulsão de Joana do conjunto

¹³ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D’água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 49-50.

¹⁴ Sobre a questão dos discursos e ações do poder de Creonte, consultar: ROCHA, Elizabete Sanches. **A gota que se fez oceano: o espetáculo da palavra em Gota D’água**. 1998. 224 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1998.

habitacional, tida como “arruaceira”, ao ameaçar com vingança e morte aqueles que concebiam o poder. Há referência a uma das principais características do período da ditadura militar, isto é, a ordem acabou por se tornar justificativa em nome do progresso, investindo em uma combinação de autoritarismo e crescimento econômico.

Enquanto isso, no momento em que surge Joana, ela embala um longo diálogo com as vizinhas, divulgando seus planos de se vingar de Jasão, Creonte e Alma. Durante a revelação da tragédia, as mulheres ficam espantadas e buscam convencê-la a não prosseguir com suas idéias. Logo, Joana desabafa o que pensa sobre seus próprios filhos. Eles, por receio das vizinhas, passam a se tornar um dos principais alvos do ódio da protagonista.

Joana – (*Falando com ritmo ao fundo*) / Ah, os falsos inocentes! / Ajudaram a 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.

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!¹⁵

Em meio a esses acontecimentos, Jasão aparece no *set* da oficina para conversar com Egeu, que continua a consertar o rádio. Existe, nesse momento, um constante debate entre o mentor – dono de sua própria consciência – e o homem que se rende cada vez mais à quimera do discurso do poder. Egeu reconhece o sucesso da música “Gota D’água” – autoria de Jasão – nas rádios, mas compara a produção de um samba a um feriado, no qual não se pode iludir, afinal: “a vida se ganha é no batente”. Defendendo, a todo o momento, a idéia do trabalho digno, Egeu possui a contestação exata contra aquilo que Jasão veio lhe convencer: desistir de construir um movimento para o não pagamento das habitações.

Egeu – Todos dando duro no batente / a fim de ganhar um ordenado / mirradinho, contado, pingado... / Nisso aparece um cara sabido / com um plano meio complicado / pra confundir o pobre fodido: / casa própria pela bagatela [...] / parcela por parcela [...] / o trouxa fica fascinado... [...] / O tempo vai passando / e lá vem taxas, caralhadas / de juros, correção monetária [...] / o jumento é teimoso, ele bate / co’a

¹⁵ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D’água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 62-63.

cabeça pra ver se a titica / do salário aumenta, faz biscate, / come vidro, se aperta, se estica, / se contorce, morde o pé, se esfola, / se mata, põe a mulher na vida, / rouba, dá a bunda, pede esmola / e vai pagando a cota exigida... [...] / O jumento diz: não pode ser! / Já fiz metade dos pagamentos / Paguei cinco, devo cinco. Vê / aí, faz as contas, vê se pode, / inventa outra lógica, você... / Pois pode, amigo, o cara se fode / morrendo um bocadinho por mês... / Quem ia ficar pagando até / mil novecentos e oitenta e seis / só pára no ano dois mil, isto é, / se parar. Enfim, o desgraçado, / depois de tanta batalha inglória, / o corpo já fechado de pecado, / inda leva promissória / pro juízo final...¹⁶

A lucidez de Egeu demonstra suas preocupações, sobretudo neste diálogo com Jasão. Importava menos as dores afetivas de Joana. Seu desespero com as crianças, sem lugar, sem ter até mesmo o que comer era uma característica comum a todos aqueles que moravam naquela vila. Era necessário provar à população que ela estava sendo iludida por Creonte e que, somente unidos contra o autoritarismo – ao defender a inadimplência e a disposição das pessoas do vilarejo na luta pela sobrevivência digna – é que suas intrincadas situações de vida se transformariam.

O discurso desta personagem se determina pela significação da melhoria coletiva e, nesse aspecto, fundamenta as bases que organizam o movimento contra as imposições de Creonte. Ao lado contrário se situa Jasão, na medida em que todos os seus interesses partem de concepções individuais, mesmo que isso simbolize se esquecer dos problemas daquela população e se preocupar em fazer fama com a música “Gota D’água”.

Aproveitando-se do sucesso do samba de Jasão e sabendo de seu domínio sob os meios de comunicação da Vila do Meio-Dia, como a rádio e a imprensa, Creonte se mostrou interessado em erguer a fama do protagonista. Nesse sentido, a música popular é um instrumento de manipulação da indústria cultural, buscando a confiança e o apreço das pessoas. Fica clara a imagem de beleza, de sonho e celebração, quando, no jornal, é retratada a cerimônia de casamento de Jasão e a filha de Creonte, em todo o seu glamour. Assim começam a ser colocar as vizinhas de Joana:

Estela – Se eu pego quem contou a safadeza / pra Joana... comigo era um cara morto / Enfiava-lhe a fuça no meio-fio, / abria-lhe as pernas com chave inglesa, / afundava-lhe uma vela no lorto, / depois tocava fogo no pavier

Corina – Tem mais: agora vieram me mostrar / Jasão saiu co’a cara no jornal / Dizendo: ficou noivo e vai casar [...] / O jornal esgotou

¹⁶ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. *Gota D’água*. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 69-71.

nem bem saiu... / Deviam ter pudor e nem olhar / a cara do descarado
estampada / deste tamanho, assim, mandando brasa, / enquanto ela...
não é certo, coitada

Maria - Eu não quero nem ver. E na minha casa / esse jornal não
entra...

Zaíra – Eu digo mais: / uma amiga de Joana, na batata, / que puser as
mãos num desses jornais, / eu quero que lhe dê uma catarata, / gota
serena nos olhos...

Nenê – Mulher / Não tem amiga...

Corina – Eu trouxe um. Quem quer ver?

Estela – Hein?...

Zaíra – Quê?

Maria – Mostra...

Nenê – O que diz...

Corina – *(tira um jornal debaixo da saia)* Pra quem quiser / achei
mesmo que alguém ia querer

*As vizinhas abrem e disputam o jornal avidamente [...].*¹⁷

Neste caso, o jornal desperta toda a curiosidade do povo. Até mesmo daqueles que receavam o fato de Joana saber do matrimônio de seu amante com outra mulher e diziam-se ao lado de seu sofrimento, mostrando-se, por isso mesmo, como um tipo de oposição ao controle imposto.

A própria utilização do samba “Gota D’água” nas rádios do Rio de Janeiro, era uma maneira de Creonte fazer com que seu autoritarismo continuasse a valer, bem como seu poder por sobre a população da Vila do Meio-Dia. Contudo, é preciso perceber o que há por trás da letra da música. Compreender os motivos do uso das canções na peça auxilia na também compreensão de sua estrutura como um todo; afinal, as músicas possuem uma função dramática que muitas vezes condizem com os diálogos para a explicação da temática da obra.

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

Deixa em paz meu coração
Que ele é um pote até aqui de mágoa
E qualquer desatenção, faça não
Pode ser a gota d’água.¹⁸

¹⁷ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D’água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 38-40.

¹⁸ WERNECK, Humberto. **Chico Buarque de letra e música**: incluindo Gol de letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 112.

Nesse sentido, a música “Gota D’água” representa, sobretudo, as dores passionais de Joana. Mas também é capaz de nos fornecer subsídios acerca dos costumes, o desgaste e a luta do povo pela sobrevivência. Esta significação se torna evidente quando Jasão busca explicá-la para Alma.

Jasão – [...] (*Vai nascendo uma introdução em ritmo de samba; Jasão segue*) / 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 [...].¹⁹

Todavia, nas mãos de Creonte, o samba se transforma em uma máquina de manipulação e banalização. Nesta perspectiva, todos os significados anteriormente descritos desaparecem. A música se esvazia do sentido primordial para ser re-apropriada²⁰ por Creonte. Segundo a estudiosa em radiojornalismo Gisela Ortriwano, “[...] o objetivo principal dessa nova tendência está ligado unicamente a fatores econômicos: fortalecer o rádio como alternativa publicitária”.²¹ Na peça, assim se desenvolvem os novos sentidos da canção:

Orquestra sobe com Gota D’água; ouve-se uma voz na coxia
Voz off – Escuta! É o samba do Jasão!
Luz no set das vizinhas; uma lava roupa, que entrega pra outra que atende e que entrega pra outra que passa etc... Seguindo o grito, um coro começa a cantar o samba, na coxia
 [...]
 Nenê – O sujeito é um grande safado / mas fez um sambinha arretado
Nenê começa a cantar; em seguida, uma a uma, todas cantam o samba; vão cantando e realizando o trabalho num esboço coreográfico; estão no centro do palco, dominando toda a área neutra não ocupada pelos sets; no fundo do palco vai aparecendo Joana, vestida de negro, em silêncio, lentamente, os ombros caídos, deprimida, mas com o rosto altivo e os olhos faiscando; Nenê percebe primeiro a entrada de Joana e cutuca a vizinha ao lado pra parar de cantar; uma vai advertindo a outra até que aos poucos ficam todas em silêncio, permanecendo apenas a orquestra desenhando no fundo
Corina – Desliga esse rádio!...[...].²²

¹⁹ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D’água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 47.

²⁰ Apropriação: termo utilizado pelo historiador Roger Chartier para designar uma reconstrução dos sentidos. Isto se dará de maneira a identificar interesses e práticas específicas que irão compor a acepção a ser estabelecida. (CHARTIER, Roger. **Formas e sentido** – cultura escrita: entre distinção e apropriação. Campinas: Mercado de Letras, 2003.)

²¹ ORTRIWANO, 1985 Apud ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira** – cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 2001, p. 133.

²² HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D’água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 57-58.

O ritmo do samba envolve cada vez mais as vizinhas, de maneira que o fundamental não são mais os significados da entrega e da mágoa de uma mulher ou de um povo, bem como a desatenção de um homem ou de um sistema. O importante se estabelece simplesmente pelo sucesso da música que toca a todo tempo na rádio.

Ainda no primeiro ato da peça, duas outras canções se apresentam dentro do contexto temático: “Flor da Idade” e “Bem-querer”. Por meio da primeira música em questão, os vizinhos, que se encontram no botequim, descrevem a Jasão como se encontra a Vila do Meio-Dia desde o momento em que ele partiu para se casar com Alma. O protagonista, após a conversa com Egeu, vai visitar seus antigos companheiros.

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 família
A armadilha
A mesa posta de peixe deixa 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 seminua
E continua
Ai, a primeira dama, o primeiro drama, o primeiro amor

Carlos amava Dora que amava Lia que amava Léa 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...²³

Ao aprofundarmos nos sentidos de “Flor da Idade” podemos perceber a representação dos hábitos mais comuns do povo do vilarejo. Em meio à utilização do

²³ WERNECK, Humberto. **Chico Buarque de letra e música**: incluindo Gol de letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 112.

recurso das aliteraões²⁴, Chico Buarque nos revela as festas no botequim, as bebidas, os namoros com as “Marias”, a característica bucólica das casas, das comidas e dos cheiros. Posteriormente, os vizinhos de Jasão lhe apontam o que ocorre com as pessoas da vila. O sucesso da música de Jasão nas rádios, que embala a todos, bem como o trabalho, representado pelo movimento que nunca pára da gente que “dança, balança, avança e recua” nos demonstrando, ao mesmo tempo, uma “gente sua”; que na linguagem poética do texto pode simbolizar o povo do Jasão ou a gente que sua para garantir o sustento.

Logo, os vizinhos descrevem sutilmente os atos de Joana. Ao afirmarem que “a roupa suja da cuja de lava no meio da rua”, os amigos de Jasão apontam a tragédia amorosa de Joana se confundindo à realidade de todo o povo. Eis a dama e seu drama que envolvem Jasão e todos os outros moradores do conjunto habitacional.

A última parte da canção se refere aos amores mal resolvidos que são integrantes da tragédia de Chico Buarque e Paulo Pontes como um todo. Não apenas pela traição de Jasão, mas também pelo amor não correspondido de Cacetão por Joana, que se declara no momento em que ela se encontra mais sozinha para lutar contra a força de Creonte.

Essa componente da música é inspirada em uma poesia de Carlos Drummond de Andrade, intitulada *Quadrilha*, na qual também se explora a composição de uma rede de amores que não deram certo. Seguindo a obra de Drummond:

João amava Teresa que amava Raimundo
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
que não amava ninguém.
João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes
que não tinha entrado na história.²⁵

O desfecho de cada personagem é solitário e funesto, exceto por Lili, que não amava ninguém, mas foi a única a conseguir se casar. Com esta obra, os autores de *Gota D’água* puderam explorar a profundidade e tragicidade das paixões da peça,

²⁴ Recurso que consiste na repetição de fonemas para intensificar o ritmo ou para obter um efeito sonoro significativo. Para saber mais sobre aliteração, consultar: LAMPRECHT, Regina Ritter. **Aquisição da linguagem**: questões e análises. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

²⁵ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Quadrilha*. In: _____. **Sentimento do Mundo**. Rio de Janeiro: Record, 1993, p. 57.

interligando a estas, as conotações que também diziam respeito aos problemas da vila como um todo.

Na trama de Chico Buarque e Paulo Pontes, Jasão ficou ainda mais confuso, após a conversa com Egeu, em se manter como “povo” ou aproveitar a oportunidade que teve com Creonte. Essa ambigüidade da personagem se destaca principalmente a partir da conversa que tem com Joana, momento em que aparece no *set* da casa da protagonista. A música “Bem querer”, cantada por Joana, representa o amor que é, ao mesmo tempo, raiva e incompreensão da complexidade da mulher traída frente a um homem igualmente complexo.

Quando 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 que 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.²⁶

A música esboça a figura de Jasão. Ele se encontra entre um amor que viveu com Joana em meio à pobreza, à cobrança e à exigência de um trabalho árduo – representação que Joana afirma estar presente na ansiedade da vida de toda a população do vilarejo; capaz de “matar por um maço de cigarro”, pelo cansaço e por tantos

²⁶ WERNECK, Humberto. **Chico Buarque de letra e música**: incluindo Gol de letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 111.

problemas – e a tranquilidade, o conforto e o luxo do poder, simbolizados pela personagem Alma. Esse conflito se conjugará durante os diálogos com a protagonista, quando esta o cobrará mais uma vez por tudo o que dedicou na construção pessoal e profissional do sambista.

Durante uma das conversas com Jasão, os sentidos do relacionamento de Joana com seus filhos se modificam. Com o interesse do pai em vê-los, ela declara aquilo que pensa: de culpados pela traição, como fora o sambista, os filhos agora se tornam vítimas.

Joana – Meus filhos! Eles não são filhos de Jasão! / Não têm pai, sobrenome, não têm importância / Filhos do vento, filhos de masturbação / de pobre, da imprevidência e da ignorância / São filhos dum 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... / São filhos da puta mas não são filhos teus, / Seu gigolô!...²⁷

A fala de Joana norteia, por meio da figura dos filhos, aquilo que se torna referência para o povo brasileiro. Enquanto apenas uma minoria é escolhida para construir o “progresso” do país, a maioria se vê diante da exclusão. Os privilegiados são simbolizados na escolha da personagem Jasão – feita por Creonte –, caso obedecesse às ordens do poderoso. Foi, por isso, considerado digno de sentar-se no “trono” e, como afirmou Egeu na peça, seria chamado de um dos “mais capacitados” para a manutenção do sistema capitalista.

No prefácio do livro (1975), Chico Buarque e Paulo Pontes declaram que esta referência entre minoria privilegiada e maioria excluída, responsáveis por permear a temática central da obra, se dá pela capacidade do sistema de desarticular os intelectuais, bem como a considerada “pequena burguesia” das “camadas populares”. Nestas circunstâncias, segundo eles, o povo ficaria “no ora veja” e suas problemáticas permaneceriam. Essas considerações podem nos fornecer um olhar por sobre o período de criação de *Gota D’água*.

O inconformismo e a disponibilidade ideológica de setores da pequena burguesia foram, em muitos momentos de nossa história, instrumentos de expressão das necessidades das classes subalternas. Amortecendo-os, as classes dominantes produziram o corte que seccionou a base dos segmentos superiores da hierarquia social. Isoladas, às classes subalternas restou a marginalidade abafada, contida, sem saída.

²⁷ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D’água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 91-92.

Individualmente, ou em grupo, um homem *capaz*, ou uma elite das camadas inferiores pode ascender e entrar na ciranda.²⁸

Porém, no contexto da peça, antes de se sentir totalmente integrado à “ciranda” de Creonte, Jasão discute com o futuro sogro as definições que ambos possuem acerca do que é ser povo brasileiro. Apesar da traição aos pobres da Vila do Meio-Dia, o protagonista ainda enfrenta as contradições de ser povo, de ter sido criado em meio a tantas dificuldades e que, aos poucos, nesta coletividade não mais se identificará. No diálogo com Jasão, Creonte defende a maneira em que impõe as regras aos moradores da comunidade como um sacrifício válido para conquistar o almejado “progresso”:

Creonte – [...] Muito bem. Na Segunda Guerra, / só russo, morreram vinte milhões [...] / 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... / [...] Foi assim / que os povos todos 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

[...]

Creonte – [...] Vou lhe dizer o que é que é o brasileiro / alma de marginal, fora da lei, / à beira-mar deitado, biscateiro, / malandro incurável, folgado paca / vê uma placa assim: “não cuspa no chão”, / brasileiro pega e cospe na placa / Isso é que é ser brasileiro, seu Jasão...

Jasão – Não, ele não é isso, seu Creonte / O que tem aí de pedra e cimento, / estrada de asfalto, automóvel, ponte, / viaduto, prédio de apartamentos, / foi ele quem fez, ficando co’a sobra / E enquanto fazia, estava calado, / paciente. Agora, quando ele cobra / é porque já está mais do que esfolado / de tanto esperar o trem. Que não vem... / Brasileiro...²⁹

Nesta última parte da fala de Jasão, Chico Buarque nos remete diretamente à sua canção *Pedro Pedreiro* (1965): “Pedro pedreiro penseiro esperando o trem / (...) Esperando o dia de esperar ninguém / Esperando enfim nada mais além / Da esperança aflita, bendita, infinita / Do apito do trem / (...) Pedro pedreiro penseiro esperando o trem / Que já vem, que já vem, que já vem ...”.³⁰ Assim, o compositor estabelece uma visão de brasileiro como um pedreiro, que constrói tudo aquilo que é considerado um instrumento de progresso do país, mas que, diferentemente do trabalhador da música

²⁸ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D’água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 13.

²⁹ Ibid., p. 106-107.

³⁰ WERNECK, Humberto. **Chico Buarque de letra e música**: incluindo Gol de letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 40; 41.

referida, não possui mais a esperança de que um dia o “trem chegue”, ou seja, a melhoria de sua vida.

Durante a discussão com a personagem Creonte, Jasão formula uma segunda perspectiva sobre a população do vilarejo. Sua visão se modificou justamente pela falta de identificação com a coletividade, embora tenha sido criado em meio dela; ou melhor, daquilo que imaginava ser essa coletividade. Seus anseios e ambições são individuais e desvinculados de um “bem social”. As incoerências de Jasão em sua referência como “povo”, se encontram justamente nesse ponto, uma vez que faz de seu conhecimento sobre os pobres da Vila do Meio-Dia uma mercadoria cultural – da mesma maneira em que Creonte fazia com a música popular de Jasão –, no qual a esperança é um produto de venda.

Jasão - Seu Creonte, eu venho do cu / do mundo, esse é que é o meu maior tesouro / Do povo eu conheço cada expressão, / cada rosto, carne e osso, o sangue, o couro...

Jasão – Não fique pensando que o povo é nada, / carneiro, boiada, débil mental, / pra lhe entregar tudo de mão beijada / Quer o quê? Tirar doce de criança? / Não. Tem que produzir uma esperança / de vez em quando pra a coisa acalmar / e poder começar tudo de novo / Então, é como planta, o povo, / pra poder colher, tem que semear, / Chegou a hora de regar um pouco / Ele já não lhe deu tanto? Em ações, / prédios, garagens, carros, caminhões, / até usinas, negócios de louco... / Pois então? Precisa saber dosar / os limites exatos da energia / Porque sem amanhã, sem alegria, / um dia a pimenteira vai secar / Em vez de defrontar Egeu no peito, / baixe os lucros um pouco e vá com jeito, / bote um telefone, arrume uns espaços / pras crianças poderem tomar sol / Construa um estádio de futebol, / pinte o prédio, está caindo aos pedaços / Não fique esperando que o desgraçado / que chega morto em casa do trabalho, / morto, sim, vá ficar preocupado / em fazer benfeitoria, caralho! / Com seus ganhos, o senhor é que tem / que separar uma parte e fazer / melhorias [...] Ao terminar, / reúna com todos, sem exceção / e diga: ninguém tem mais prestação / atrasada. Vamos arredondar / as contas e começar a contar / só a partir de agora..³¹

A ironia na fala de Jasão demonstra que a busca pelos anseios da coletividade começava a se dificultar com o início do desenvolvimento de um individualismo específico; aquele concernente ao deslumbramento da indústria cultural, do dinheiro fácil, da propaganda; enfim, das maravilhas do consumo oferecidas pelo “milagre econômico brasileiro”. É justamente com esse espírito que, agora, Jasão possui plenos direitos de se sentar na cadeira de Creonte. O protagonista lhe oferece todas as armas

³¹ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D’água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 112; 113-114.

para desvincular o movimento de Egeu de unir a população pobre contra as dívidas impostas.

Enquanto Jasão persuadia Creonte a fazer o mais sensato para que o dono da Vila do Meio-Dia pudesse manter-se no domínio, Egeu dialogava com Joana, preocupado com suas promessas de vingança desesperada. Como mentor ideológico dos problemas da população, Egeu buscou convencê-la a agir prudentemente e com o auxílio de todos contra Creonte.

Egeu – Vai me prometer, tem que me jurar / que de hoje em diante vai ficar / quietinha, bico calado...

Joana – Essa não...

[...]

Egeu – Então, não conte mais comigo, Joana

Joana – Mas, mestre, Creonte rouba, me engana, / me destrói, me carrega até meu macho / e eu fico de bico calado? Baixo / a cabeça?

[...]

Egeu – Se quer brigar, perfeito, / Só vim lhe pedir pra brigar direito / [...] Então, se você fica prevenida, / fingindo que esqueceu, levando a vida / como se nada fosse, sem qualquer / provocação, então se ele quiser / te despejar na rua – e ele pode – / não vai poder porque vai dar um bode, / todo mundo vai ficar do seu lado, / Creonte vai ficar paralisado / na proporção da força que dispõe / Mas em vez disso, não, você se põe / A agredir, xingar, abrir o berreiro / em tudo que é esquina, bar e terreiro, / você se isola, perde a aprovação / dos seus vizinhos, fica sem razão [...] / A gente avança só quando é mais forte / do que o nosso inimigo. A sua sorte / é ligada à sorte de todo mundo / na vila. Trabalhador, vagabundo, / humilhado, ofendido, devedor / atrasado, quem paga com suor / as prestações da vida é seu amigo / Quem leva na cabeça está contigo, / está naturalmente do teu lado / Então, cada passo tem que ser dado / por todos. Se você avançar só, / Creonte te esmaga sem dor, nem dó / Compreendeu, comadre Joana? (Silêncio) [...].³²

O receio do vizinho de Joana era que ela agisse sozinha, pois, como representante maior do povo, seria mais um resultado da “marginalidade abafada” do sistema, como apontam os dramaturgos. A partir desse diálogo, Egeu aponta claramente seu discurso: o desespero vivido por Joana é o ponto de partida para se reunir um problema afetivo a um problema social.

Após a conversa com Creonte, que está disposto a expulsar Joana da Vila do Meio-Dia a qualquer custo, Jasão explica à protagonista as novas determinações, mas tenta convencê-la a aceitar uma pensão, vinda do dinheiro do poderoso. A negativa de Joana ao acordo e seu desespero por não saber mais aonde iria morar foi o estopim para

³² HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D’água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 120-121.

que os vizinhos ouvissem o argumento de Egeu a respeito da injustiça e do autoritarismo de Creonte.

Todos se dirigem à casa do dono do conjunto habitacional. Por receio a uma possível rebeldia da população, Creonte resolve colocar em prática os planos de Jasão. Para isso, quita todos os débitos dos habitantes, manda construir campo de futebol, orelhões e outras facilidades no vilarejo.

O controle de Creonte fica ainda mais evidente no momento em que propõe a participação de todos do subúrbio na festa do casamento de sua filha, dando-lhes serviços, “comes e bebes”. Constrói-se, dessa maneira, o significado de sua manipulação pela harmonia do ato de se confraternizar e se esquecer – por meio da alegria temporária – as dificuldades da vida e da pobreza.

Creonte – [...] eu gostaria / que vocês viessem à festa com calor, / prazer e – por que não? – co’a prestação em dia / E pra garantir à festa o melhor sabor, / comunico desde já que as mulheres todas / estão requisitadas para trabalhar / na nova indústria que abri: a indústria das bodas / Conto com a mão-de-obra do lugar / Vamos preparar doces, salgados, bebida, / pra lotar dois Maracanãs. [...].³³

No entanto, Egeu sabia o que estava por trás do discurso de Creonte. Segundo o vizinho de Joana, “[...] a festa é traiçoeira, [...] não há mal que nunca se acabe nem festa que dure a vida inteira”.³⁴ Mas é justamente por meio daquilo que Creonte havia prometido para a Vila do Meio-Dia e a realização da grande festa de casamento é que ele esvazia os sentidos da relação que Egeu buscava construir entre o problema de Joana e as dificuldades de toda a população. Dentro desse novo contexto, os vizinhos e as vizinhas mudam de atitude em relação ao sofrimento pessoal de Joana. Agora, seus interesses econômicos “falam mais alto”. Isso pode ser observado por meio de um diálogo entre as mulheres:

Corina – Não / acho que é certo, não...
Nenê – Por quê? Bobagem...
Estela – Eu não sei, não...
Zaíra – Também não...
Maria – É um serviço / como outro qualquer...
 [...]

³³ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D’água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 147.

³⁴ Ibid., p. 75.

Corina – Precisa ter um colhão / pra pegar esse biscate... (*ficam todas em silêncio*)

Nenê – Corina, vê, / eu vivo de fazer doce pra fora / e já cansei de fazer serviço / pra ela outras vezes...

Corina – Está louca? Ora, / Nenê...

[...]

Corina – Olha, essa menina / roubou o marido duma amiga nossa / e a gente inda faz docinho?...

Nenê – Ah, Corina, / isso não quer dizer que a gente endossa / o que ela fez...

Estela – Só tem u’a solução / Ir lá explicar direitinho a ela / Sem falar com ela eu não topo não... / Ela entende

Zaira – Quem vai falar, Estela? / Eu não vou...

Nenê – (*Gritando*) / Pois eu vou. O que tenho que falar, / falo na cara. Se Joana e Jasão / resolveram brigar, eu vou ficar / sem trabalho por causa disso? Ah, não! (*Sai*).³⁵

Em meio à atitude das vizinhas, ocorre o que Egeu mais temia. Joana está sozinha contra Creonte; uma vez que este, apesar de afirmar que irá fazer as “benfeitorias” aos habitantes da vila, não abre mão de expulsar Joana com o domínio do poder e da lei. Para isso, possui pleno controle sob a força policial.

Durante a discussão com o dono do conjunto habitacional, Joana não vê saída e lhe pede ao menos mais um dia para ficar, afirmando necessitar de tempo para conseguir um lugar para que ela e seus filhos pudessem morar e se estabelecer com dignidade. Mesmo com receio, Creonte aceita a proposta de Joana. A protagonista tem a oportunidade que precisava para construir sua vingança.

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

³⁵ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D’água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 149; 150; 151; 152.

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, viu
Um dia pra aplacar
Minha agonia
Toda a sangria
Todo o veneno
De um pequeno dia.³⁶

É através da música “Basta um dia” que Joana representará a dor maior do povo, que não vê nenhuma solução contra o poder que o exclui. Neste ponto, a trama se desenvolve de maneira a apontar os caminhos que os dramaturgos enxergavam para a camada mais pobre do país: a compleição da tragédia brasileira. Isolada, Joana concilia desespero e ações radicais. Seu pensamento se constitui da idéia de que em um dia bastaria para destruir o que em séculos se construiu. Nesta fala, juntamente à canção, ela revela o desejo de acabar com um sistema que se fundamentou durante tempo suficiente para lhe dar o controle total sob o povo. Diferentemente da personagem Egeu, que sistematiza seu sentimento de injustiça social, a protagonista, com seus atos impulsivos, não consegue instrumentalizar o seu ódio e transcender de visões individuais para as coletivas, em nome de uma organização a favor de todo o povo da Vila do Meio-Dia.

A partir desse momento em diante, Joana arquiteta seus planos. Chama Jasão para sua casa, fingindo estar arrependida por tudo o que tinha feito e deixando que ele visse seus filhos. O carinho de Jasão com as crianças remete à Joana a idéia de que o traidor iria ser vingado apenas se a revanche se dirigisse diretamente aos filhos.³⁷

³⁶ WERNECK, Humberto. **Chico Buarque de letra e música**: incluindo Gol de letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 111.

³⁷ Em seu livro **Rebeldes Primitivos** (Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1970), Hobsbawm discute as diferentes formas de relação entre os indivíduos considerados pelas autoridades como “contraventores” e os demais integrantes das sociedades. Construindo um diálogo com a personagem Joana, existia uma desarticulação em seus ideais, fator que determinaria a maneira como a protagonista buscou conduzir a tragédia, tentando transformar a dura realidade em meio ao seu desespero. Explicando sobre a falta de sistematização do movimento “improvisado” e “espontâneo” daquilo que denominou como “rebeldia

Porém, ao início prefere manter a vingança a Creonte e a Alma. Prepara um bolo envenenado com ervas daninhas e entrega aos filhos, para que estes o levassem aos noivos durante a cerimônia como “sinal de paz”.

Mas os planos de Joana não saem como ela esperava. Creonte nega a presença de seus filhos na festa e manda devolverem o “presente”. A protagonista encontra-se, então, no ápice de sua tragédia. Não enxerga saída, senão matar suas próprias crianças, embora tivesse temor dessa atitude.

Joana – [...] (*Abraça os filhos profundamente um tempo*) / 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 / Lá ninguém briga, lá ninguém espera, / ninguém empurra ninguém, meus amores / Não chove nunca, é sempre primavera / A gente deita em beliche de flores / mas não dorme, fica olhando as estrelas / Ninguém fica sozinho. Lá não dói, / Lá ninguém nunca vai embora. As janelas / vivem cheias de gente dizendo oi / Não tem susto, é tudo bem devagar / E a gente fica lá tomando sol / Tem sempre um cheirinho de éter no ar, / a infância perpetuada em formol
(*Dá um bolinho [envenenado] e põe guaraná na boca dos filhos*)
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 tragédia todo dia / é pior que a morte por envenenamento.
Joana come um bolo; agarra-se aos filhos; cai com eles no chão [...].³⁸

O ato passional da protagonista, que busca não somente a morte de seus filhos, mas também o suicídio demonstra a busca desesperada por justiça. Entretanto, essa justiça não é a dos homens, afinal, Creonte a expulsou e ela perdeu o amante e um lugar para morar. É uma personagem que possui fé e esperança de que será vingada espiritualmente tanto como mulher, quanto como cidadã que sofre pela pobreza. Representando um povo que batalha todos os dias – seja de maneiras lícitas ou ilícitas –, Joana enxerga, na sua morte e no assassinato de seus filhos, uma chance de alcançar o

primitiva”, Hobsbawm poderia nos fornecer considerações a respeito das atitudes de Joana. Assim, de forma semelhante às condutas dos trabalhadores agrícolas ingleses (em 1830) que Hobsbawm analisa em sua obra, a protagonista também se vê diante de uma realidade de injustiças provocadas, em grande parte, por um capitalismo excludente, a qual Joana não pode transformar, mas no qual também não consegue se inserir.

³⁸ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D’água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 173.

paraíso e uma vida eterna digna, melhor do que a vivida na terra, longe da escassez e da paixão avassaladora que a dominou e a destruiu.³⁹

Por meio da análise do texto de *Gota D’água*, foi possível avaliar as noções que Chico Buarque e Paulo Pontes construíram de povo brasileiro. A multiplicidade deste conceito na peça revelou uma população que se posicionava de maneiras diversas. Algumas vezes, condizente com o processo de industrialização do Brasil – crente nas facilidades proporcionadas pelo ideal de “milagre econômico” dos dominantes – outras possuindo consciência de sua miséria por meio da resistência contra a repressão dos mais poderosos; e outras ainda, na dúvida em qual caminho seguir, por se identificar com os problemas da miséria, mas com o sonho de ter, um dia, uma vida melhor.

Por isso, é preciso salientar que essas várias visões coexistem em meio a um campo de debates representacionais. A própria interpretação de Joana como um argumento ideal de povo, que resiste e luta contra aquilo que a oprime pode ser discutido se levarmos em consideração aquilo que os autores buscaram nos mostrar: o povo e a diferença com que administram suas condutas, suas dificuldades, seu imaginário, seus medos.

Dentro daquele contexto histórico específico, as disputas interpretativas fazem a construção dos significados, seja a visão dos dramaturgos de *Gota D’água* ou de qualquer outro sujeito, e se, na peça, a concepção de Creonte define e impõe aquilo que deveria ser considerado como o ser brasileiro, o historiador deve enxergar as outras possibilidades dentro de um processo que se encontra aberto à visões plurais. Seguindo afirmações de Carlos Vesentini, podemos, então, refletir sobre a questão do “povo”: “[...] para os vencidos, sejam agentes, sejam possibilidades históricas, surge como grande desafio saber localizar onde refletir e repensar problemas e lutas já colocadas, o momento em que efetivamente existiram e tentaram definir o movimento da história”.⁴⁰

Gota D’água demonstra, assim, o quão complexo é se debruçar sobre a temática popular. Para personagens como Egeu e Joana, em que o discurso desse “milagre” não fazia sentido, restava a coerção de Creonte. A vitória do dominante ao final da peça revela a preocupação dos dramaturgos em apontar, no texto teatral, os questionamentos que possuem a respeito do futuro do povo brasileiro no contexto de

³⁹ Sobre a avaliação dos atos de Joana em *Gota D’água*, consultar: ROCHA, Elizabete Sanches. **A gota que se fez oceano: o espetáculo da palavra em Gota D’água**. 1998. 224 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1998.

⁴⁰ VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 19.

meados da década de 1970; não apenas com a problemática da habitação popular, mas com a preocupação em colocar a camada excluída do sistema como protagonista do espetáculo.

Considerações finais

Toda ciência, tomada isoladamente,
não significa senão um fragmento
do universal movimento rumo
ao conhecimento.

Marc Bloch

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] deve a história demandar às línguas mortas os seus segredos... Deve escutar as fábulas, os mitos, os sonhos da imaginação... Onde o homem passou, onde deixou qualquer marca da sua vida e da sua inteligência, aí está a história.

Fustel de Coulanges

O suporte teórico metodológico desta pesquisa situou-se na vertente da História Cultural que, tributária dos esforços de intelectuais engajados na história social, ampliaram as possibilidades de investigação, resgatando a atuação dos sujeitos na construção da sociedade. Por este caminho, não é mais possível prescindir das implicações e mesmo do papel da cultura para a história, numa inter-relação dialética entre os muitos fazeres humanos. Os homens, ao produzirem suas relações sociais, produzem simultaneamente cultura.

A idéia de uma compreensão cada vez maior do ser humano fez com que existisse um diálogo com as expressões artísticas, e, entre elas, o teatro. De maneira geral, a conciliação de estudos historiográficos com a temática teatral é interessante, na medida em que toda e qualquer expressão artística pode ser avaliada não somente como uma escolha estética, mas também uma escolha política de autores diretores e intérpretes. Enfim, uma resposta “aos estímulos que a gente recebe do momento”, de acordo com as palavras de José Celso.¹

Nessa perspectiva, a análise das tragédias de Eurípides, Vianinha e, principalmente *Gota D'água* de Chico Buarque e Paulo Pontes me permitiram avaliar de que forma são atribuídas e julgadas questões sociais polêmicas como a paixão, o controle do poder, a traição, a morte e a injustiça em tempos históricos tão diferentes como a antiguidade grega e a modernidade brasileira. Os textos dramáticos do Brasil da década de 1970, que foram analisados, possibilitaram uma avaliação sobre a maneira de resistência encontrada para continuar a luta contra a ditadura militar que se acirrava após o Ato Institucional nº. 5 de 1968, bem como as transformações na visão de teatro

¹ Ator e diretor brasileiro contemporâneo (década de 1950, 1960 e 1970), além de ter sido dramaturgo. Um dos mais importantes integrantes do Grupo e Teatro Oficina.

engajado que melhor representasse o momento histórico em que os brasileiros se encontravam.

A construção da crença mitológica dos gregos, a teoria aristotélica, o conceito de tragédia e de teatro engajado, bem como a trajetória dos dramaturgos brasileiros foram, durante todo o andamento da pesquisa, encarados como elementos cuja historicidade conjugava o principal fator de definição. Não foi possível partir de noções de universalidade e imobilidade para compreender o movimento das transformações históricas nos diversos valores e práticas que envolviam desde a antiguidade clássica ao Brasil contemporâneo.

Por esse ponto de vista, a análise de *Gota D'água* se concretizou pela busca de indícios que melhor demonstrassem a significabilidade da obra, entendendo esta produção como uma representação de seus autores no ano de 1975. Compreender sua linguagem, sua estrutura dramática, as personagens, rubricas e canções foram os elementos primordiais para ter uma maior aproximação dos sentidos da peça, uma vez que refletir sobre sua produção requer atenções especiais, também, à sua forma.

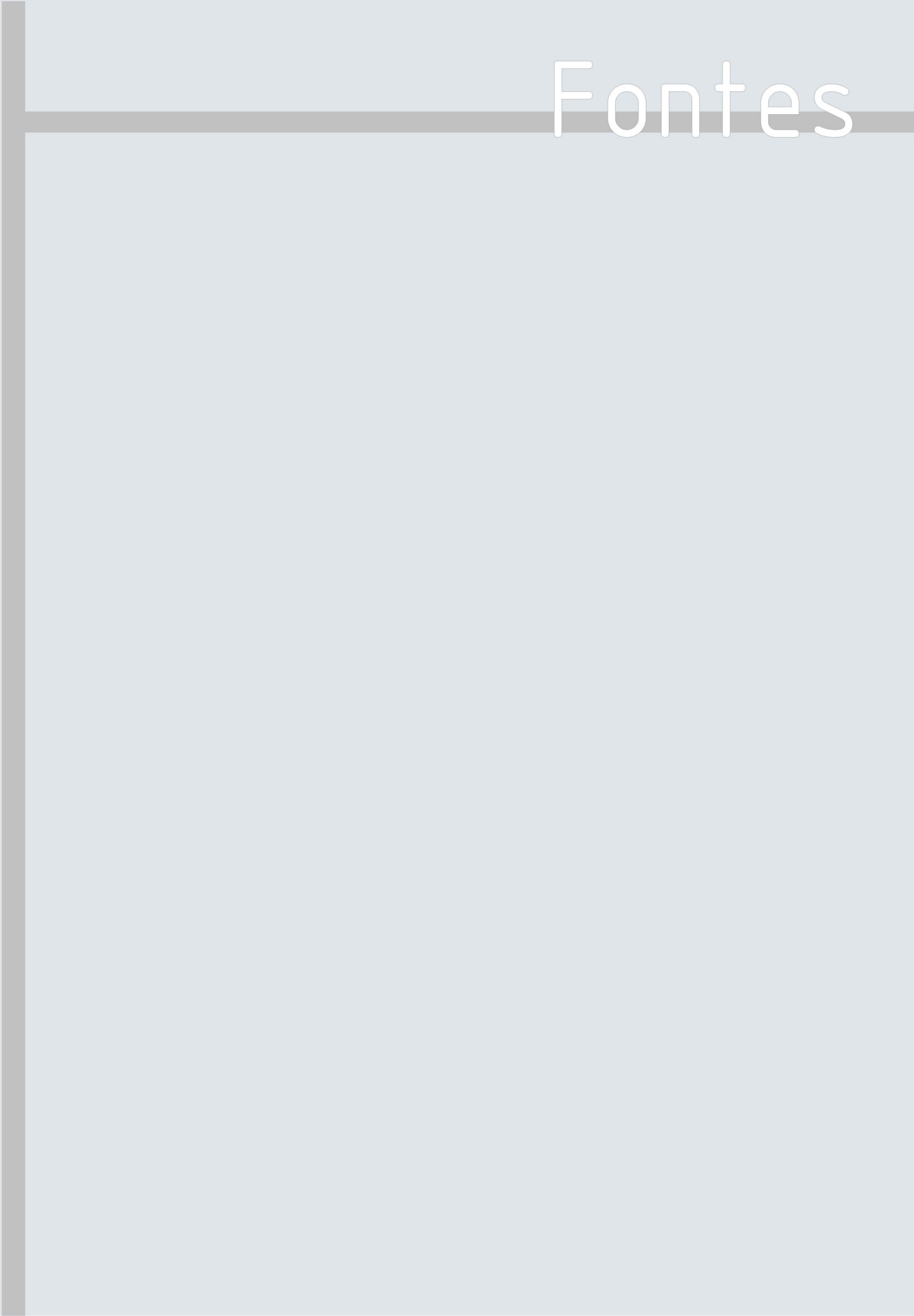
Entretanto, as interpretações que nortearam tudo aquilo que foi explicitado da referida peça teatral se constitui em apenas uma provável discussão de uma particularidade produzida na década de 1970, em meio a tantos sujeitos e debates envolvidos. Da mesma maneira, compreender a visão que unia o teatro às noções políticas foi uma das infindáveis tentativas de observar o trabalho desenvolvido por Vianinha, Paulo Pontes e Chico Buarque.

Algumas problemáticas surgiram durante as investigações e ainda merecem um maior apreço. A continuidade da pesquisa torna-se, então, pertinente. Mesmo construindo, no texto teatral *Gota D'água*, uma visão heterogênea de “povo brasileiro”, e desmistificando uma idéia unificada e teórica dos conceitos de “nacional” e “popular”, os críticos do espetáculo insistiram em afirmar que esta determinação estava fundamentada na ideologia dos dramaturgos e do diretor, a ponto de acreditarem falar sobre o “povo”, mas na verdade estavam procurando desesperadamente falar para ele – fator que não haviam conseguido, uma vez que, segundo eles, o espetáculo foi considerado de um caro valor “empresarial”. Faz-se necessário, assim, compreender a recepção da crítica em relação à peça, na medida em que neste trabalho inicial, foi

desenvolvida apenas a visão dos dramaturgos acerca das questões que envolvem a luta do teatro engajado para a discussão da realidade dos brasileiros.

Além disso, outro ponto se mostra relevante de ser aprofundado. Em meio a uma trajetória de vida e construção de ideais diferenciados aos de Paulo Pontes e Vianinha, Chico Buarque demonstrou a peculiaridade de suas intenções como um artista que buscava continuar com seus projetos profissionais e lutando contra a censura da ditadura militar. Porém, ainda é preciso analisar os trabalhos desenvolvidos sobre ele, uma vez que são imbuídos de uma visão criada de quem é o artista, bem como do caráter cristalizado de engajamento atribuído às suas obras. Por isso, faz-se necessário realizar um balanço historiográfico do que já foi dito e o que é enraizado no imaginário das pessoas que produziram o “mito Chico Buarque”.

A temática é rica e esconde múltiplas facetas de sentido e, nestas condições, pode ser avaliada sob vários aspectos e olhares que conduzirão o trabalho de maneiras distintas. Por isso, a atual pesquisa não pretende ter suas considerações esgotadas. Afinal, o trabalho busca ser uma constante construção de conhecimento.

A thick, dark gray L-shaped line is positioned in the top-left corner of the page. It consists of a vertical segment on the left and a horizontal segment extending to the right, passing behind the text.

Fontes

FONTES DOCUMENTAIS

ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966. [teoria aristotélica]

BARROS FILHO, Omar de; VEIGA, Rui (Orgs.). **Paulo Pontes** – a arte da resistência. Coleção Testemunhos. v. 1, São Paulo: Versus, 1977. [revista organizada em homenagem à Paulo Pontes]

EURÍPIDES. **Medéia; Hipólito; As Troianas**. 6. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003. [peça clássica *Medéia* publicada]

HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D'água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. [peça *Gota D'água* publicada]

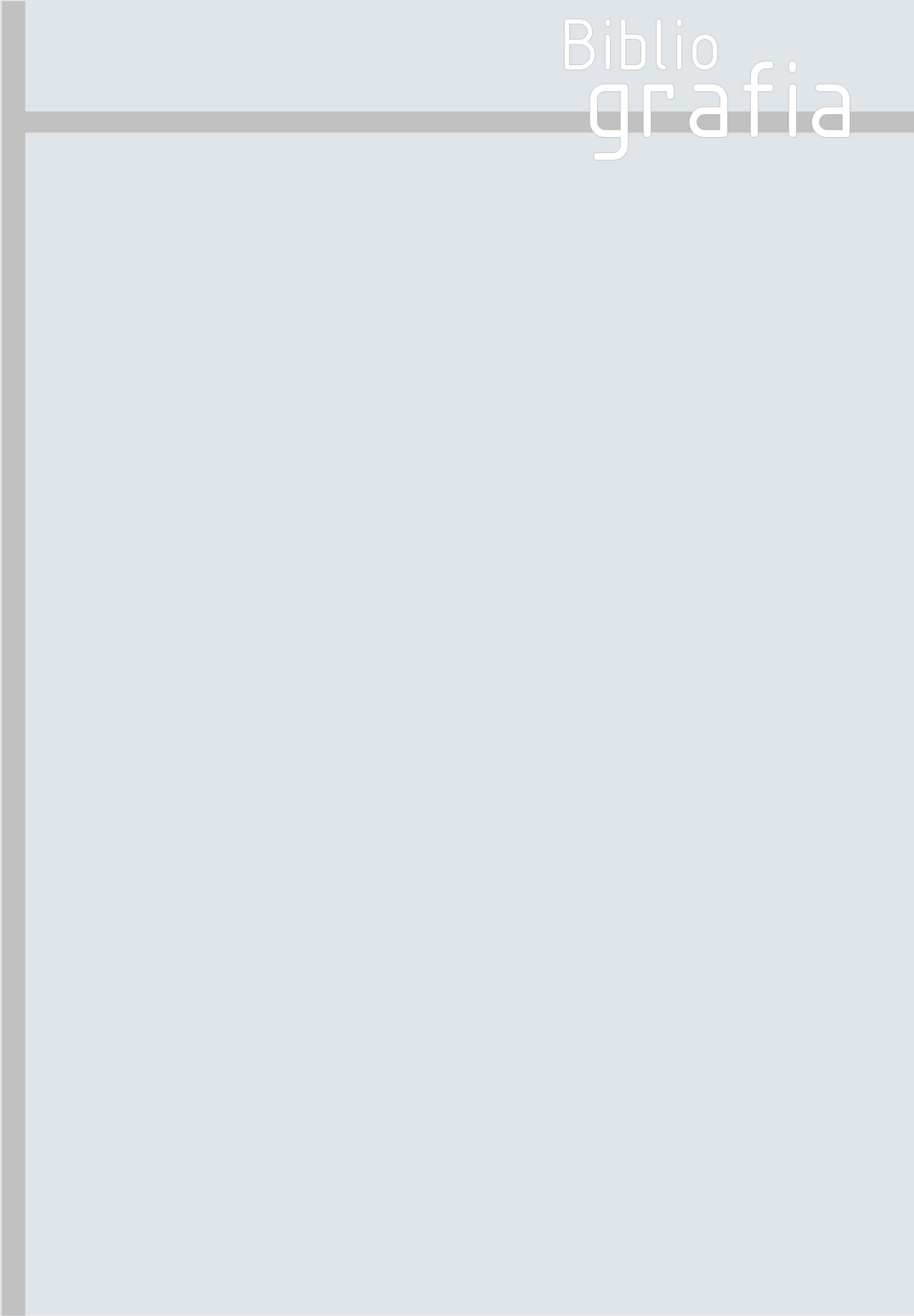
PEIXOTO, Fernando (Org.). **Vianinha**: Teatro – Televisão – Política. São Paulo: Brasiliense, 1983. [Textos reunidos de Oduvaldo Vianna Filho]

_____. **Teatro em pedaços**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989. [livro contendo entrevista com Paulo Pontes e Chico Buarque]

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Medéia*. **Cultura Vozes**. Petrópolis: Vozes, v. 93, n. 5, 1999. [teledramaturgia *Medéia* publicada]

Site:

<http://www.chicobuarque.com.br> [site oficial de Chico Buarque]



Biblio grafia

BIBLIOGRAFIA

Livros, textos e artigos de revista:

ALENCAR, S. S. A censura *versus* o teatro de Chico Buarque de Hollanda, 1968-1978. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, jul./dez. 2002.

ALVES, M. H. M. **Estado e oposição no Brasil (1964-1984)**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1989.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do Mundo**. Rio de Janeiro: Record, 1993.

ARRABAL, J. **Anos 70** – teatro. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

BARCELOS, J. **CPC** – uma história de paixão e consciência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BENJAMIM, W. Sobre o Conceito de História. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLOCH, M. **Apologia da História** – ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BRANDÃO, J. de S. **Teatro grego**: tragédia e comédia. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

CARDOSO, S. et al. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: FUNARTE / Companhia das Letras, 1987.

CARLSON, M. **Teorias do teatro** – Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CERTEAU, M. de. **A escrita da história**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitari, 2000.

CHARTIER, R. **A história cultural entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil/DIFEL, 1990.

_____. **Do palco à página**: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

_____. **Formas e sentido** – cultura escrita: entre distinção e apropriação. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

CHAUÍ, M. **O nacional e o popular na cultura brasileira** (seminários). São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Brasil** – mito fundador e sociedade autoritária. 5. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

- DIEL, P. **O Simbolismo na Mitologia Grega**. São Paulo: Attar, 1991.
- FERNANDES, R. (Org.). **Chico Buarque do Brasil**: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- FERRY, L.; RENAUT, A. **Pensamento 68** – ensaio sobre o anti-humanismo contemporâneo. São Paulo: Ensaio, 1988.
- GINZBURG, C. **Mitos, emblemas, sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GUINSBURG, J; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de. (Org.). **Dicionário do teatro brasileiro** – temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- HOBBSAWM, E. J. **Rebeldes primitivos** – estudos sobre as formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1970.
- HOMERO. **Ilíada**. Vol. XXI. São Paulo: Brasileira Ltda, 1970.
- KÜHNER, M. H.; ROCHA, H. **Opinião**: para ter opinião. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Prefeitura, 2001.
- LAMPRECHT, Regina Ritter. **Aquisição da linguagem**: questões e análises. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.
- LESKY, A. **A tragédia grega**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- MACIEL, D. A. V. **Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno**. João Pessoa: Universitária/UFPB, 2004.
- MARSON, A. Reflexões Sobre o Procedimento Histórico. In: SILVA, Marcos (Org.). **Repensando a História**. São Paulo: Marco Zero, 1984.
- MENEZES, A. B. de. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. 3. ed. ampl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MORAES, D. de. **Vianinha cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991.
- MOREIRA, V. M. L. Nacionalismos e reforma agrária nos anos 50. **Revista Brasileira de História**. v. 18, n. 35, São Paulo, 1998.
- NEVES, J. das. **A análise do texto teatral**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- NOVAIS, F; SCHWARCZ, L. M. (Orgs.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 4.
- ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **A moderna tradição brasileira** – cultura brasileira e indústria cultural. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PARIS, R. A imagem do operário no século XIX pelo espelho de um “Vaudeville”. In: CORRÊA, A. M. M. et. al. (Orgs.). **Revista Brasileira de História** – Sociedade e Cultura. São Paulo: ANPUH/Marco Zero, v. 8, n. 15, set. 1987/fev. 1988.

PATRIOTA, R. **Vianinha um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

PEIXOTO, F. **O que é Teatro**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. **Teatro em pedaços**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

RAMOS, L. F. **O parto de Godot e outras encenações imaginadas**: a rubrica como poética da cena. São Paulo: Hucitec, 1999.

RAMOS, A. F. **Canibalismo dos Fracos Cinema e História do Brasil**. São Paulo: EDUSC, 2002.

REZENDE, M. J. de. **A ditadura militar no Brasil**: repressão e pretensão de legitimidade (1964-1984). Londrina: Editora UEL, 2001.

RINNE, O. **Medéia**: o direito à ira e ao ciúme. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

ROUBINE, J-J. **A linguagem da encenação teatral 1880-1980**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

SADER, E. **Quando novos personagens entraram em cena** – experiências e lutas dos trabalhadores na grande São Paulo. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

STEPHANIDES, M. **Jasão e os argonautas**. 2. ed. São Paulo: Odysseus, 2000.

VERNANT, J-P. **Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VESENTINI, C. **A teia do fato**. São Paulo: Hucitec, 1997.

VIANNA, D. **Companheiros de viagem**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

WERNECK, H. **Chico Buarque letra e música**: incluindo Gol de letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WILLIAMS, R. **Drama in performance**. New York: Culture Discovery, 1968.

_____. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Monografias e dissertações:

ARAÚJO, S. R. **Corpo a Corpo no debate cultural do Brasil da década de 1970**. 2003. 77 f. Trabalho de conclusão de curso (bacharel em História) – Instituto de História INHIS, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.

CARVALHO, J. E. de. **Chico Buarque e José Celso: embates políticos e estéticos na década de 1960 por meio do espetáculo teatral *Roda Viva* (1968)**. 2006. 177 f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG/INHIS, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

COSTA, R. de F. **Tempos de resistência democrática: os tambores de Bertolt Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto**. 2006. 226 f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG/INHIS, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

RABELO, A. de P. **O teatro de Chico Buarque**. 1998. 214 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1998.

ROCHA, E. S. **A gota que se fez oceano: o espetáculo da palavra em *Gota D'água***. 1998. 224 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1998.

SANTOS, C. R. dos. **Malandragem em questão: reflexões sobre a *Ópera do Malandro* de Chico Buarque**. 88 f. Trabalho de conclusão de curso (bacharel em História) – Instituto de História INHIS, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 1998.

VIEIRA, P. **Paulo Pontes: a arte das coisas sabidas**. 1989. 269 f. Dissertação (Mestrado em Comunicações e Artes) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1989.

Sites:

MACIEL, D. A. V. 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, Uberlândia, v. 1, n. 1, out./ nov./ dez. 2004. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 13 jan. 2005.

MARTINS, Christian Alves. O inconformismo social no discurso de Chico Buarque. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 2, n. 2, abr./ maio/ jun. 2005. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 19 set. 2005.

SOUSA, Dolores Puga Alves de. Os sessenta anos de um artista: “Chico Buarque do Brasil”, organização de Rinaldo de Fernandes. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 1, n. 1, out./ nov./ dez. 2004. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 08 out. 2004.