UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

ALEXANDRE FRANCISCO SOLANO

Além do Rio, a Gota D'Água:

O texto teatral de Agostinho Olavo, *Além do Rio, Medea* (1957), e a
peça de Chico Buarque e Paulo Pontes, *Gota D'Água* (1975)

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO – SP
2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

Além do Rio, a Gota D'Água:

O texto teatral de Agostinho Olavo, *Além do Rio, Medea* (1957), e a peça de Chico Buarque e Paulo Pontes, *Gota D'Água* (1975)

Alexandre Francisco Solano

TESE apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como exigência para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Adélia Bezerra de Meneses.

De acordo: _____

Profa. Dra. Adélia Bezerra de Meneses

Data: ____/____/____

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO – SP
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S684a

SOLANO, Alexandre Francisco

Além do Rio, a Gota D'Água: O texto teatral de Agostinho Olavo, Além do Rio, Medea (1957), e a peça de Chico Buarque e Paulo Pontes, Gota D'Água (1975). / Alexandre Francisco Solano; orientador Adélia Toledo Bezerra de Meneses. - São Paulo, 2018.
304 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. Teoria Literária e Literatura Comparada. 2. Literatura Brasileira. 3. Dramaturgia. 4. Além do Rio, Medea. 5. Gota D'Água. I. Meneses, Adélia Toledo Bezerra de, orient. II. Título.

SOLANO, Alexandre Francisco

Título: Além do Rio, a Gota D'Água: O texto teatral de Agostinho Olavo, *Além do Rio, Medea* (1957), e a peça de Chico Buarque e Paulo Pontes, *Gota D'Água* (1975).

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como exigência para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Adélia Bezerra de Meneses

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aos meus pais, com amor e gratidão.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, quero agradecer a minha orientadora, professora Adélia Bezerra de Meneses. Foi ela quem, com sua paciência, experiência, saber e afabilidade, tornou possível esse trabalho.

Aos meus pais, sou grato pelo carinho e cuidado durante essa trajetória. Sem a ajuda diária de minha mãe, não conseguiria concluir esse sonho. Ao meu pai, devo a leitura crítica dessa tese, com apontamentos que renderam discussões importantes para a mesma.

À minha filha, agradeço pelo amor incondicional, mesmo quando não pude lhe dar a atenção devida, tendo em vista a carga de leitura dessa pesquisa.

Sou muito grato pelo amor e carinho de Ana Caroline Freitas, que me ajudou a superar momentos difíceis durante essa jornada acadêmica.

Aos amigos Daniel, Mayara, Talitta e Dolores pelos constantes diálogos travados em torno das questões acadêmicas e por sempre me apoiarem em minha caminhada.

Aos professores João Roberto Faria e Cleusa Rios, pelos apontamentos e contribuições realizados durante o meu exame de qualificação.

Enfim, agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ) por ter financiado esse trabalho.

RESUMO

SOLANO, Alexandre Francisco. **Além do Rio, a Gota D'Água**: o texto teatral de Agostinho Olavo, *Além do Rio, Medea* (1957), e a peça de Chico Buarque e Paulo Pontes, *Gota D'Água* (1975). 2018. 304 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Exercitar o espírito crítico literário por meio da comparação dos textos teatrais *Além do Rio, Medea* e *Gota D'Água* é o objetivo desta tese. A primeira obra foi escrita por Agostinho Olavo, em 1957, e a segunda por Francisco Buarque de Holanda e Paulo Pontes, em 1975. Tratar dos possíveis distanciamentos e aproximações entre elas é, sem dúvida, lidar com a difícil tarefa de compreender o contexto de produção de cada uma, bem como refletir sobre as particularidades da escrita dramática dos seus autores. Somado a isso, a fim de refletir sobre algumas aproximações entre o romance naturalista e o teatro, no Brasil, propomos uma breve comparação dos textos já referidos com *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo. Nesse percurso, é possível verificar a importância que os estudos de Antonio Candido e Angel Rama representaram para esse trabalho. Em primeiro lugar, ao refletir sobre a formação do sistema literário brasileiro, por meio da relação “dialética de localismo e cosmopolitismo”, Candido nos forneceu caminhos para compreendermos como as peças teatrais estão inseridas na tradição de Medeia, iniciada desde a antiguidade grega. Por sua vez, o uruguaio Angel Rama, com o conceito de transculturação, nos trouxe meios pragmáticos para identificarmos como a língua, a estrutura e a cosmovisão das peças teatrais foram pensadas pelos dramaturgos.

Palavras-chave: Literatura Comparada – Transculturação – Teatro – Romance – Tradição – Medeia – Além do Rio, Medea – Gota D'Água

ABSTRACT

SOLANO, Alexandre Francisco. **Além do Rio, a Gota D'Água**: the theatrical text of Agostinho Olavo, *Além do Rio, Medea* (1957), and the piece by Chico Buarque and Paulo Pontes, *Gota D'Água* (1975). 2018. 304 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Exercising the critical spirit by comparing the theatrical texts *Além do Rio, Medea* and *Gota D'Água* is the aim of this thesis. The first work was written by Agostinho Olavo in 1957 and the second by Francisco Buarque de Hollanda and Paulo Pontes in 1975. Dealing with possible distances and approximations between them is undoubtedly to deal with the difficult task of understanding the context of production of each one, as well as reflect on the particularities of the dramatic writing of its authors. Added to this, in order to reflect on some approximations between the naturalistic novel and the theater, in Brazil, we propose a brief comparison of the mentioned texts with *O Cortiço*, of Aluísio de Azevedo. In this way, it is possible to verify the importance that the studies of Antonio Candido and Angel Rama represented for this comparative work. Firstly, in reflecting on the formation of the Brazilian literary system, through the “dialectic of localism and cosmopolitanism”, Candido provided us with ways to understand how theatrical pieces are inserted in the tradition of *Medea*, initiated since ancient times in Greece. In turn, the Uruguayan Angel Rama, with the concept of transculturation, brought us pragmatic means to identify how the language, the structure and the worldview of theatrical pieces were thought by the playwrights.

Keywords: Comparative Literature - Transculturation - Theater - Romance - Tradition - *Medea* – *Além do Rio, Medea* – *Gota D'Água*

SUMÁRIO

Introdução	01
Capítulo I:	
Tradição e ruptura: da clássica Medeia às latino-americanas	15
1.1. Emoção e Razão na Medeia de Eurípides	19
1.2. Tradição e ruptura: a trágica e a lendária Medeia	30
1.3. Da clássica Medeia às latino-americanas: uma trajetória milenar	36
Capítulo II:	
Por trás das cortinas: dramas para negros e brancos	51
2.1. Nos bastidores: Prólogo para Brancos, de Abdias do Nascimento, e o prefácio de <i>Gota D'Água</i> , de Chico Buarque e Paulo Pontes	53
2.2. Do Teatro Experimental do Negro às produções teatrais de Chico Buarque e Paulo Pontes	65
2.2.1. O negro como espetáculo: o anedótico dentro das culturas afrodescendentes	65
2.2.2. Entre <i>Além do Rio</i> e <i>Gota D'Água</i> : o lugar de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha	75
2.3. A discussão da arte nacional em <i>Além do Rio</i> , <i>Medea</i> e o conceito do “nacional-popular” em <i>Gota D'Água</i> : “como dança balança a pança e recua”	97
Capítulo III:	
Transculturação do Drama no Brasil	109
3.1. A revivificação da tragédia grega no Brasil: a língua, a estrutura e a cosmovisão	115
3.1.1 A língua em <i>Além do Rio</i> , <i>Medea</i>	115
3.1.2. Tem saliva, tem crítica e grosseria: a língua nos <i>sets</i> de <i>Gota D'Água</i>	128
No Botequim	128
Na Vizinhança	136
Na Oficina	139
O <i>Set</i> dos Poderosos	145
O <i>Set</i> de Joana	159
3.1.3. Estrutura	167
3.1.4. Cosmovisão	180
Capítulo IV:	
Um mundo repleto de Arte: Gota D'Água	193
4.1. Dois retratos trágicos: a “foto da verdade” e a “foto de mentira”	197

4.2. O cinema vai ao teatro: algumas considerações sobre a arte cinematográfica em <i>Gota D'Água</i>	204
4.3. Tem música e festa na Vila Do Meio-Dia: as canções de Chico Buarque de Holanda em <i>Gota D'Água</i>	208
4.3.1. Entre encontros e desencontros: <i>Flor da Idade</i>	209
4.3.2. <i>Bem querer</i> : o tênue limite entre o amor e a morte	221
4.3.3. Basta, um dia!	228
4.3.4. "Do Riso fez-se o pranto": <i>a Gota D'Água</i>	233
Capítulo V:	
Do cortiço à Vila do Meio-dia	249
5.1. Da casa à festa: das investidas individuais às ações coletivas	254
5.2. A máquina de tecer realidades: resquícios do Naturalismo em Além do Rio e Gota D'Água	267
5.3. Das páginas do Cortiço às coxias de <i>Além do Rio</i> e <i>Gota D'Água</i>	274
Apenas uma "consideração"	287
Referências Bibliográficas	291

INTRODUÇÃO

O tema do infanticídio é dos mais antigos e dos que aparecem volta e meia em jornais, revistas e noticiários da tevê. Ao lermos uma matéria sobre uma mãe que matou seus filhos, por que nos comovemos tanto? Talvez pelo fato de pensarmos que seja raro esse acontecimento? Segundo dados oficiais, todos os dias – no Brasil – duas crianças são assassinadas por seus pais. Se esse não é o motivo de tanta comoção, qual seria? A resposta não é tão simples, pois o sentimento de indignação diante desse crime pode variar de uma cultura a outra e ser intensificado de acordo com cada época. Sem o desejo de nos aprofundarmos nessa discussão, uma coisa é certa: a revolta da sociedade contra pais infanticidas, principalmente contra a mãe, deve-se à inocência da vítima e, geralmente, à sua impossibilidade de defesa diante do agressor.

A mais famosa tragédia de Eurípides, *Medeia* (431 a.C.), parece atender a grande parte dos pesquisadores interessados nesse assunto. Mas ao lado da questão dos filhos assassinados pela mãe, há outra de maior calibre nessa obra. No campo dos estudos literários, a luta da mulher à procura de um espírito livre, que não tolera a arbitrariedade alheia, nos propõe inúmeros caminhos de investigação. Dentre eles, o próprio infanticídio reflete a recusa de Medeia diante de uma ordem de coisas estabelecida pelos homens. Servilismo, sofrimento, humilhação e aceitação fazem parte dessa cultura de submissão, contra a qual se coloca a personagem-título do escritor grego.

Quanto a esse espírito de resistência de Medeia, há entre os estudiosos um consenso. Albin Lesky, na obra *A tragédia grega*, a considera como “[...] mulher que opõe à ofensa e ao sofrimento o caráter desmedido de sua paixão”.¹ Embora seja essa uma das características mais difundidas sobre a personagem, não há como avaliar os seus crimes somente à luz da paixão, mesmo quando essa é entendida como “[...] os apetites, a cólera, o medo, a audácia, a inveja, a alegria, a amizade, o ódio, o desejo, a emulação, a compaixão, e em geral os sentimentos que são acompanhados de prazer ou dor”.²

Sem conhecer as particularidades da escrita de Eurípides, afirmam alguns leitores: “Guiada por um ódio irrefreável, após ser traída, Medeia, com os seus venenos, pôs fim à nova família de Jasão, à princesa e ao Rei Creonte”; “O destino guiou as mãos da demoníaca Medeia contra os pobres filhos, para que assim atingisse o pai”; “Insanidade versus racionalidade, o duelo entre a razão e emoção; esses são os grandes conflitos que fazem Medeia agir”. A partir

¹ LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 171.

² ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W. D. Ross. São Paulo: Nova Cultural, 1973, p. 22-24. V. 4. (Os Pensadores)

dessas e de outras colocações, qual seria a melhor maneira de abordar a protagonista? Como o discurso do pesquisador pode atribuir às tragédias gregas, tão estudadas, novas interpretações? Quais caminhos nos propiciam avaliar se a personagem de Eurípides possui ou não a capacidade de avaliar os seus atos, traçando assim o seu próprio caminho?

Essas são algumas interrogações que compõem a primeira parte desta pesquisa. Essa busca de novas conclusões sobre a personagem Medeia é acompanhada por uma análise interpretativa da obra, que não deixa dúvidas quanto à dimensão e à distinção estética da escrita de Eurípides. Por exemplo, do modo como ele redimensiona o papel do coro e impregna o espírito de Medeia de dúvidas, revelando através dos seus versos as reviravoltas da personagem em face do infanticídio.

Não à toa, cientes da importância dessa tragédia, muitos literatos, a partir das inquietações de suas épocas, resgataram e deram vida nova à personagem de Eurípides. Os mitos que um dia inspiraram a criação do escritor grego, impactado com a demoníaca figura de Medeia, descrita por Hesíodo, na *Teogonia* (VIII a.C.), e por Píndaro, na *IV ode Pítica* (462 a.C.), também serviram (e ainda servem) à releitura de Medeia. Assim, ao tratarmos das diferentes *Medeias* ou de outras personagens que assumiram seus traços, no curso da história da literatura, estamos preocupados com a sua tradição.

Para T.S Eliot, quando um escritor se esforça para compreender que a sua obra sempre guarda aproximações e distanciamentos com as produções literárias do passado, ele é capaz de revelar – por meio de sua escrita – particularidades prontas a conferir aspectos originais a uma tradição já estabelecida. Pois bem: a tradição não é constituída pela mera repetição de características transmitidas de uma geração a outra, passadas automaticamente de uma obra de arte a outra. Ela representa a própria consciência do passado, das vozes pregressas que se infiltram no discurso do presente; a compreensão de que novos valores, quando realmente inovadores, se ajustam aos antigos na construção de obras literárias distintas.³ Do mesmo modo, para nós críticos, preocupados em compreender como os autores e suas obras chegam até nós, é preciso levar em conta o seguinte:

Não há nenhum modo de visar a privacidade original ou o lugar público do escritor sem examinar como cada um deles chega até nós, quer por cânone curricular, estruturas intelectuais ou críticas providenciadas por uma autoridade dominante [...], quer por uma série maciça de debates para saber de quem é essa tradição, qual é a sua finalidade, e assim por diante.

³ Cf. ELIOT, Thomas Stearns. *Tradição e Talento Individual*. In: _____. **Ensaaios**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.

Imediatamente depois surgem a constituição da tradição e o passado apropriável [...].⁴

Conscientes disso, ainda no primeiro capítulo, intitulado *Das Medeias clássicas às latino-americanas*, elaboramos um rastreamento de obras referente à formação da complexa tradição da personagem grega. À medida que características originais são concedidas a ela por diferentes autores ou pela apreciação de críticos literários, verificamos a permanência de um fio condutor em tais releituras. Assim, a tradição de Medeia é conduzida a partir de uma relação dialética entre seus aspectos míticos e seus atributos humanos. É possível também compreender como tal movimento se opera por meio de duas concepções distintas de tragédia: a de Ésquilo, na qual as personagens assumem uma postura semidivina, e a de Eurípides, na qual há o surgimento de figuras dramáticas mais próximas dos homens do que dos deuses. Esse debate com um passado ainda vivo, estabelecido por uma contínua tensão entre o plano divino e o terreno, é revelado, nessa tese, por meio de uma relação de contraste e comparação entre as produções artísticas que trazem como figura central a personagem Medeia.

Não é certamente nova esta tentativa, que busca compreender a constituição e a finalidade dessa tradição. Mas se há aí algum mérito, ele se refere ao nosso esforço em demonstrar como a tradição da personagem grega é alterada e renovada a partir dos escritores latino-americanos, em especial dos brasileiros. Dentre eles, Agostinho Olavo, com a peça *Além do Rio, Medea* (1957), e Chico Buarque de Holanda e Paulo Pontes, com a tragédia musical *Gota D'Água* (1975), são os dramaturgos que exerceram uma influência mais profunda e durável na construção da Medeia brasileira.⁵

⁴ SAID, Edward. **Humanismo e crítica democrática**. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia. das Letras, 2007, p. 99.

⁵ O interesse por traçar esse paralelo, ponto central desta tese, surgiu durante a disciplina de mestrado Seminários em Literatura Brasileira, ministrada pela professora Dra. Kênia Maria Pereira de Almeida, na Universidade Federal de Uberlândia, em 2010. Além de apresentar a nós, pós-graduandos, um texto pouco conhecido entre os críticos da dramaturgia brasileira, *Além do Rio, Medea*, inserido na antologia de teatro negro-brasileiro, *Dramas para negros e prólogo para Brancos*, organizada por Abdias do Nascimento, a professora Kênia trouxe artigos de fundamental importância para pensar inicialmente esta tese. Em especial, o ensaio *Medéia: Metamorfoses do Gênero*, de autoria da professora Dra. Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho, traz uma análise de *Além do Rio* e de *Gota D'Água* que iluminou a importância da comparação aqui traçada. Além disso, a pesquisadora, ainda nesse trabalho, faz uma discussão de *Des-Medéia* (1995), de Denise Stoklos, e da ópera *Kseni – a estrangeira* (2006), de Jocy de Oliveira, mostrando como é possível avaliar as diferentes adaptações do gênero trágico por meio dessas quatro peças. Ademais, Maria Cecília Coelho é uma das primeiras a resgatar para o cenário acadêmico a importância do texto de Agostinho Olavo. Cf. COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. *Medéia, metamorfoses do gênero. Letras Clássicas (USP)*, v. 9, p. 157-178, 2005. Outros trabalhos também podem ser verificados: SILVA, Hemerson Freitas da. Um mito grego no Brasil em *Além do rio*, de Agostinho Olavo (1957). *Anais do Congresso Nacional Africanidades e Brasilidades (UFES)*, v. 2, p. 1-9,

Enquanto a heroína de Olavo vive isolada numa ilha, próxima às fazendas escravocratas do Brasil Colônia, Joana, nome dado à figura grega por Chico e Pontes, vive na periferia da cidade, onde os moradores sobrevivem de “migalhas” e estão sempre cheios de dívidas. A primeira é uma rainha africana, trazida como prêmio para a colônia, no século XVII, e a segunda, como seu nome indica, é uma pessoa tão comum como seu povo, “[...] filhos dum meio-fio dum beco escuro / filhos dum subúrbio imundo do país”.⁶ Medea é orixá, incorpora os ancestrais de sua gente. Joana invoca, em seus rituais, santos católicos, deuses gregos e as entidades da umbanda e do candomblé. A busca pela autonomia do poder espiritual representa para ambas um modo de negar as forças políticas opressoras, representadas nos espetáculos por Jasão e Creonte. Todavia, se a personagem de *Além do Rio* está mais próxima da lendária Medeia, sacrificando seus filhos para se reconciliar com seus deuses, Joana se aproxima da Medeia humana, matando-se após envenenar seus meninos. Não há, no entanto, um esquema rígido de interpretação que as defina através da polarização desses atributos, humanos e divinos. Como ressaltado, há uma dialética entre essas propriedades, sem que uma característica seja destituída pela outra.

Em todo caso, não podemos negar que, ao selecionarmos três obras cujas aparições se diferenciam pelo tempo e lugar, seja necessário estabelecer um método eficiente para interpretá-las. Dessa forma, ao elegermos como principais objetos de pesquisa a tragédia *Medeia* (461 a.C.) e, principalmente, suas releituras, *Além do Rio*, *Medea* (1957) e *Gota D’Água* (1975), esse trabalho está voltado, antes de tudo, às investigações da *Teoria Literária* e, principalmente, da *Literatura Comparada*.

A teoria da literatura, além de esclarecer as propriedades do gênero literário, especialmente do dramático, nos proporciona caminhos para analisar o estilo particular de cada autor. Por meio dela, “[...] uma das ambições do crítico é mostrar como o recado do escritor se constrói a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas leis fazem melhor sentir a realidade originária”.⁷ Para desvendar esse “mundo novo”, com suas leis próprias, alguns conceitos, discutidos pelos teóricos da literatura, devem ser examinados. A exemplo, o exame do “nacional-popular”, envolvendo os movimentos teatrais da década de 1950 e os grupos dos anos 70, nos trouxe esclarecimentos da maneira como os autores de *Gota D’Água* se posicionaram

2015; ALMEIDA, Wilson F. Ribeiro. Feitiçaria e cultura africana no teatro de Agostinho Olavo. **Revista de Educação Popular (UFU)**, n. o, v. 10, p. 106-120, 2001.

⁶ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D’Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 77.

⁷ CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: _____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 9.

contra uma única cultura nacional, sustentada pelo Estado e capaz de suprimir o lugar dos sujeitos com práticas e costumes “não oficiais”. Por sua vez, vemos como essa mesma discussão – do “nacional-popular” – não estava presente dentro do contexto de Agostinho Olavo, que traz para a ideia de nação principalmente a preocupação de inclusão do negro dentro do campo social e, assim, das suas práticas culturais.

Aliás, o modo como cada dramaturgo concebe a composição de sua obra de arte, a fim de fazer com que leitores e espectadores sintam melhor as possibilidades do cotidiano, é um dos pressupostos do segundo capítulo, *Por trás das cortinas: dramas para negros e brancos*. O que se pode notar de imediato, nesse ponto, é a preocupação com o papel do artista, com a autonomia de sua obra de arte, portanto com a função social da literatura. “Considerada em si, a função social independe da vontade ou da consciência dos autores e consumidores de literatura. Decorre da própria natureza da obra, da sua inserção no universo de valores culturais e do seu caráter de expressão [...]”.⁸

Apesar disso, tanto escritores como leitores, em busca de um sentido para aquilo que escrevem e leem, acabam consolidando determinadas finalidades para a obra de arte. Chico Buarque e Paulo Pontes, ao prefaciarem *Gota D’Água*, não são diferentes. O mesmo se dá com Abdias do Nascimento, em *Dramas Para Negros e prólogo para brancos*, obra que, além da sua peça, reúne a de Agostinho Olavo e mais sete espetáculos. Presente no segundo capítulo, a análise dos dois prefácios sugere o quanto Chico e Pontes fixam uma ideia sobre o povo brasileiro, na tentativa de defender causas que, no século XX, talvez nem fossem do conhecimento dessa “gente”. Por sua vez, Abdias assinala que só o negro, alvo de preconceitos devido à sua raça, tem a sensibilidade para desenvolver uma “estética da negritude”, com a finalidade de propor mudanças a um cenário de exclusão social.

Para compreender melhor o lugar social de cada um desses autores, com interesse em refletir sobre essas questões por eles levantadas, assim como outras, é essencial, a partir desse trabalho, situá-los nos grupos teatrais pelos quais eles se empenharam. Agostinho Olavo escreveu *Medea* para o Teatro Experimental do Negro (TEN), projeto cultural criado por Abdias do Nascimento, em 1944, que visou o desenvolvimento da cidadania e conscientização racial. Já Chico Buarque e Paulo Pontes, pertencentes a movimentos artísticos distintos, se encontraram devido a um projeto de Oduvaldo Vianna Filho – o Vianinha.

⁸ CANDIDO, Antonio. Estímulos da criação literária. In: _____. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 54.

Após levar ao público brasileiro a primeira teledramaturgia da mãe infanticida, *Medeia: uma tragédia brasileira* (1973), Vianinha tinha o desejo de adaptar sua releitura para o teatro. Sua morte precoce o interrompeu nesse projeto e seu amigo, Paulo Pontes, convidou Chico Buarque para que juntos realizassem o trabalho. Dessa forma, surge o espetáculo *Gota D'Água*, inspirado no roteiro de Vianna Filho. Acima de tudo, o autor de *Rasga Coração* foi responsável, segundo as palavras do escritor Ferreira Gullar, por unir diversos projetos sociais e teatrais, como os do Arena, do Centro Popular de Cultura (CPC) e do Show Opinião. Sua clareza quanto às diversificadas proposições estéticas da arte teatral, fizeram com que Vianinha se destacasse na aplicação de técnicas como as de Piscator e, principalmente, as de Bertold Brecht. Por essas e outras razões, traçamos – nessa pesquisa – um histórico do teatro brasileiro a partir da vida e obra de Vianinha, responsável por unir tantas gerações artísticas, como a de Chico Buarque e Paulo Pontes.

Já no terceiro capítulo, em um dos momentos mais relevantes dessa tese, procuramos analisar as peças *Além do Rio*, *Medea* e *Gota D'Água* através de caminhos comparativos. Como dito anteriormente, a *Literatura Comparada*, ao fornecer ensinamentos para um estudo sistemático das obras em questão, tornou-se uma prática imprescindível, quase inevitável para nós. Aliás, Antonio Candido, no Brasil, desempenhou uma tarefa fundamental para consolidar os estudos comparativos. Na sua clássica obra, *Formação da Literatura Brasileira* (1957), mesmo não conceituando o comparatismo, o crítico e professor já apresenta preocupações quanto à distância guardada pelos escritores brasileiros em relação aos modelos literários europeus. Examinando essa questão em inúmeros trabalhos, Candido revela por meio de correlações entre os nossos autores e os europeus o modo como a literatura do velho mundo é absorvida e modificada em nossas terras; a exemplo, ele realiza uma comparação da obra do francês Emile Zola com a de Aluísio de Azevedo.⁹

Próximo das assertivas de T.S Eliot, a obra de arte, para Candido, só existe a partir das relações de comparação com as demais. Por meio disso, é possível estabelecer quais são os “denominadores comuns” que ligam uma obra a uma série de outras. Entre esses denominadores, é possível distinguir “[...] a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes públicos, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma

⁹ Cf. CANDIDO, Antonio. De Cortiço a cortiço. In: _____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros”.¹⁰ A interação desses elementos, “escritor-obra-leitor”, é fator decisivo, para o crítico brasileiro, na formação de um “sistema simbólico” que comunica e, ao mesmo tempo, se faz comunicar, ou seja, a própria literatura.

O crítico uruguaio, Angel Rama, extremamente lúcido quanto à importância de Antonio Candido dentro dos estudos literários, buscou demonstrar que a América Latina, a partir do estabelecimento de um sistema literário próprio, autônomo, pôde alcançar representatividade e independência frente às culturas de outros países, como França, Inglaterra, Alemanha, Estados Unidos e outros. Embora seja preciso lembrar que: “[...] a base do projeto de integração latino-americana funda-se numa identidade comum que é enformada pela herança românica, pelo modo de apropriação das culturas estrangeiras, românicas ou não, e pela estratificação cultural decorrente do mestiçamento”.¹¹

Essa proposição de Rama, ao tratar da formação da literatura latina, tendo em vista o modo como ela absorve e modifica as influências estrangeiras, é desenvolvida através do conceito de transculturação, proposto na Antropologia por Fernando Ortiz. Definido como um fenômeno que traz transformações a duas ou mais culturas em contato, o conceito de transculturação é aqui abordado em dois momentos: primeiro, pelas tensões estabelecidas dentro de uma cultura literária tão diversificada como a nossa, na qual se encontram as peças *Além do Rio* e *Gota D’Água*, com propósitos diferentes; segundo, nos interessa investigar a maneira pela qual os modelos e temáticas da dramaturgia europeia e norte-americana foram incorporados por Agostinho Olavo, Chico Buarque e Paulo Pontes e redimensionados a partir das nossas problemáticas culturais.

A partir desse movimento de transformação e transferência de uma cultura literária a outra surgem novas proposições tanto para a nossa – Literatura – como para aquelas ditas “dominantes”; há por meio dessa relação a criação de uma nova realidade, ainda mais diversificada e complexa, se levadas em consideração aquelas que as originaram. Por essa razão, no capítulo três, *Transculturação do Drama no Brasil*, tentamos responder às seguintes questões: até que ponto as tensões geradas na dramaturgia brasileira, em decorrência da nossa dependência histórica do teatro europeu e, posteriormente, norte-americano, foram superadas? Como cada escritor, ao trabalhar o conteúdo da trama de Medeia, o “talhou” por intermédio de

¹⁰ CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, p. 23.

¹¹ NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**. História, Teoria e Crítica. São Paulo: Edusp, 2010, p. 70.

uma forma artística com qualidade suficiente para gerar proposições estéticas inovadoras à arte teatral? Em que grau os autores das peças analisadas se preocuparam com suas realidades imediatas a ponto de comprometer, na criação literária, o exercício da fantasia e da imaginação?

A quarta parte dessa tese, *Um mundo repleto de Arte: Gota D'Água*, reforça as reflexões levantadas pelas questões supracitadas. Do ano de 1957, quando foi escrita a peça *Além do Rio*, até 1975, ano de publicação da peça de Chico e Pontes, podemos notar na literatura brasileira o fim de um “[...] longo complexo de inferioridade, como se nossos povos, depois de enfrentarem os problemas, no plano político pela tomada de consciência do imperialismo, no plano literário através da visão crítica do realismo, pudessem enfim deixar fluírem seus poderes criadores”.¹² Correspondendo às expectativas dessa nova fase, Chico e Pontes, mais do que Agostinho Olavo, equilibram – dentro do texto teatral – as proposições estéticas pensadas ao longo do século XX, a fim de conferirem uma nova forma ao espetáculo.

A maneira como os temas são abordados em *Gota D'Água*, em meio ao cruzamento entre o épico e o lírico, sem anular por completo aspectos essenciais do dramático, como a mimesis e a catarse, conferem ao texto teatral um olhar inovador. Ao mesmo tempo que as músicas acompanham os diálogos, dando-lhes novos sentidos, as falas dos personagens são dotadas de musicalidade, ou pela cadência dos versos ou pela intensidade atribuída a cada situação da trama; a tensão dramática vista no texto cresce a cada cena, tendo a orquestra e a execução de ritmos religiosos papéis decisivos para isso.

Sob esse prisma, uma parte desse quarto capítulo é direcionada por meio da análise das quatro canções feitas por Chico Buarque, que compõem o espetáculo supracitado: *Flor da idade*; *Bem querer*; *Basta um dia* e *Gota d'Água*. Ao lado desse exercício interpretativo, buscamos observar como essas canções marcam o tom e a intencionalidade da fala das personagens, bem como adquirem diferentes conotações ao serem utilizadas em momentos diversos do texto teatral.

Contribuem para essa combinação de campos artísticos – ao lado da música – recursos cinematográficos que, tão caros à obra televisiva de Oduvaldo Vianna Filho, *Medeia: uma tragédia brasileira*, não foram totalmente descartados, estando o próprio espaço teatral conformado em *sets*, como sugerem as rubricas. Em meio a isso, a fotografia ganha a cada cena e nos dois atos da peça lugar de destaque: cada cena, tal qual num filme, parece ser um

¹² CANDIDO, Antonio apud NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada** – História, Teoria e Crítica. São Paulo: Edusp, 2010, p. 67.

fotograma transposto para essa película teatral; os autores parecem fotografar as cenas do cotidiano – por meio da releitura da tradição de Medeia – sob suas lentes literárias. São eles quem direcionam a objetiva, ofuscando determinados objetos, fatos e clareando outros. Somos nós leitores, diante do texto ou das remontagens teatrais, que concedemos maior brilho a um detalhe, antes não notado, e menor valor a outros já iluminados.

O último capítulo, *Teatro e Romance: do Cortiço à Vila do Meio-Dia*, promove um caminho de aproximações e distanciamentos entre o *Cortiço*,¹³ de Aluísio de Azevedo, e a peça *Gota D'Água*, passando por algumas questões de *Além do Rio, Medea*. A preocupação em retratar a realidade imediata de modo fiel, como acontece no *Cortiço*, está presente com maior ou menor intensidade na obra *Gota D'Água*? E na obra *Além do Rio*, de Agostinho Olavo? Azevedo, por meio de um romance coletivo, ao abordar um microcosmo social, no qual convivem pessoas de diferentes raças e das classes baixas, não teria influenciado Buarque e Pontes? Não estariam os autores dos textos teatrais aqui analisados imersos num “caldo cultural” que apresenta resquícios daquele vivenciado pelo escritor do *Cortiço*?

Aliás, caso observemos, a negra Bertoleza também foi traída pelo seu marido João Romão, que, após usá-la para estabelecer sua riqueza, a substitui pela jovem Zulmira, a qual lhe concede “status”, devido, principalmente, à posição e aos títulos do pai (Miranda). Do mesmo modo que a protagonista Joana, Bertoleza encontra como saída a morte, negando a sociedade escravista da época. Além da própria semelhança entre aspectos das personagens, é interessante notar como a obra de Azevedo tem como foco central a questão do dinheiro e do poder político, algo amplamente discutido por meio da figura de Jasão e Creonte em *Gota D'Água*. Quando juntos, esses personagens garantem que as cobranças de juros e as parcelas das moradias da “Vila do Meio-Dia”, onde residem Joana e seus vizinhos, sejam mantidas. Aliás, sobre a obra de Aluísio, diz Antonio Candido:

[...] o que há n'Ó Cortiço são formas primitivas de amealhamento, a partir de muito pouco ou quase nada, exigindo uma espécie de rigoroso ascetismo inicial e a aceitação de modalidades diretas e brutais de exploração, incluindo o furto [...] como forma de ganho e a transformação da mulher escrava em companheira-máquina [...] Aluísio foi, salvo erro meu, o primeiro dos nossos romancistas a descrever minuciosamente o mecanismo de formação da riqueza individual [...] N'Ó Cortiço [o dinheiro] se torna implicitamente objeto central da narrativa, cujo ritmo acaba se ajustando ao ritmo da sua

¹³ AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. São Paulo: Editora Objetivo, 2013.

acumulação, tomada pela primeira vez no Brasil como eixo da composição ficcional.¹⁴

Joana, mesmo com conotações distintas de Bertoleza, não deixa de ser localizada num espaço semelhante que, mesmo distante do tom naturalista, passa a assumir novamente a ideia da indignação, da vida acorrentada e “escravizada” à deslealdade, à traição. A exclusão da negra, utilizada como “companheira-máquina”, representa a marginalização do afrodescendente e da mulher, não só no tempo da narrativa, mas no momento em que Azevedo escrevia. Já Joana representa uma denúncia à “escravidão” velada do povo brasileiro, diante de sujeitos que apenas pensam na acumulação do dinheiro e do poder – Creonte e depois Jasão – através de cobranças abusivas das prestações das pequenas casas.

Assim, há, nessa última parte da tese, uma abordagem que não se refere apenas à traição como ponto central da construção do trágico, mas sim uma trama que foi construída, como no Cortiço, ao ritmo do “amealhamento”, da acumulação de poder e riqueza de Jasão, que se utiliza primeiro de Joana (como objeto) e, posteriormente, do casamento com a filha de Creonte para herdar a posição do sogro. Não obstante, podemos observar que o abandono das ideias da comunidade da “Vila do Meio-Dia”, por Jasão, simboliza sua renúncia à luta social e até cultural em prol dos interesses particulares, sendo a riqueza, seguida da fama, aquilo que justifica seu poder e sua popularidade.

Acima da mulher, dos amigos, das causas sociais, representativas da luta pela democracia no Brasil da época, está o ritmo do dinheiro, como aquele que aproxima os homens de “status” e distancia cada vez mais a maioria da participação política. A morte de Bertoleza e, notoriamente, o suicídio de Joana representa um grito contra essa lógica, de um homem que sempre será desleal ao promover a manutenção do poder.

Apesar dessas semelhanças temáticas, há uma distância clara entre essas obras: Azevedo, seguindo as características literárias da sua época, ditadas pelo Naturalismo do século XIX, tem como propósito a denúncia das mazelas sociais por meio da arte, conferindo aos temas retratados maior impressão de realidade; Chico Buarque e Paulo Pontes não negligenciam as problemáticas da década de 1970, mas as apresentam por meio de músicas, dos diálogos em versos e pela inserção de *sets* de Cinema no palco, escolhas que não levam os espectadores à sensação realista. Isso promove, na arte teatral, a quebra da chamada “ilusão cênica”. Esses pressupostos estéticos revelam a preocupação dos dramaturgos em romper a chamada “quarta

¹⁴ CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: _____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 129.

parede”, proporcionando, durante o espetáculo, a proximidade da plateia com os atores em cena. O mesmo não pode ser dito quanto à proposta de Agostinho Olavo, que, buscando representar características socioculturais da raça negra, se aproxima da estética do teatro naturalista em *Além do Rio*.

Por meio disso, é possível compreender dois tipos de práticas literárias no cenário teatral brasileiro: a primeira, dos dramaturgos que não estão preocupados em representar aquilo que está além de uma realidade observável, vendo o teatro – acima de tudo – como instrumento de conscientização; a segunda, de escritores voltados a questões estéticas que permitam maior poder de criação, não eliminando – contudo – a importância da crítica social.

Tais explicações são dadas na expectativa de orientar a leitura dessa tese, com a preocupação de não limitar possíveis desdobramentos das reflexões aqui realizadas. Isso possibilita ao leitor a produção de novas ideias, por meio do modo como as obras selecionadas foram comparadas. Esse caminho mostra o quão eficaz é conseguir relacionar distintas leituras a uma obra, fator que amplia o campo de interpretação e traz sempre novos achados. Além disso, é importante destacar que, mais do que a cena, esse trabalho privilegia o texto teatral. Isso não significa que a pesquisa empreendida desprivilegia o trabalho analítico da cena. Na verdade, essa opção deve-se a duas constatações: primeiro, a peça de Agostinho Olavo nunca foi encenada e, em segundo lugar, *Gota D'Água* de Chico e Pontes, com direção de Gianni Ratto, conta com inúmeros trabalhos no cenário acadêmico que, de certo modo, trouxeram um caminho original no cruzamento do texto com a encenação.¹⁵ Esperamos, por fim, que esse trabalho motive a descoberta de tantas outras personagens com os traços de Medeia, a fim de tornar cada vez mais sólida a reflexão sobre sua tradição.

¹⁵ Sobre os pesquisadores que trabalharam com o texto como forma de visualizar a cena teatral, é válido conferir: RABELO, Adriano de Paula. **A melodia, a palavra, a dialética**: o teatro de Chico Buarque. São Paulo: Linear B, 2008; SILVA, Agnaldo Rodrigues. **Projeção dos mitos na construção histórica do homem no teatro trágico**: o lastro mítico de Gota D'Água e Os Degraus: Medeia e Prometeu Acorrentado. 2006. Tese (Doutorado em Letras) –Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006; ROCHA, Elizabete Sanches. **A gota que se fez oceano**: o espetáculo da palavra em Gota d'água. 1998. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1998; PUGA, Dolores. **Pode ser a Gota D'Água**: em cena a tragédia brasileira da década de 1970. 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

CAPÍTULO I

**TRADIÇÃO E RUPTURA:
DA CLÁSSICA MEDEIRA ÀS LATINO-
AMERICANAS**

A voz de Medeia era tão sombria como a sua dona. E era tão penetrante como os seus olhos. Após ter sido traída pelo seu homem, poucas palavras atravessavam sua boca. Guiado por grande ambição, seu marido Jasão firmou suas pretensões em um só ponto: abandoná-la para se casar com a filha do Rei Creonte. Tudo pelo trono, pelo poder régio. Jasão não pensou nem mesmo nos meninos que teve com Medeia e passou a confiar suas intimidades a outra. Desde então, principiou Medeia a fazer planos de vingança, a imaginar desforras contra o farsante, disposta a qualquer crime que, ao deixar rolar a sua tempestade de ciúmes, devolvesse sua honra. Com o correr de pouco tempo, tendo o peito já marcado por um sentimento de inferioridade, ela planejou a morte da noiva de Jasão e do governante daquelas paragens. Costurou com os seus venenos uma bela túnica para ofertar à amada de Jasão. Encantada com a beleza do presente, a princesa colocou a veste, a qual colou em sua carne e a fez arder em chamas. Desesperado, o rei, seu pai, se atirou em direção a ela e teve o mesmo final trágico. Porém, nada disso teria efeito se a Jasão não fosse negado aquilo que sustenta a sorte de qualquer lar: os filhos. Nunca Medeia havia penetrado dentro de si mesma com tamanho ímpeto. Debatia-se numa dúvida ferina: levantar ou não a mão contra os filhos. Deveria matá-los e não ter o privilégio de vê-los crescer ou deveria deixá-los à sorte do ambicioso e insensível marido em terras desconhecidas?

A breve paráfrase da obra do tragediógrafo Eurípides, *Medeia* (431 a.C.),¹⁶ nos revela como cada gênero traz em si particularidades dificilmente transpostas a outros. Narrar o trágico, tão bem elaborado por meio dos diálogos em versos, é atestar que a sua engenhosidade não pode se dar de outra maneira; cada gênero traz em si sua forma e sua manifestação. A propósito, Aristóteles, na *Poética*,¹⁷ define a tragédia como imitação (*mimesis*) das ações e da vida dos homens, elaborada por meio de uma “[...] linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes, não por narrativa, mas mediante atores[...].”¹⁸ Atores que, ao se valerem dessa linguagem, mobilizam as emoções do espectador, trazendo a *catarse*.

A isso, Aristóteles acrescenta: “[...] ornamentada a linguagem que tem ritmo, harmonia e canto e o servir-se separadamente de cada uma das espécies de ornamentos significa que

¹⁶ Para esta tese, foi utilizado o texto da Editora 34 com a tradução direta do grego feita por Trajano Vieira. Ver: EURÍPIDES. *Medeia*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2010.

¹⁷ ARISTÓTELES. *Poética*. In: _____. *Os pensadores*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

¹⁸ *Ibid.*, p. 447.

algumas partes da tragédia adotam só o verso, outras também o canto”.¹⁹ O ritmo, ao guiar a musicalidade, também confere sentido às ações das personagens que, segundo o estagirita, devem ser elevadas e completas. A esse modelo estão ligadas figuras eminentes, construídas para suportar finais catastróficos, geralmente não previstos pelo público.

Entre tantas reflexões, a partir da consagrada obra de Aristóteles, é possível identificarmos traços particulares desse gênero: o *mythos*, traduzido frequentemente como enredo, tem um significado bem mais amplo. Na verdade, *mythos*, mais do que a forma como os episódios são estruturados numa peça, refere-se ao “[...] material arranjado de modo a formar um enunciado artístico coerente e convincente”.²⁰ Aliás, esse mesmo esquema rígido, capaz de amparar a escrita do tragediógrafo, também é aquele pronto a conferir à malha trágica grande dinamismo; seja pelo plano rítmico-musical seja pela trajetória conflituosa dos personagens ou até mesmo pelas condições de atuação na sua historicidade.

Assim, a existência de um conflito insolúvel e a presença de ambiguidades marcam a escrita dos tragediógrafos. Para Vernant e Naquet,²¹ essa característica, observada nas grandes tragédias, deriva de um pensamento social próprio da cidade ainda em confronto com os antigos mitos. Ligada ao herói de uma outra época (do mundo mítico) e concebida na realidade da polis (a partir do século VI a.C.), a tragédia traz uma ação capaz de transformar dois universos particulares, dos mitos e das leis, num espaço de novos questionamentos.

Do mesmo modo, o espetáculo, ao eleger a cidade como espaço de encenação, articula-se numa difícil e permanente tensão entre o texto e o contexto de representação. A ação se desenrola em meio a uma teia de acontecimentos que está dentro e fora da peça teatral. Ora a apresentação se aproxima da cidade, apontando-lhe características culturais a serem comparadas e também julgadas, ora se distancia, ao reler o universo mítico, numa maneira de trazer os espectadores de volta para o seu cotidiano – agora invadido por inúmeras indagações. Dessa maneira, o trágico, enquanto gênero literário, é projetado num espaço conflitante, no qual os antigos costumes em contato com as leis escritas geram questionamentos – um teatro de amplas reflexões.

¹⁹ ARISTÓTELES. Poética. In: _____. **Os pensadores**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 448.

²⁰ MCLEISH, Kenneth. **Aristóteles: a poética de Aristóteles**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Ed. Unesp, 2000, p. 36.

²¹ Cf. VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

Em *Medeia*, Eurípides encontrou uma maneira particularmente viva de revelar essa característica. Alicerçou a experiência humana em confronto com o espaço da cidade, as características individuais em choque com as normas estabelecidas pela realidade social. Acima disso, ele ampliou a discussão das incertezas do homem em relação às suas próprias escolhas. Assim, os conflitos, antes situados no universo religioso, entre atos divinos e humanos, deslizam para uma esfera terrena.

É verdade que, partindo do mito de Medeia e dos Argonautas²² para construir sua trama, o escritor grego não realiza uma ruptura categórica com o mundo dos deuses. Eles figuram ao longo do texto, são invocados pelos protagonistas, estão presentes nos hábitos religiosos dos espectadores e até daqueles que encenam a peça. Contudo, o confronto contínuo está voltado à existência do homem e às armadilhas que ele próprio passa a constituir. Quando outros personagens trágicos assumem essas proporções, como em *Prometeu* de Ésquilo, seus atos desencadeiam a intervenção sobrenatural e desfechos que independem da decisão humana. Medeia não é assolada pela fúria dos deuses, sendo sua punição fruto de sua própria escolha. Ela reconhece o sofrimento que carregará ao matar os filhos, mas, mesmo assim, não desiste de sua vingança. As erínias, personificações da vingança, enviadas do submundo para punir os mortais, nada fazem com a heroína. Mesmo diante de suas obras criminosas, Medeia encontra fuga fácil quando é levada pelo carro do sol – por Hélios. Há interferência dos deuses, mas não aquela depositada na laboriosa articulação de dois planos – espiritual e terreno – como na maioria das tragédias.

1.1. Emoção e Razão na *Medeia* de Eurípides

A análise da peça *Medeia*, de Eurípides, desperta em nós reflexões que se referem à origem das ações da personagem, bem como do desenrolar dessas. De forma mais simples: sobre a alma da protagonista recaem escolhas divinas que definem seus passos? Quando planeja a morte dos filhos, a personagem é guiada pela razão ou pela emoção? O que impulsiona Medeia a praticar de fato esse crime?

²² Na mitologia, Medeia (em grego Μήδεια), neta de Hélios (deus Sol), não só trai o lar paterno, ao ajudar o amado Jasão na busca do velo de ouro, como mata o irmão para despistar o pai, em sua fuga. Na terra de Jasão, Iolco, induz as filhas do rei Pélias a matá-lo. Isso porque o governante não concedeu o trono ao herói, o que lhe fora prometido caso trouxesse o velo de ouro. Após esses crimes se refugiam em Corinto, recebidos por Creonte. O mito completo encontra-se em: APOLLONIOS DE RHODES. *Argonautiques* – Texte établi et commenté par Francis Vian et traduit par Émile Delage. Paris: Les Belles Lettres, 1976.

Antes de tudo, é importante lembrarmos que Eurípides, em contato com a filosofia de Protágoras e Sócrates, desenvolveu certa astúcia no diálogo, dissimulando na fala de seus personagens uma “armadilha”, na qual os deuses aparecem mais como parte do esquema de escrita do gênero trágico do que como ponto central da trama, voltada então à profundidade do homem. Mesmo quando invocados, os deuses não influenciam o desenrolar da trama, que – em *Medeia* – é definida pelas decisões humanas. Diz a protagonista: “Zeus, Justiça de Zeus, Fulgor solar, / que a vitória de Nike vija contra os vis! / Amigas, mãos à obra: espero fazer que o inimigo pague altíssimo / Egeu mostrou-se o porto de meus planos / no que me preocupava mais”. (Med. vv. 764-769)²³ Não há aqui e em outros trechos a preocupação por parte da protagonista em encontrar saída nas ações divinas. Ela tem na invocação somente uma espécie de aprovação de seus atos. Prova disso é que Medeia, antes de executar cada etapa de seu plano (vingar-se da princesa e do rei; assassinar os filhos; recuperar sua honra), busca refúgio não na intercessão olímpica, mas sim nas promessas de um homem. Ao encontrar Egeu, rei de Atenas, promete ajudá-lo em troca de uma pátria, sem contar com a possibilidade de ser punida pelos crimes que, futuramente, irá praticar. Empenhado em ter filhos, o soberano crê nas palavras de Medeia: “[...] meus fármacos / darão à luz os filhos de um sem-filho!”. (Med. vv. 717-18) Desse modo, ela torna-se alguém que acredita na verdade de que é portadora, cabendo a ela todo e qualquer empreendimento, mesmo os mais repugnantes.

Como assinala Trajano Vieira,²⁴ à vista disso, não é a personagem movida por um *daimon*, espírito sobrenatural apto a ditar cada passo do seu intento. É sua coragem de mulher sofredora que agita suas emoções e suas escolhas frente às condutas estabelecidas pela sociedade como corretas. Nesse sentido, o grande conflito entre o que ela faz conscientemente e aquilo que faz impulsionada pelos deuses parece aqui inexistir. O que está em pauta é um modelo de ação voltado aos conflitos internos da personagem – fincado entre o limite de sua razão e emoção. Ela conhece a lei dos homens e a dos deuses, mas opta por um “automergulho”, (Med. vv. 882) tendo consciência de que a razão pode ser derrotada pela emoção, como ainda veremos. Por conseguinte, ela tende a “[...] não se colocar como joguete de uma força que escapa a seu controle e que conduz seus atos, mas em vislumbrar no próprio movimento da

²³ As citações que situam a numeração dos versos serão realizadas no corpo do texto e, como já foi dito, para esta tese foi utilizado o texto da Editora 34, com a tradução direta do grego feita por Trajano Vieira. Ver: EURÍPIDES. *Medeia*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2010.

²⁴ Cf. VIEIRA, Trajano. O destemor de Medeia e o teatro de horror. In: EURÍPIDES. *Medeia*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2010. p. 157-178.

construção de seu intelecto a motivação emocional que se lhe entrelaça e provoca sua dor mais intensa”.²⁵

Toda autoridade, conhecimento e retórica concedidos por Eurípides à Medeia conferem a ela a propriedade da reflexão.²⁶ Mais do que isso, Medeia, antes mesmo de cometer seus crimes, entende, diferentemente de outras personagens trágicas, o mal que irá fazer. Assim, à protagonista não só importam as ações, mas como essas são previamente pensadas ou mesmo geradas em seu íntimo, sendo posteriormente exteriorizadas. Assim, se Ésquilo, como na *Oréstia*, torna o homem um ser passivo diante da vontade dos deuses, e Sófocles constrói seu herói dotado de vontade livre, mas sem a percepção clara das consequências que terão as suas ações dentro de uma ordem superior, Eurípides, em *Medeia*, vislumbra a luta, no interior do humano, antes mesmo de ele decidir quais caminhos irá percorrer. Para o escritor de Salamina, o destino, diversamente do que vemos em Ésquilo, não é predeterminado por um deus ou por um oráculo, mas sim guiado pelas escolhas do homem.

Em meio a isso, uma outra questão nos é pertinente: o que impulsiona Medeia a fazer suas próprias escolhas, capazes de definir o seu caminho? Ao respondermos que ela é impulsionada pela paixão, não podemos reduzir esse termo a “exaltação incontrolável”. Para o escritor da *Ética a Nicômaco*, Aristóteles, o *páthos* (a paixão) é o que impulsiona o homem à ação (*práxis*).²⁷ Como vimos na Introdução, figuram na lista da paixão, definida pelo filósofo, sensações acompanhadas de prazer ou dor. Pois bem: a personagem, quando traída, é impelida a agir pela dor de ter sido trocada e, posteriormente, pelo prazer da vingança – único meio de recuperar sua honra. Vejamos o que diz o Coro no início da peça:

CORO – Triste Senhora!

²⁵ VIEIRA, Trajano. O destemor de Medeia e o teatro de horror. In: EURÍPIDES. **Medeia**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2010, p. 173.

²⁶ Em *Édipo Rei* (427 a.C.), de Sófocles, já notamos como o modelo de ação do personagem se aproxima da racionalidade. Édipo não utiliza sinais fornecidos pelos deuses para decifrar o que lhe propõe a esfinge; é sua capacidade reflexiva que o leva a compreender o enigma. A própria esfinge, uma mistura de homem e animal, é a alegoria desse homem (Édipo) que sai do animal, guiado pelo meio natural ou pelo mundo externo, e passa a ter consciência de si mesmo. A mesma propriedade reflexiva pode ser identificada quando o personagem principal compreende o que assola Tebas: diante das revelações do servo, que o levou a mando do rei (seu pai) para terras distantes, Édipo compreende seus erros. Havia matado o pai e se deitado com a mãe e isso trouxe o mal à cidade. Diante disso, ele mesmo se pune. Segundo o pesquisador Ronie Silveira, baseado nos estudos de Hegel, esses crimes: “[...] são um sinal evidente da fragilidade da razão quando esta se aventura a dirigir moralmente os homens, quando se propõe a instaurar um mundo espiritual autônomo e com base na independência com relação à natureza. O que causa a perdição de Édipo é sua vontade de elevar-se acima da condição comum dos mortais (gregos) e tornar real o reino do espírito livre e racional”. SILVEIRA, Ronie Alexandro Teles da. Édipo segundo Hegel. **Philosophos**, UFG, v. 5, n. 2, p. 138-139, 2000.

²⁷ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, livro II, 1105 b, cap. 5, 22-24. In: _____. **Os Pensadores**. Tradução de L. Vallandro e G. Bornheim. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

Tua dor, em que ela frutifica?
Aonde irás?
Algum país te acolhe?
Há domicílio que mitigue tua angústia? (Med. vv. 356-360)

É a dor que “frutifica” a vingança de Medeia. Abandonada em terras estranhas e expulsa pelo rei Creonte, ela só poderá mitigar sua angústia com uma desforra a Jasão e contra aqueles que se uniram a ele. Ao lado da dor é o prazer da vingança que a guia: “Hei de fazer do pai, marido e filha/ uma trinca sinistra, pois domino/ imenso rol de vias morticidas [...]”. (Med. vv. 374-376) Antes dessa fala, no início da peça teatral, a ama de Medeia nos remete a essa ideia: “Não será algo sem magnitude que aplaque sua fúria!”. (Med. vv. 172)

São esses sentimentos – de dor e prazer – que movimentam a personagem, mas isso não significa dizer que ela não os reconheça, agindo somente sob o influxo deles. Pelo contrário, Medeia compreende qual é o poder de suas sensações, como o ódio, que a leva a ter êxito em seu plano de vingança – tão bem arquitetado. Aqui encontramos uma pista daquilo que afirma o filósofo Nietzsche: de Ésquilo a Eurípides, passando pelo escritor de *Édipo Rei*, há uma caminhada progressiva em direção à consciência.²⁸ Mesmo guardando especial apreço à escrita de Sófocles, na qual vê a maturidade da escrita trágica, o filósofo alemão não deixa de frisar que Eurípides é o primeiro trágico da moderna era racionalista. Racionalismo visto por Nietzsche com reservas, com “manchas” de ingenuidade, embora concedido a um novo tipo de espectador, pronto a sobressaltos de consciência. Em outras palavras: “A tragédia de Eurípides é a medida do pensamento ético-político estético daquele tempo: em oposição ao instintivo desenvolvimento da arte mais antiga, que, com Sófocles, chega ao seu fim. Sófocles é a figura de transição [...] Com Eurípides surge um corte”.²⁹

Essa ruptura, que aproxima o tragediógrafo grego dos ensinamentos de Sócrates, nos é explicitada a partir da fala de Medeia, especialmente quanto ao seu poder de desmascarar bons oradores, aptos a enganar os demais pela articulação das palavras – muitas vezes vazias e ilógicas. Ao marido, que tenta justificar sua traição, diz ela: “Difiro muito em muito dos demais, / favorável que sou a que se multe / pesadamente o bom de prosa injusto, / orgulhoso de mascarar o injusto, / capaz de tudo. É um sabedor de araque!”. (Med. vv. 579-83)

²⁸ Cf. NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O Nascimento da Tragédia**. Tradução de Heloisa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005.

²⁹ Ibid., p. 76.

Outra aproximação mais relevante entre a filosofia socrática e a escrita de Eurípides refere-se, como dito anteriormente, à entrega de Medeia à compreensão dos seus impulsos (à percepção da *hýbris*). Isso significa que a heroína, ao planejar sua vingança, sabe ou acredita saber aquilo que é mais “útil” ou válido à sua vida. Exatamente aqui ergue-se uma das preocupações centrais de Eurípides: não basta ao homem ter consciência do que irá praticar, pois, antes de tudo, é preciso a ele o discernimento das emoções que o guiam. Aliás, Medeia compreende que ora é preciso controlar suas emoções ora é necessário que elas corram livremente, deixando inclusive o raciocínio ser superado. Pois bem: quando ela está diante do Rei Creonte, é preciso, para permanecer por ali mais um dia e realizar sua vingança, conter-se e fingir que deixará em paz Jasão e a princesa (a noiva); já quando está prestes a matar os filhos, ela reconhece que só concretizará a sua vingança devido à intensidade de sua emoção. Diz a heroína: “[...] Não é que ignore / a horripilância do que perfarei, / mas a emoção derrota raciocínios/ e é a causa dos mais graves malefícios”. (Med. vv. 1075-80)³⁰

Essa ambiguidade vivida pela personagem – entre a emoção que pode se colocar à frente da razão – pode ser notada através do modo como a trama foi construída por Eurípides. A sabedoria da protagonista, que a leva a pensar nas consequências de suas ações, é colocada à prova em três passagens nítidas do espetáculo. Diante dos argumentos do marido, sobre a necessidade de deixá-la para que ele busque uma dinastia real para os filhos, Medeia o contradiz com grande eficiência, negando sua submissão; após isso, persuade o Rei Creonte de deixá-la continuar em Corinto por mais um dia, tempo suficiente para cumprir o seu desígnio; por fim, ela trava uma disputa consigo mesma, colocando em cheque sua conduta. A partir disso, Eurípides constrói paulatinamente ações que elevam a sabedoria e a autonomia de Medeia. Quando elevada, ele testa seus limites: à protagonista, tão sábia em persuadir, resta a indecisão e o desequilíbrio em executar ou não seu último passo – assassinar os filhos.

A fim de erguer esse universo conflitante, o poeta grego efetua em seu texto movimentos diversificados: primeiramente, ele estabelece um choque entre o universo masculino e feminino (Medeia se contrapõe ao espaço de hegemonia do homem); em seguida, há a luta da figura feminina diante das imposições da cidade (representada pelas decisões do Rei Creonte e por aquilo que diz o Coro das mulheres); por último, a personagem principal

³⁰ Não obstante, em Medeia, o sacrifício praticado, em busca de sua honra e paixão, ganha a proporção de uma ação vista em poucos personagens trágicos. Édipo sacrifica seus olhos, Antígona sua própria vida e Medeia seus próprios filhos. Acompanhando o paralelo realizado entre o que pontuam Sócrates e Eurípides, é evidente que um juízo errôneo não só deixa de ser útil à vida como traz infelicidade à alma.

caminha em direção a si mesma (sua sabedoria e seus desígnios a fazem mergulhar em conflitos internos). Com essa dinâmica, maior força alcançam as abordagens das problemáticas do homem na escrita do poeta. Imprescindível ao espírito humano, esse movimento é discussão e leva, ao longo da trama, possibilidades críticas ao modelo racional grego, partindo o escritor do espaço público e centrando-se no privado, isto é, do coletivo ele caminha para fincar o trágico no aspecto individual.³¹

Seguindo o esquema referido, o universo feminino, ao chocar-se com o masculino, marca uma crítica à hegemonia cultural e política dos homens. “Empunhar a égide/ dói muito menos que gerar um filho”, (Med. vv. 250-51) assinala a protagonista. O que Eurípides pretende estabelecer é uma distância clara entre os gêneros: para Medeia, o homem é o “ente primeiro e único”, (Med. vv. 270-80) “paternal”, aquele que “dispõe de pólis”, possui “elos de amizade”, o “proprietário” do corpo de sua esposa, refém do seu “apetite másculo”; a mulher é “ruim de pugna”, restando-lhe o papel de “mântica”, disposta, assim, a intuir a melhor maneira de servir seu marido, não podendo doar-se a outras amizades. “Quando a vida em família o entedia, / o homem encontra refrigério fora”, (Med. vv. 244-45) enquanto às esposas resta a “fixação numa só alma”. (Med. vv. 247) Nas palavras de Jasão, quando a cama da mulher perde calor, ela não compreende as necessidades dos homens: “A que ponto chegais, mulheres: credes/ ter tudo se o casório vai de vento/ em popa, e o belo e o conveniente nada/ valem caso o deleite falte ao leito! / Pudéramos procriar diversamente e preterir a raça das mulheres: imune ao mal o homem viveria!”. (Med. vv. 569-75)

Como aferido, do embate entre Medeia e Jasão, representativos da disputa entre o universo masculino e feminino, Eurípides passa a pensar o papel da protagonista dentro dos limites da cidade. O que visa o poeta é apreender o lugar confinado à mulher estrangeira que, dotada de hábitos distintos, é incapaz de mover-se num universo de leis constituído pelos cidadãos gregos. Agora, por trás da relação de poder exercida pelos homens sobre as mulheres, encontra-se a força de dominação dos gregos sobre os bárbaros (todos aqueles que não pertenciam às cidades-estados). Medeia, nascida na Cólquida, cidade dominada pela Grécia, refere-se a si mesma como “butim em solo bárbaro”, “sem urbe”. (Med. vv. 255) Bastante diversa das mulheres de Corinto, que compõem o coro da peça, a protagonista, ao empregar o

³¹ Uma discussão original sobre o aspecto individual em Eurípides encontra-se na obra *História da Literatura Ocidental*, de Otto Maria Carpeaux, especialmente no primeiro capítulo “A literatura grega”. Ver: CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. Brasília: Texto Editores, 2008.

termo *butim*, se compara a uma prisioneira de guerra, a um objeto que caiu na mão de um inimigo.

Não faltam, nos termos empregados por Medeia, exemplos de sua má disposição em relação à cidade que abriga Jasão e seus interesses: a “cidadela”, (Med. vv. 604) a qual abriga a “morada repugnante”, (Med. vv. 616) a “praga do teu lar”. (Med. vv. 608) Em resposta a essa hostilidade, Jasão lembra-lhe o motivo do seu banimento pelo rei Creonte: “[...] destilavas fel contrária a quem/ domina a pólis”. (Med. vv. 457-58) O coro por sua vez acentua: “Ser sem norte”, (Med. vv. 150) “[...] habitais paragens alienígenas, / cama em vacância infeliz, expelida/ sem honra e sem rincão de origem”. (Med. vv. 436-38) Na sequência, o coro das mulheres de Corinto assinala o desespero de não se ter uma terra natal: “O que mais prezo, ó pátria, ó moradia? / Não ser sem-urbe, / alheia ao disparate da penúria, / a mais árdua desventura! [...] Dano máximo é privar-se da pátria”. (Med. vv. 644-51)

Aqui notamos um dos aspectos da escrita do gênero trágico: o coro, como elemento que se entrelaça à cidade e à fala da heroína, é modificado de acordo com as palavras e atitudes da protagonista. Esse elemento funciona como um termômetro que revela dois andamentos da trama, ou seja, de uma Medeia fragilizada, presa à desgraça do lar afrontado, e da esposa capaz de arquitetar a vingança daqueles que a traíram. Nesse sentido, o escritor articula por meio do coro uma gradação capaz de explorar a imagem da protagonista e sua consciência num tempo de queda e ascensão: a princípio, a solidariedade e piedade do coro pela esposa traída, amparando-a para que ela se fortaleça e crie meios para lidar com a traição de Jasão; com o desenrolar da intriga, a repulsa das mulheres pela vingança de Medeia, pronta a recuperar sua honra e ultrajar o lar do marido.

Aflige-se o coro das mulheres: “Ouço a voz, ouço a voz da infeliz Cólquida”; (Med. vv. 132-33) “Triste Senhora!”. (Med. vv. 357) Ao apoiarem Medeia, nesse ínterim, ampliam o combate à prática de dominação dos homens: “No mundo o dolo se avoluma, / declina o empenho pelos deuses; mas há de me afamar o câmbio da fama: honor se direciona à estirpe fêmea; infâmia não mais afetará as fêmeas”. (Med. vv. 413-20) No entanto, diante do seu desagravo, que foge às leis escritas pelos homens, à heroína, agora vista como “ímpia matadora de filhos”, (Med. vv. 850) não resta nem mesmo a compaixão do coro: “Já que me pões a par do que cogitas, / por desejar ser útil, fiel às leis / humanas, digo não! aos teus projetos”. (Med. vv. 811-13)

Esses posicionamentos nos levam a duas interpretações: primeiro, as mulheres do coro, por serem submissas aos homens, aproximam-se da figura de Medeia; posteriormente, elas a reprovam, pois notam que a personagem está prestes a romper as leis escritas e aquelas advindas oralmente das antigas gerações. Eurípides, transportando dos vários mitos a importância de se valorizar as leis não escritas e, acima delas, o universo das leis escritas, aponta a falta de Medeia por meio dos julgamentos do coro. Aqui os crimes, as falhas, são frutos das escolhas dos indivíduos, e não de um destino traçado, anteriormente, pelos deuses. Em outras palavras: “Com o advento do direito e com a instituição dos tribunais da cidade, a antiga concepção grega da falta se apaga [...] A representação do indivíduo aí se acusa mais nitidamente. Daí por diante a intenção aparece como elemento constitutivo do ato delituoso, em especial, do homicídio”.³²

Neste jogo de procura de ajustamento (do que são as ações adequadas), a construção da protagonista se dá num mundo de contratos, no qual os sentimentos são geralmente deixados de lado. Jasão admite à Medeia o quanto sua ajuda foi imprescindível nas suas conquistas e ao gerar seus descendentes, mas ao mesmo tempo lembra:

JASÃO – Evitarei minúcias de somenos;
não desmereço teu pequeno auxílio,
mas não comparo ao que me deste o que eu,
salvando-me, te propiciei. Me explico:
teu logradouro é grego, não é bárbaro,
prescindes do uso cru da força bruta,
não ignoras justiça e normas. Gregos,
unânimes, aclamam: “Sapientíssima!”
Celebridade, alguém recordaria
teu nome em tua terra tão longínqua? (Med. vv. 532-41)

O exame dos versos revela que, até ser expulsa por injuriar a casa do Rei, gozava a protagonista de um bem precioso, ou seja, além do logradouro, a cidadania. Diante da injúria do marido, que desposa a filha de Creonte, ela é impelida a ignorar “justiça e normas”. Sua conduta de mulher sábia só pode ser reestabelecida, agora, a partir de suas escolhas, num desagravo às convenções estabelecidas pela cidade grega. De pronto, ela recusa o egoísmo do marido interessado no reino, no domínio de Corinto. Logo não será mais Creonte a representar a pólis, mas sim o amante infiel, alusão à transferência de poder entre os homens e, por conseguinte, a uma maior sujeição da mulher, excluída desse círculo (de poder). Essa passagem é também representativa da visão de democracia de Eurípides à sua época: tanto a intolerância

³² VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 45.

religiosa como o totalitarismo se impunham à prática da livre expressão, principalmente da criação artística.³³

No terceiro movimento a que nos referimos anteriormente, a personagem-título, após ser expulsa por Creonte, pedindo apenas um dia para partir, parece mergulhar em si mesma. Hesita diante do último passo de sua vingança – manchar ou não o manto materno com o sangue ingênuo dos seus meninos. A essa altura, quando já estão mortos o rei e sua filha, pelos presentes envenenados de Medeia, é apresentado ao público um dos principais movimentos do texto de Eurípides: o momento de maior gravidade do espetáculo, capaz de trazer dúvidas, de gerar conflitos quanto ao que pensa a personagem e o público quanto à sua atitude. Nesse momento se concentra aquilo que é peculiar à escrita de Eurípides, ou seja, a personagem não é construída em uma fórmula previsível e ao público é apresentada uma mulher incerta quanto aos seus atos. Terá ou não a mão atroz a coragem de se levantar contra os seus filhos?

“Redireciono a fala neste ponto – / pranteio o fato a ser perfeito: mato/ meus filhos... e ai de quem ficar na frente!”. (Med. vv. 790-93) Adiante, diz a personagem: “Por que cravar em mim o esgar ambíguo? / Por que sorrir-me o derradeiro riso? / O que farei? Sucumbe o coração / ao brilho do semblante dos garotos. / Mulheres, titubeio! Os planos periclitam!”. (Med. vv. 1040-45) Nesse instante, o que foi anunciado pela ama no início da peça, a fúria da mãe diante dos filhos, juntamente com os primeiros indícios de que Medeia os mataria parecem malograr. “Deixa de agir assim, ó coração! / Não queira infeliz punir os filhos”. (Med. vv. 1057-58)

Além disso, essa passagem é também sugestiva do lugar reservado ao coro – nessa última parte – pelo escritor grego: a personagem pouco dialoga com as mulheres de Corinto, tendo como grande interlocutor sua própria consciência.³⁴ “O que se passa em mim?”. (Med.

³³ O escritor viveu as adversidades da Guerra do Peloponeso em sua plenitude e, em grande parte de suas obras, nas quais retrata o papel de Atenas diante das guerras, assinala o excesso de militarização e de uma política que incitava os cidadãos a praticarem crimes contra quaisquer sujeitos contrários às práticas bélicas. Exemplo mais próximo dessa concepção está no modo como constrói a peça *As troianas* – a tirania, vista em atos violentos e até no sacrifício do filho de Heitor, fica a encargo dos gregos. Diferente de Ésquilo, sempre pronto a criticar os bárbaros (todos aqueles que não fossem gregos) e a apoiar a visão helênica, como modelar na conduta cultural e política, Eurípides lida com as diferenças e diversidades de um modo menos severo; os bárbaros surgem, como nas *Troianas*, através do heroísmo das mulheres em oposição às ações cruéis dos governantes atenienses e espartanos. Sobre esse contexto, há uma descrição detalhada na seguinte obra: MURRAY, Gilbert. *Euripides and his Age*. 2 ed. Londres: Oxford, 1946.

³⁴ A participação ora efetiva ora enfraquecida do coro sugere a própria constituição da consciência da personagem. Até travar o monólogo interior, acima referido, depende a personagem de um interlocutor que a aprove ou a refute. Quando imersa em sua consciência, após o verso 1010 (com a entrada do pedagogo), não é necessário – a ela – o apoio de outros interlocutores.

vv. 1049) Continua: “Que infâmia ouvir de mim reclamos típicos de gente frouxa!”. (Med. vv. 1051) Ao promover esse deslocamento, atenuando o papel do ouvinte, Eurípides acentua quais são as relações do homem com os seus atos, ou seja, só a ele é dado o poder de mudá-los – nem os deuses e nem o coro (a sociedade) podem interferir. Dito de outra maneira, as ações, que, animadas pelos deuses, pareciam ter mais vida que o personagem, como em Ésquilo, aqui só podem ser refletidas a partir do sujeito, pois só a ele pertencem. O jogo de incertezas, assinalado antes pelo destino, agora recai sobre Medeia, que parece, realmente, inclinada a não sacrificar os meninos: “Prejudicar crianças em prejuízo/ do pai não dobra o mal? Fará sentido? Comigo não: adeus projetos árduos!”. (Med. vv. 1046-49)

Entretanto, diante da possibilidade de ver seus filhos nas mãos de inimigos, que certamente buscariam vingança pela morte do rei e de sua filha, restam poucas saídas à protagonista. Com efeito, após as dúvidas que manifesta, hesitando quatro vezes diante de executá-los, ela não suporta imaginar os filhos numa situação penosa, em mãos hostis, e então chega ao seu último objetivo. Vejamos:

MEDEIA – Está traçado, amigas: mato os filhos
e apresso a fuga. Não existe um ser
- um somente! – que suporte ver
o braço bruto sobre os seus. Não tardo:
o fim dos dois se impõe e a mãe os mata,
se é isso o que há de ser. Ó coração-
-hoplita, descumprir esse ato horrível,
se ananke, o imperativo, o dita? Empunha,
mórbida mão, o gládio, e mira o triste
umbral de Tânatos! Deslembra o amor
de mãe, não te apequenes! Na jornada
brevíssima de um dia, não te atendas
ao fato de que deles és a origem,
posterga tuas lágrimas! Amaste
quem dizimas [...]. (Med. vv. 1236-1250)

Novamente, ela volta a falar consigo mesma, com o seu “coração-hoplita”. Sua razão, que a fez traçar conscientemente todo seu plano, a impulsiona a agir. A protagonista compreende o que é mais caro a Jasão, ou seja, os seus herdeiros. Mas, ao lado dessa razão, está a emoção que – já avolumada – é invocada para dar curso à sua vingança. Isso fica evidente quando ela questiona o seu coração-hoplita. Tendo em vista que o *hóplon* era um escudo carregado pelos soldados da infantaria pesada, os mais aguerridos e combativos guerreiros da Antiga Grécia,³⁵ Medeia revela que até o seu coração deve proteger seus intentos. Ligado à

³⁵ Cf. STARR, Chester. **The Origins of Greek Civilization**. New York: Alfred Knopf, 1961.

paixão, ao desejo, à dor, ao amor e até mesmo à compaixão, “ele” – seu coração – deve conduzi-la ao que é necessário ser feito.

Nesse ponto, o *páthos* da heroína, aquilo que a faz agir, está ligado aos seus sentimentos de prazer e ódio, mas, antes de desencadeados, eles são “contaminados” pela razão. Acima de tudo em Eurípides, *páthos* pode ser traduzido como a força racional capaz de agitar a alma em busca de sentimentos livres. O *páthos* de Medeia indica que a ira e o ciúme não são frutos de um princípio espontâneo, sem uma causa que os motive – não são patéticas e exageradas suas dores. Desse modo, Medeia assassina os meninos não sob o influxo da loucura, da cegueira por ter sido traída, pois o *páthos* que a leva a tal ato é motivado. Jasão ao traí-la encerra a heroína num mundo de distanciamentos. A personagem não tem mais amparo do lar paterno, não é vista como cidadã em Corinto, pois fora expulsa pelo Rei e não encontra espaço em meio à tirania e às leis dos homens. Só sua sabedoria poderia inverter essa posição e reestabelecer sua honra – mesmo através de um ato tão violador dos princípios maternos.

Além disso, o infanticídio, momento de maior gravidade da peça e tão questionado pelos leitores ao longo dos séculos, é o ato que confere força e originalidade à peça de Eurípides. Não que ele não tenha figurado em outras tragédias ou mesmo nos mitos,³⁶ mas seguido da tensão psicológica que caracteriza a protagonista, essa transgressão imensurável provoca nos espectadores, desde aquele período, perplexidade. De outro modo: “[...] uma catarse, uma profunda emoção que sacuda, despertando e libertando a visão para a situação da mulher, desprovida de direitos, e para os abismos da própria alma”.³⁷

Por fim, as problemáticas, aqui propostas, demonstram como a complexidade da protagonista de Eurípides faz de sua peça teatral uma das mais importantes dentre as tragédias escritas na Grécia Antiga. Assim, é peculiar o modo como o poeta apreende o indivíduo, mostrando-o entre a linha tênue que divide os atos pensados e impensados. Para isso, ele constrói movimentos em sua trama que levam os espectadores e leitores a penetrarem, por diversas vezes, no pensamento da protagonista, impelindo-os a questionamentos próprios às ações diárias de cada um deles. Sua visão pendular, entre a cidade e o indivíduo, revela o ir e vir dos embates entre gregos e bárbaros, entre a mulher destituída de poder na sociedade e os

³⁶ A respeito de outra infanticida lembra o coro: “Uma mulher apenas, ao que me consta, / uma única!, / alçou os braços contra os filhos: / Ino [...]”. In: EURÍPIDES. **Medeia**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2010, p.139, vv.1281-1285.

³⁷ RINNE, Olga. **O Direito à Ira e ao Ciúme**. Tradução de Margit Martincic e Daniel Cmarinha da Silva. São Paulo: Editora, Cultrix, 1988, p. 12.

homens propensos às guerras, entre a vontade de submeter e a resistência à obediência. Além de tudo, como lembra Otto Maria Carpeaux, na *História da literatura ocidental*, numa comparação entre sua época, repleta da turbulência do regime ditatorial brasileiro, e a do escritor grego:

Mas sem Eurípides o teatro moderno não seria o que é; Racine e Goethe são discípulos de Eurípides, que, através do seu discípulo romano, Sêneca, influenciou também profundamente o teatro de Shakespeare e o teatro de Calderón. [...] Aristóteles chama a Eurípides de *tragikotatos*, ‘o poeta mais trágico de todos’, superlativo que nos parece caber a Ésquilo. Na verdade, Eurípides é o Ésquilo de uma época incerta, de transição, como a nossa. Eurípides quase se nos afigura nosso contemporâneo.³⁸

1.2. Tradição e ruptura: a trágica e a lendária Medeia

O quanto há de Medeia em cada um de nós? Estamos mais voltados à mítica ou à trágica Medeia? As perguntas refletem a inquietação trazida aos escritores e leitores – ao longo dos séculos – pela heroína. Desde sua lenda, abordada na *Teogonia*, por Hesíodo, e nas odes *Píticas*, por Píndaro, passando pela trágica *Medeia*, de Eurípides, é comum sua releitura em vários campos das artes. De maneira direta, quando os leitores conhecem o mito ou a obra de Eurípides, ou de modo indireto, sem que eles percebam os traços de Medeia em outras personagens, há uma fusão de imagens capaz de criar uma relação entre os textos antigos e os tempos atuais. Desse modo, a cada período histórico, o processo de construção da protagonista é associado a novas referências culturais, dando a ele novos significados. Mesmo diante dessa renovação, é possível observar aquilo que a mantém ligada ao seu contexto de origem: a força da sua magia, associada à cura e aos unguentos, e a sua complexidade trágica, a sua consciência diante de um ato – o filicídio – inconcebível ao longo da história do homem.

Por volta de 1977, Anne Ubersfeld [professora da Universidade Paris III (Sorbonne Nova)] escreveu: “A personagem pode aparecer como aquela figura peculiar do discurso, figura fundadora da teatralidade, figura essencial e essencialmente ‘dialógica’, que é o oxímoro [...] uma espécie de oxímoro vivo, o lugar da tensão dramática por excelência”.³⁹ À construção da personagem teatral unem-se, assim, ordens de realidades opostas. Pensando em Medeia, Eurípides confronta bárbaros e gregos, mulheres e homens, o indivíduo e a sociedade, o ato refletido e o irrefletido. De tal modo, a personagem torna-se a metáfora de cada uma dessas

³⁸ CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Brasília: Texto Editores, 2008, p. 187.

³⁹ UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 78.

ordens que, quando colocadas em choque, a configuram num “oximoro vivo”. Soma-se a isso, o funcionamento metonímico da figura dramática: Medeia é a extensão de todos os lugares que estão além do domínio do universo grego, especialmente de Corinto. Devido a essas características, pode-se afirmar que a protagonista funciona, por meio desses tropos linguísticos, como referente histórico-social de sua época e, por conseguinte, transfere a espectadores, literatos e críticos – de outros períodos – a possibilidade de aproximá-la de seus contextos. Partindo do aspecto textual para o campo da representação, podemos apreender o seguinte: se Eurípides tinha o século V a.C. como seu referente de criação, Medeia não é uma construção pertencente somente ao poeta, mas também aos espectadores que, imersos nas características políticas e culturais daquele momento, aprovavam ou não suas figuras dramáticas, reavivando-as e projetando-as em outras realidades, após o término de cada espetáculo. Sob esse viés, assinala Ubersfeld:

[...] a personagem como metonímia desse referente é construída também a partir de elementos textuais e extratextuais que podemos inventariar. Essa construção depende não só do inventário textual, mas também de como a história é conhecida ou construída pelo encenador ou o ator, e de como a história passada e presente é conhecida ou vivenciada pelo espectador. É o funcionamento retórico e, mais propriamente, metonímico da personagem, que garante sua função de mediação entre contextos históricos estranhos uns aos outros.⁴⁰

É por essa razão que a história da literatura dramática – assim como de outros tipos de literatura – não se reduz somente às vicissitudes da vida dos autores, de seu trabalho ou até mesmo do sucesso e percurso de suas obras. Isso pode ser verificado ainda sob o ângulo da construção da personagem euripidiana. Ela carrega os traços do escritor e, ao mesmo tempo, elementos de sua lenda que foram modificados ou suprimidos na tragédia, mas que podem ser realocados pelo olhar do espectador ou pelo leitor.

Dos mitos à peça, Medeia representa a portadora dos conhecimentos da feitiçaria, a mulher poderosa, inteligente, a esposa traída e filicida. Investigar qual imagem perpetua-se ao longo da dramaturgia, até o período contemporâneo, é um modo de constatarmos, pela “mediação” dos contextos históricos, o conjunto de conotações adquiridos pela heroína nesse percurso. De certo modo, esse caminho revela a tradição poética da fábula de Medeia: uma difusão inicial de significados particulares que, ao atravessar gerações com outras problemáticas e recursos expressivos distintos dos empregados pelos gregos (no mito e depois

⁴⁰ UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 78-79.

na tragédia), se integra a quadros amplos, adquirindo a protagonista, então, novas dimensões e pulsações. Apropriando-se do conceito empregado por Antonio Candido, “[...] é uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, é o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar”.⁴¹

Competem para a construção dessa transmissão dois grupos: o primeiro, constituído por aqueles que, imbuídos de um olhar artístico, leem uma obra com a pretensão de recriá-la ou agregar à sua escrita peculiaridades ali recolhidas, sejam elas da forma ou do conteúdo; o segundo é encabeçado pelos críticos que, juntamente com espectadores e leitores, conferem certa unidade à tradição, observando e comparando – também sob um olhar artístico – os novos e antigos elementos responsáveis pelo significado das obras ao longo dos séculos.⁴²

Na verdade, segundo Eliot, “[...] cada nação, cada raça, tem não apenas sua tendência criadora, mas também sua tendência crítica de pensar”.⁴³ Não são essas tradições, porém, cristalizadas, pois a elas apresentam-se rupturas, novos modelos de criação e reflexão, numa maneira de reinseri-las em outros contextos e evitando, assim, que desapareçam. Diante de obras consagradas, que acompanham estilos de época, apresentam-se, sob esse viés, novas invenções, prontas a revigorarem os antigos padrões estéticos.

Do mesmo modo acontece com a crítica literária, sobre a qual incidem novos modelos interpretativos, isto é, às antigas metodologias incorporam-se outras que, numa espécie de “amálgama”, dão eficiência às análises em determinado tempo e lugar. Esse aspecto é mais nítido quando comparado aos conceitos de continuidade e descontinuidade, fenômenos que, na história do homem e particularmente nas artes, se entrelaçam em prol de uma existência simultânea de antigas e novas práticas culturais. Para Gerd Bornheim,⁴⁴ tradição e ruptura são

⁴¹ CÂNDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos**. 8 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997, p. 26. V. 1.

⁴² É por meio do exame das relações intertextuais das obras alusivas à figura dramática, juntamente ao estudo da fortuna crítica desses textos, que se pode chegar, na linha dos estudos do professor Antonio Candido, à compreensão segura das diferentes abordagens literárias em torno de Medeia. Acerca da importância da formação da fortuna crítica, em torno de um autor e de uma época, ver: Ibid.

⁴³ ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e Talento Individual. In: _____. **Ensaio**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989, p. 37.

⁴⁴ Cf. BORNHEIM, Gerd. O conceito de tradição. In: _____. **Cultura brasileira: Tradição, contradição**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1987.

categorias que se atraem e se completam, havendo a necessidade de um para a ocorrência do outro.

Afinal, sem a ruptura, a tradição – fincada em torno de Medeia – não possibilitaria que outros autores a retomassem, ora sob o peso do mito, ora pelas características atribuídas por Eurípides à personagem. Até mesmo a crítica não poderia apontar nela uma espécie de mistura entre sua astúcia e a força que lhe impulsiona a um novo espaço, longe da submissão imposta pelos homens. Acima de tudo, a protagonista estaria fadada à mesmice se rupturas não fossem tecidas em relação ao universo grego, seja no tocante aos aspectos culturais helênicos, seja quanto à estrutura trágica daquele período. Seria Medeia, então, datada num tempo incapaz de projetá-la em outros contextos, em outros gêneros e, sob um aspecto mais amplo, nas artes de um modo geral.

Em complementação a esse olhar, pode ser acrescido o lugar concedido à memória como mecanismo de seleção e, por conseguinte, reafirmação de determinada tradição literária. De certo modo, verificar como a figura dramática é reavivada nas recordações dos autores, críticos e espectadores é, antes de tudo, averiguar quais imagens prevalecem e como essas podem suscitar novas significações à protagonista. Diante da afirmativa de que a memória pertence ao passado, Paul Ricoeur⁴⁵ assegura que é possível relembrar algo de duas formas: em primeiro lugar, de maneira inconsciente, por lembranças que se intercalam aos lapsos da memória (“afecções”, segundo o autor); em segundo lugar, de forma direta e por meios racionais (cognitivos), num resgate no qual há escolhas de tempo e lugar, isto é, seleção de fatos, imagens, pessoas, produções artísticas. Promovemos, de maneira direta, análises que contam com verdadeiros processos criativos daquilo que desejamos que seja lembrado, buscando fazer com que algo ou alguém não caia no esquecimento. Nesse sentido, a memória é construída numa série de planos de consciência que vai da simples recordação à reconstituição previamente elaborada. Dito de outra maneira:

Se a questão da recordação encabeça o exame aplicado às diversas espécies de trabalho intelectual, é porque a gradação “do mais fácil, que é reprodução, ao mais difícil, que é produção ou invenção”, é ali mais marcada. Além disso, o ensaio pode apoiar-se na distinção operada entre *Matéria e Memória* entre uma série de planos de consciência diferentes, desde a lembrança pura, ainda não traduzida em imagens distintas até essa mesma lembrança atualizada em sensações nascentes e em movimentos iniciados. É em semelhante travessia dos planos de consciência que consiste a evocação voluntária de uma lembrança. É então proposto um modelo para separar a parte de automatismo,

⁴⁵ Cf. RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2010.

de recordação mecânica, e a de reflexão, de reconstituição inteligente, intimamente mescladas na experiência comum.⁴⁶

O excerto fornece um espaço privilegiado não só para a reflexão do papel dos escritores diante de suas “produções”, mas também do lugar ocupado pelo crítico, pronto a renovar, pela apreciação de novas obras, as tradições literárias vigentes (empenhado em revelar renovações nos aspectos formais ou mesmo em afirmar as inovadas escolhas temáticas dos autores). Nesse processo, é importante reconhecer, por meio de uma leitura analítica, a construção de uma memória que pode ou não trazer ao crítico literário lembranças mecânicas, reproduzidas de forma inconsciente, prontas a privilegiar uma hierarquia de ideias já estabelecida.

Por diversas vezes, falta aos críticos a capacidade para examinar e questionar matrizes interpretativas já postas. Deixam, então, de explicitar a importância de rupturas que acabam por renovar valores e estabelecer uma nova unidade criadora à tradição. Para inverter esse quadro, é necessário compreender “quem” produz determinado tipo de memória, buscando legitimá-la por meio de uma tradição literária supostamente intocável; “quem” se apropria dessa reprodução, fazendo com que determinadas obras sejam lembradas – de maneira “natural” – em meio a outras já consagradas; por fim, quais sujeitos podem fornecer reconstituições críticas em relação aos distintos momentos, entendendo que a tradição também concede ao crítico poder de fugir da mera reprodução artística. Simplificando, o crítico perspicaz, assim como o bom escritor, sabe questionar “recordações mecânicas”, buscando o que é “produção” ou “invenção”, ou seja, aquilo que realmente traz novos sentidos a uma ordem existente.

A partir disso, podemos refletir sobre a seguinte afirmação: assim como a memória a tradição também pertence ao passado e, só por meio do trabalho intelectual, pode ser ressignificada no presente. Não obstante, “[...] é o contraste com o futuro da conjectura e da espera e com o presente da sensação (ou percepção) que impõe esta caracterização primordial [...] Essa sensação consiste no fato de que a marca da anterioridade implica a distinção entre o antes e o depois”.⁴⁷ Por um processo similar, o escritor inglês T.S Eliot, assinala que a tradição não se reduz apenas à mera continuidade de uma geração literária inserida imediatamente na sequência. Também os escritores não recuperam – numa tradição – apenas os êxitos e ganhos estilísticos dos seus antepassados mais reconhecidos. O “contraste com o futuro da conjectura”

⁴⁶ RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2010, p. 47.

⁴⁷ Ibid., p. 35.

implica, a priori, algo mais amplo, ou seja, a compreensão de que o presente perpetua e agrega o passado, projetando alterações e novas relações que não estão somente presas a uma tendência antecedente.⁴⁸

Desta feita, segundo Eliot, o que torna um escritor consciente – da sua importância em determinada época – é seu apurado senso histórico que o leva “[...] a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea”.⁴⁹ Para compreender, então, a importância de distinguir “o antes e o depois”, é necessário observar que:

A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a *totalidade* da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo.⁵⁰

A percepção daquilo que foi ou não alterado, através de um método comparativo, também pode ser notada na escrita daqueles que avaliaram, ao longo dos anos, e de outros que ainda examinam as apropriações de Medeia. Ao sair do teatro ou ao término da leitura de uma obra que retoma a lendária figura, os críticos e escritores lidam com os artifícios da memória para poder recuperar, tanto na forma como no conteúdo, aquilo que já tinha sido encenado ou projetado. Logo, observar a tradição e suas rupturas é lidar com uma memória já construída. Memória essa que muitas vezes fora assimilada por sujeitos de outra época, deixando resquícios ao ato de revivescimento do presente e da busca de uma “harmonia” que perpetue a tradição. Essas considerações permitem uma interminável exposição sobre o modo como a protagonista foi retomada nos textos dramáticos, nos palcos, nos romances, na música, na cinematografia e até nas artes plásticas.

⁴⁸ Numa concepção próxima a essa de Eliot, Walter Benjamin, num ensaio intitulado “História literária e ciência literária”, ressalta: “Não se trata de apresentar obras literárias no contexto de seu tempo, mas de apresentar, no tempo em que elas nasceram, o tempo que as revela e conhece: o nosso”. BENJAMIN apud BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. São Paulo: Edusp, 2000, p. 47.

⁴⁹ ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e Talento Individual. In: _____. **Ensaaios**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989, p. 39.

⁵⁰ Ibid., p. 39-40.

1.3. Da clássica Medeia às latino-americanas: uma trajetória milenar

Três referências são essenciais à compreensão da construção da tradição de Medeia: as duas primeiras antecedem a obra de Eurípides e referem-se à *Teogonia*⁵¹ (VIII a.C.), de Hesíodo, e à *IV ode Pítica*,⁵² escrita por Píndaro em 462 a.C.; por último, um texto épico intitulado *Os Argonautas*,⁵³ posterior à trágica *Medeia*, foi escrito por volta de 250 a 240 a.C., por Apolônio de Rodes.

Hesíodo é um dos primeiros a inserir a Medeia ao lado do argonauta Jasão, embora a personagem não seja, nesse poema mitológico, responsável por cuidar do herói e conduzi-lo, através de sua magia, à conquista do velo de ouro. Em Píndaro, a heroína, filha do rei da Cólquida, Eetes, é sobrinha da deusa da feitiçaria, Circe, e ajuda Jasão através de seus poderes; produz unguentos que protegem o herói em situações de perigo, projetando seu sucesso na busca do carneiro sagrado. Ademais, por ser neta do Sol, presumimos o seu caráter profético, seus conselhos certos e tão estimados. Já Apolônio de Rodes a vê como uma sacerdotisa de Hécate, deusa das terras selvagens e dos partos. Na sua versão, Jasão é submetido pelo pai de Medeia a enfrentar dois touros ferozes, com a cabeça e os cascos de metal. Sabendo do perigo que seu amado corre, pois os animais soltam fogo pelas ventas, a princesa da Cólquida dá ao argonauta uma pomada vermelha que o faz prosperar e alcançar seus intentos.

Eurípides, mesmo se valendo de alguns aspectos da mágica Medeia, deu abertura para que gerações futuras associassem o seu crime a um tipo de feitiçaria incapaz de promover a cura, proteger e aconselhar. O destino trágico dos filhos de Medeia – na peça do escritor de Salamina – leva muitos leitores a uma única causa para interpretá-la e, em decorrência dessa, um manancial de características pejorativas à protagonista. Como veremos, perspectivas que não levam em conta nem mesmo as outras características dadas por Eurípides à personagem, tampouco aspectos ligados à sua figura mítica.

Próximo a Eurípides, temos a *Medeia* de Sêneca,⁵⁴ que, mesmo se aproximando da trama do escritor grego (num processo de emulação), traz modificações em algumas cenas e

⁵¹ HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses. Tradução de José Antônio Alves. Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.

⁵² PINDARE. *Pytiques*. Texte établi et traduit par Aimé Puech. Paris: Les Belles Lettres, 1961.

⁵³ RODES, Apolonio de. *Argonáuticas*. Madrid: Gredos, 1996.

⁵⁴ SÊNECA, Lúcio Aneu. *Consolação a minha mãe Hélvia; Da tranquilidade da alma; Medeia*. Tradução de G.D. Leoni. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

indicações – rubricas – para que os personagens alcancem maior poder de declamação (ao gosto do público romano). Além dos gritos dos meninos diante da morte, há a visualização de como a protagonista os assassina: o primeiro é morto dentro de casa, com uma adaga, e o outro arremessado do alto do castelo para que caia nos pés do pai. Acrescenta-se a esses fatores, a importância concedida pelo autor romano às lendas, em especial ao artefato da cura ligado à Medeia e ao seu passado mítico.

Mais à frente, na Idade Média, Dante, na *Divina Comédia*, ao fazer menção aos crimes de Jasão, ressalta: “Vingada está Medéia, a quem traíra”.⁵⁵ O personagem de Dante, em sua jornada espiritual, enxerga apenas o argonauta e não a heroína em meio às trevas. Contudo, essa visão não é a mais recorrente entre os autores que retomaram a imagem da filha do rei de Cólquida. Em grande parte da literatura, recai sobre ela o peso do infanticídio visto na trama de Eurípides. Desdobram-se desse ato distintas concepções que negam o caráter heroico de Medeia, vista como cruel, satânica, um ser horripilante, sem compaixão, assassina ímpia, dentre outros atributos. Para ilustrar tais apropriações, podemos rastreá-la por meio de ideias tecidas em textos de diferentes épocas. O primeiro é uma nota encontrada no *Cancioneiro Geral de Garcia de Rezende*, publicado inicialmente em 1516:

Vy Medea com crimezas
de Jasam, porque querer
mays lhe quisesse,
fazendo moores cruezas
do que nenhuû ofender
lhe pudesse.⁵⁶

Na esfera da literatura, após a trama de Eurípides, há uma espécie de coroamento das “cruezas” de Medeia e das punições incapazes de atingi-la. Até mesmo Camões, na obra os *Lusíadas*, ao tecer uma crítica ferina ao governo de Dona Teresa, na primeira parte da estrofe 32, do Canto III, retoma a princesa da Cólquida sob esse viés:

Ó Progne cruel! Ó mágica Medeia!
Se em vossos próprios filhos vos vingais
da maldade dos pais, da culpa alheia,
olhai que inda Teresa peca mais.⁵⁷

⁵⁵ ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Atena, 1982, p. 89. (CANTO XVIII)

⁵⁶ ROCHA PEREIRA, Maria H. O mito de Medeia na poesia portuguesa. **Humanitas**, Coimbra, v. 15-16, p. 351, 1964.

⁵⁷ CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Edição comentada. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980. (Estrofe 32 do Canto III.)

Segundo Gennaro Tedeschi,⁵⁸ antes mesmo do Classicismo, grande parte das obras compostas entre os séculos XII e XIII, já evocam a personagem como símbolo da perversão feminina, sendo ela a causa e origem de quaisquer males. Alain de Lille (Lille, c.a 1128 – Cister, 1202), no estudo teológico *De planctu naturae*, ao satirizar os vícios da humanidade, ilustra, valendo-se do exemplo de Medeia, a fúria, como um dos efeitos mais devastadores do homem. Para isso, inclui o assassinato dos filhos juntamente a outros mitos e alegorias que utiliza para simbolizar a depravação humana. O filósofo e professor Bernard Silvester (1100-1160 c.a), numa tragédia em dísticos elegíacos, *Mathematicus Sive Parricida*, faz alusão ao homicídio como um ato imperdoável, associando-o novamente à “progenitora cruel”.

Da mesma forma, de acordo com Tedeschi, o poeta e musicólogo João de Garland (1195-1272 c.a), remontando os modelos trágicos dos gregos, no texto *Due lotrices*, recupera Medeia como uma prostituta e lavadeira de um feudo, pronta a seduzir os soldados que, ao disputá-la, matam-se uns aos outros. Ainda no século XIII, numa ópera intitulada *Livre des lamentations de Matheolus*, escrita em latim e traduzida para o francês, por Jean Le Fevre, a heroína é incluída num extenso catálogo de necromancia.

Dessa maneira, tornou-se recorrente, durante grande parte da Idade Média, a releitura dos textos gregos, num modo de atualizá-los às necessidades da doutrinação católica. A mitologia, incorporada e relida pelas tragédias, foi associada a um universo pagão e, então, se estabeleceu como modelo de perseguição e acusação das práticas antirreligiosas. No entanto, foi no período conhecido como “caça às bruxas”, iniciado no mesmo momento do racionalismo renascentista (sec. XV), mas com o seu apogeu nos séculos XVI e XVII, que a imagem de Medeia parece ter se vinculado à poderosa e temida feiticeira, com encantos, poções e venenos que fazem seus inimigos e seus filhos sangrarem. O espanhol Zorrilla, por exemplo, publica em 1645, *Los Encantos de Medea*, na qual se lê: “Ay mas cruel que yo misma! / ni la piedad me convence”.⁵⁹ Prossegue a personagem:

MEDEIA – La cruel Medea soy;
hoy se levanta , y se enciende
contra mi sangre mi enojo:
y antes que su muerte llegue,

⁵⁸ O pesquisador italiano Gennaro Tedeschi catalogou a presença de Medeia na História da Arte, servindo sua seleção como referência a essa pesquisa, principalmente para o rastreamento dos textos que formam a tradição da personagem. Ver: TEDESCHI, Gennaro. **Commento Alla Medea Di Euripide**. Itália: Università degli Studi di Trieste, 2010.

⁵⁹ ROJAS ZORRILLA, Francisco de. Los Encantos de Medea. In: _____. **The Borrás Collection for the study of Spanish Drama**. Unites States: The University of North Carolina Library, 1923, p. 22.

Dioses infernales, ea,
ea, espíritus rebeldes,
que a mi voz obedecéis,
soltad por el ayre leve
exálaciones de fuego
que aquese Palacio alteren,
desvaneced su altivez [...].⁶⁰

Além da presença dos “deuses infernais”, o excerto ajuda a desvelar as associações entre a mulher e os “espíritos rebeldes”, malignos, tão recorrentes nas artes e na teologia daquele período. Naquela conjuntura, a acusação de feitiçaria recaía quase sempre sobre as mulheres, que, como observado no trecho, eram culpáveis por idolatrar falsos deuses, ou seja, entrarem em relações com demônios. Por esse “crime” muitas foram submetidas a torturas incomensuráveis: como animais selvagens, eram marcadas com brasas, mergulhadas em poços profundos e atiradas às fogueiras, enquanto as crianças jogavam pedras em seus corpos.⁶¹

Ainda sobre esse período, no início da Europa Moderna, Stuart Clark⁶² faz menção ao medo nutrido pelas supostas doenças causadas pelas artes da bruxaria. Segundo o historiador, os manuais de demonologia, do teólogo Francesco Maria Guazz, pregam que o diabo, ao agir sobre as “bruxas”, tem o poder de induzir por meio delas “[...] a doença da melancolia, primeiro perturbando a bile negra no corpo e assim dispersando o humor negro pelo cérebro e as células interiores do corpo”.⁶³ Para o religioso André Valladier, o “deus infernal”, agindo por meio das mulheres, tem pleno poder. Clark assim explica esse pensamento da época:

O diabo, disse ele, tem pleno poder sobre todos os espíritos e humores do corpo para deslocá-los, enfraquecê-los ou excitá-los, ou então impedi-los de funcionar corretamente. Ele poderia produzir ira, vingatividade, violência e homicídio inundando o coração de sangue, enfraquecer o desejo sexual inflamando o esperma e os genitais masculinos, e causar um insuportável abatimento agindo sobre o humor melancólico: “e o mesmo com os outros, causando especialmente os estranhos arrebatamentos que muito se vê no caso de bruxas”.⁶⁴

⁶⁰ ROJAS ZORRILLA, Francisco de. Los Encantos de Medea. In: _____. **The Borrás Collection for the study of Spanish Drama**. Unites States: The University of North Carolina Library, 1923, p. 22.

⁶¹ Cf. MICHELET, Jules. **A feiticeira**. Tradução de Ana Moura. São Paulo: Aquariana, 2003.

⁶² Cf. CLARK, Stuart. **Pensando com demônios: a ideia de bruxaria no princípio da Europa Moderna**. São Paulo: Edusp, 2006.

⁶³ GUAZZO apud Ibid., p. 251

⁶⁴ GUAZZO apud Ibid.

Por essa razão, Jules Michelet afirma que, ao se levar em conta o modo como eram as mulheres submetidas desde a Idade Média até esse momento, é impossível escrever sobre elas “[...] sem que a pena gema de indignação”.⁶⁵ Em sua conhecida obra *A Feiticeira*, todas aquelas que recebiam essa alcunha eram vistas, pelas pessoas simples da corte, como seres dotados de imenso poder. Eram, então, temidas pela capacidade de criar soníferos, estupefacientes, filtros-do-amor e até por reconhecer cogumelos mágicos. Logo, a figura da mulher, em busca do conhecimento que lhe foi negado, desde tempos remotos, representou uma grande ameaça a segmentos da sociedade como a Igreja e as cortes reais. Passou a ser vista como a primeira e maior pecadora, prejudicial aos homens, conhecedora de ervas tanto para cura como para simpatias.

Desta feita, associou-se facilmente a “mágica Medeia” aos aspectos da bruxaria. A esse modo, seus poderes, centrados na ciência da cura, foram encarados de maneira negativa. Desde as lendas, a personagem estava ligada ao uso do *phármakon*, do conhecimento das ervas.⁶⁶ A literatura dessa época retoma, como já dito, parcialmente a figura construída por Eurípides, ampliando a “brutalidade” e a “ferocidade” de Medeia, seguindo o ambiente de terror imposto à mulher. Em síntese, há, nessa ocasião, uma fusão de alguns elementos do texto trágico ao do domínio lendário (da feitiçaria grega), prevalecendo sobre esse último – sobretudo – uma visão convencional à repressão da mulher. Às feiticeiras gregas, ligadas aos deuses ctônicos⁶⁷ e à esperteza, sobrepõe-se a bruxaria e o poder satânico, criações do cristianismo católico para gerar medo e manipular facilmente a sociedade.

Mesmo em textos cômicos, como o do português Antonio José da Silva (conhecido como o Judeu), durante o Barroco, a figura de Medeia se constrói pelas inúmeras referências à bruxaria, escreve a professora Kenia Maria de Almeida.⁶⁸ Intitulada *Os encantos de Medeia* e

⁶⁵ MICHELET, Jules. **A feiticeira**. Tradução de Ana Moura. São Paulo: Aquariana, 2003, p. 92.

⁶⁶ Segundo Olga Rinne: “O conhecimento dos remédios vegetais, dos venenos e dos efeitos que produzem na proporção da sua dosagem, já era muito desenvolvido nas culturas matriarcais, conforme revela claramente o fato de que o cólquico, o acônito, o salgueiro prateado e o zimbro eram relacionados com a tríade Hécate-Circe-Medéia. Essas plantas contêm substância anti-inflamatórias analgésicas e antitérmicas, que ainda hoje são utilizadas na medicina”. RINNE, Olga. **O Direito à Ira e ao Ciume**. Tradução de Margit Martincic e Daniel Camarinha da Silva. São Paulo: Editora Cultrix, 1988, p. 49.

⁶⁷ Esses deuses referem-se àqueles pertencentes ao submundo, ou mundo subterrâneo, em contraposição às divindades olímpicas. O termo **ctônico**, do grego *χθονιος khthonios*, se refere à “terra”, ou “terreno” e, então, aqueles que foram germinados por Gaia, Gé ou Géia, “Mãe-Terra”. Cf. BURKERT, Walter. **Religião Grega na Época Clássica e Arcaica**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

⁶⁸ Cf. PEREIRA, Kenia Maria de Almeida. A Feiticeira e o Judeu: Antônio José da Silva em busca de Medeia. **Fênix** — Revista de História e Estudos Culturais, v. 8, ano VIII, n. 2, f. 1-14, maio /jun./jul./ago. 2011.

escrita no Portugal setecentista (1735), a peça tem início com os feitos dos argonautas, quando buscam o velo de ouro na ilha de Medéia (Cólquida). Sacatrapo, bufão de Jasão, ao saber do carneiro da pele de ouro, o qual, se tosquiado todos os anos, produz novas riquezas, diz: “Senhor Teseu, carneiro com pele de ouro?! Isso deve ser pele do Diabo! Para isso é necessário vir com tantas armas? Ora queira Deus não venhamos nós buscar lã e vamos tosquiados!”.⁶⁹ Ainda sobre a ilha, ressalta: “[...] sei que nesta terra há muita feiticeira”.⁷⁰ Interessante é notar que na trama Jasão une-se ao bufão – típico elemento da corte – e Medeia a uma assistente de bruxaria – Árpia. É nas peripécias do bufão que é possível notar, segundo Kenia de Almeida, os verdadeiros encantos de Medeia: tanto ela como sua ajudante perseguem Sacatrapo, transformam-no num burro e o enterram vivo. Sem contar que elas o torturam por meio de cobras. Prestes a deixar a ilha, diz o embusteiro: “Fica-te com Satanás, Medeia. Os diabos te levem, Arpia, a ti e ao teu capelo”.⁷¹

Seguindo o percurso sugerido pelo autor Gennaro Tedeschi,⁷² citado anteriormente, notamos a sua preocupação em associar a tradição de Medeia com cada movimento artístico, como se por si só, em suas peculiaridades, eles fornecessem os principais aspectos para a releitura da protagonista. Não só o estilo do período é válido à construção dessa tradição, mas, em especial, o modo particular com que os autores releram a personagem. Além disso, o contexto no qual estão inseridos os artistas contam com problemáticas do presente, que são revisitadas à luz daquelas vividas no passado. Para pensar na formação do artista e de cada movimento nesse processo, basta lembramos que a antiguidade grega é repleta de padrões sobre os quais o homem sempre se debruçou ao longo da história do pensamento humano. A isso é significativo relacionar a referência, da *Contribuição Geral à Crítica da Economia Política*, realizada por Marx, na qual se lê: “O difícil não é compreender que a arte grega e a epopeia se achem ligadas a certas formas do desenvolvimento social, mas que ainda possam proporcionar gozos estéticos e sejam consideradas em certos casos como norma e modelo inacessíveis”.⁷³ É

Disponível em: < http://www.revistafenix.pro.br/PDF26/Artigo_2_Kenia_Maria_de_Almeida_Pereira.pdf >. Acesso em: 19 mar. 2018.

⁶⁹ SILVA, Antônio José da. **Obras Completas**. Prefácio e notas do Professor José Pereira Tavares. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1957, p. 10.

⁷⁰ Ibid., p. 16.

⁷¹ Ibid., p. 84.

⁷² Cf. TEDESCHI, Gennaro. **Commento Alla Medea Di Euripide**. Itália: Università degli Studi di Trieste, 2010.

⁷³ MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. Tradução e Introdução de Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão Popular, 2008, p. 271.

exatamente a releitura ardilosa dessa arte, a qual instiga e desafia tantos autores, que revela o talento individual do artista, ou melhor, sua habilidade em retomar um assunto amplamente discutido (o filicídio de Medeia), conferindo a ele sentimentos e significados que não foram dados por completo (“inacessíveis”). Nas palavras de Eliot, “[...] emoções que ele [o escritor] jamais experimentou servirão, por sua vez, tanto quanto as que lhe são familiares”.⁷⁴

É embasado nessa perspectiva que, em 1786, o escritor de Frankfurt, Friederich Klinger (1752-1831), constrói sua vertente sobre Medeia, recuperando-a pela influência esquiliana. Em *Medeia em Corinto* (1786)⁷⁵ e *Medeia no Cáucaso* (1790),⁷⁶ o autor é motivado pelos preceitos do movimento romântico conhecido como *Sturm und Drang*, com fortes críticas ao pensamento racional do Iluminismo (séc. XVIII). Diferentemente da construção de Eurípides, Klinger articula sua trama através da atribulada vida em sociedade, sendo o elemento sobrenatural a única fuga dos indivíduos. Há uma divisão entre o mundo da razão e o da magia, revelada pelo conflito entre aqueles que desejam ser salvos e os pessimistas, descrentes das forças superiores. A maneira particular para reler sua época, será dada por Klinger, através da feitiçaria associada à personagem Medeia. Particular, pois, a essa altura, o mundo obscuro e o poder imensurável das artes das feiticeiras, representadas pela protagonista, é uma maneira de combater Creonte e Jasão, alegorias aos déspotas do mundo racionalista. O crime cometido por Medeia fere esse universo, pois a mãe deveria garantir o futuro dos filhos, para que eles solidificassem ainda mais o ordenamento social.

No século XIX, a já tradicional figura grega será relida numa trilogia do poeta austríaco Franz Grillparzer (1791-1872). A sequência revela a hospitalidade da feiticeira Medeia nas terras da Cólquida, a conquista do velo de ouro levando Jasão a regressar às suas terras, em Iolco, e, por fim, na obra intitulada *Medeia*, a saga de uma migrante que não encontra espaço numa cultura divergente da sua. A característica importante a ser ressaltada nessa obra são os aspectos sociais aferidos agora à protagonista. Essa é uma das primeiras peças na qual ela figura como alguém pertencente às classes mais baixas e dotada de uma responsabilidade humana em relação aos demais; sua consciência, além da capacidade em vislumbrar seus erros, é estendida à percepção do outro – daquele que também sofre as exclusões da sociedade. Sua autoconsciência agora parte do seu “eu” e vincula-se a todos aqueles que são enganados e

⁷⁴ ELIOT, Thomas Stearns. S. Tradição e Talento Individual. In: _____. **Ensaaios**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989, p. 47.

⁷⁵ KLINGER, Friedrich Maximilian. **Medea in Korinth**. Leipzig: Jacobäer, 1794.

⁷⁶ Id. **Medea auf dem Kaukasus**. Leipzig: Jacobäer, 1798.

ludibriados. Em meio a isso, o poeta austríaco questiona o choque entre o estado de natureza do homem e o conceito de civilização do século XIX. A denúncia da ganância burguesa também é evidenciada pela ambição do indivíduo, numa busca incessante pela glória, fortuna e riqueza. De um lado temos Jasão, afoito por esse mundo repleto de luxos, de outro a “humilde” Medeia.⁷⁷

Contudo, apesar de outros nomes de peso nesse século, como Lamartine, Nicollini, Legouv, Lindsay, Catull Mendes,⁷⁸ que recuperaram tanto na pera quanto no teatro de cunho realista a personagem, a partir da sua releitura, no sculo XX, que possvel notar um movimento importante dado tradio da protagonista: ora recuperada pelas lendas ora pela escrita de Eurpides, Medeia parece, na modernidade, fundir a fora da feitiaria (da magia grega e da “bruxaria”) com a sua capacidade reflexiva, concedida a priori por Eurpides, e agora estendido aos levantes, s transformaes e a busca por uma sociedade mais justa. O poder do feitio, notoriamente ligado cura, e a faculdade reflexiva da protagonista caminham – agora – lado a lado para simbolizar a fora da mulher no mundo moderno. Do seu embate com a cidade grega, ela passa ao espao urbano, industrializado, tambm repleto de contradies e adversidades prontas a serem denunciadas. O que sobrou da grandeza da mtica figura, na dramaturgia, transferido faculdade artstica dos escritores modernos, vidos em questionar – pela personagem – as esferas representativas do poder contemporneo. Alis, algo capaz de restituir-lhe, em parte, a altivez de herona.

Nesse ponto, h uma questo interessante: o que parece estar em jogo a construo simultnea, ao longo dos tempos, de uma Medeia lendria e uma Medeia humana. Pois bem: a tradio literria da personagem tem como fio condutor uma dialtica entre suas propriedades sublimes e terrenas. Pndaro e Rodes a veem como uma espcie de deusa da cura, mas a colocam entre os mortais, j que filha de um rei e sobrinha de Circe (deusa da magia). Adiante, Eurpides a desenvolve atravs de caracteres sobretudo humanos, mas, ao final da pea, a herona retoma o carter imortal da divindade mtica ao fugir impune de seus crimes. Posteriormente, durante grande parte da Idade Mdia e do Absolutismo, ela carregar sob a alcunha de “demonica” tendncias novamente sobrenaturais ao lado da representao da fragilidade da mulher. Nesse ir e vir, na qual uma caracterstica no totalmente destituda pela outra, a protagonista, a partir da modernidade, ao alegorizar a luta de mulheres e pessoas excludas, tende a sintetizar o sobre-humano no humano. Associar assim Medeia o confronto

⁷⁷ TEDESCHI, Gennaro. **Commento Alla Medea Di Euripide**. Itlia: Universit degli Studi di Trieste, 2010.

⁷⁸ Ibid.

com a perenidade do tema do poder, no século XX, é, de certo modo, remetê-la a uma posição distinta em meio aos demais indivíduos; persiste, então, nas representações teatrais uma figura capaz de aludir ao sofrimento devido à exclusão, seja da mulher ou do homem, de classes subalternas, de diferentes etnias, de migrantes e até mesmo de crianças com o infortúnio de nascerem num mundo de distanciamentos e disputas (da família e da sociedade). Opera-se então uma espécie de paradoxo: o auge do seu poder, pronto a representar as misérias humanas, é estabelecido justamente num momento apto a conceber a personagem numa proximidade mais evidente com a fragilidade dos homens, sendo ela heroína das classes mais baixas.

Conforme o italiano Giorgio Ieranò,⁷⁹ há três grupos que podem sintetizar as divergentes leituras de Medeia: aquelas obras que ressaltam seu caráter divino ou demoníaco, outras debruçadas na origem bárbara da protagonista e, por fim, tragédias vinculadas ao teor amoroso, preocupadas com a traição e com o arrebatamento psicológico vivido pela personagem. Tal divisão, contudo, pouco evidencia a capacidade de absorção e síntese das diferentes conotações tecidas à figura dramática ao longo dos anos e, ainda, transfere a nós a dificuldade de compreendê-la no âmbito do período contemporâneo, no qual parecem esses três fatores (da figura mítica, da estrangeira excluída e da mulher afligida pela tensão psicológica) se unirem para dar cabo da complexidade do homem moderno. Mesmo unindo esses aspectos, essa abordagem não esclarece a retomada da protagonista em meio à crítica aos homens e a ordenação social por eles estabelecida, preparada para conduzir o comportamento e o modo de vida daqueles vistos como “vencidos” – pertencentes às classes mais baixas da sociedade. Esse aspecto político, baseado nas lutas sociais ou mesmo nas lutas de classe, extrapola a polaridade homem e mulher, traidor e traído, fazendo com que a fábula de Medeia, por meio da complexidade da sua tradição, traga novos valores e ideias às discussões ordinárias e contemporâneas. O seu caráter sublime, visto nas clássicas tragédias, está ligado – quando a protagonista é retomada pelos escritores modernos – aos questionamentos dos problemas prementes ao século XX: a interferência do Estado nas atitudes e pensamentos dos indivíduos, sendo a nação (sob o mando de uma minoria política) um espaço que aniquila as classes mais baixas por meio de atos coercitivos; fator esse que perpetua não só a exclusão, já referida, mas a desigualdade que assola a maior parte das sociedades ao longo do mundo.

⁷⁹ Cf. IERANÒ, Giorgio. Observações sobre o mito de Medéia no século XX. In: LEÃO, Delfim F.; FIALHO, Maria do Céu; SILVA, Maria de Fátima. (Orgs.). **Mito clássico no imaginário ocidental**. Coimbra: Ariadne, 2005. p. 107-119.

Aliás, um dos primeiros registros da heroína, imersa nas características sociais do século XX e nos debates da Sociologia, em torno de movimentos como o Socialismo, é a obra *La moderne Médée* do autor francês Léon Duplessis. Jasão, aqui chamado Karl Romberg, quer impor às suas crianças uma educação rígida e eficaz para submetê-las e manipulá-las. A mãe Maguelonne, releitura da personagem Medeia, tendo a educação liberal como modelo, não aceita os ditames do marido, espécie de ditador, e, então, resolve matar os filhos. Em torno dessa peça, de viés marxista, levanta-se um conjunto de fatores capaz de questionar não só os aspectos educacionais como os diversificados espaços de coerção social, isto é, as instituições ligadas às conduções ideológicas, como as igrejas, as escolas, os teatros e o próprio espaço público, no qual podem circular textos e notícias tendenciosas.⁸⁰

Além da Sociologia, os estudos psicanalíticos, embasados nas teorias de Freud, forneceram um importante aporte aos escritores do início do século. Hans Henny Jahn (1894-1959) sonda o espírito de Medeia sob o viés da Psicanálise e faz aflorar dimensões mais obscuras da personagem que, em sua *Medeia in verse* (1926), são alusivas às pulsões descritas pelo médico austríaco.⁸¹ Além da relação incestuosa entre os filhos de Medeia, é interessante notar a disputa entre Jasão e o filho mais velho para desposar a filha do rei.⁸² Nessa nova releitura, Medeia é africana e seus filhos mestiços, o que também possibilita ao autor uma crítica à xenofobia tão acirrada nos anos que precederam a Segunda Guerra. Da mesma forma que

⁸⁰ Cf. TEDESCHI, Gennaro. **Commento Alla Medea Di Euripide**. Itália: Università degli Studi di Trieste, 2010.

⁸¹ Entre *Eros*, o anseio de preservar a vida e, por extensão, a semente de nossas tensões, e *Tânatos*, o fim dos nossos conflitos e, então, a morte, fiam-se as indecisões de Medeia, tanto numa aproximação dos prazeres humanos, a sede por estancar a vingança e resgatar seu lugar na sociedade, quanto num distanciamento das suas vontades, interditas pela cultura e pela traição a ela imposta. Mesmo que a Teoria Literária assim como a Psicanálise sejam áreas distintas, com métodos e análises também particulares, essas partilham, em muitos casos, de um elemento comum que permite ao crítico literário cotejá-las: a sondagem do universo humano. Nesse ponto de vista, numa aproximação com as teorias freudianas, entende-se que o movimento ambivalente, entre o desejo de vida e o de morte, não pode ser dissociado. Dessa maneira, o indivíduo é movido por uma *Pulsão de vida*, designada por *Eros*, que, segundo Freud, tende a conservar as nossas funções vitais e, ao mesmo tempo, por uma *Pulsão de morte*, *Tânatos*, uma tendência fundamental de todo ser a voltar a um estado inorgânico. O interessante é notar que essas duas pulsões “amalgamadas” são exercidas em intensidades e quantidades diferentes, variando conforme a natureza do homem. Cf. GARCIA – ROSA, Luiz Alfredo. A. **Artigos de metapsicologia: narcisismo, pulsão, recalque, inconsciente** (1914-1917). 7.ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008. V. 3. (Introdução à metapsicologia freudiana)

⁸² Próximo dessa releitura, Pier Paolo Pasolini, dirige em 1969, uma das mais conhecidas filmagens de *Medeia*. Através da película, o cineasta revela um confronto entre o mundo arcaico e o racional, entre o inconsciente e o consciente. O ritmo lento, com longos planos-sequência das terras de Medeia, associado às máscaras e a uma trilha sonora que recupera cantos tribais, faz menção à maneira como a arte cinematográfica se mistura – aqui – com os mitos do passado, que não podem ser facilmente compreendidos pelo homem moderno. Decifrando parte desse paradoxo, é que conseguimos ver em *Medeia*, de Pasolini, uma espécie de resistência ao mundo moderno, notoriamente quando o conflito da personagem – entre razão e emoção – choca-se com padrões culturais fixados pela sociedade do século XX.

Medeia é tratada como bárbara na peça de Eurípides, a negra, na peça de Henny Jahnn, é apontada do mesmo modo; por possuir uma cultura diferente é descrita pelo coro por qualidades pejorativas. Em determinado momento da trama, diz a negra Medeia: “[...] Uma bárbara, dizes tu, falando de minha pele escura. A negra, esse grito saiu de teus lábios”.⁸³ Igualmente nutrido pelo preconceito, Creonte não permite que sua filha possa ser desposada pelo filho de Medeia – um bárbaro – e concede sua mão ao branco Jasão. A vingança da heroína novamente está associada ao feitiço, depositado num anel que, quando presenteado ao governante, faz com que todos na corte enlouqueçam. O ponto mais surpreendente da peça, porém, se refere ao modo como morrem os dois filhos, descrito do seguinte modo pela protagonista: “Cravei um ferro pontiagudo nas costas de meu filho. Atravessou o ventre macio, entrou mais, atingiu as costas do segundo e quis parar, mas o punho de Medeia o obrigou a ir mais fundo, pregando junto o belo casal”.⁸⁴ Após o trágico desfecho, o Deus Sol vem recolhê-los.

Essa preocupação, de reinterpretar a heroína como arauto das lutas étnicas, é acompanhada, no mundo latino, pelo argentino David Cureses, no espetáculo *La frontera* (1957). O título já faz menção aos distintos espaços ocupados pelos protagonistas: Jasão Ahumada é um capitão e a mando do coronel Ordóñez é designado a tomar uma vila indígena, onde mora a índia Bárbara (transposição de Medeia). Após ser abandonado pelos outros membros do exército, ele passa a morar com a nativa, que o defende inclusive de sua própria tribo. Representativa das disputas territoriais ocorridas no século XIX, direcionadas pelo presidente argentino Nicolás Avellaneda, ao sul do país, a peça coloca sob os cuidados de Bárbara duas crianças adotivas, Huinca e Botijo, encontradas quando os homens de Ordóñez abandonaram a região. A ação se desencadeia quando o coronel retorna para revelar que aqueles meninos, agora jovens, são seus filhos e que Huinca – chamada a partir de então por Aurora – deveria se casar com Jasão. Diante desse desagravo, a índia mata os filhos com a “erva do sono”, conhecida apenas pelos guerreiros de sua tribo. Novamente, mesmo situada em um espaço distinto da Europa, a magia é um dos elementos dessa guerreira, que, ao tentar proteger seu espaço, diz: “Puse un cerco e brujerías y misterios para que nadie se pudiera acercar”.⁸⁵

⁸³ No original: “[...] Barbarenfrau schimpfst du auf meine dunkle Farbe. Die Negerin, gellt es von deinen Lippen. [...]”. A tradução foi realizada por Marcus Morais. MORAIS, Marcus Tullius Franco. **O Fascínio da Filicida:** tradução anotada e comentada de Medeia, drama de Hans Henny Jahnn. 2013. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013, f. 236.

⁸⁴ Ibid., f. 269-270.

⁸⁵ CURESES, David. **La frontera**. Buenos Aires: Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores), Ediciones del Carro de Tespis, 1964, p. 36.

Nesta ocasião, seus deuses, que impulsionam seus “mistérios”, estão associados à natureza, sendo a lua uma figura litúrgica e mágica para os rituais de Bárbara.

Completam essas aproximações, na América Latina do século XX, a obra do cubano José Triana, com a sua mulata Maria, abandonada pelo marido Julián, que se engraja com a filha do senhor da grande casa, e a ópera do peruano Juan Rios, também dedicada ao mito e intitulada *La Selva*. Todavia, aquela que guarda maior proximidade com a obra de Hans Henny Jahnn e David Cureses, numa alegoria à exclusão de gênero, etnia e classe social, é a obra do brasileiro Agostinho Olavo, *Além do Rio, Medea* (1957). Nessa, a protagonista – uma princesa africana – encontra-se nos limites de uma fazenda escravocrata, no século XVII, divisada por um Rio. De um lado, ilumina-se toda a cultura de dominação branca, dos portugueses, e do outro a resistência da negra em aceitar que seu amado Jasão (capitão do mato) se case com a filha do senhor. Sua força encontra-se nos orixás, nas entidades dos cultos africanos, que a conformam, nos dizeres dos outros personagens, à denominação de uma “mãe de santo” (visão descaracterizada das religiões da África). Com esse texto, Olavo não só estabeleceu o espaço de tensão entre portugueses e negros, de senhores e escravos, mas também fez calar no grito de Medeia o desespero de uma mãe que vê seus filhos mestiços abandonados pela nação brasileira.

É provável, embora não existam provas conclusivas, que essa peça tenha influenciado a conhecida teledramaturgia do escritor Oduvaldo Viana Filho, *Medeia: Uma tragédia brasileira* (1973). Ambientada e veiculada numa série de Tevê, Casos Especiais, a personagem grega dá lugar – como em Olavo – a uma mulher que cultua a Umbanda, religião formada no Brasil sob a influência das religiões tradicionais africanas e também do Candomblé (também fruto da mistura dos costumes negros com aqueles impostos aos escravos no Brasil).⁸⁶ Essa vertente da religião afro-brasileira estabelece uma retomada das características lendárias da personagem e, ao mesmo tempo, do medo guardado às temidas mulheres da feitiçaria do século XVI e XVII. Vianinha, por meio da resistência de Medeia, conseguiu denunciar uma realidade repleta de opressões, advindas das arbitrariedades do período ditatorial (iniciado em 1964), através de uma releitura que, ao valorizar diversificadas retomadas do mito e da tragédia grega, foi capaz de desvelar, sem rótulos, a vida dos oprimidos, ou melhor, dos marginalizados da

⁸⁶ No Candomblé, os cultuados, os Orixás (ou Orijás), são considerados deuses, fruto de uma mitologia amplamente cultuada pelas antigas tribos; na Quimbanda e na Umbanda, são nomeados deuses aqueles que já morreram, os ancestrais, como homens e mulheres proeminentes ou sábios. Enquanto o Candomblé e a Umbanda estão voltados para a prática do bem, muitos apontam que a Quimbanda é fortemente associada à magia negra, voltados a serviços escusos. Sobre essas distinções ver a obra: SCHLESINGER, Hugo; PORTO, Humberto. **Crenças, seitas e símbolos religiosos**. São Paulo: Paulinas, 1983.

sociedade de sua época. Como na moderna Medeia de Duplesses, a heroína metaforiza, ao combater a figura de Santana (Creonte), que controla as práticas culturais do morro (como o samba executado por Jasão), a necessidade de romper as armadilhas tecidas para a manutenção do poder. Algo significativo num período em que a tevê censurava a produção artística e alardeava supostos milagres e progressos da economia brasileira.

Essa abordagem, numa maneira de apresentar releituras do teatro grego a grande parte da população, por meio de uma linguagem direta e acessível, também trouxe a Vianinha a inquietação de devolver seu trabalho aos palcos. Nesse espaço, teria o dramaturgo possibilidade de explorar alguns recursos dramáticos impossíveis de serem executados nas filmagens televisivas. Para tal, o dramaturgo fez um convite ao seu colega de teatro, Paulo Pontes, que integrava – junto a ele – o teatro paulista de protesto e resistência, desde os anos de 1960, conhecido como Grupo Opinião.⁸⁷ Vitimado por um câncer pulmonar, com apenas 38 anos, Vianinha não teve a chance de concluir seu trabalho e, então, deixou a tarefa ao encargo do amigo. Pontes, diante de uma empreitada nada fácil, propôs a Francisco Buarque de Holanda (Chico) que terminassem o trabalho de Oduvaldo. Próximo do estilo escolhido por Hans Henny Jahnn, quanto aos aspectos formais, os dois amigos, na obra *Gota d'água* (1975), compõem os diálogos em versos e, ainda, acrescentam músicas compostas por Chico. Sem dúvida, além da retomada do mito e da peça de Eurípides, os autores abordaram a exploração dos trabalhadores do subúrbio e, ainda, percorreram, através da traição de Jasão, sobre a cooptação dos melhores membros das classes mais baixas por parte dos detentores do poder. Sob a influência do teatro épico, de Piscator e de Brecht, a peça ganha uma nova dimensão: a musicalidade dos diálogos em versos e das canções como artifício para revelar assuntos corriqueiros – a dívida da casa própria, a traição, a busca por espaços em meio à periferia. Além disso, a magia e a feitiçaria presentes na protagonista de Eurípides – e de tantos outros – são relidas na personagem central de Chico e Pontes, chamada Joana, por meio das práticas do candomblé, da umbanda e do

⁸⁷ Fundado em 1964, logo após o golpe militar, o grupo foi composto pelos artistas ligados ao antigo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (o CPC da Une) – extinto pelo governo ditatorial sob a acusação de práticas culturais que intervinham no progresso da nação brasileira e denegriam a imagem do Estado. Um dos grandes sucessos do Opinião foi o musical que lhe confere o nome, com participação de Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão e, posteriormente, Maria Bethânia. Tinha como dirigentes os diretores João das Neves e Augusto Boal. Seu segundo e também reconhecido espetáculo foi “Liberdade, Liberdade”, texto de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. Outros nomes importantes ligam-se a esse grupo, como: Paulo Autran, Tereza Raquel, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Nara Leão. Ver: GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

catolicismo. Até os deuses do Olimpos, em meio a uma sociedade crente em aspectos científicos e vista como cética (do século XX), são invocados pela protagonista.

E esse número de obras artísticas veiculadas a partir da influência da cultura grega não deixou de aumentar após a original produção de Chico e Pontes. Dessa forma, não parece muito necessário insistir em alguns pontos acima refletidos e que traduzem o motivo dessa retomada tão expressiva ao longo dos séculos. Em síntese, Medeia espelha a defesa do espaço da mulher, do indivíduo, dos excluídos, daqueles que foram traídos ou enganados. Acima de tudo, ela é simbólica da capacidade de refletir sobre o próprio destino e representa o quanto nós conseguimos ou não dominar nossas emoções, mesmo quando as compreendemos. Sua dinâmica entre o sobrenatural e o humano inquietou e ainda impressiona autores que associam esse movimento a um dos modos de trazer às problemáticas terrenas uma força pronta a implodir arquétipos e estruturas voltadas à dominação. Mesmo portadora de um dos crimes mais repudiados pelos homens, o filicídio, parece ser a heroína representante da resistência frente a graves desordens políticas e sociais (através da literatura dramática, de romances, da música).

CAPÍTULO II

**POR TRÁS DAS CORTINAS:
DRAMAS PARA NEGROS E BRANCOS**

2.1. Nos bastidores: Prólogo para Brancos, de Abdias do Nascimento, e o prefácio de Gota D'Água, de Chico Buarque e Paulo Pontes

A peça de Agostinho Olavo, *Além do Rio, Medea*, figura dentre outras oito peças na obra intitulada *Dramas para Negros e Prólogo para brancos*. O prólogo destinado aos brancos, escrito por Abdias do Nascimento,⁸⁸ diretor do Teatro Experimental do Negro, já explicita a busca do reconhecimento dos afrodescendentes em meio à produção artística brasileira, representada geralmente pela sociedade convencionalmente chamada de branca. Dentro dessa antologia, as considerações feitas por Abdias evidenciam, até a década de 1960, a polarização de um “drama para brancos” e outro para negros. Para ele, o “drama dos filhos da África” sempre sofreu de certa incompreensão, por parte do público teatral brasileiro, de suas origens religiosas, ligadas às festas e rituais, nos quais o canto, a dança e a pantomima se consolidaram como formas de aclamação aos deuses, tornando-se fundamentos da cena teatral negra. Mais do que tornar clara essas relações de interdependência entre os costumes africanos e o teatro negro, Abdias busca pelo trabalho do grupo e dos textos reunidos na obra revelar outra dimensão, “[...] na qual surge a voz autêntica do negro, como raça e como homem de cor: a sua vida social”.⁸⁹ Ainda para o diretor: “Ser e viver como negro não é uma peripécia comum na vida ocidental. Raça e cor diferenciam-nos e tornamos a sensibilidade específica, desenvolvida no século da Negritude, uma nova dimensão criadora”.⁹⁰

Não tão diferente, no prólogo de *Gota D'Água*, Chico e Pontes, em 1975, mostravam a preocupação de sua geração em transformar a feição da realidade social por meio de uma nova “dimensão criadora”. Como intelectuais provindos da classe média, o ideal desses escritores era aludir, através do teatro, à necessária existência de um constante contato entre as diferentes classes sociais, para que assim surgissem em meio às suas diversidades as necessidades do povo

⁸⁸ Filho de José Ferreira do Nascimento e Georgina Ferreira, Abdias nasceu no município de Franca, interior de São Paulo, no dia 14 de março de 1914. Diplomou-se em Contabilidade no ano de 1929 e em 1938 bacharelou-se em Ciências Econômicas pela Universidade do Rio de Janeiro. Em 1944, observando a ausência de atores negros, na capital carioca, e inquietando-se com a presença de brancos que tingiam o rosto para interpretar papéis de “sua gente”, funda o Teatro Experimental do Negro. Levou seu projeto até o ano de 1968, quando o regime militar o incluiu em vários processos e inquéritos policiais, fazendo com que o autor e diretor se exilasse nos Estados Unidos. No exílio teve contato com Leonel Brizola, e, no retorno, participou da fundação do PDT – Partido Democrático Brasileiro – em 1978. Cf. ABREU, Alzira Alvez; et al. **Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930**. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001.

⁸⁹ NASCIMENTO, Abdias. Prólogo para brancos. In: _____. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961, p. 9.

⁹⁰ Ibid., p. 9-10.

brasileiro. Nesse sentido, para os dramaturgos daquela época, seguindo a concepção de Antonio Gramsci, “[...] povo deixava de ser, assim, o rebanho de marginalizados; politicamente, povo brasileiro era todo indivíduo, grupo ou classe social naturalmente identificados com os interesses nacionais”.⁹¹ Nesse momento, na década de 1970, é nítido, por parte da classe artística e dos sociólogos da época, a preocupação em não estereotipar o povo. Um povo sempre vitimado por um tipo de “pobreza” que não se refere só à falta de condições econômicas, mas que parece retirar-lhe a possibilidade de participação política e cultural. Tal olhar, combatido por artistas como Chico Buarque e Paulo Pontes, legitima um discurso, geralmente utilizado pelas classes políticas e até artísticas, para elevar ainda mais o marasmo das massas em questões de interesses nacionais. Ademais, quando os dramaturgos se referem ao povo como todos aqueles dispostos a lutar pelo progresso do país, é necessário dissociar essa concepção (de povo) daquela difundida pela esquerda antes do golpe de 1964. Num momento no qual os ideais esquerdistas acompanhavam as convicções do PC (Partido Comunista), Roberto Schwarz ressaltava o seguinte:

No plano ideológico resultava uma noção de “povo” apologética e sentimentalizável, que abraçava indistintamente as massas trabalhadoras, o lumpeninato, a intelligentsia, os magnatas nacionais e o exército. O símbolo desta salada está nas grandes festas de então, registradas por Glauber Rocha em *Terra em Transe*, onde fraternizavam as mulheres do grande capital, o samba, o grande capital ele mesmo, a diplomacia dos países socialistas, os militares progressistas, católicos e padres de esquerda, intelectuais do Partido, poetas torrenciais, patriotas em geral, uns em traje de rigor, outros em blue jeans.⁹²

Essa salada, na qual estão misturados tanto os marginalizados como os membros do exército, após o golpe, não reflete, conforme a afirmação de Pontes e Chico, uma busca de interesses comuns à nação. De um lado, os militares se concentraram em antigas fórmulas políticas, ligadas à manutenção da unidade familiar e de seus interesses, e de outro lado, o povo, guiado pelos intelectuais, ainda esperava modernizações e reformas fundamentais, como a agrária por exemplo.

Abdias, por sua vez, no seu *Prólogo para brancos*, aponta no chamado “fetichismo africano” uma imposição, uma impostura de origem europeia, “[...] envolvendo as manifestações culturais africanas com um véu obscuro posto ao redor das mais puras e antigas

⁹¹ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. Apresentação. In: _____. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. XVI.

⁹² SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 65.

concepções de elevada significação”.⁹³ Na medida em que o diretor do Teatro Experimental lida criticamente com as práticas artísticas ainda no campo da polarização das raças, Chico e Pontes visam concebê-las por meio de uma unidade, ou seja, através do povo. Do povo enquanto fonte de identidade nacional, devendo a partir dele ser pensado um projeto de nação.

Em contextos e com objetivos também distintos, tanto Abdias como Pontes e Chico não deixam de assinalar que todo integrante da arte teatral, quando se propõe a falar dos excluídos, dos “marginalizados”, deve partir do universo desses sujeitos. Suas experiências e vivências são fontes para se pensar a execução da cena e, antes dela, o texto. Isso não significa, contudo, encarar o conceito de povo ou da raça negra como fruto de uma unidade homogeneizadora, capaz de anular o papel do indivíduo, do sujeito visto apenas enquanto resultado das características do seu meio e da sua classe, seja em sua faculdade mental seja no seu comportamento. Ao mesmo tempo, é necessário também validar suas relações com outros espaços, sejam esses vivenciados pela leitura, pelo contato com manifestações artísticas ou mesmo pelo choque com diferentes sujeitos – de variadas esferas sociais.

Recuperando as raízes do teatro “negro-brasileiro”, Abdias do Nascimento aponta o vínculo dessa dramaturgia com as primeiras manifestações teatrais dos “povos de côr”, os negros do Egito. Citando Gaston Baty e René Chavance, frisa o autor e dramaturgo: “[...] finalmente foi possível restituir ao Egito a honra de certos descobrimentos que se atribuíam, jactanciosamente, aos gregos”.⁹⁴ A morte de Hórus, sob a égide de concepções trágicas, segundo ele, precede cerca de mil anos aspectos das obras de Ésquilo. Ainda segundo o diretor, até mesmo as formas dramáticas encontradas nos rituais do Egito Negro são incorporadas, posteriormente, pelos artistas gregos, já sob o culto do deus Dionísio. “Reproduziam os gregos a atmosfera teatral: canto, dança e poema, reunidos no culto dionisiaco. Todavia, na Grécia, o teatro desprende-se da rígida disciplina do culto. Avanço que o teatro egípcio não pôde ou não soube conquistar, rompendo a servidão ao sacerdote e assumindo a necessária liberdade”.⁹⁵

Ainda numa tentativa de reunir os elementos de formação do drama negro-brasileiro, Nascimento mostra o negro, já no teatro africano, como um ator nato. Devido à excessiva busca por expressão dentro do campo religioso e como contadores de causos da literatura oral, as

⁹³ NASCIMENTO, Abdias. Prólogo para brancos. In: _____. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961, p. 12.

⁹⁴ BATY; CHAVANCE apud Ibid., p. 11.

⁹⁵ NASCIMENTO, 1961, op. cit., p. 11.

crianças, em meio a essas práticas culturais, trazem grande aptidão para a atuação cênica. Nem mesmo o teatro negro da França, com Aimé Césaire, poeta antilhano, que trouxe à prática teatral maior contato com a máscara e grande propriedade no uso do tambor – “fonte do ritmo cósmico, arquivo das complicadas harmonias do universo” – escapa às reflexões de Abdias. Soma-se a essas vertentes a importância do teatro norte-americano, através do qual o negro exercerá pela música, como o jazz e o blues,⁹⁶ uma forte resistência às práticas racistas.

Sendo a ordem divina africana captada e não explicada, como acontece no mundo cristão, a música, principalmente por meio do Jazz, trouxe novos arranjos ao que se configura – nas palavras de Nascimento – numa nova estética, a da negritude, na qual a criação artística relê os aspectos culturais africanos num meio distinto daquele onde foram originados. Por último, o papel do negro dentro da dramaturgia brasileira é destacado e comentado no referido prólogo. Numa defesa aberta ao Teatro Experimental do Negro (TEN), Abdias diz que no Brasil foi essa companhia uma das primeiras a “empunhar a bandeira da Negritude”, a partir de 1944 (ano de sua fundação). Para ele, essa nova expressão passou a desmascarar a “ideologia da brancura”, trazida desde os colonizadores e mantida mesmo após a abolição da escravatura.

No prefácio de *Gota D'Água*, notamos que a Pontes e Chico não é necessário o delineamento da trajetória do teatro brasileiro, tendo em vista que os dois dramaturgos compartilhavam – naquele momento – de espaços já consagrados pelo público e pela crítica teatral, responsável por escrever as análises dos espetáculos ou mesmo incluí-los dentro da cena teatral brasileira. Dando continuidade aos trabalhos de outros grupos, como de teatros estudantis e companhias profissionais, como o Arena e o Opinião, Chico e Pontes, diferentemente de Abdias do Nascimento, não careciam, então, de produzir a crítica de suas próprias peças. Mais do que levantar as origens de suas concepções teatrais e justificar a importância delas, os autores se concentram em primeiro lugar, como podemos ver no prefácio, na função social do teatro. Por meio da peça *Gota D'Água*, segundo eles, há o interesse em deixar claro que a experiência capitalista, “radical, violentamente predatória, impiedosamente seletiva”, alcançou um grau impensável na década de 1970. Conforme eles: “[...] forçar a acumulação de capital através da

⁹⁶ Para melhor compreensão do contexto de formação desses estilos musicais, bem como sua função contestadora dentro dos Estados Unidos da América, é pertinente conferir a seguinte obra: HOBBSAWM, Eric. **História Social do Jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

drenagem de renda das classes subalternas não é novidade [...] Novidade é o grau, nunca ousado antes, de transferência de renda, de baixo para cima”.⁹⁷

Essa situação, na qual as classes dominantes sugam e hostilizam as mais baixas, foi intensificada – no Brasil – com o estabelecimento de governos autoritários ao longo da nossa história. Em especial, a partir do golpe de 1964, podemos notar como as práticas políticas se tornaram cada vez mais avessas às causas populares. “Ressurgem as velhas fórmulas rituais, anteriores ao populismo, em que os setores marginalizados e mais antiquados da burguesia escondem a sua falta de contato com o que se passa no mundo”.⁹⁸ Discursos que ressaltam o papel da família, das tradições cristãs e da grandeza da nação, mesmo não refletindo a realidade daquele momento, voltam a habitar a fala dos dirigentes, anunciando um momento no qual formas tradicionais e localistas de poder foram recuperadas. Como fator agravante, a partir desse momento, boa parte da classe média, ao invés de voltar-se às problemáticas do povo, se vendeu aos benefícios de práticas econômicas milagreiras, inclinando-se ao poder de consumo proporcionado pelas elites e pelo governo. Nas palavras de Chico e Pontes: “[...] o capitalismo caboclo começou a ser capaz de cooptar os melhores quadros que a sociedade vai formando. E isso, de certa forma, é inédito no Brasil”.⁹⁹

Ao passo que eles se referem às classes subalternas, encurraladas pelas demais, o diretor do TEN (Teatro Experimental do Negro) luta pelo reconhecimento, em primeiro lugar, da raça negra, dos seus indivíduos, como importante elemento dentro da formação das classes sociais. É perceptível que em ambos os prólogos residem duas modalidades de exclusão, podendo uma ser encaixada dentro da outra. Ao passo que Abdias atribui as privações sociais enfrentadas pelos negros e mulatos à “humilhação racial e religiosa a que foram submetidos”,¹⁰⁰ Chico e Pontes levam em conta as exclusões como produto da formação e organização da sociedade brasileira a partir do trabalho – de uma forma injusta de submeter os indivíduos a extenuantes horas de servidão, a fim de beneficiar a poucos, a uma minoria.

⁹⁷ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. Apresentação. In: _____. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. XI.

⁹⁸ SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 71.

⁹⁹ BUARQUE; PONTES, 1975, op. cit., p. XII.

¹⁰⁰ NASCIMENTO, Abdias. Prólogo para brancos. In: _____. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961, p. 20.

Muito próximo do que pontuava o historiador Sérgio Buarque de Holanda, pai de Chico, os dramaturgos de *Gota D'Água* veem ao longo de nossa história dois tipos de cultura sempre paralelas e isoladas: “[...] uma, elitista, colonizadora, transposta da matriz para cá; a outra, popular, abafada, nascida da existência social concreta das classes subalternas”.¹⁰¹ Essa divisão, que nunca deixou a elite se aprofundar e se integrar às causas populares, na busca por interesses comuns, pode ser explicada, como ressalta o historiador Sérgio Buarque, não só pelo racismo, mas notoriamente pelo regime escravocrata imposto desde a Colônia até períodos prévios à República. Aliás, a convivência entre negros e brancos em Portugal não era algo incomum, como em outras partes da Europa, e mesmo suas relações no Brasil colonial “[...] oscilavam da situação de dependente para a de protegido, e até de solidário e afim”.¹⁰² Por essa razão, é que dentro do processo de exclusão social, mais decisivo do que o racismo,

[...] teria sido o labéu tradicionalmente associado aos trabalhos vis a que obriga a escravidão e que não infamava apenas quem os praticava, mas igualmente seus descendentes. A esta, mais do que a outras razões, cabe atribuir até certo ponto a singular importância que sempre assumiram, entre portugueses, as habilitações *de genere*.¹⁰³

As “habilitações de *genere*”, usadas no passado para comprovar a pureza de sangue, no ato da indicação de altos cargos, dos ofícios e honrarias, foram decisivas à exclusão não só dos negros, mas também dos seus descendentes. Para os portugueses, todo aquele que estivesse ligado de modo direto ou indireto aos “trabalhos vis” não poderiam cumprir papéis decisivos dentro da nação, participando de decisões políticas e de projetos econômicos. Nesse sentido, podemos compreender como a visão de Abdias do Nascimento – da humilhação sofrida pelos negros – questiona e critica essa exclusão gerada a partir da servidão. Isso porque, seguindo os portugueses os preceitos católicos, eles encontraram na religião, inclusive em interpretações enviesadas de passagens bíblicas, a justificativa para escravizar os homens de cor e também motivos para vê-los como impuros, sem “a pureza de sangue”.¹⁰⁴

¹⁰¹ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. Apresentação. In: _____. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. XII.

¹⁰² HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26 ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995, p. 55.

¹⁰³ Ibid., p. 55-56.

¹⁰⁴ A passagem comumente utilizada para justificar – erroneamente – a escravidão dos homens de cor encontra-se em Gêneses, quando Noé, após o dilúvio, amaldiçoa seu neto Canaã. A maldição não se deve aos seus atos, mas sim aos do seu pai, Cam. Segundo Gênesis (9:20-22), “E como Noé era lavrador, começou a cultivar a terra, e plantou uma vinha. E tendo bebido do vinho, embebedou-se e apareceu nu na sua tenda. Cam – pai de Canaã – achando Noé neste estado, e vendo que seu pai tinha à mostra as suas vergonhas, saiu fora, e veio dizê-lo a seus irmãos”. Tanto Sem, que daria origem à geração de Cristo, como Jafé, irmãos de Cam, se recusaram a ver a nudez do pai e compreenderam que o irmão estava realizando o mal. Quando Noé recobre a razão e

Mesmo após a Lei do Ventre Livre (1871), filhos de escravos encontravam poucas oportunidades dignas de trabalho. Tal dificuldade se acentuava dentro de uma sociedade debutante, com pouca variação de ofertas de emprego, tendo em vista sua limitada complexidade econômica. Num processo inverso ao que se via na Europa, a partir do século XVIII, as elites portuguesas e depois brasileiras optaram cada vez mais pela economia agrária monocultora ao invés de privilegiarem o desenvolvimento industrial.

Após a abolição da escravatura em 1888, a opção dos fazendeiros, na busca por mão de obra rural, caiu sobre os imigrantes, vistos como sujeitos dignos para o trabalho. Por essa razão, grande parte da população brasileira, formada por mestiços, provenientes das relações de raças diferentes, amargaram durante a maior parte da história da nação brasileira a condição de subalternos. Colocados à margem não só das decisões políticas, mas também de funções sociais que pudessem contribuir para uma maior complexidade da nação. O rebaixamento, ao qual os homens de cor foram submetidos no Brasil, como diz Nascimento, no *Prólogo para Brancos*, talvez se deva mais a esse fator, ligado a questão do trabalho, pois os negros sempre foram associados à questão da força e aos serviços manuais. Soma-se a isso as justificativas religiosas à servidão negra, que impossibilitavam essa raça de transitar por vários tipos de função ofertados pela sociedade.

Aqueles que conseguiam se colocar em meio a essa polarização social, escapando da condição de marginalizados, dependiam de favores das elites brasileiras e, em troca, prestavam-lhes serviços. A esse tipo de clientelismo ou conchavo, discutido por Sérgio Buarque, vinculou-se uma espécie de cultura do personalismo, na qual o indivíduo com poder econômico e político no Brasil, desde tempos passados até os dias atuais, passou a reunir a sua volta sujeitos prontos a apoiá-lo em todas as suas decisões e interesses.¹⁰⁵ Poucos foram aqueles, profissionais

descobre o ocorrido diz: “Maldito seja Canaã! Escravo de escravos será para seus irmãos!”. (Gênesis 9:25) Noé amaldiçoa o neto e não seu filho. Isso porque, numa espécie de profecia, prevê a maldição dos cananeus – filhos da estirpe de Canaã – eliminados por Deus das terras de Israel por aclamar outras divindades. Aqui parece residir o erro ou a interpretação que facilitou a justificativa da escravidão dos homens de cor. Na verdade, Canaã se manteve por longos anos nas terras próximas a Israel, nas quais seus descendentes foram destruídos, e seu pai, Cam, muitos antes, foi aquele que se deslocou para o sul da África, como relatado na bíblia. Muitos confundem a maldição de Cam, expulso das terras sagradas, com a de Canaã e, assim, associam a raça negra, vista como descendente de Cam, ao dever da servidão preconizado por Noé. Acerca desse assunto ver: GOLDENBERG, David M. **The curse of Ham**. Race and Slavery in Early Judaism, Christianity, and Islam. New Jersey: Princeton University Press, 2003.

¹⁰⁵ Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, assinala que o modelo político português, de grande frouxidão quanto ao estabelecimento de hierarquias sociais, trouxe para essas terras uma mentalidade na qual grande parte dos nossos representantes reivindicavam direitos iguais. Dessa forma, sem a presença de uma hierarquia expressiva e de uma força exterior temida, capaz de distinguir as funções sociais, foi aqui estabelecida, desde o Brasil Colônia, uma cultura que ressalta o brilhantismo das ações do indivíduo e não o empenho destinado às atividades coletivas. Esse tipo de mentalidade – denominada por Sérgio Buarque de

liberais, estudantes, artistas, que encontraram saída para expressar sua revolta e descontentamento com o sistema articulado nessas terras. Segundo Chico e Pontes:

Em épocas distintas, e com matizes diversos, os contornos dessa linha de tradição podem ser traçados com nitidez: vem de Gregório de Matos a Plínio Marcos; está em Castro Alves, mas também está em Augusto dos Anjos; ela está madura, consciente, em Graciliano, e corrosiva em Oswald de Andrade; está em Caetano Veloso, mas já esteve em Noel Rosa; esteve em 22, e também no Arena, no Oficina, no Opinião e no Cinema Novo, para citar apenas nomes e movimentos ligados à arte. A ironia, o deboche, a boemia, a indagação desesperada, a anarquia, o fascínio pela utopia, um certo orgulho da própria marginalidade, o apetite pelo novo são algumas marcas dessa nossa tradição de rebeldia pequeno-burguesa.¹⁰⁶

Na época de Gregório de Matos (sec. XVII), poeta consagrado por suas sátiras à exploração portuguesa, percebemos que o seu acentuado radicalismo só foi possível graças à ausência de percepção, por parte da Coroa, do quão lesivos ao sistema poderiam ser os artistas e os sujeitos pertencentes às camadas médias. Descontentes com as poucas funções de relevo que lhes eram reservadas, como o “[...] jornalismo mal pago, o funcionalismo público, uma cadeira de professor de liceu, o botequim [...]”,¹⁰⁷ os seus integrantes se viram no direito de levantar causas contrárias ao establishment vigente. Mesmo não tendo o Estado de Portugal projetos sociais mais arrojados para punir esses dissidentes, como aconteceu à época de Gregório de Matos, alternativas como a deportação ou o exílio eram práticas corriqueiras.

Se caminhamos para o outro extremo, seguindo a citação acima, no período de Plínio Marcos, autor de inúmeras peças contrárias ao regime militar instituído a partir de 1964, observaremos projetos que surgiram em decorrência das imposições das práticas capitalistas, dando outra significação aos intelectuais das classes médias, antes reduzidos a poucos ofícios.

“cultura da personalidade” – impossibilitou o espírito e o empreendimento coletivos na formação da nação brasileira. Desse modo, é possível compreender que, a partir dessa concepção de sociedade, os “vínculos de pessoa a pessoa” tenham se estabelecido por meio de “prestâncias”, nas quais não há a cooperação entre os indivíduos que visam um objetivo material comum. Há, na verdade, por parte do sujeito social, a busca pela concretização dos seus interesses em prejuízo do outro. Para o sucesso de um único homem é preciso que vários outros defendam suas decisões e suas vantagens. Isso em troca de pequenos benefícios que tornam a vida desses “apoiadores” mais fácil. Essa relação de cordialidade de um indivíduo, que presta favores a outro com maior poder, provocou e ainda ocasiona a estagnação de uma energia organizadora, racional, e disciplinadora da nossa vida política. Nesse sentido, essas “raízes” ibéricas foram decisivas não só na formação do Brasil, mas à sua história, com uma cultura política baseada no predomínio de poucos indivíduos que, ao se valerem de vínculos pessoais, trouxeram para o seio da sociedade uma organização baseada nos seus próprios interesses e não de toda a nação. Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 8 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. (Texto publicado originalmente em 1966)

¹⁰⁶ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. Apresentação. In: _____. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. XIII-XIV.

¹⁰⁷ Ibid., p. XIV.

O capitalismo, que no passado esteve apegado ao mercantilismo e a um tipo de relação comercial dominada por alguns países europeus, encontrou, a partir do fim da Segunda Guerra (1945), uma necessidade fervorosa de ocupação de funções sociais capazes de fazer girar os investimentos financeiros de várias nações espalhadas pelo mundo, representadas principalmente pelos Estados Unidos e União Soviética.¹⁰⁸ Desse modo, os filhos das classes médias, com a proposta de novos cargos, não só encontraram maior interesse pelas universidades e pelas ofertas de cursos em distintas áreas, como foram selecionados pelo governo e por empresas privadas para cumprir papéis pragmáticos, com os quais nutriram a expectativa de trabalhar para o desenvolvimento da nação.

Na verdade, muitos membros dos setores de comunicação, da tevê e do rádio, do planejamento civil, das carreiras técnicas e até de alguns setores da vida acadêmica e política não compreenderam por inteiro o projeto no qual estavam incluídos. De certo modo, ao fazerem parte de um cenário econômico no qual passaram a servir às elites, obtendo dela recompensas, como o acesso a produtos industrializados, esses sujeitos se distanciaram cada vez mais do radicalismo daqueles que continuaram lutando pelas classes marginalizadas. Talvez, sujeitando-se à antiga cordialidade, referida por Sérgio Buarque de Holanda já na colônia, mantiveram-se prestativos ao Estado, como se esse fosse a extensão de seus domicílios. Assim, grande parte da classe média, curvando-se à afetividade demagógica das classes altas, detentoras do poder, não enxergaram nessa atitude o contrário da bondade; não foram capazes de compreender que por trás da cordialidade residia a exploração. Ajudaram a prevalecer as “vontades particularistas” de uma classe que, voltamos a repetir, não só se valeu dessa nova função das camadas médias para se manter no poder, como para se distanciar ainda mais das classes inferiores.

Diante desse quadro combatido por alguns intelectuais, não sendo esse caminho uma regra, Chico Buarque e Paulo Pontes veem como saída uma alternativa apontada por Sérgio Buarque já na década de 1930, na publicação do capítulo *Nossa Revolução*, na obra *Raízes do Brasil*. Dizem os dramaturgos: “Isoladas, às classes subalternas restou a marginalidade abafada, contida, sem saída. Individualmente, ou em grupo, um homem *capaz*, ou uma elite das camadas inferiores pode ascender e entrar na ciranda. Como classe, estão reduzidas à indigência

¹⁰⁸ Cf. DOBB, Maurice. *A Evolução do Capitalismo*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

política”.¹⁰⁹ Podemos depreender dessa passagem, em associação com os estudos de Sérgio Buarque de Holanda, que esse indivíduo das classes baixas, esse homem capaz, tanto pode entrar na “ciranda” dos poderosos, dando-lhes como contribuição a sua esperteza e o conhecimento do que encanta e ilude os mais simples, como pode adentrar esse círculo para quebrá-lo, empunhando a bandeira das causas populares, com as quais sempre conviveu e sonhou. A título de comparação, vejamos o que diz o escritor de *Raízes* ao se valer das palavras do viajante Hebert Smith:

Escrevendo há sessenta anos, com intuição verdadeiramente divinatória, um naturalista norte-americano pôde anunciar, em forma de aspiração, o que não está longe, talvez, de constituir realidade [...] “De uma revolução”, dizia, “é talvez o que precisa a América do Sul. Não de uma revolução horizontal, simples remoinho de contendas políticas, que servem para atropelar algumas centenas ou milhares de pessoas menos afortunadas. O mundo está farto de tais movimentos. O ideal seria uma boa e honesta revolução, uma revolução vertical e que trouxesse à tona elementos mais vigorosos, destruindo para sempre os velhos e incapazes”.¹¹⁰

Com o crescimento das cidades e com a existência de um centro de poder indiferente à periferia, Sérgio Buarque propõe não só o rompimento com nossas raízes agrárias, mas elege, por meio da citação de Smith, o surgimento de uma revolução vertical vinda das “milhares de pessoas menos afortunadas”, sendo essas as camadas prontas a acender a centelha de uma “boa e honesta revolução”. Das classes subalternas, por meio de um “homem capaz” ou de “uma elite das camadas inferiores”, pode surgir, conforme pontua não só Sérgio Buarque, mas do que assinala seu filho e Paulo Pontes, a concretização do pensamento do viajante Smith. Para isso, podemos ler tanto no prólogo de Chico e Pontes, como no de Abdias do Nascimento, a necessidade de se romper com características (“as raízes”) que foram perpetuadas (“plantadas”) pelas oligarquias agrárias no Brasil e encontram eco ainda no mundo contemporâneo, como o nosso “relativo racismo”, traduzindo uma cultura política voltada ao indivíduo e não à coletividade, uma economia industrial interdita, restringida pela agrária e, sobremaneira, a velha cordialidade que “cega” o povo. Essa brandura e esse modo “gentil”, como diz o historiador, “[...] são feições bem características do nosso aparelhamento político, que se

¹⁰⁹ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. Apresentação. In: _____. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. XIV-XV.

¹¹⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995, p. 180-181.

empenha em desarmar todas as expressões menos harmônicas de nossa sociedade, em negar toda espontaneidade nacional”.¹¹¹

É contra essa “tragédia”, na qual as classes menos privilegiadas foram confinadas a um espaço quase inóspito, que são pensadas, por meio do gênero trágico, peças como *Além do Rio*, *Medea* e *Gota D’Água*. A primeira voltada à denúncia da escravidão, em pleno vigor no Brasil do XVII e “mascarada” na época em que escreveu Olavo (1957); a segunda, com um texto capaz de metaforizar aspectos políticos e sociais da década 1970, permitindo considerações sobre quais rumos o teatro deveria tomar a partir de então. Lembrando que prefácios ou prólogos apresentam ao leitor um caminho de leitura esperado pelos autores, é certo que para Abdias, ao escrever para uma antologia, a responsabilidade em representar oito autores, inclusive o renomado Nelson Rodrigues com a peça *Anjo Negro*, centrou-se num panorama geral do teatro negro no Brasil e seu papel. Já os escritores de *Gota D’Água* apresentam o prefácio como um verdadeiro manifesto, representativo da classe artística de esquerda daquele momento, num esforço de demonstrar o verdadeiro papel do intelectual radical, isto é, unir-se ao povo, pois só através dele é que sua história pode ser construída. Como exemplo dessa tentativa, Chico Buarque e Paulo Pontes citam autores que, anteriormente ao golpe de 64, foram decisivos no diálogo entre os sujeitos letrados e os problemas sociais enfrentados pelos mais humildes:

A aliança resultou numa das fases mais criativas da cultura brasileira, neste século. Foi daí que saiu a nossa melhor dramaturgia, que vai de Jorge Andrade a Plínio Marcos, passando por Vianinha, Guarnieri, Dias, Callado, Millôr, Boal, etc.; dessa aliança saíram o Arena, o Oficina, o Opinião; saiu o Cinema Novo; saiu a melhor música popular brasileira; o pensamento econômico amadureceu; nasceu uma sociologia interessada em descobrir saídas para o impasse do terceiro mundo e não apenas preocupada em catalogar aspectos pitorescos e idiossincrasias do povo.¹¹²

Boa parte dessas iniciativas foram interrompidas com a entrada dos militares no poder. A reaproximação da classe média, dos intelectuais, com as massas só voltaria a acontecer em meados da década de 1970, momento no qual os dramaturgos em questão concebem a peça *Gota D’Água* como uma “tragédia brasileira”, pronta a recuperar nos palcos aspectos da cultura popular. Para tal, seria a palavra, mais do que o corpo do ator, o ponto fulcral tanto para a escrita como para a encenação teatral. Eleita a palavra como o centro do fenômeno dramático, em *Gota*

¹¹¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995, p. 177.

¹¹² BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. Apresentação. In: _____. **Gota D’Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. XVI-XVII.

D'Água os diálogos – escritos em versos – se aproximaram da oralidade cotidiana e, ao mesmo tempo, possibilitaram a “múltipla eloquência da palavra”. Essa perspectiva – de valorização da palavra – é também uma resposta direta a um contexto imediatamente anterior do teatro, que trouxe como principal elemento a expressão corporal. Como maneira de fugir da opressão do governo ditatorial, no período do presidente Médici, esse tipo de teatro trazia, além do trabalho excessivo com o corpo, uma opção pelo terreno irracionalista e por ideais da contracultura norte-americana. O trabalho do ator ganhava intensidade em meio às ações fragmentadas, que traziam para o público significados soltos, subjetivos e, por vezes, muito difíceis de serem interpretados. Nesse novo viés, a construção formal do texto e da peça teatral deveriam seguir as ações transformadoras da contracultura, sendo pensada por meio de uma estrutura inovada, libertadora. Os dramaturgos que perseguiram essa tendência romperam a lógica do discurso teatral voltado à palavra, como maneira de transmitir a mensagem – agora o corpo deveria ter essa função. Para críticos como Sábato Magaldi,

Os primeiros anos da década de 70, presididos pelo general Garrastazu Médici, o mais cruel ditador do País, quase destruíram o teatro. Muitos artistas, desorientados pela brutalidade do regime, entregaram-se ao irracionalismo. A expressão corporal virou o refúgio daqueles que não conseguiam exprimir-se. Outros preferiram as comédias digestivas, à espera de dias melhores.¹¹³

Para compreender essa postura, basta voltarmos no final da década de 1950, no qual o uso da palavra como recurso teatral, para Abdias do Nascimento, dentro do Teatro Experimental, caminhava lado a lado com o trabalho do corpo. A palavra, quando bem trabalhada, ajuda, segundo Nascimento, a romper o preconceito da sociedade em relação ao espaço teatral ocupado pelo negro. Notamos isso em uma de suas observações acerca das peças reunidas em torno da experiência do TEN. A palavra para o teatro negro “[...] não tem valor em si mesma, porém, unicamente, pelo sentido cênico que lhe é emprestado pelo narrador ou intérprete”.¹¹⁴

Dentro de uma expressão global, ainda segundo Abdias, ela é um dos elementos que se juntam para formatar uma diferença visível entre a arte dos brancos e dos negros: a expressão desses últimos parece prescindir da escrita, sendo que os diálogos e as rubricas dão

¹¹³ MAGALDI, Sábato. O nosso teatro em busca de um novo tempo e a censura. In: STEIN, Edla Van. (Org.). **Amor ao Teatro: Sábato Magaldi**. São Paulo: Ed. Sesc, 2015, p. 16. (Versão e-book)

¹¹⁴ NASCIMENTO, Abdias. Prólogo para brancos. In: _____. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961, p. 13.

apontamentos para que o corpo do ator fale, improvise e cante, como acontecia nos antigos rituais. Segundo Efraín Tomás Bó, ao definir o Teatro Experimental do Negro, esse é composto por atores que sabem conjugar um mecanismo complexo do espetáculo dramático principalmente através do movimento, para os quais concorrem os aspectos emocionais e mímicos capazes de transformar o verbo em cena.¹¹⁵ Desse modo, de um lado temos a valorização da palavra, tendo o corpo do ator e o papel do diretor importância quando dão visibilidade à multiplicidade significativa do texto escrito, do outro, na dramaturgia negra, a musicalidade anima os gestos, os tambores precedem os diálogos e um ambiente que predispõe ao misticismo, trazendo reações imprevisíveis por parte tanto dos atores como do público.

A fim de notar as características pontuadas no prefácio de *Gota D'Água* e no prólogo da antologia que traz a peça de Agostinho Olavo, *Além do Rio, Medea*, passamos agora à contextualização dos períodos aos quais elas estiveram ligadas, o que influenciou a forma como os autores formataram a escrita literária numa maneira de relerem a realidade de suas épocas e de seus grupos teatrais. Tal análise será importante para facilitar a compreensão da crítica comparada das obras já referenciadas, tendo em vista a relação entre o universo particular e específico da escrita do autor e aquele que o circunda.

2.2. Do Teatro Experimental do Negro às produções teatrais de Chico Buarque e Paulo Pontes

2.2.1. O negro como espetáculo: o anedótico dentro das culturas afrodescendentes

“Cada um vê o sol do meio dia a partir da janela de sua casa”. O provérbio africano ilustra bem o modo como o negro, no início do século XX, foi tratado nos estudos acerca de sua participação na formação da nação brasileira. Um espetáculo iluminado e assistido das casas e janelas dos brancos privilegiados. Mesmo em obras com acentuado poder de pesquisa e de notória importância no tocante aos costumes africanos, como em *Casa Grande e Senzala*,¹¹⁶ a partir de 1930, Gilberto Freire observa da “janela de sua casa” – ou melhor do espaço do senhor – como a população negra, junto ao branco e ao indígena, teve papel fundamental em nossa miscigenação e, por decorrência, na formação do *povo* brasileiro.

¹¹⁵ NASCIMENTO, Abdias. Prólogo para brancos. In: _____. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961, p. 13.

¹¹⁶ FREIRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. 46 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

A curiosidade acentuada a respeito da influência da cultura afro, no começo do século XX, não revelou o esquecimento ao qual essa parcela da população esteve submetida durante o período escravocrata.¹¹⁷ Pelo contrário, não faltaram estudos nem mesmo elementos que buscavam demonstrar a grande significação dos negros. O erro de parte considerável desses trabalhos “[...] feitos nos últimos tempos entre nós a respeito da influência do negro – escreveu Sérgio Buarque de Holanda em 1940 – parece-me consistir no fato de encararem com demasiada insistência o lado pitoresco, [...] o aspecto exótico do africanismo”.¹¹⁸

Desse modo, a copiosidade das informações justificou certo discurso patriótico que, supostamente, a fim de compreender a nossa realidade, acabou por desfigurá-la, notoriamente quando o negro era descrito como anedótico e folclórico. A visão dos pormenores, voltada mais às curiosidades do que à efetiva tarefa implementada pelos africanos e seus filhos, em nossa economia e cultura, pode ser encarada como uma variante do modo tradicional de narrar a história – sempre na visão das classes hegemônicas. Melhor dizendo, esse olhar, ao revelar o outro em sua parcialidade, tornava-o um objeto de interesse distante, próximo novamente do esquecimento. Ainda nas palavras de Sérgio Buarque:

Encarado com atenção científica e benévola nos seus batuques e macumbas, nas suas superstições, na sua religiosidade, nos seus costumes civis ou domésticos, nos seus “mores”, o negro pode ser ostentado até vaidosamente a estrangeiros. É a maneira de mostrar que também somos diferentes dele, que o encaramos como fenômeno singular e digno de contemplar-se.¹¹⁹

Fugindo dessa espécie de encenação, na qual o negro figurou tão-somente como “fenômeno singular” da nossa cultura, observado exclusivamente em suas características que poderiam ser aproveitadas ou não pela sociedade, sempre como fator de influência indireto, o Teatro Experimental do Negro propôs uma visão distinta dessa afirmada pelos estudos afro-brasileiros. Seu fundador, Abdias do Nascimento, como já assinalamos, não só conduziu a companhia a uma valorização social do negro, mas o problematizou como parte integrante e

¹¹⁷ É importante salientar que a discrepância entre a quantidade de estudos durante o regime escravocrata e após a Abolição, não sinalizam uma ausência total de teóricos empenhados em revelar o universo do negro dentro daquele período – anterior ao ano de 1888. Exemplo notório são os trabalhos de Joaquim Nabuco, em especial na obra *O Abolicionismo*, que não só alertou para os estigmas produzidos à época da escravidão como também pelas cicatrizes irreversíveis ao longo de todo o nosso percurso histórico. Profeticamente, dizia como a escravidão “permaneceria por muito tempo como a característica nacional” – algo que podemos evidenciar ainda no século XXI. A esse respeito ver: NABUCO, Joaquim. **O abolicionismo**. Brasília: Conselho Editorial, 2003.

¹¹⁸ HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Cobra de vidro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 13.

¹¹⁹ Ibid.

indispensável da formação política, econômica e cultural do Brasil. Incentivados pelos movimentos sociais de protesto racial, em meados de 1940,¹²⁰ os integrantes do TEN, por meio do teatro, começaram a contradizer o “temeroso espetáculo” feito sobre eles até então. Acerca do novo trabalho, que contava com aulas para os iniciantes, debates, conferências, palestras, objetivando um projeto político e ideológico, assinala Nascimento:

A um só tempo o TEN alfabetizava seus primeiros participantes, recrutados entre operários, empregados domésticos, favelados sem profissão definida, modestos funcionários públicos – e oferecia-lhes uma nova atitude, um critério próprio que os habilitava também a ver, enxergar o espaço que ocupava o grupo afro-brasileiro no contexto nacional. Inauguramos a fase prática, oposta ao sentido acadêmico e descritivo dos referidos e equivocados estudos. Não interessava ao TEN aumentar o número de monografias e outros escritos, nem deduzir teorias, mas a transformação qualitativa da interação social entre brancos e negros.¹²¹

Longe de aceitar a “peneira furada” do mito da democracia racial, numa sociedade empenhada, por séculos, em ocultar a prática do racismo através de uma memória dominante, sempre pronta a determinar quais eram os espaços das classes sociais (no trabalho e na esfera pública), Abdias do Nascimento vê até mesmo na Semana de Arte de 1922 esse tipo de olhar sobranceiro. Nas obras literárias, o afrodescendente, antes tratado como vítima no Romantismo, como na obra *Navio Negreiro* (1869), de Castro Alves, é cercado de estereótipos, a partir do Modernismo. Segundo Domício Proença Filho, a preconceção do erotismo do negro ou do mestiço, visto como símbolo sexual, por exemplo, vem desde obras como a de Aluísio de Azevedo, com sua Rita Baiana e com o Mulato Firmo, até as modernas poesias, como em “Nega Fulô”, de Jorge de Lima, e os romances de Jorge Amado. Sobre esse último autor, descreve Proença Filho:

A propósito, a ficção do excepcional romancista baiano contribui fortemente para a visão simpática e valorizadora de inúmeros traços da presença das manifestações ligadas ao negro na cultura brasileira, embora não consiga escapar das armadilhas do estereótipo. Basta recordar o caso do ingênuo e simples Jubiabá, do romance do mesmo nome, lançado em 1955, e da

¹²⁰ Segundo Florestan Fernandes: “Esses movimentos merecem tal atenção porque promoveram uma extensa agitação, elaboraram a primeira tentativa de desmascaramento sistemático do mito da democracia racial brasileira e construíram uma contra-ideologia racial, coerente com os fundamentos legais da ordem democrática burguesa”. FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Difusão Européia, 1972, p. 266.

¹²¹ NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. **Revista do Instituto de Estudos Avançados**, USP, v. 18, n. 50, p. 212, 2004.

infantilizada e instintiva Gabriela, de *Gabriela, cravo e canela* (1958), para só citar dois exemplos.¹²²

Nem mesmo o autor de *Macunaíma* saiu imune a essas críticas. Embora Proença Filho veja uma posição ambígua na escrita de Mário de Andrade, pois nela ora ele se inclui como mestiço ora dela se distancia ao estereotipar o negro, poucos autores, como o da *Paulicéia Desvairada* (1922), estudaram de forma tão efetiva e crítica a cultura afro-brasileira, com ela se identificando em suas produções. Em *Macunaíma* se a personagem-título é descrita como “preto retinto e filho do medo da noite”, como uma “criança feia”, preguiçosa, parida de uma índia tapanhumas, há aí uma intenção crítica e reveladora no uso dos estereótipos. O herói, concebido a partir das três raças, do índio, do branco e do negro, ao tomar banho numa água encantada, torna-se “branco louro” e de “olhos azuis”. A etnia branca, representada pelos dominadores e pelo modelo de civilização portuguesa, vence novamente a tentativa da formação de uma nova “raça”; prevalece a preguiça e o homem “aventureiro” (valendo-se do termo de Sérgio Buarque), sempre pronto a buscar o modo mais “fácil” de adquirir lucro e “tirar vantagens” dos outros. A rapsódia torna-se uma denúncia do que acontecia também com as outras raças (não só a negra) em nossa sociedade – do campo, “do mato virgem” e da cidade, representada por São Paulo.

Assim, Mário, numa vertente polêmica, busca o primitivismo tanto do negro quanto do indígena, encarando-os como elementos primordiais à construção da civilização brasileira. Mesmo diante disso, Abdias do Nascimento vê o escritor com reservas, pois, segundo ele, a criação do teatro experimental foi “[...] polidamente rechaçada pelo então festejado intelectual mulato Mário de Andrade”.¹²³ A isso, Nascimento acrescenta que os autores, da notável geração de 1922, “[...] evitaram até mesmo mencionar o tabu das nossas relações raciais entre negros e brancos, e o fenômeno de uma cultura afro-brasileira à margem da cultura convencional do país”.¹²⁴

Ainda para ele, deve existir uma sensibilidade específica em relação ao universo negro, a partir do chamado século da Negritude. Momento no qual, segundo Nascimento, a dimensão criadora do negro ou mestiço apresenta-se com características culturalmente distintas de outros

¹²² PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 166, Jan/Apr. 2004.

¹²³ NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. *Revista do Instituto de Estudos Avançados*, USP, v. 18, n. 50, p. 211, 2004.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 212.

períodos, nos quais a sua raça foi privada pelos brancos de manifestar-se livremente. Aliás, essa inventividade acompanha, além de uma nova ética, tanto uma forma quanto uma substância inovadora dada ao produto artístico. Para compreendê-la, diz Abdias, valendo-se das palavras de Sartre: “[...] um branco não poderia falar convenientemente a seu respeito, porquanto não possui experiência interior dela”.¹²⁵ Longe de questionarmos o porquê das suas ressalvas a Mário de Andrade, vemos aqui que o projeto literário de um e as experiências dramáticas – artísticas – do outro não se anulam. Ambos buscavam um espaço no qual a polarização entre brancos e negros não seria mais necessária, bem como estavam inseridos – cada um a seu modo – nas manifestações culturais e políticas de defesa aos negros.

Nesse sentido, Nascimento, numa tentativa de “transformação qualitativa da interação social entre brancos e negros”, recebia, como diretor do Teatro Experimental, apoio de toda sorte de textos que pudessem cooperar com a ousadia do seu projeto. Fato compreensível quando, no Brasil dos anos de 1940 até meados de 1960, existiam poucos centros de apoio à alfabetização, para auxiliar os chamados “homens de cor” a escrever suas próprias peças teatrais. Mesmo iniciativas educacionais como aquelas embasadas no método Paulo Freire, visando alfabetizar pessoas de baixa condição social, estavam localizadas em regiões específicas e se tornaram ainda mais escassas após o golpe militar de 1964.¹²⁶ Resultado desse contexto pode ser visto na obra *Drama para negros e prólogo para brancos*. Dois autores, além de Nascimento, são negros e o restante brancos. Em meio a esses últimos, Agostinho Olavo teve um importante papel na trajetória do Teatro Experimental do Negro.

Pouco estudado dentro das Universidades, Olavo foi um dos principais integrantes do grupo *Os Comediantes*,¹²⁷ movimento que renovou o nosso teatro em relação às antigas revistas

¹²⁵ SARTRE apud NASCIMENTO, Abdias. Prólogo para brancos. In: _____. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961, p. 10.

¹²⁶ Para a professora Adélia Bezerra de Meneses, o principal do método Paulo Freire, bem como das escolas experimentais, a exemplo da Escola Vocacional da Lapa e da Escola de Aplicação da USP, era a crença “[...] de que o salto, o arranque do subdesenvolvimento se daria no país por uma conscientização das classes marginalizadas, e que o processo de inclusão social passaria necessariamente pelo viés da educação; por outro lado, na medida em que para o voto eleitoral o indivíduo precisava ser alfabetizado, uma das consequências práticas dessas alfabetização seria colocar a pessoa apta a votar – conscientemente. Isso queria dizer: colocar uma massa considerável de gente participando do nível mais básico e fundamental do processo político numa democracia, que é poder eleger os seus candidatos. E potencialmente contribuindo para acabar, assim, com os currais eleitorais e com o coronelismo que nas eleições orquestrava votos por esse Brasil afora”. MENESES, Adélia Bezerra de. **Militância Cultural: A Maria Antônia nos anos 60**. São Paulo: COM-ARTE, 2014, p. 80.

¹²⁷ Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural: “A companhia *Os Comediantes* consolida o movimento de teatro amador que desde o final dos anos 1920 procura transformar o panorama teatral no Rio de Janeiro, onde predominam montagens comerciais de comédias de costumes. Com a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, sob a direção de Ziembinski, Os Comediantes inauguram a modernidade no teatro brasileiro. A companhia nasce da inquietação de um grupo de intelectuais interessados na entrada, mesmo que tardia, do teatro brasileiro

brasileiras. Na década de 1940 criou, com Lúcio Cardoso, o *Teatro de Câmera*,¹²⁸ e dirigiu nos anos seguintes o *Teatro Nacional de Comédia*. “Infatigável trabalhador do teatro”, como assinalam seus parceiros de palco e coxia, exerceu funções de administrador, autor, diretor, cenógrafo, figurinista. Sua estreia como dramaturgo foi em 1950, com a peça *Mensagem sem Rumo*. Ainda nesse mesmo ano, apresentou o *Anjo* e *O homem do sótão*, montada pelos Artistas Unidos. Segundo o crítico teatral Sábato Magaldi:

Ligado a dois movimentos expressivos da atividade contemporânea – Os Comediantes e o Teatro de Câmara – e tendo dirigido depois o Teatro Nacional de Comédia, além de colaborar sempre em iniciativas úteis, Agostinho Olavo fez-se presente na dramaturgia com várias peças, das quais a mais bem-sucedida é *O Anjo*. Fosse o texto reescrito, em algumas cenas, libertando-se de erros inadmissíveis, e não teríamos dúvida em incluí-lo entre os mais significativos do nosso repertório atual. Atraem-nos a beleza e a seriedade do tema, de toque delicado e sutil, raro na literatura brasileira.¹²⁹

Em o *Anjo*, Agostinho Olavo trata, por meio de questões polêmicas do catolicismo, da vida do adolescente Ismael. O personagem, numa tentativa de aplicar os ensinamentos religiosos, torna-se intolerante a qualquer mal alimentado no mundo. Na sua interpretação, Ismael acredita que Cristo deveria sacrificar a humanidade pecadora e não se entregar à cruz para salvá-la. A partir disso, ele assume a missão de extirpar “todo pecado do mundo”, seguindo passagens da bíblia. Seu professor, sua namorada e até sua mãe são encarados por ele como

no movimento iniciado pela Semana de Arte Moderna. Amadores, Os Comediantes intentam modificar o panorama do teatro que se faz na época, dominado pelo teatro de revista e pelos atores-empresários, tais como Dulcina de Moraes, Procópio Ferreira e Jaime Costa. São seus fundadores Brutus Pedreira, Tomás Santa Rosa e Luiza Barreto Leite. Segundo o crítico Gustavo Dória, o percurso do grupo está bastante ligado ao da Associação de Artistas Brasileiros, fundada no início dos anos 1930 e frequentada por modernistas como Di Cavalcanti, Candido Portinari, Tomás Santa Rosa e Lasar Segall. O espetáculo de estreia é *A Verdade de Cada Um*, de Luigi Pirandello, com direção de Adacto Filho, 1940. Ainda nesse ano, com o mesmo diretor, segue-se *Uma Mulher e Três Palhaços*, de Marcel Achard [...] Entre seus principais integrantes estão Agostinho Olavo, Gustavo Dória, Carlos Perry, Bellá Paes Leme, Adacto Filho, Graça Mello, Stella Perry, Armando Couto, Miroel Silveira, Olga Navarro e Labanca”. OS COMEDIANTES. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399356/os-comediantes>>. Acesso em: 15 Set. 2017.

¹²⁸ Acerca dessa companhia, podemos ler na obra *Dramaturgia e Teatro*: “Preocupado com os destinos da dramaturgia nacional e em uma tentativa de contribuir com uma nova e mais profunda linguagem sem detrimento do ritmo cênico, Lúcio Cardoso concebe o Teatro de Câmera que se destina a plateias restritas na esperança, de gradual e lentamente, acostumar o grande público a um teatro inovador onde haja a possibilidade de realizar dramaticamente valores poéticos sem fazer concessões, utilizando um número restrito de personagens, enfatizando os diálogos com uma ação que ganha em intensidade o que lhe falta em extensão [...] fundado e dirigido pelo dramaturgo Cardoso em parceria com Gustavo Dória e Agostinho Olavo, ambicionava promover uma renovação no teatro nacional. Sua primeira apresentação ao público carioca acontece em 6 de outubro de 1947, no Teatro Glória, em sessão única às vinte e uma horas com o texto de Lúcio Cardoso, *A corda de prata*”. AQUINO, Ricardo Bigi; MALUF, Sheila Diab. (Orgs.). **Dramaturgia e Teatro**. Maceió: EDUFAL, 2004, p. 145-146.

¹²⁹ MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 2001, p. 273.

figuras demoníacas, cabendo a ele, então, eliminá-las. Nesse texto, é possível observarmos através dos diálogos a tessitura de cenas ambíguas, nas quais o bem e o mal parecem dispor da mesma face. Aspectos como esses, que estruturam o caráter ambíguo de uma cena ou de uma personagem, também aparecem anos mais tarde na peça *Além do Rio, Medea* (1961).

Além do Rio representou um importante trabalho na carreira de Agostinho Olavo e, em especial, para o Teatro Experimental do Negro. Escolhida por Abdias do Nascimento para representar o Brasil no Primeiro Festival Mundial das Artes Negras, em 1966, no Senegal, o texto de Olavo foi recusado por uma decisão do governo brasileiro. Como lembra a professora Maria Cecília Coelho, “[...] em função desse veto, a peça jamais tenha sido encenada por uma companhia profissional, e hoje é, infelizmente, uma obra quase esquecida”.¹³⁰ Ainda segundo Coelho, “[...] mesmo críticos importantes do teatro brasileiro, como Bárbara Heliodora, que conheceu Agostinho Olavo, não conhecem a peça [...]”.¹³¹ Talvez, também seja essa uma das razões que leva outro grande crítico, Sábato Magaldi, a apontar *O Anjo* como o único trabalho de relevância do dramaturgo.

Como a escolha das delegações artísticas, que participaria do festival, era feita por “canais oficiais”, ligados ao governo, *Além do Rio, Medea* foi apontada como uma encenação que não era digna de patrocínio para representar a arte negra do nosso país.¹³² Após o veto, a Unesco, responsável por organizar o evento na capital Dacar, exigiu que os órgãos oficiais brasileiros indicassem um grupo para representar nosso país. Como aponta Maria Cecília Coelho, capoeiristas foram selecionados e enviados ao festival.¹³³ Sobre esse episódio, também comenta Nascimento:

Com a conquista da independência do Senegal, Dacar havia se tornado a capital da négritude, movimento político-estético protagonizado pelos poetas antilhanos Aimée Césaire e Léon Damas e pelo Presidente do Senegal, poeta Léopold Senghor. [...] A négritude proporcionara ao movimento de libertação dos países africanos grande impulso histórico e fonte de inspiração. Ao mesmo tempo, influenciou profundamente a busca de caminhos de libertação dos povos de origem africana em todas as Américas, prisioneiros de um racismo cruel de múltiplas dimensões. No Brasil, enfrentando o tabu da "democracia racial", o Teatro Experimental do Negro era a única voz a encampar consistentemente a linguagem e a postura política da négritude, no sentido de

¹³⁰ COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. *Medéia, metamorfoses do gênero. Letras Clássicas (USP)*, v. 9, p. 160, 2005.

¹³¹ Ibid.

¹³² NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. *Revista do Instituto de Estudos Avançados*, USP, v. 18, n. 50, p. 213-214, 2004.

¹³³ Cf. COELHO, 2005, op. cit., p.160.

priorizar a valorização da personalidade e cultura específicas ao negro como caminho de combate ao racismo. Por isso, o TEN ganhou dos porta-vozes da cultura convencional brasileira o rótulo de promotor de um suposto racismo às avessas, fenômeno que invariável e erroneamente associavam ao discurso da *négritude*.¹³⁴

O fato de Abdias do Nascimento escolher uma peça de releitura clássica, como *Além do Rio* (1957), se deve à maneira como os elementos trágicos foram fundidos aos aspectos poéticos, presente nos cantos, nas danças indicadas nas rubricas e na maneira metafórica encontrada por Olavo para simbolizar um país ainda dividido culturalmente. A peça, como encenação entregue à luta pela valorização da cultura afro e como forma de rechaçar o lugar ocupado pelo negro dentro da sociedade brasileira, ao recuperar a personagem Medeia de Eurípedes, revela o poder de decisão do indivíduo – aqui o negro – que se debate contra grupos representativos do poder vigente. Além disso, para o diretor “[...] os antecedentes mais remotos de textos para negros, formalmente elaborados, estão no teatro grego. Ésquilo escreveu *As Suplicantes*, odisseia das cinquenta filhas de Danau, trigueiras de pele, queimadas pelo sol do Nilo”.¹³⁵ Ainda, segundo o autor, mesmo que essa tragédia não retrate os conflitos raciais, é a primeira obra conhecida com a construção de personagens com “as suas tenras faces tostadas pelo sol do Nilo”. O próprio rei da Argólida, Pelasgos, das quais elas descendem, surpreende-se com a cor de suas peles: “Não posso acreditar o que dizeis, que sois da nossa raça argiva. Melhor se parecem mulheres da Líbia”.¹³⁶

Agostinho Olavo, com a peça *Além do Rio*, segundo Abdias do Nascimento:

[...] apenas se apóia na espinha dorsal da fábula grega e produz peça original. Conta a história de uma rainha africana escravizada e trazida para o Brasil do século XVII. Feita amante do senhor branco, ela trai sua gente, é desprezada pelos ex-súditos escravizados. Chega o dia do amante querer um lar, um casamento normal com uma esposa branca, de posição social. Rompe sua ligação com Medéia, mas quer levar os filhos. A rainha mata seus próprios filhos, no rio, e retorna a seu povo, convocando: “– Vozes, ó vozes da raça, ó minhas vozes, onde estão? Por que se calam agora? A negra largou o branco. Medéia cospe este nome e Jinga volta à sua raça, para de novo reinar!”. A dinâmica visual do espetáculo baseava-se nos cantos e danças folclóricas –

¹³⁴ NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. **Revista do Instituto de Estudos Avançados**, USP, v. 18, n. 50, p. 214, 2004.

¹³⁵ Id. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961, p. 23.

¹³⁶ ÉSQUILO. **As suplicantes e Prometeu acorrentado**. Tradução de Napoleão Lopes Filho. Petrópolis: Vozes, 1967, p. 32. (Coleção Diálogo da Ribalta, v. 26)

maracatu, candomblé – complementadas pelos pregões dos vendedores de flores, frutos e pássaros.¹³⁷

As características, pontuadas por Nascimento, conferem não só “dinâmica visual ao espetáculo”, mas também o colocam diretamente em contato com uma nova experiência e manifestação artística: a “estética da negritude”. Contrária ao cânone de beleza hegemônico, notoriamente construído a partir das influências europeias, e aliada à plasticidade cenográfica construída a partir dos objetos da cultura negra, a nova estética também estabelece outros princípios normativos à atuação do escritor, dos diretores, dos atores, dos figurinistas. Ao lidar com a mitologia africana em meio à ideia de tragédia grega, esse tipo de releitura questiona o próprio lugar do gênero trágico: relido por Agostinho Olavo não estaria o texto dos tragediógrafos, assim como os mitos, mais próximos da cultura africana do que das suas adaptações feitas pelo mundo cristão? Aliás, o mundo cristão, ao eleger um único elemento deísta, não se distanciou das possibilidades ou dos fatores trágicos quando em peças que recuperam principalmente o modelo e as concepções de Ésquilo?

Além disso, importa saber que os valores levados aos palcos encontram-se, vale relembrar, na luta diária do negro pelo seu reconhecimento social; os sentimentos externados na atuação de operários, trabalhadores, desempregados, empregadas domésticas traduzem a indignação por viverem em uma sociedade que ainda os “escravizam”; o aspecto político é encarado por meio de um realismo distinto daquele visto no teatro do século XIX, no qual só o tempo presente deveria ser reproduzido mimeticamente; assume o TEN um realismo crítico, mas de apelo humano e expressões relevadoras da vivacidade cênica tanto dos escritores, passando pelos diretores e chegando aos palcos com os atores – era necessário sentir o dia a dia, o corriqueiro, o simples e ordinário momento histórico para ali representá-lo de diferentes maneiras, traduzindo-o a uma nova linguagem.

Integrando-se a essa estética, *Além do Rio* questiona o universo clássico grego, canonizado e organizado pelo teatro ocidental, mas que, ao mesmo tempo, é objeto de constantes reaproveitamentos. A mitologia grega relida pelos mitos africanos apresenta uma das questões levantadas pelos negros da época: só o branco era visto como símbolo de beleza, como modelo a ocupar papéis centrais dentro dos espetáculos, principalmente de releitura clássica, restando aos descendentes de africanos, quando apareciam, o lugar de figurantes na

¹³⁷ NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. **Revista do Instituto de Estudos Avançados**, USP, v. 18, n. 50, p. 214, 2004.

maior parte das vezes. Apesar de todo o empenho de Agostinho em destacar essas questões, sua peça, que celebraria, em Dacar, a independência do Senegal, elevada à categoria de república autônoma, foi barrada e *Além do Rio* nunca foi encenada, nem mesmo nos palcos brasileiros.¹³⁸

Essa experiência frustrante foi levada ao conhecimento do público brasileiro, devido à “carta aberta” escrita pelos integrantes do TEN e dirigida aos organizadores do Festival das Artes Negras e da Unesco. Um verdadeiro manifesto de indignação que foi publicado, em 1966, no periódico francês *Présence Africaine*¹³⁹ e na revista fluminense *Tempo Brasileiro*.¹⁴⁰ Esse acontecimento – a discussão do veto à peça por boa parte da classe artística – somado à concepção estética de Olavo, ao resgatar o negro, trouxe às gerações futuras, do teatro e da televisão, encaminhamentos quanto à forma de trabalhar a temática afro-brasileira. Ao reler os mitos gregos através dos africanos, como o da rainha Jinga, dos orixás do candomblé e daqueles que foram incorporados pelo folclore brasileiro (discutidos adiante), Olavo propôs aos próximos autores uma ácida crítica à ideia de equilíbrio entre as raças, de uma sociedade supostamente capaz de respeitar umas às outras. Era necessário, conforme afirma Edélcio Mostaço, focar o negro “[...] enquanto ser cultural específico, antropologicamente distinto, consubstanciado dentro de um ethos racial que, para além do folclore, apresenta inúmeras diferenças”.¹⁴¹

Alguns anos após a publicação da carta do teatro experimental, numa releitura próxima dessa concepção, Oduvaldo Vianna Filho, em 1973, recupera a *Medeia* de Eurípides e, obviamente, sua longa tradição erigida no mundo Ocidental. Optando por trabalhar com o texto no meio televisivo, na chamada teledramaturgia, Vianinha, por meio da protagonista, válida, num meio de comunicação tão popular, o papel da mulher e seu poder de escolha, sua

¹³⁸ Quanto ao veto da peça, a professora Maria Cecília de Carvalho acrescenta uma questão interessante que ainda analisaremos, ou seja, de uma negra matar filhos brancos. Vejamos: “Retornando ao problema da censura a esta peça e mesmo da dificuldade dessa recepção, sem dúvida deve ter passado o fato de uma mulher negra matar crianças brancas e no final afirmar sua negritude de rainha africana inclusive pela troca do nome”. COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. *Medéia, metamorfoses do gênero. Letras Clássicas (USP)*, v. 9, p. 162, 2005.

¹³⁹ MOURALIS, Bernard. *Présence Africaine: geography of an “ideology”*. In: MUDIMBE, Valentin-Yves (Ed.). *The surreptitious speech: Présence Africaine and the politics of otherness: 1947-1987*. Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1992.

¹⁴⁰ NASCIMENTO, Abdias. Carta aberta a Dacar. *Tempo brasileiro*, v. 4, n. 9/10, 2. Trim, 1966. [Diário do Congresso Nacional, suplemento, 20 abr., p. 15-17, lida na Câmara dos Deputados pelo então deputado Hamilton Nogueira. In: NASCIMENTO, Abdias do. *O Brasil na mira do pan-africanismo*. Salvador: CEAO/EDUFBA, 2002.]

¹⁴¹ MOSTAÇO, Edélcio. O legado de Set. *Revista Dionysos*, Especial: Teatro Experimental do Negro, Organização de Ricardo Gaspar Muller, Rio de Janeiro, FUNDACEN, p. 57, 1988.

capacidade de enfrentamento e a necessidade da consciência – das mulheres e dos homens – diante daquilo que deve ser feito, quando não há mais saída.

2.2.2. Entre *Além do Rio* e *Gota D'Água*: o lugar de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha

O contexto no qual Oduvaldo Vianna Filho produziu artisticamente, bem como sua formação enquanto profissional do teatro, é bem distinto daquele vivenciado por Agostinho Olavo quando atuou – como escritor – no TEN. Ainda adolescente, Vianinha vê seu pai Oduvaldo, por meio dos seus trabalhos no teatro, no cinema e até no rádio, destacar-se como uma das figuras marcantes da cultura brasileira. Vianna, mesmo não conseguindo transpor às suas produções os ideais de esquerda que cultuava dentro do PCB (Partido Comunista Brasileiro), contribuiu sobremaneira para os primeiros passos da modernidade da dramaturgia brasileira.¹⁴² À frente do Teatro Trianon, a partir de 1920, com comédias de costumes (com temas regionais e urbanos), como *Terra Natal* (1920) e *a Vida é um Sonho* (1921), ele aderiu ao movimento de nacionalização do nosso teatro. Incluiu em seus textos aspectos da prosódia brasileira, preferindo o uso do “você”, usual entre os falantes do país, ao “tu” de Portugal. Foi dele também, a partir de 1930, o empenho em incorporar temáticas e estruturas de Pirandello,¹⁴³ como o metateatro (a reflexão da arte teatral por meio da sua própria linguagem), a partir das conhecidas encenações *O Vendedor de Ilusões* (1931) e *o Homem que nasceu duas vezes* (1933). Nesse sentido, Vianna abriu um terreno propício ao florescimento da dramaturgia de Nelson Rodrigues, com peças como *Vestido de Noiva*, e, por conseguinte, influenciou a carreira do filho, Vianinha.

¹⁴² Segundo a estudiosa do teatro brasileiro, Rosângela Patriota, a admiração de Oduvaldo Vianna, por Luís Carlos Prestes, secretário geral do PCB, pode ser vista na maneira como o dramaturgo se referia ao líder comunista: “homem diferente”, “com têmpera de lutador”, “sincero” e alguém que “luta pelo povo”. No entanto, segundo Patriota: “[...] se esta firmeza ideológica não transparece de forma direta, em suas criações artísticas, não podemos ignorar que a presença de Oduvaldo Vianna na cultura brasileira, por meio do cinema, do rádio e do teatro se fez, tanto como diretor quanto dramaturgo, pautada por uma modernidade narrativa, isto é, incorporou elementos da linguagem cinematográfica para o palco [por exemplo, dele foi uma das primeiras montagens brasileiras a dividir o palco em planos distintos, como na peça *Amor*], além de trazer para os diálogos tensões e debates atinentes aos costumes e aos valores morais e comportamentais”. PATRIOTA, Rosângela. *Dramaturgos de Esquerda: experiências estéticas e políticas no Brasil do século XX*. In: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor. **Intelectuais Partidos: os comunistas e as mídias no Brasil**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012, p. 267.

¹⁴³ Grande renovador do teatro, Pirandello nasceu em Agrigento, na Itália, e publicou ao longo de sua carreira artísticas obras que lhe renderam o Prêmio Nobel de Literatura, de 1934. Dentre suas obras mais famosas encontram-se as peças teatrais *Seis personagens à procura de um ator*, *Assim é, se lhe parece* e *Cada um a seu modo*. Também ficou conhecido pelos seus romances, sendo um dos mais bem criticados *O falecido Matias Pascoal*. Separando o cômico do humorístico, o primeiro exigiria um distanciamento daquele que ri, para a compreensão do porquê ri, e o segundo trata-se de algo natural, sem a existência do distanciamento do espectador.

Em entrevista a Alfredo de Almeida, quando estreou sua peça *Chapetuba Futebol Clube* (1959), Vianinha refere-se ao trabalho contínuo do pai enquanto escritor, fator que o motivou em sua carreira. Até mesmo o tipo de diálogo, mais sincopado e por ele utilizado, pode ser visto nos textos do seu pai. Sobre o papel que representa Oduvaldo Vianna à nossa cultura, diz seu filho:

Já disseram que o meu pai foi um escritor que teve que sofrer as consequências da época da cultura brasileira na época dele. Apesar disso, a representou de um certo modo. Eu acredito também que seja assim. Ele de alguma maneira tem um caminho, ele tem um sentido. O meu pai trouxe pro Brasil a primeira companhia que falava com prosódia brasileira. Isso parece que pra nós não tem importância muito grande. Naturalmente ele sofreu todas as contingências de um país exportador, monocultor, exclusivamente exportador de café, sem uma cultura dele, voltada pra sua própria realidade. Essa é uma coisa que agora a gente começa a sentir cada vez mais, com cada vez mais evidência, mais força, tudo isso.¹⁴⁴

Os enfrentamentos de Vianinha, a partir do momento que inicia sua carreira no Teatro Paulista do Estudante (TPE), atuando na peça *Rua da Igreja*, em 1955, resultam dos desdobramentos dessas “contingências de um país exportador de café”. Mesmo após a vinda das grandes montadoras de automóveis e empresas de eletrodomésticos, a partir de meados da década de 1950, o Brasil continuou subsidiando grande parte de sua indústria por meio da economia agrária, promovendo, assim, a velha alternância entre monoculturas, como o café e a cana. As fábricas eram construídas para a manutenção de um grande país de latifúndios, dirigido pelos “aristocratas” rurais, trazendo precárias iniciativas à exportação de bens industrializados. As consequências desse cenário eram realmente sentidas pela grande parcela dos brasileiros que, sem participação política e vivendo num país de pouca tradição educacional, era vulnerável às crises oriundas da oscilação econômica do campo. Oduvaldo, embora não tornasse aparente denúncias políticas como essas em seu trabalho, incentivou o filho a corresponder a um pedido da União dos Estudantes Secundaristas Paulistas (Uesp), para fundar um teatro de difusão de ideais comunistas.¹⁴⁵ Naquele período, Gianfrancesco Guarnieri estava à frente dos estudantes em manifestações públicas e junto com Vianinha reuniu um grupo de atores para formar o TPE. Dessa forma:

¹⁴⁴ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Limites de Chapetuba atividades do Arena [entrevista concedida a Alfredo Souto de Almeida]. In: PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Vianinha**: Teatro Televisão e Política. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 36-37.

¹⁴⁵ COSTA, Jeanette Ferreira da. Oduvaldo Vianna, filho: Filho de peixe... peixinho é. **Funarte**, Arquivo Vianninha – Oduvaldo Vianna Filho, 2009. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/vianninha/biografia01.html>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

Como filhos de intelectuais famosos, Vianninha e Gianfrancesco Guarnieri foram convocados pelo partido para organizar um grupo de teatro amador no setor estudantil. Nasce, daí, o TPE, orientado pelo diretor italiano Ruggero Jacobbi, cuja primeira sede foi o apartamento dos Vianna (1954). Vianninha entrara para a Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie (1953), mas entusiasmado e envolvido com o teatro, onde atuava como ator, abandona o curso (1955), para grande tristeza do pai que o adverte: “Teatro não é profissão que sustente ninguém”. O TPE se fundiria algum tempo depois com o Teatro de Arena (1956) – que existia desde 1953 sob a direção de José Renato – mas com administrações independentes.¹⁴⁶

O grupo de estudantes, engajados na construção de uma arte política, estava alinhado com as propostas de esquerda dos membros do PCB, que, a partir de 1956, passaram a questionar os crimes cometidos por Stálin, denunciados por Krushev. Assim, como assinala Carlos Nelson Coutinho, anteriormente às arbitrariedades de Stalin, a principal fonte teórica que orientava o Partido Comunista no Brasil eram os manuais soviéticos. Isto é, a produção intelectual de Lênin que, ao reler as teses marxistas, propunha novos caminhos para o comunismo em seu tempo. Após a morte do dirigente e com as arbitrariedades cometidas por Stálin no poder, outros debates foram acrescentados à leitura marxista do PCB. Proposições vistas nas teorias de Lukács, de Antonio Gramsci e de Walter Benjamin, pensador da escola de Frankfurt, foram recepcionadas pelos intelectuais de esquerda e, notoriamente, pelos artistas da época.¹⁴⁷

Assim sendo, os membros do Teatro Paulista do Estudante, que como vimos se reuniam na casa da família Vianna, tinham como grande preocupação abordagens das problemáticas sociais e políticas das classes mais humildes. Buscavam peças que trouxessem temas populares, acentuando sempre o caráter transformador da arte, vista como uma das linguagens privilegiadas para levar aos sujeitos mais simples conhecimento, informações e esclarecimentos sobre o mundo e a vida. Foi a partir desse grupo, onde se aliavam estudos da arte teatral aos teóricos voltados à análise histórica-social, que surgiram iniciativas inovadoras, como *Eles não usam Black-Tie* (1958), de Guarnieri, e *Chapetuba Futebol Clube* (1959), de Vianninha. Nesse momento, o TEP já havia se fundido com o Teatro de Arena, que guardava maiores proximidades com as propostas de Vianninha e Guarnieri. Além do Arena, nesse

¹⁴⁶ TEATRO Paulista do Estudante (TPE). **Funarte**, Arquivo Vianninha – Oduvaldo Vianna Filho, 2009. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/vianninha/biografia02.html>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

¹⁴⁷ Cf. COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil**: ensaios sobre idéias e formas. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.

período, havia o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), com propostas diferentes daquelas manifestadas pelos jovens de esquerda.

Fundado em 1948, o TBC representou uma grande escola na formação de outras companhias teatrais, inclusive do Arena e, posteriormente, do Oficina. Os membros do TBC legaram à construção de um moderno teatro técnicas atinentes à formação dos atores, modos inovados de conceber a encenação e caminhos para buscar um estilo cênico original. No entanto, diferentemente do que pretendiam os jovens da esquerda, esse grupo tinha como público a burguesia paulistana, vendendo ingressos a um valor alto para os espetáculos. Já o Teatro Oficina, criado apenas em 1958, tendo como dirigente José Celso Martinez Corrêa, trazia – como o Arena – a intenção de difundir uma “consciência socialista”, mas não por influência de Marx e sim pela do filósofo Jean Paul Sartre. O Oficina estava voltado mais ao trabalho dos encenadores do que dos dramaturgos. Dessa forma, tanto Vianinha como Guarnieri, interessados em escrever textos, estiveram voltados às propostas do Arena, mesmo após a abertura do Oficina.¹⁴⁸

Nesse grupo, juntamente com Augusto Boal, que montou em outubro de 1956 *Ratos e Homens*, de John Steinbeck (1902 – 1968), Guarnieri e Vianinha encontraram um espaço efetivo para veicular suas ideias revolucionárias, numa tentativa de mudar os rumos da arte teatral brasileira. Após *Ratos e Homens* ter boa popularidade, a peça *Eles não usam Black-Tie*, do jovem Guarnieri, afastou por mais algum tempo os problemas financeiros do Arena. Sobre o espetáculo escrito por Guarnieri, comenta o crítico Sabato Magaldi:

Que a tese implícita do texto seja marxista, não se pode duvidar. Mas o autor não deformou os caracteres em função de um objetivo político, desenvolvendo antes as situações, para que a plateia concluísse a seu gosto [...] Gianfrancesco Guarnieri opõe duas mentalidades, que a rigor se sintetizarão numa só, porque acredita fundamentalmente no homem, e ele, depois de descaminhos, encontra o rumo certo. O tradicional conflito de gerações coloca-se de maneira diversa: o pai, sempre fiel ao meio de origem, não titubeia quando deve enfrentar um problema; e o filho, entregue aos padrinhos e tendo servido como pajem, isto é, sendo um alienado da vida autêntica do morro, toma a decisão que a comunidade condena. Sugere o dramaturgo que as circunstâncias moldam o indivíduo, e o próprio pai se responsabiliza pela defecção do filho.¹⁴⁹

Diante dos olhos de Kark Marx, retratado na parede do cenário e iluminado por um pequeno feixe de luz, o debate entre a coletividade (do pai Otávio) em contraposição à

¹⁴⁸ Cf. PEIXOTO, Fernando. **Teatro em aberto**. São Paulo: Hucitec / Primeiro Ato, 2002, p. 88-89.

¹⁴⁹ MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 2004, p. 245-246.

individualidade do filho (Tião), se estende além dos “olhos vigilantes” do filósofo prussiano; na peça, a concepção marxista é relida sob a influência de outros pensadores. A partir disso, podemos presumir a postura intelectual do jovem do antigo TEP: ao não transformar a arte apenas num “panfleto político”, visto que ela tem suas especialidades, Guarnieri vê no teatro, frequentado por diferentes estratos sociais, um espaço intermediário, parte da “sociedade civil”,¹⁵⁰ como pontuou Gramsci, no qual discutem-se ideologias contrárias àquelas estabelecidas pelo Estado (ditas “oficiais”) e, em decorrência disso, questões são levantadas – e não demarcadas – quanto ao papel de transformação do sujeito social. Analisando esse aspecto no texto, vemos que o pai (Otávio), “fiel aos meios de origem”, está ligado à sua classe feito um “intelectual orgânico” e por meio dela e de suas experiências busca mudanças.

Aliás, como pontuado por Magaldi, Guarnieri, “sabendo que as circunstâncias moldam o indivíduo”, constrói seu personagem à luz das lutas do morro. Dentre os companheiros grevistas, Otávio experimentou várias lideranças, esteve preso algumas vezes por contestar a ordem vigente, e, ainda, nos é apresentado como um leitor ávido de autores socialistas. Ele está, então, diretamente ligado à sua classe, de operários favelados, e pretende transformá-la não só pelo conhecimento pragmático ali recolhido, mas por aquilo que se adota de outras esferas – como as universidades, as escolas, os sindicatos, bem como outras. A arte teatral, nesse sentido, voltou-se, nesse período, à discussão das problemáticas da democracia, tornando-se um espaço de questionamentos políticos, econômicos e culturais.

Nesse mesmo viés, a primeira peça de autoria de Vianinha, *Chapetuba Futebol Clube*, um ano após a reconhecida obra do amigo, tem no futebol uma maneira de discutir a fala, a “realidade” do brasileiro e, portanto, temáticas nacionais. Ao deixar transparente a paixão dos jovens jogadores pelo esporte, o autor revela que eles, assim como os fanáticos torcedores, são incapazes de observar as armações dentro dos campeonatos, quando um time tem privilégios sobre os demais. A manipulação de resultados pelos dirigentes (“cartolas”), que obtêm lucro através dos jogos, revela, ao mesmo tempo, a ingenuidade dos garotos e de muitos brasileiros obcecados por futebol e “cegos” quanto aos rumos político-econômicos do país. Segundo

¹⁵⁰ Gramsci, como atesta Bárbara Freitag, atribui à escola, aos sindicatos, aos jornais, às editoras, para citar alguns exemplos, um espaço intermediário entre o indivíduo e a sociedade, lugar de resistência, da busca do consenso, de validação de ideologias contrárias àquelas já estabelecidas, ou melhor, reconhecidas pelo poder. Assim, há – segundo Freitag – nesses locais uma dupla função (dialética): a de conservar as estruturas capitalistas, como as escolas, ao passo que elas conscientizam os aprendizes do seu verdadeiro papel, ou seja, de minar o alicerce do capitalismo. Cf. FREITAG, Bárbara. **Escola, Estado e sociedade**. 4 ed. São Paulo: Moraes, 1980.

Vianinha,¹⁵¹ o sucesso da peça, assim como de outras no Arena, só foi possível graças aos *Seminários de Dramaturgia* dirigidos por Augusto Boal, nos quais uma equipe de artistas discutia a peça cena a cena, novas ideias a serem incorporadas e os problemas geralmente percebidos no texto. Isso possibilitou ao filho de Oduvaldo, tecer críticas assim que suas peças estreavam, entrevendo mudanças para as próximas:

[...] O futebol é que chegou a mim. Eu me interessei pela coisa e fui escrever. Agora, eu tenho a impressão que isso é um reflexo, um sintoma, ainda, de um surto nacionalista de teatro. E o *Chapetuba* sofreu muito disso, no sentido de trazer pro palco a nossa realidade, procurar retratá-la quase que cronisticamente”, sem discuti-la muito, sem procurar levantar seus problemas, suas causas, suas origens [...] Mas, de qualquer maneira, me parece que já representa um pulo, avanço no sentido de uma temática nossa. Mesmo que não seja uma temática que esteja diretamente ligada aos fatos, aos fenômenos que nós vivemos.¹⁵²

Nessa época, ainda com forte vínculo com a ideologia do PCB, os artistas de esquerda – como Vianinha e Guarnieri – acompanhavam os desdobramentos da aprovação da *Declaração de Março*, de 1958, que apontavam como saída à revolução, tão desejada, os caminhos democráticos (extraídos do modelo de democracia vigente à época). Ao se debruçar sobre essa proposta, ligadas “aos fatos” do dia a dia, a escolha do PCB não excluía que inicialmente a transformação partiria de uma democracia-burguesa, primeira etapa na busca pelos ideais de uma sociedade comunista. Todavia, dentro dessa conjuntura, não seriam os burgueses responsáveis pelas mudanças sociais – como reformas políticas e agrária. O povo como a fatia da população pronta a concretizar a ideologia revolucionária, ligada a essas reformas, deveria, então, ser conscientizado pelos artistas de esquerda da sua tarefa.

Segundo Marcelo Ridenti, na obra *Em busca do povo brasileiro*, essa era uma visão idealizada e romântica da classe artística daquele momento, que, imaginando estar próxima de uma ruptura abrupta em relação à tradicional política brasileira, personalista e cheia de conchavos, abria mão das discussões estéticas das peças em prol de uma discussão direta dos problemas da época.¹⁵³ Posteriormente, na sua última entrevista, a Luís Werneck, Vianinha avalia esse momento: “[...] Então, voltando, como a gente dava prioridade ao político em

¹⁵¹ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Limites de Chapetuba atividades do Arena [entrevista concedida a Alfredo Souto de Almeida]. In: PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Vianinha**: Teatro Televisão e Política. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 39.

¹⁵² Ibid., p. 37.

¹⁵³ Cf. RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da Tv. São Paulo: Rercord, 2000, p. 84.

detrimento do estético, criou-se uma forma estética. Mas essa forma estética [...] era o naturalismo. Não dá, ele não dá. Ele não tem condições de dar resposta aos contraditórios e profundos problemas que a realidade brasileira colocava[...]”.¹⁵⁴

Em 1960, ainda privilegiando o viés político, Vianinha escreve a peça *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*. O dramaturgo a concebe junto aos estudantes do Teatro Jovem da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Esse contato faz com que o autor decida deixar o Teatro de Arena de São Paulo, pois através de uma proposta ampla de arte popular, encabeçada por estudantes dispostos a encontrar o público em diversos âmbitos da sociedade e não só numa casa teatral, como acontecia no Arena, Vianinha via a possibilidade de atingir “as massas” e não a classe média, acostumada a frequentar as salas de espetáculo. Maria Silva Beti esclarece que: “[...] ao transitar de um conceito de ‘classe’ para um mais amplo de ‘massas populares’ Vianinha evidencia a necessidade de estender o alcance do trabalho, de forma compatível com as pressões exercidas pelo poder econômico dominante e seus processos de manipulação”.¹⁵⁵

Com esse intuito, de atingir “as massas”, Vianinha se transfere para o Rio de Janeiro e fica cada vez mais próximo dos universitários e, por conseguinte, da União Nacional dos Estudantes (UNE). Ainda em 1961, cria, com outros intelectuais de esquerda e com o apoio da UNE, o CPC (Centro Popular de Cultura). Com o propósito de alcançar uma “revolução popular”, esse projeto reuniu artistas de diferentes segmentos, do teatro, do cinema, da literatura e das artes plásticas, bem como intelectuais acadêmicos, a exemplo de seu primeiro diretor Carlos Estevam Martins. Todavia, os fundamentos do grupo, definidos no manifesto do Centro Popular, não conseguiam escapar das amarras do político pelo político, ao contrário do que acontecia no teatro de Arena. Já na abertura da “cartilha” do CPC, isso fica claro segundo Vianna Filho: “As nossas preocupações com a arte não provêm do estético, provêm de outros ramos da atividade e da luta do homem”.¹⁵⁶

Seguindo esse ideal, a preocupação não estava centrada na linguagem da arte teatral por exemplo, mas sim no cenário das lutas sociais que invadiam o campo estético. Essa inversão, na qual o autor primeiro prioriza as condições sociais para depois encaixá-las

¹⁵⁴ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista a Luís Werneck Vianna. In: PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Vianinha: Teatro Televisão e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 162.

¹⁵⁵ BETTI, Maria Silvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Edusp, 1997, p. 72.

¹⁵⁶ VIANNA FILHO, 1983, op. cit., p. 162.

(“forçosamente”) na linguagem teatral ou cinematográfica, foi trazida às técnicas de escrita e atuação pela seguinte concepção: a proximidade com as pessoas mais simples só aconteceria caso a “aura estética” fosse atenuada. O povo deveria entender o texto de maneira direta, sem interpretar mensagens metafóricas, que poderiam trazer dificuldades à compreensão dos objetivos de luta e transformação social.

Buscando atingir as camadas populares, o CPC apoiou e se uniu a um projeto conhecido como UNE volante: movimento itinerante que levava a arte onde o povo estivesse. Com caminhões ou mesmo desprovidos de meios de locomoção próprios, os integrantes do CPC iam às fábricas, às favelas, às praças públicas, aos sindicatos. Tudo isso permitiu a construção de um legado importante dentro da produção artística e da cultura brasileira. É dessa época a peça *Quatro Quadras de Terra* (1963), que trouxe a Vianinha o Prêmio Latino Americano de Teatro, e o filme *Cinco Vezes Favela* (1962), de Cacá Diegues. Sobre esse período, ao destacar as atividades do CPC, Roberto Schwarz assinala:

O vento pré-revolucionário descompartmentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas etc. O país estava irreconhecivelmente inteligente. O jornalismo político dava um extraordinário salto nas grandes cidades, bem como o humorismo. Mesmo alguns deputados fizeram discursos com interesse. Em pequeno, era a produção intelectual que começava a reorientar a sua relação com as massas.¹⁵⁷

É nítido nas considerações do crítico literário que, apesar de tantos esforços como os do CPC para produzir uma arte transformadora, repleta de consciência sobre as carências da nação brasileira, pouco se produziu intelectualmente para aproximar a massa desse universo “irreconhecivelmente inteligente”, de “ventos pré-revolucionários”. O grifo torna claro o quanto membros desse movimento, como atestado posteriormente por Vianinha, se equivocaram ao pensar que o povo apreciava (e ainda aprecia) textos teatrais e espetáculos simplificados, sem um trabalho cuidadoso com a linguagem artística, de senso estético apurado. As mesmas formas artísticas que agradam sujeitos letrados, verificadas por exemplo nos clássicos da dramaturgia, são também interessantes aos sujeitos mais simples e muito mais atrativas do que as produções do CPC. Ferreira Gullar, ao comentar sobre seu percurso artístico, aborda essa mesma questão:

Nessa altura, eu, que tinha entrado no CPC, fui desenvolvendo meu trabalho, comecei a criticar a própria atitude do CPC e a desenvolver uma linguagem, a

¹⁵⁷ SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 69. [Destaque nosso]

buscar uma concepção da arte que juntasse a coisa cotidiana, que eu considerava alimento da própria arte, e a coisa revolucionária, e o protesto contra a dominação com a poesia. Quer dizer, algo que juntasse a alta qualidade estética, a linguagem poética mais sofisticada (ao contrário do CPC), com essa coisa cotidiana, banal. Eu acho que, se realmente alguma coisa [boa] eu fiz, é o “Poema sujo”. Ele é isso, a busca de juntar as duas coisas: o poeta delirante, existencial e formalmente audacioso que fui em A Luta corporal, com a cara solidária politicamente, que quer mudar o mundo.¹⁵⁸

Nesse mesmo caminho, assinala Gullar: “[...] o grande erro do CPC foi dizer que a qualidade literária era secundária, que a função do escritor é fazer de sua literatura instrumento de conscientização política e atingir as massas”.¹⁵⁹ As massas, como pôde constatar Gullar, estavam interessadas nos problemas sociais, mas não representados de modo fiel – como eram vistos no seu dia a dia. Era necessário “algo que juntasse a alta qualidade estética” com a “coisa cotidiana”, fazendo de um mundo já conhecido outro com maior impacto, fantasia e, então, mais criativo e atraente. Diante da falta de preocupação – de grande parte dos membros do CPC – com a forma literária, capaz de conferir “eficácia estética”¹⁶⁰ aos problemas sociais retratados, podemos concluir, a partir das palavras de Gullar, que: “Nós nem fizemos boa literatura durante o CPC, nem bom teatro, nem atingimos as massas. Então, nós sacrificamos os valores estéticos em nome de uma tarefa política que não se realizou porque era uma coisa inviável”.¹⁶¹

Esse período, contudo, possibilitou inúmeras experiências que forneceram à prática artística elementos para observar quais caminhos deveriam ser tomados, a partir de então, para se manter o contato com o povo. Além disso, esse movimento reuniu muitos artistas que firmaram juntos projetos após o golpe de 1964. Aliás, quando os artistas dos CPCs da UNE chegaram a João Pessoa, em 1963, Vianna Filho encontrou um dos seus grandes parceiros, Paulo Pontes. Ao escutá-lo em seu programa radiofônico, *Rodízio*, Vianinha nota não só a expressividade que as palavras ganhavam na voz de Pontes, como sua capacidade de tratar de temas atinentes à realidade nacional de maneira didática. Em 1964, a convite de Vianinha, Pontes desembarcou no Rio de Janeiro para integrar o CPC da UNE, mas se deparou com o

¹⁵⁸ RIDENTI, Marcelo. Cultura e Política – Entrevista com Ferreira Gullar. **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo** – Dossiê, p. 12, maio 2012. Disponível em: <<http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie07>>. Acesso em: 02 mar. 2016.

¹⁵⁹ GULLAR apud RIDENTI, Marcelo. **Em busca do Povo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 111.

¹⁶⁰ O termo é de Antonio Candido e se refere às propostas criativas para se trabalhar a forma literária, conferindo-lhe eficiência ante a determinado conteúdo. Sobre isso diz o crítico a respeito de obras originais: “[...] a [sua] eficácia humana é função da [sua] eficácia estética, e portanto o que na literatura age como força humanizadora é a própria literatura, ou seja, a capacidade de criar formas pertinentes”. In: CANDIDO, Antonio. O direito à Literatura. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 251.

¹⁶¹ GULLAR apud RIDENTI, 2000, op. cit., p. 111.

golpe militar, imposto a um sistema democrático ainda em fase de ajustamentos e amadurecimento. Toda a aspiração por revelar as condições do povo e suas pretensões de mudanças, trazidas pelos integrantes do CPC, foi destruída quando o grupo foi extinto pelo golpe militar de 1964.

O contexto do estado autoritário exigiu dos artistas, dos intelectuais, dos estudantes e dos professores um novo posicionamento. A partir de então, em espaços de produção artística e intelectual, como em salas de teatro, em cinemas e universidades, foram acrescentados às questões populares debates e temas sobre a necessidade da união de todos em torno da chamada resistência democrática. Aqui vemos claramente, nas críticas ao modo de combater o regime, a influência do pensamento de György Lukács. Grande parte dos intelectuais da época adotaram suas releituras da obra marxista e suas considerações acerca das premissas leninistas. Nelson Coutinho, Leandro Konder, Ferreira Gullar, Paulo Pontes e Vianinha o retomaram a partir das *Teses de Blum*, escritas em 1928.

Nessas Lukács defende a formação de uma frente política policlassista, capaz de amparar a democracia burguesa, que serviria de base de luta para o desenvolvimento da futura democracia dos camponeses e operários. Acima de tudo, tal frente teria, no contexto de Lukács, a tarefa de formar alianças contra o fascismo. Dessa forma, muitos intelectuais, como Vianinha, reconheciam na obra de Lukács um caminho importante para erguer ideias que combatessem efetivamente o sistema ditatorial brasileiro. Eram necessários, então, uma consciência apurada daqueles que formavam alianças e voluntários prontos a contestar essa situação. Por isso, a crença em estudos como o de Lukács, no qual:

A concepção histórico-política que está nas bases das Teses de Blum — ou seja: a concepção de que o processo revolucionário cobriria toda uma época histórica larga, numa evolução sinuosa, e que a classe operária deveria abandonar qualquer sectarismo para ampliar a sua influência e não se deixar isolar —, esta concepção vai direcionar todo o trabalho intelectual de Lukács.¹⁶²

Dentro desse movimento, no qual os artistas — contra qualquer “sectarismo” — uniam forças para lutar pela liberdade de expressão, pela volta dos partidos políticos extintos pelo governo brasileiro e pelo fim da opressão, Augusto Boal se reuniu com Vianinha, Armando Costa e Paulo Pontes para juntos dirigirem um musical intitulado “Show Opinião”. Como um manifesto contrário às arbitrariedades do estado autoritário, as canções interpretadas por Nara

¹⁶² NETTO, José Paulo. **George Lukács**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 48.

Leão, João do Vale e Zé Ketí, se intercalavam com textos declamados por atores do Arena e do extinto CPC. Assim, como lembra Schwarz, a primeira resposta do teatro ao golpe foi musical.¹⁶³

Nessa conjuntura, o grupo Opinião teve que adotar espaços fechados, como a sede do Arena no Rio de Janeiro, dentro de um shopping-center. Essa alternativa, de se voltar a um local empresarial, “comercial”, foi a saída mais viável ao grupo, pois a presença dos militares em espaços públicos, como ruas, praças, avenidas, intimidava a atuação dos artistas e a participação dos espectadores. Sem contar que, nesses ambientes, grande parte da classe artística, buscando cada vez mais a profissionalização dentro das artes cênicas, sobrevivia dos salários proporcionados pela bilheteria.

Após a primeira apresentação, Millôr Fernandes e Flávio Rangel escreveram para o Opinião outra peça musicada, *Liberdade, Liberdade*, que contou também com poemas e recortes de textos de espetáculos do teatro brasileiro. Esse tipo de apresentação teatral, intercalada por músicas, cartazes, projeções de filmes, acrescentava um outro sentido ao teatro naturalista feito até então, levando ao público o entendimento de que o palco não era feito para o veículo da realidade, mas sim para a expressão de várias interpretações concedidas ao real. As cenas, muitas vezes independentes umas das outras, ao não trazerem uma sequência lógica, não levavam os espectadores a criar uma tensão em relação ao desfecho da trama. Esse tipo de dramaturgia, criada a partir da influência dos alemães Erwin Piscator e Bertold Brecht (discutida no próximo capítulo), nomeada como teatro épico,¹⁶⁴ não se tornou um modelo fixo

¹⁶³ SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 80.

¹⁶⁴ Características épicas, como a presença de um sujeito que narra um acontecimento passado a um público localizado nas circunstâncias do presente, sempre estiveram presentes no teatro. Mesmo na tragédia grega, o coro, um dos elementos primordiais ao gênero, manifesta tanto elementos líricos como épicos. No Teatro Medieval, com a presença de vários estilos simultâneos – diálogos e personagens prontos a narrar algum auto – notamos também características épicas nessa arte. Já num dos períodos de maior notoriedade do teatro absolutista, vemos Shakespeare valer-se desses elementos. “No entanto, com o advento do drama moderno e a idéia da chamada peça bem-feita, houve uma sacralização da forma teatral que privilegia o tempo presente da ação. Realismo e Naturalismo, as grandes correntes literárias da segunda metade do século XIX, refletiram-se, no campo específico da dramaturgia, como uma sugestão para que a cena se resumisse ao tempo presente, eliminando evidências ficcionais tais como o aparte e o monólogo. No início do século XX, no âmbito do movimento expressionista alemão, os elementos narrativos voltam a imiscuir-se na dramaturgia. Na mesma Alemanha, Erwin PISCATOR, movido pelo compromisso histórico de transformação social, formulou a teoria e uma nova prática do teatro épico, construindo espetáculos sobre diferentes planos históricos intercalados por legendas, projeções cinematográficas e elementos anti-ilusionistas na cenografia e no figurino. O épico voltou à cena teatral e o dramaturgo e diretor Bertolt BRECHT encarregou-se de vincular decisivamente a forma épica ao teatro político”. PATRIOTA, Rosângela. ÉPICO In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / Sesc-SP, 2006, p. 132.

a ser seguido pelos dramaturgos da época, mas foi decisivo na composição de cenas críticas que abordavam problemáticas amplas e diversificadas da sociedade brasileira. O Opinião, com Paulo Pontes e Vianinha, adaptou algumas características dessa nova concepção teatral àquelas já vigentes no drama brasileiro. Através dessa postura, em 1966, o grupo chega a sua maturidade com a peça *Se Correr o Bicho Pega Se Ficar o Bicho Come*, de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar. Se Glauber Rocha, em 1964, com o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, havia levantado a importância da formulação estética para o cinema brasileiro, Vianinha vê, a partir dessa peça, os primeiros anseios por uma preocupação formal dentro do teatro brasileiro. Vejamos:

Isto está encarnado numa obra exemplar da década de 60, que é *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. É a obra máxima desta nova preocupação, desta posição de privilegiar o estético, de ter essa preocupação formal, da linguagem, de transformação da linguagem. Isso aconteceu, com *Se Correr o Bicho Pega...*, com *Deus e o Diabo*, com o filme *Macunaíma*. Isso aconteceu. Agora, por que em determinado momento essa preocupação passou a privilegiar exclusivamente o estético e desenraizou o artista da sua época, do seu momento, do seu dia etc., isso é um outro problema.¹⁶⁵

Como vimos nas observações de Gullar, Vianinha passa a se preocupar com a forma, com a “transformação da linguagem”, diferentemente do seu pensamento durante os anos de CPC. Ao mesmo tempo, quando os artistas passam a visar apenas o trabalho com a linguagem teatral, deslocados das inquietações do seu tempo, as produções artísticas parecem perder o aspecto político, o princípio de transformação, um dos principais fundamentos de qualquer arte. É notório, assim, na crítica de Vianinha, a necessidade de um equilíbrio que se estabeleça entre o trabalho estético e a possibilidade que esse alcança, ao transformar a linguagem, em se comunicar com diferentes estratos da sociedade – sendo efetivo politicamente.

Diante dessas questões, em 1968, Vianinha escreve um ensaio intitulado *Um Pouco de Pessedismo não Faz mal a Ninguém*.¹⁶⁶ Antes de mais nada, esse texto revela as divergências do dramaturgo com Luiz Carlos Maciel, que passou a relativizar o engajamento de Vianinha ao discutir o panorama do teatro brasileiro. Segundo Maciel, o processo de “esquerdização” do teatro brasileiro, feito por jovens pequeno-burgueses, não alcançou tanto êxito ao tentar romper questões tradicionais do TBC. Assim:

¹⁶⁵ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista a Luís Werneck Vianna. In: PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Vianinha: Teatro Televisão e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 163-164.

¹⁶⁶ Id. *Um pouco de Pessedismo não Faz mal a Ninguém*. In: *Ibid.*, p. 120-131.

Iniciou-se um processo quase geral de esquerdização do teatro brasileiro. Ninguém queria mais ser grã-fino; pelo contrário, aspirava-se por um teatro popular. Ninguém mais se encantava com a Forma, a Beleza ou a Arte; pelo contrário, queria-se entregar às plateias mensagens filosófica e politicamente consequentes. Tal projeto, infelizmente, não foi isento de sonhos vãos. Na verdade, chegou quase a ser dissolvido pelo golpe militar de abril de 1964. Se antes dêle a geração posterior ao TBC dera uma demonstração inequívoca de sua força, depois dele revelou as debilidades profundas que a dilaceram. Essa geração percebeu as ilusões dos mais velhos mais foi incapaz de criar um novo modo de produção teatral que permitisse o desenvolvimento do novo teatro – novo apenas estética e ideologicamente – que constituía seu projeto básico.¹⁶⁷

O título do texto de Vianinha, *Um Pouco de Pessedismo*, uma analogia com o extinto partido PSD, criado em 1945 e abolido com o golpe de 64, pode ser lido como uma resposta a essas críticas de Maciel. No texto Vianna Filho faz referência à democratização e à politização das artes, desde a formação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) até o Opinião. Na verdade, o autor constrói essa retomada pela oposição entre o teatro “engajado”, “[...] que seria aquele capaz de enfrentar todos os desacertos e descontinuidades da sensação estética, advindos da tentativa de criação de uma nova linguagem apta a aprender mais profundamente as novas formas que surgem no convívio social[...]”¹⁶⁸ e o teatro “desengajado” que “[...] prefere pesquisar e trabalhar no sentido de cada vez mais dominar os segredos da fluidez estética, sem se preocupar basicamente com o mundo significativo que elaboram”.¹⁶⁹ Do TBC ao Opinião, Vianinha demonstra como esse último grupo iniciou o processo de aproximação dos dois setores do teatro (“o engajado” e o “desengajado”), levando aos palcos atores e diretores que nunca haviam estado nem em um tipo de teatro e muito menos no outro. De certo modo, Vianinha aponta indiretamente para a importância de dramaturgos que, como ele, buscaram, ao longo da história do teatro, a união das classes artísticas para compor um quadro cultural que não se abalasse com as investidas do sistema político governamental.

Não à toa, Oduvaldo tentando evitar segregações – entre as classes artísticas – buscou ampliar o seu papel através de um trabalho que não descartasse o plano estético, como ferramenta de luta política, por meio da criação de um grupo, com Paulo Pontes, chamado

¹⁶⁷ MACIEL, Luiz Carlos. Quem é quem no teatro brasileiro: estudo sócio-psicanalítico de três gerações. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 4, n. 2, p. 58-59, 1968.

¹⁶⁸ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um pouco de Pessedismo não Faz mal a Ninguém. In: PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Vianinha: Teatro Televisão e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 120.

¹⁶⁹ Ibid., p. 121.

Teatro do Autor (1969). Pontes incorpora a esse novo projeto lições que carregava desde o período no qual autuou como radialista:

[...] a busca exaustiva de uma linguagem clara, direta, mas sem abrir mão da qualidade, em primeiro lugar e, em segundo, sem esquecer a reflexão como ponto de apoio à percepção da vida, do cotidiano. O seu, era o teatro das coisas sabidas, e não tinha outra pretensão. Mas as coisas sabidas como ponto de luz na consciência, e como tal, instrumento crítico para um corte dialético na apreensão da realidade.¹⁷⁰

Para Paulo Pontes o mundo está sempre repleto “de coisas sabidas”, mas que não são postas em prática. Saber tratá-las, mesmo que sejam simples, seria uma forma de criar uma identidade entre o público e o artista. Por isso, em suas obras, como em *Um Edifício Chamado 200*, ele sonda o universo de todos aqueles que, num país sem muitas alternativas, sonham com a sorte grande da loteria. O fato de o protagonista “ganhar e perder”, pois a namorada deixou de apostar nos números de sempre para comer, marca o dia a dia de ilusões (e desilusões) com que todos lidamos.

Nessa mesma época, em 1971, Vianinha escreve *Corpo a Corpo*. O protagonista Vivacqua, dentro dessa peça, reflete os caminhos do próprio dramaturgo: na década de 1960, aqueles artistas que, como Vianna Filho, tanto lutaram pelas classes sociais mais baixas, passaram a partir de 1970 a lutar pela própria sobrevivência. Vianinha busca caminhos alternativos para garantir salários melhores. Encaixando-se a essa lógica mercadológica, tanto ele quanto Paulo Pontes elegem a tevê como um meio lucrativo e também como uma oportunidade de alcançar o público de diferentes camadas da sociedade. Eles encontraram uma maneira de colocar em um outro veículo de comunicação suas proposições estéticas. Além da criação de *A Grande Família*, eram veiculados, após às 22h, *Casos Especiais*, textos da literatura filmados para a linguagem televisiva. Sobre esse trabalho, diz Vianinha: “A televisão normalmente fixa experiências humanas e deixa uma larga faixa para ser abordada, ou não, pelo jornalismo. A faixa não abordada foi atingida com o Caso Especial. As novelas iniciaram esse processo. O Especial veio abrir um novo campo de estudo, mais largo, mais rico”.¹⁷¹ Além disso, para Vianinha a tevê:

[...] cria um campo de trabalho para a intelectualidade da maior importância, de maior significado, porque exatamente a televisão tem um lado que nós

¹⁷⁰ VIEIRA, Paulo. **Paulo Pontes: a arte das coisas sabidas**. 1989. Dissertação (Mestrado em Comunicações e Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989, f. 97.

¹⁷¹ VIANNA FILHO, Oduvaldo. A televisão como expressão. In: PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Vianinha: Teatro Televisão e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 155.

todos somos contra, em relação ao que ela deixa de mostrar. O que ela deixa de mostrar é que é o fundamental; o que ela não pode apresentar, mas que é um fenômeno da televisão, é um fenômeno da imprensa brasileira [...].¹⁷²

Inserido nesse espaço, Vianinha buscou brechas para levantar as questões negligenciadas pela tevê brasileira. Após gravar *Noites Brancas* e *Mirandolina* – para os Especiais – o autor e roteirista irá buscar na tragédia grega, em *Medeia*, uma forma de retratar problemas sociais, advindos do universo vivenciado pelo homem do morro, mas sem estereotipá-lo. Cinco anos antes, com sua peça *Papa Highirte* (1968), sobre um estadista do terceiro mundo que tenta voltar ao poder após ter sido deposto por um membro do seu próprio governo, Vianinha já havia recuperado elementos da tragédia para ler a situação do país em plena vigência do Ato Institucional nº 5 (AI 5). Decreto que dava ao general Costa e Silva e aos próximos presidentes pleno poder para estabelecer a suspensão do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmeras dos Vereadores.

Nesse período, Vianinha encarou a estrutura trágica como aquela que pudesse representar “os grandes problemas da nossa vida”, “da nossa existência, da condição humana”. A tragédia bem reelaborada e aprofundada traria também a conquista de uma arte popular, como aconteceu para os gregos, pela qual era possível aos cidadãos – desde aquele período – observar os antigos mitos reelaborados a partir das questões sociais presentes nas pólis.¹⁷³ Ao inserir esses preceitos em sua *Medeia: uma tragédia brasileira*, o dramaturgo tinha a seguinte visão:

Eu acho que isso deve ser aplicado num nível de descoberta realmente em profundidade da tragédia – não fugir dela, não mascarar nada, ir ao máximo possível às condições da nossa fragilidade, descobri até o fundo as nossas impotências, as nossas incapacidades, que eu acho que é aí só que a gente retira lá do fundo da alma. Como dizia o Brecht: “afunde, aprofunde o máximo possível, porque só assim lá no fundo você vai descobrir a verdade”. Então eu acho que a responsabilidade do artista de hoje diante desse problema é a profundidade [...] a profundidade no sentido de riqueza da realidade, de riqueza da vida, de paixão pela existência humana.¹⁷⁴

¹⁷² VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista a Ivo Cardoso. In: In: PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Vianinha: Teatro Televisão e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 184.

¹⁷³ Vernant e Vidal-Naquet, recuperando o que assinala Walter Nestle, dizem sobre esse assunto: “A tragédia nasce [...] quando se começa a olhar o mito com olhos de cidadão. Mas não é apenas o universo do mito que, sob esse olhar, perde sua consistência e se dissolve. No mesmo instante o mundo da cidade é submetido a questionamento e, através do debate, é contestado em seus valores fundamentais”. VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 20.

¹⁷⁴ VIANNA FILHO, 1983, op. cit., p. 183.

A partir de sua trágica *Medeia*, Vianinha parte do princípio de que cada povo tem uma falha ou equívoco central a ser resolvido, sendo reveladora de sua virtude a superação dessa fragilidade. “Esse conflito é expresso dramaturgicamente, através da tragédia, e produz, ao concretizar-se como expressão, a compreensão necessária para que seja eliminado. A tragédia seria a mais importante meta nacional e popular no plano da criação dramaturgica”.¹⁷⁵ Em meio a essa teledramaturgia, observando essa característica, Oduvaldo apoia sua tragédia em um projeto nacionalista que enseja ao povo determinadas práticas culturais que parecem ser comuns a toda nação. Exemplo disso é a religião adotada pela protagonista como forma de encontrar um espírito livre, pronto a afrontar o poder de Jasão e de Creonte. Ela invoca os orixás da Umbanda, apresentada pela classe média como uma tentativa de reunir as demais crenças do país, como se pudesse haver uma única “religião nacional”. Aliás:

A Umbanda é criada num contexto de valorização do “ser brasileiro”, patrocinou a integração no plano mítico de todas as classes sociais, especialmente as excluídas, apresentando uma nova visão distinta da prevalência dos valores dominantes da classe média (catolicismo e posteriormente Kardecismo), com maior abertura as formas populares afro-brasileiras, depurando-as a favor de uma mediação no plano religioso, que representou a convivência das três raças brasileiras.¹⁷⁶

Outras são as apostas temáticas para tratar de questões populares, como o samba, o carnaval, o futebol, que serão relidas de maneira crítica por Chico Buarque de Holanda e Paulo Pontes, em *Gota D'Água*. Aliás, foi por meio desse trabalho, como já dito, que Vianinha – mesmo sem ter intenção – aproximou seu amigo Paulo Pontes do músico Chico Buarque. Quando em 1974, Vianna Filho dita sua última carta à mãe, no hospital, ele havia acabado de concluir uma das suas maiores obras, *Rasga Coração*, mas não conseguiu ver o seu trabalho teledramatúrgico, *Medeia*, ser concretizado no teatro. Paulo Pontes, com a intenção de atender a um desejo do amigo, convida Chico para ampliar e adaptar para a arte teatral o roteiro de Vianinha.

Filho do historiador Sérgio Buarque de Holanda, Chico, nesse período, em 1974, já era reconhecido enquanto músico, com canções como *Olê, Olá, Roda-Viva, Apesar de Você, Cotidiano, Construção, Deus lhe pague, Quem te viu, quem te vê*, dentre outras. Seu interesse artístico surgiu na década anterior, durante o período em que frequentou o Colégio Santa Cruz

¹⁷⁵ BETTI, Maria Silva. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Edusp, 1997, p. 273.

¹⁷⁶ NASCIMENTO, Alessandra Amaral Soares. Candomblé e Umbanda: Práticas religiosas da identidade negra no Brasil. **RBSE**, v. 27, n. 9, p. 941, 2010.

e, posteriormente, quando entrou na Faculdade de Arquitetura da USP (FAU/ USP), em 1963, cursando a graduação por apenas três anos, sem concluí-la. Nessa época, esteve mais ligado à música e ao teatro do que à arquitetura. Como um dos integrantes do TUCA (Teatro da Universidade Católica de São Paulo – PUC) participou da montagem da encenação de *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. Musicou os poemas do auto de natal, encenados por Silnei Siqueira, que trouxeram à peça o prêmio do Festival Internacional de Teatro Universitário (Prêmio Nancy). Assim: “O jovem Chico, então com 21 anos, segundo o testemunho de um impactadíssimo João Cabral quando viu na Europa o espetáculo, ‘soube desentranhar a música que os versos embutiam’”.¹⁷⁷

Contudo nesse período, é inegável que sua grande contribuição tenha acontecido por meio da música popular brasileira e não pela dramaturgia. A partir dos festivais realizados pela TV Record (1965-1985), suas composições mostravam seu talento para recuperar as melhores melodias do samba, conferindo ao estilo letras com alto teor poético e com uma temática atinente à saudade de um tempo no qual se via pouco “horror e iniquidade”. Num primeiro momento, conforme assinala a professora Adélia Bezerra de Meneses, a marca de suas músicas “[...] será a da nostalgia: a ânsia pelo retorno a uma situação que não haja dor, e em que as barreiras do individualismo possam ruir [...]”.¹⁷⁸ Período no qual a resistência – partindo do seu “lirismo nostálgico” – é marcada por um ideal de sociedade em que o tempo “abre um parêntese na realidade”, tornando-se o poeta um espectador daquilo que deve ou não permanecer. A passagem do tempo – vista no andamento das músicas e na escolha lexical de Chico – marca a esperança do fim do atomismo, da sociedade belicista, do anonimato do mundo industrializado, ao passo que petrifica o carnaval, as personagens de canções populares, aquelas que “vão de mãos dadas” para construir um mundo de solidariedade (como diz Drummond em seu poema de mesmo título).

Em discordância a essa postura, na qual há um distanciamento crítico em relação aos problemas urgentes do país, Chico escreve no final de 1967 *Roda-Viva*, peça dirigida e encenada, sob forte censura, por José Celso Martinez Corrêa. Questionando o papel do ídolo popular, a peça trouxe “[...] com toda a agressividade que o teatro comportava, um Chico antilírico, chocante, destruindo inapelavelmente a imagem muito consumível de bom menino,

¹⁷⁷ MENESES, Adélia Bezerra de. **Militância Cultural**: A Maria Antônia nos anos 60. São Paulo: COM-ARTE, 2014, p. 118.

¹⁷⁸ Id. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 23.

de boa família, bem comportado, que conquistara a sensibilidade do público com seu lirismo quase inocente”.¹⁷⁹

Após essa peça, que para José Celso não inicia Chico no teatro, pois nela reside uma expressão apenas próxima da linguagem cênica,¹⁸⁰ o compositor, ao ser encarado pelo público e pelos membros da Tropicália como um artista intransigente, não deixa de autocriticar seu lirismo.¹⁸¹ A partir do seu quarto disco, no qual encontramos a composição *Agora Falando Sério*, Chico estabelece sua aptidão por discutir, em meio às suas composições, aspectos políticos. Este ano, 1970, marca seu retorno do exílio e seu contato com um país sob forte opressão e imerso nas campanhas publicitárias do governo. Ainda como assinala Adélia Bezerra de Meneses, nesse período “[...] Chico abandona definitivamente o lirismo ingênuo, nostálgico e saudosista, e intensifica a sua crítica social, desenvolvendo também o veio utópico de sua poética”.¹⁸² O tempo, que antes era encarado como uma maneira de dissolver o presente repleto de adversidades, dá lugar agora aos acontecimentos históricos, às pontualidades dos fatos e seus desdobramentos.

Numa comparação rápida entre o percurso trilhado por Chico e um conceito desenvolvido por Walter Benjamin, o “instante messiânico”, podemos ver a primeira fase em que o compositor brasileiro, parecendo desprezar o tempo, o vê longe da linearidade do “curso dos acontecimentos”, como momento privilegiado no qual “brilha a centelha da esperança”. Para Benjamin:

Os “estilhaços (Splitter) do tempo messiânico” são os momentos de revolta, os breves instantes que salvam um momento do passado e, ao mesmo tempo, efetuam uma interrupção efêmera da continuidade histórica, uma quebra no

¹⁷⁹ MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque**. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 25.

¹⁸⁰ A entrevista com Zé Celso que sinaliza essa observação encontra-se no programa original da peça *Roda Viva* e diz o seguinte: “Neste sentido Chico não se inicia no teatro, mas sim usa de uma linguagem mais próxima do teatro para comunicar-se. Sua peça é uma música, é cinema, é conto, enfim, é uma forma de expressão e de opção perante as coisas de Chico Buarque de Hollanda. E é óbvio que pelo nível de relação que ele conseguiu estabelecer com o público, pelo nível de sua arte, de sua linguagem, sua peça testemunha uma força comunicativa de suas músicas. Neste sentido não é um passo gigante para um caminho de realização de autor teatral, nem creio que Chico pretenda isso, mas um passo na conquista da expressão de toda a estética com seu público. Amanhã ele poderá fazer um filme ou uma novela, por que não? E estará dando seu passo na realização de sua obra de criação”. CORRÊA, José Celso Martinez. **Programa dos Espetáculos: Roda Viva**. Rio de Janeiro, 1968; São Paulo, 1968.

¹⁸¹ Cf. MENESES, 1982, op. cit.

¹⁸² Ibid., p. 36.

cerne do presente. Enquanto redenções fragmentadas, parciais, eles prefiguram e anunciam a possibilidade da salvação universal.¹⁸³

Não é difícil identificar essas características na *Banda*, música que consagrou o compositor já em 1965. O poeta se coloca à margem dos acontecimentos, “à toa na vida”, em meio a uma “interrupção efêmera da continuidade histórica”, na qual o fato de sua amada o chamar, para ver a passagem da banda, gera uma situação na qual há a possibilidade de “redenções” e uma parcial “salvação universal”: “a gente sofrida despediu-se da dor”; “o homem sério que contava dinheiro parou”; “o faroleiro que contava vantagens parou”; “a rosa triste que vivia fechada se abriu”; “o velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou que ainda era moço” e “a cidade toda se enfeitou”. Como esse intervalo – “interrupção” – é efêmero, o eu-lírico se queixa: “Mas para meu desencanto/ O que era doce acabou/ Tudo tomou seu lugar/ Depois que a banda passou”.

Voltando a Benjamin, os instantes, os estilhaços messiânicos, são interpretados por cada um de nós, que temos uma parcela na tarefa de compreensão e atuação na história. Não sendo esses instantes capazes de explicar toda a história, mas de iluminá-la numa temporalidade qualitativa, fragmenta-se a visão “messiânica do devir”, ou seja, aquela que prioriza os acontecimentos numa linha evolutiva, como se caminhássemos sempre rumo ao progresso. Essa visão crítica – dos intervalos – irá prevalecer ao longo da obra do estudioso alemão, mas a partir das *Thèses sur le concept d'histoire* (1940),¹⁸⁴ há uma tomada da filosofia da história a partir do conhecido conceito da escrita a contrapelo.

Propondo uma escrita da História que partisse do olhar dos vencidos e não dos vencedores, como fazia grande parte dos historiadores alemães, Benjamin acentua o papel do homem enquanto aquele que, imerso nos acontecimentos históricos, não só realiza a história como por ela – em seu momento – é definido. Por essa razão, há a necessidade da consciência do indivíduo, em meio às classes sociais, do seu lugar e do seu poder de interferência. A comparação, mesmo que indireta, traz uma significativa visão para a trajetória do músico e dramaturgo em questão:

Pode-se acompanhar uma esplêndida evolução em Chico Buarque enquanto “poeta social”: do bom-mocismo de “Marcha para um Dia de Sol” (em que o poeta queria “ver o pobre e o rico andando mão na mão”) à poderosa explosão

¹⁸³ LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. Tradução de Willian. Nielsen. Brant. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 140.

¹⁸⁴ Id. **Walter Benjamin**: avertissement d'incendie: une lecture des “thèses sur le concept d'histoire”. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.

erótico-política de O que Será, em que marginais e subversivos são alçados à categoria de protagonistas da História.¹⁸⁵

O grifo é significativo para aproximarmos a visão de história de Benjamin e a produção artística de Chico, no qual os vencidos, “os marginais”, “os subversivos”, figuram, a partir desse momento, como “protagonistas”, implodindo a noção de progresso histórico, sempre amparada e constituída pelos “grandes homens”, com “grandes feitos” e com o poder de influenciar até mesmo aqueles que imprimem marcas para consolidar os fatos históricos. Isso não quer dizer que suas músicas perderam o lirismo da primeira fase. Ao contrário, a esse primeiro momento acrescentam-se, segundo Meneses, novas posturas: a vertente utópica, a vertente crítica e, em meio a essas, as canções de protesto (que articula crítica e utopia). Não sendo essa divisão estanque,¹⁸⁶ pois uma postura está imbricada à outra, a utopia fica por conta de um futuro que pode ou não trazer a liberdade aos homens, desatando-os da exploração do trabalho e devolvendo à sociedade um espaço sem o binômio explorador/explorado. A tomada crítica apresentada como “denúncia” pode ser desenvolvida a partir de situações dramáticas ou trágicas do dia a dia ou pode vir por meio das sátiras e da ironia em relação aos temas nacionais. Enfim, as “canções de protesto”, originadas a partir de um momento específico, da ditadura, na qual os artistas refutavam a opressão do AI 5, as mortes, as prisões, os sumiços de jovens, a tortura e a perseguição aos artistas, funcionam como um importante documento da época, retratando como a classe artística se reportou aos abusos do estado autoritário.

Em meio à veia crítica de Chico, após suas primeiras investidas na arte teatral, surge um momento que o confirmará também como um homem de teatro, ao contrário do que assinalou Zé Celso na ocasião de *Roda-Viva*. Numa leitura à contrapelo (segundo o conceito de Benjamin), Ruy Guerra e Chico Buarque retomaram um fato histórico brasileiro, a traição de Domingues Fernandes Calabar, quando esse apoiou os holandeses ao invés dos portugueses, na Invasão Holandesa (séc. XVII), e levantaram as seguintes questões: seria mesmo Calabar um traidor? Estaria correta a História, dita oficial, ao taxá-lo dessa maneira? Quem são os vencidos e vencedores, heróis e vilões?

¹⁸⁵ MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 36. [Destaque nosso]

¹⁸⁶ Conforme assinala Adélia Bezerra: “Não há, no entanto, repito, linearidade nesse percurso. Nostalgia, utopia e crítica delineiam uma trajetória em espiral em que, num progressivo expandir-se, há a retomada, sempre, dos inícios, e a volta dos temas fulcrais”. Ibid., p. 147.

Pois bem: *Calabar – o elogio da traição*, escrita entre os anos de 1972 e 1973, traz uma metáfora, arquitetada habilmente, que contesta a situação da época. Trair a pátria (autoritária), em 1973, talvez carregasse outros significados como: libertá-la do jugo dos militares, impor um novo curso à História, enxergar os presidentes numa correlação com os portugueses e com a exploração por eles operada no passado e, por fim, questionar o papel daqueles que impõem um tipo de memória pronta a estilhaçar o lugar do vencido. Aliás, dentro da peça, Calabar, revelado como herói por sua mulher Bárbara, opta pelos holandeses. Por ver, a partir desse povo, a construção de um país com maior liberdade e de uma melhor situação socioeconômica aos brasileiros. A visão de Bárbara, assim, implantando uma consciência popular também revela o lugar do oprimido dentro da memória da nação:

BÁRBARA – Um dia este país há de ser independente. Dos holandeses, dos espanhóis, portugueses... Um dia todos os países poderão ser independentes, seja lá do que for. Mas isso requer muito traidor. Muito Calabar. E não basta enforcar, retalhar, picar... Calabar não morre. Calabar é cobra de vidro. E o povo jura que o cobra de vidro é uma espécie de lagarto que quando se corta em dois, três, mil pedaços, facilmente se refaz.¹⁸⁷

Bárbara a todo momento, durante o espetáculo, tenta persuadir a todos quem são realmente os traidores: Sebastião Souto, que denuncia seu amado, e os próprios portugueses, empenhados em fazer do Brasil uma eterna colônia. Mas a expressão “Cala a Boca, Bárbara”, como se proferida por todos, parece interrompê-la. Quando ela tem a oportunidade de inverter a lógica da traição, mostrando serem necessários muitos “Calabares”, ela encerra a peça dirigindo-se para o público: “Mas sois verdadeiramente tolos se imaginais que eu tenha podido reter de memória toda essa mistura de palavras que vos impingi. A História é uma colcha de retalhos. Em lugar de epílogo, quero vos oferecer uma sentença: odeio o ouvinte de memória fiel demais”.¹⁸⁸ Acompanhada por músicas como *Não existe pecado ao sul do Equador*, *Cala a Boca Bárbara*, *Ana de Amsterdã*, bem como outras, a peça, mesmo não passando pelo crivo dos censores, tem, como revela a crítica, significativa importância na trajetória teatral brasileira. Fernando Peixoto revela já no programa do espetáculo, que dirigiu, o seguinte:

Infeliz o país que tem necessidade de heróis, afirma Brecht em *Galileu Galilei*. Em certo sentido, o texto de *Calabar* parece afirmar: infeliz o país que tem necessidade de *traidores*! Mas não interessou a Ruy Guerra e Chico Buarque reabilitar a figura maldita de Calabar. Nem condená-lo. O texto não pretende ser uma peça histórica, ou seja, reconstituição minuciosa de uma época, suas

¹⁸⁷ BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. *Calabar: O elogio da traição*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 90.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 93.

motivações, contradições, etc. A História é utilizada como matéria para uma reflexão que ultrapassa os limites de determinadas circunstâncias político-econômicas já superadas. Em última análise, todos os personagens são históricos [...] e todos os fatos são históricos. Mas na peça servem apenas de ponto de partida para uma criação livre, espontânea, criativa e pessoal.¹⁸⁹

A partir desse texto teatral, Chico alcançou não só notoriedade entre os grupos teatrais como revelou maturidade ao incorporar – visceralmente – sua música aos diálogos do drama. Assim, em 1974, Paulo Pontes o vê como um parceiro ideal para a adaptação do roteiro de Vianinha, *Medeia: uma tragédia brasileira*. Aqui, voltamos ao ponto no qual Vianinha, como lembra Marcelo Ridenti, se tornou uma peça chave que fundiu os artistas aos teatros engajados, como o TPE, o Arena, o CPC e o Opinião. Segundo Ridenti, numa entrevista realizada com Denoy de Oliveira, autor, roteirista e ator do cinema e do teatro:

[...] a figura do Vianinha é chave. Ele era de todos nós o que tinha mais experiência; de maior ou menor talento eu não sei dizer. Mas ele efetivamente era o camarada mais preparado, não só do ponto de vista artístico, como também do ponto de vista ideológico. Por exemplo, o Ferreira Gullar me disse uma coisa interessante: “Denoy, eu conheci o marxismo muito tarde. Então, na verdade, era o Vianinha o grande cabeça”.¹⁹⁰

Ainda segundo Marcelo Ridenti, muitos depoimentos atestam o fato de Vianinha ter sido uma das figuras fundamentais para unir essa “grande família” de artistas de esquerda. Em especial, para essa pesquisa, por meio do seu trabalho, o filho de Oduvaldo teve papel decisivo na formação artística de Paulo Pontes e indiretamente legou a Chico Buarque influências que figuraram no seu teatro, como se pode ver em *Gota D’Água* e, posteriormente, na *Ópera do Malandro*.

Entre a peça *Além do Rio, Medea*, escrita em 1957, e o ano de 1974, estreia de *Gota D’Água*, encontramos nesse percurso – de Olavo a Vianinha, Pontes e Buarque – grandes contribuições à arte teatral. Talvez, sem exageros, esse período acima percorrido tenha sido um dos mais significativos para o amadurecimento da dramaturgia e até do Cinema brasileiro. Nesses dezessete anos, ganhos estéticos importantes foram acrescentados à cena nacional e diferentes situações históricas; o sonho da revolução, malgrado diante do golpe de 1964, e a luta pela volta da democracia, trouxeram aproximações entre os artistas e os intelectuais que pensaram e ainda pensam o papel da arte dentro do cenário político e cultural brasileiro.

¹⁸⁹ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1980, p. 153.

¹⁹⁰ RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da Tv**. São Paulo: Record, 2000, p. 104.

Discussões acerca do público, das diferentes camadas sociais, que deveriam ser privilegiadas pela arte teatral, do papel político do teatro, sem dele retirar seus preceitos estéticos, de temas nacionais e populares que, atrelados à música, fugissem de estruturas somente miméticas, separam o trabalho de Olavo do de Vianinha e, por conseguinte, do texto de Pontes e Chico Buarque.

Contudo, por mais que *Além do Rio*, de Agostinho Olavo, esteja separada por essas discussões estéticas e políticas distintas da trágica *Medéia* de Vianinha e da *Gota D'Água* de Chico e Pontes, tais obras guardam aproximações e convergências no modo como a tradição da protagonista foi incorporada à nossa realidade pelos autores. Assim, compará-las torna-se uma maneira eficaz de notar como cada autor, em períodos distintos, recupera as influências literárias do passado dando a elas conformações que expliquem as inquietações do seu próprio tempo e lugar. Essa comparação, inicialmente, partirá da discussão sobre como o conceito de nação e povo é empregado nos dois espetáculos, para que, no próximo capítulo, possamos analisar a questão ligada à estrutura, à língua e à cosmovisão das peças teatrais.

2.3. A discussão da arte nacional em *Além do Rio*, *Medea* e o conceito do “nacional-popular” em *Gota D'Água*: “como dança balança a pança e recua”

Antes de mais nada, é preciso lembrar que há distintas formas de definir a tese nacionalista. Isso porque o conceito de nação reúne uma gama variada de imagens que a caracteriza e a distingue das demais. Cada um, a sua maneira e em determinado período, compõe diferentes quadros para pensar os contornos nacionalistas. Alguns setores ligados às classes políticas no Brasil, como o jornal, o rádio, a tevê, alguns círculos de escritores, preocupam-se em desenhar um conjunto de ideias que seja capaz de definir a nossa brasilidade, numa forma de interferir diretamente no sistema social. Em oposição a esses, outros, como acadêmicos, dramaturgos, literatos, críticos especializados e cineastas problematizam e reveem o conceito de nacionalidade através de sua historicidade, para não fixá-lo num modelo que se oponha ao pluralismo e à heterogeneidade presente em nosso país.

Na maioria das vezes, segmentos conservadores pretendem impor um tipo de “nacionalismo patrioteiro” (para se valer do termo de Florestan Fernandes), trazendo uma concepção estreita do que é a integração e a identidade nacional e, sobretudo, promovendo a manutenção de seus interesses particulares. Dessa forma, os meios de comunicação social, em especial, ao se vincularem aos representantes políticos têm como objetivo fixar, através das

publicidades diretas e por mensagens implícitas em programas televisivos, por exemplo, características do que é ser brasileiro, visando influenciar o próprio sentimento do sujeito social.

Para sermos mais específicos, basta recordar algumas propagandas, da década de 1970, como: “Brasil. Ame-o ou Deixe-o”, “Você constrói o Brasil”, “Brasil, país de todos”, “Ninguém segura este país”, “Brasil, conte comigo”, “Este é um país que vai pra frente”, bem como outras. Esses anúncios – simples e informais – buscavam, naquele período, agregar ao conceito de nação os temas populares, numa intenção evidente de fixar pensamentos sobre um país acolhedor e capaz de impulsionar economicamente diferentes setores da sociedade. Essa concepção de um Estado pronto a realizar a história pelos indivíduos, fazendo com que o povo só se torne participativo dentro do aparato estatal, já era notada na iminência da república brasileira (1889), na qual intelectuais como Joaquim Nabuco, com sua célebre obra *O Abolicionismo*, mantinham concepções clássicas desse aparato estatal; as decisões dos estadistas eram aquelas que deveriam conduzir, dentro de um sistema político e econômico previsto, os brasileiros, independentemente de suas escolhas e vontades pessoais. Tal pensamento não só adentrou o século XX, como se disseminou ao longo da história contemporânea do Brasil. Assim:

Presos nas teias das concepções clássicas de um Estado universal e homogêneo, os autores de tais projetos de cultura sonham com a criação de um indivíduo que seja ao mesmo tempo a síntese de particularidade cultural com universalidade de seu discurso. Delírio cheio de consequências quando se sabe que tais teses sempre ganharam, ao longo de nossa história, força de palavras-de-ordem: o Estado, poder transcendente, não é apenas o lugar de obediência e da coesão da sociedade; mais do que isso: torna-se o único lugar possível de realização do indivíduo.¹⁹¹

Nesse universo, no qual o Estado se torna absoluto, o conceito de nação guarda um lugar bem estreito ao povo, como se uma única cultura nacional fosse capaz de explicar e abarcar sua heterogeneidade. Ao ser transformada pelos ideais nacionalistas, instituídos por intelectuais “presos nas teias” de “um Estado universal e homogêneo”, essa “feição” do nacional suprime o lugar daqueles com práticas e costumes “não oficiais”, que não foram estabelecidos. Desse modo, “[...] o nacional-popular é essa unidade que destrói as diferenças culturais e impede a identificação do indivíduo à sua classe, raça e etnia”.¹⁹²

¹⁹¹ NOVAES, Adauto. Apresentação. In: CHAUÍ, Marilena. **O nacional e o popular na cultura brasileira: seminários**. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 7.

¹⁹² Ibid., p. 8.

Agostinho Olavo, quando escreve *Além do Rio*, em 1957, não pensa a nação tendo como elemento central o negro. Uma vez que sua peça antecede as discussões e as críticas em torno do conceito de “nacional-popular”, presentes a partir da década de 1960, ele discute problemáticas nacionais, como a exclusão dos modos e costumes de origem africana, num caminho diferente daquele trilhado por Chico e Pontes, anos mais tarde. Como integrante da nação brasileira, o negro e suas particularidades culturais, sua religião, dança, língua, são apresentados numa tensão com o branco e suas manifestações. Por exemplo, ao lado dos cantos em aclamação aos orixás, nos deparamos com cantigas influenciadas pela tradição literária europeia.

É evidente, na obra de Olavo, o modo como ele recupera o negro na relação com seu tempo e sua história: do século XVII, tempo da trama, ele traz ao seu presente, década de 1950, um resgate cultural que, mesmo em contato com os costumes do branco, não elimina as diferenças da raça negra. É contra a ideia de unificação, com um gradual esquecimento dos elementos de raízes negras, que Olavo, ao seguir as proposições do TEM, empenha sua arte. Nesse intuito, o dramaturgo trabalha os mitos africanos, relendo-os a partir do contexto brasileiro, sem que eles percam sua identidade. Principalmente num momento histórico no qual o então presidente, Juscelino Kubitschek de Oliveira, via na construção de Brasília a união de todos os estados, como se “todos os caminhos levassem a Brasília”, e todos estivessem em conformidade com um único projeto de nação.

Ademais, o sonho de modernização, propalado pelo governo, que trouxe ao país grandes fábricas – de eletrodomésticos – e empresas automobilísticas, atraiu a população da zona rural para os grandes “centros de progresso”. Esse processo migratório, alimentado pelo anseio dos trabalhadores do campo por encontrar espaço nas novas indústrias, trouxe a São Paulo, como se via em outras grandes cidades, o crescimento das favelas, devido ao excedente de trabalhadores e à ausência de especialização nos serviços fabris. Quando negros e mulatos, saindo de lugares como as zonas periféricas, conseguiam encontrar um ofício, eles tinham que ser os trabalhadores mais produtivos – dívida assumida em um país de preconceito histórico. Dessa maneira, não só o Teatro Experimental do Negro, como outros grupos como o Arena (na emblemática peça *Arena Canta Zumbi*), combatiam um tipo de nacionalismo capaz de criar uma “cortina de fumaça” sobre esses discrepantes tratamentos. Como assinala Florestan Fernandes, em 1971:

A brasilidade, que herdamos do passado escravocrata e das primeiras experiências de universalização do trabalho livre, é demasiado estreita e pobre

para fazer face aos dilemas humanos e políticos de uma sociedade racial e culturalmente heterogênea. Temos de aprender a não expurgar os diferentes grupos raciais e culturais do que eles podem levar criadoramente ao processo de fusão e unificação, para que se atinja um padrão de brasilidade autenticamente pluralista, plástico e revolucionário.¹⁹³

Próximo a essa afirmação, Olavo, ao enxergar literariamente a nação dividida em dois polos, de um lado (do Rio) os negros e de outro o universo branco, se aproxima de uma das afirmações de Abdias do Nascimento, ou seja, “[...] que o mundo dos brancos dilua-se e desapareça, para incorporar, em sua plenitude, todas as fronteiras do humano”.¹⁹⁴ Mas é importante frisar o seguinte: na época em que escreveu Olavo, eram necessárias, para um processo de fusão, condições que trouxessem aos grupos raciais igualdade social, para que só assim eles participassem da construção do “padrão de brasilidade”. Por isso, o texto teatral sugere, como um possível caminho interpretativo, a crítica da ideia de nação unificada, principalmente quando essa era projetada a partir das decisões de grupos dominantes que, mesmo na década de 1950, ainda defendiam a hegemonia branca.

Textualmente, isso pode ser notado a partir da estruturação do espaço cênico indicado pelas rubricas. A ilha, próxima ao cotovelo de um rio, é um espaço que isola Medea da condição dos demais negros, isto é, da escravidão. Por ser proibida a prática dos cultos africanos no século XVII, os negros deveriam fugir para lugares onde pudessem aclamar seus orixás. Assim, a ilha de Medea, rodeada por negros fugidos que sempre a invocam, revela a busca por lugares seguros, isolados e distantes do universo branco. Pois bem, o paralelo com o século XX, mesmo implícito, nos leva a refletir sobre as poucas brechas de atuação dos negros no seio da sociedade brasileira. Dentro de uma cultura nacional instituída pelos brancos, não era nada pragmático para os negros participar “criadoramente” de um país que na teoria almejava ser “pluralista”, mas na prática confinava as manifestações de origem africana em lugares periféricos (distantes e isolados como a ilha de Medea).

Aliás, no período que separa a criação de *Além do Rio, Medea* (1957) e *Gota D'Água* (1975), os intelectuais, acadêmicos principalmente, da Filosofia, da Teoria Literária, das Artes Plástica e Cênicas, do Cinema, se propuseram a entender como o conceito de “nacional-popular” se projetou e ganhou forças dentro da história do país. Marilena Chauí, professora do

¹⁹³ FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972, p. 17.

¹⁹⁴ Ibid.

departamento de filosofia da USP, assinala que a expressão é usualmente associada ao pensador italiano Antonio Gramsci. Assim a filósofa situa a reflexão de Gramsci:

Nacional como resgate de uma tradição não trabalhada ou manipulada pela classe dominante, popular como expressão da consciência e dos sentimentos populares, feita seja por aqueles que se identificam com o povo, seja por aqueles saídos organicamente do próprio povo, a cultura nacional-popular gramsciniana possui um aspecto pedagógico que não pode ser negligenciado. Aliás, Gramsci vai muito longe nesta questão pois declara que há uma diferença entre o intelectual-político e o intelectual-artista. O primeiro deve estar atento a todos os detalhes da vida social, a todas as diferenças e contradições e não deve possuir qualquer imagem fixada a priori. Em contrapartida, o segundo, justamente por sua função pedagógica, deve fixar imagens, generalizar, descrever e narrar o que é e existe, situando-se num registro temporal diferente daquele do intelectual-político que visa o que deve ser e existir, o futuro.¹⁹⁵

A análise de Gramsci, é importante lembrar, foi concebida através do resgate do passado nacionalista da Itália como uma “contra-hegemonia” ao presente fascista (iniciado em 1922). Entretanto, o passado invocado pelo pensador parte de uma conjuntura política e econômica diferente da vivenciada no Brasil, isto é, isenta de mão de obra escrava recente. Mesmo a heterogeneidade da cultura italiana, recuperada em termos do nacional sob perspectiva popular, antes do regime totalitário estabelecido por Mussolini, só pôde ser situada dentro de uma ideia de unidade por Gramsci devido aos inúmeros movimentos políticos e culturais pelos quais atravessou o país, iniciados desde o Renascimento e desenrolados ao longo dos seus séculos de história. Acatar essas leituras do pensador italiano sem relê-las e reformulá-las dentro do nosso país, com características distintas, é, seja por parte dos intelectuais políticos seja pelos artistas, um idealismo. Ideal que, voltamos a repetir, torna o conceito “nacional-popular” uma “arma” para aqueles que desejam conduzir o povo facilmente, fazendo com que a realidade política seja a primeira a fragmentar essa ideia de uma nação com uma identidade única.

Nessa perspectiva, encaixando a teoria de Gramsci a um paradigma inflexível do “nacional-popular”, alguns intelectuais, como Renato Ortiz,¹⁹⁶ assinalam que os artistas, a partir da década de 1970, assim como Paulo Pontes e Chico Buarque, ao vincularem seus projetos teatrais à luta democrática, recuperaram as preocupações dos movimentos culturais anteriores ao golpe de 1964, como os do Centro Popular de Cultura, e até os de partidos políticos, como

¹⁹⁵ CHAUÍ, Marilena. **O nacional e o popular na cultura brasileira**: seminários. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 18.

¹⁹⁶ ORTIZ, Renato. Estado autoritário e cultura. In: _____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 79-126.

do PCB (Partido Comunista Brasileiro). Seguindo a ideia de Ortiz, na qualidade de “intelectuais-artistas”, eles não se debruçaram sobre as características políticas e culturais do presente, para “descrever e narrar o que é e existe”. Para o professor Rodrigo de Freitas Costa,¹⁹⁷ ao analisar o que diz Fernando Peixoto sobre a resistência democrática, dentro da década de 1970, “[...] os artistas tinham plena convicção da derrota das esquerdas, das debilidades das produções artísticas que marcaram o período anterior a 1964 e das dificuldades que se apresentavam no início dos anos de 1970”.¹⁹⁸ Diante do trabalho lúcido de muitos dramaturgos, não há, então, lugar para generalizações, como se eles não fossem capazes de historicizar os conceitos de “nacional” e “popular”.

Ainda assim, José Arrabal e Mariângela Alves de Lima,¹⁹⁹ ao criticarem a postura de Chico e Pontes, em especial na peça *Gota D'Água*, veem no trabalho desses autores – dessas “elites pensantes” – um tipo de engajamento político que, ao buscar a “conscientização” do público popular, incorporando no espetáculo elementos do povo, não deixou de resgatar o “romantismo” da esquerda das décadas de 50 e 60. Na opinião irônica de Arrabal, o dramaturgo Paulo Pontes, como acontecia no CPC, despiu-se de sua “identidade própria” para se tornar um “batalhador”, abrindo mão dos seus interesses para resguardar o do outro.²⁰⁰ Numa crítica enérgica, Arrabal refere-se à *Gota D'Água* como uma “farsa”, pois, segundo ele, a peça “[...] reproduz o discurso da autoridade, como um valor legítimo, veiculando toda uma metafísica do poder como uma necessidade, ainda que suas palavras digam o contrário. E no caso, a autoridade do artista diante do público, pensando para o público que tem de engolir o recado”.²⁰¹

Nesse ponto, Arrabal, assim como Iná Camargo Costa,²⁰² ao criticar grupos, como o Opinião, e artistas que deram continuidade à arte teatral, após a censura rígida de 1968, usou como contraponto as estratégias teatrais vigentes no passado – especialmente as do CPC.²⁰³ O

¹⁹⁷ COSTA, Rodrigo de Freitas. O tema do “nacional-popular”: debate e proposições. In: _____. **Tambores na noite**: a dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 155-182.

¹⁹⁸ Ibid., p. 164.

¹⁹⁹ Cf. ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. **Teatro**: o seu demônio é beato. O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983.

²⁰⁰ Cf. Ibid., p. 155.

²⁰¹ Ibid., p. 157.

²⁰² Cf. COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

²⁰³ Em *A hora do teatro épico no Brasil*, Iná Camargo, ao pontuar que o marxismo é avesso às academias, pois esses espaços também são instituídos a partir de uma sociedade de classes, operando de acordo com as escolhas da burguesia, vê a necessidade de inverter esse quadro. Sua proposição de “lutar de dentro para fora”, é fazer do espaço acadêmico, do “campo das ideias”, um lugar privilegiado para defender as classes trabalhadoras. Dessa forma, nas palavras de Benjamin, ao se escrever uma “história a contrapelo”, esse processo levaria, ao se

antigo lema “nossa arte só irá onde o povo consiga acompanhá-la, entendê-la e servir-se dela”, foi, nos idos de 1970, substituído por uma expressão artística veiculada em espaço fechado, como já retratamos. Tal fato gerou críticas, como dos autores em questão, sugestivas de um novo tipo de teatro, ou seja, apenas “empresarial”. Destarte, a entrada do teatro em circuitos e salas de apresentação, fornecidas pela estrutura estatal, representou para esses estudiosos não só a fragilidade da arte de esquerda como sua transformação num bem de consumo.

Sob esse viés, é provável que Arrabal, Mariângela e Iná Camargo não tenham analisado, com cuidado, as mudanças postas pela década de 1970. Não havia como traçar um teatro itinerante, visto que os espaços públicos se tornaram sinônimos de repressão; os espetáculos, aprimorando as técnicas do teatro político e incorporando traços do teatro épico, traziam novas necessidades ao espaço cênico, como iluminação, sonoplastia, exigindo, assim, salas apropriadas; até mesmo o conceito de “transformação social” era distinto daquele tratado nos anos do CPC. Isso tendo em vista um contexto que exigia novas ações, num período no qual o governo vendia a ideia de lenta progressão para a democracia, escondendo as iniquidades cometidas pelos militares. Fora do circuito universitário, os organizadores deviam contratar artistas profissionais, que exigiam salários para as despesas diárias; acima de tudo, valendo-se de uma releitura crítica das propostas de Gramsci, o conceito de povo brasileiro, em um período antidemocrático, se estendeu a todos que lutavam contra a opressão, desde o universo do campo e das fábricas, com o surgimento de lideranças sindicais, até o âmbito das classes médias e altas.

Em uma entrevista a Lisa Oliveira-Joué,²⁰⁴ em 1984, Chico Buarque esclarece um pouco sobre a realidade daquele momento e também estabelece algumas questões ligadas ao

questionar a produção intelectual burguesa, uma radical transformação das universidades – em prol da maioria sufocada nesse país. Isso atesta o apreço da professora pelos grupos teatrais universitários, que criavam uma dramaturgia a contrapelo, questionando não só a reforma universitária, na década de 60, mas todas as reformas políticas e sociais necessárias ao país. Se o Rio de Janeiro era uma fonte de inspiração a esse tipo de teatro, com o CPC, São Paulo, a partir de 1965, contou com variados grupos, a exemplo com o Tuca (da PUC) e com o Tusp (da Universidade de São Paulo. Nesse universo Iná Camargo elege como padrão de teatro político no Brasil o CPC, bem como os grupos estudantis, como se a década de 70, após as imposições estabelecidas pelo golpe, tivesse que perpetuar aquele trabalho. Para ela: “[...] o teatro brasileiro deu uma guinada à esquerda que fugiu inteiramente dos planos esteticistas. Foi tudo muito rápido: em 1958, o Teatro de Arena de São Paulo encenou *Eles não usam black tie*, em 1960, *Revolução na América do Sul* e, em 1962, Vianinha e companheiros fundaram o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE. No CPC realizaram-se as experiências mais radicais de teatro que até hoje não foram devidamente analisadas, entre outros motivos, porque elas não correspondem às expectativas dos manuais franceses ou americanos com que continuamos sendo alfabetizados. Os que se consideram dessas experiências têm muito a estudar e a fazer. Primeiro, descobrir e incorporar criticamente as experiências do naturalismo. Depois, conhecer a história dos teatros livres (a verdadeira, não a escrita pelos inimigos)”. COSTA, Iná Camargo. O Teatro brasileiro que interessa. **Teatro Político no Brasil** – Trans/Form/Ação, São Paulo, v. 24, p. 119, 2001.

²⁰⁴ OLIVEIRA-JOUÉ, Lisa. Gota D'água – Entrevistas. **Instituto Antônio Carlos Jobim**, Rio de Janeiro, dez. 1984. Disponível em: <<http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/2336>>. Acesso em: 18 dez. 2015.

público. Quando perguntado se *Gota D'Água* se restringia a falar do povo ou se também era veiculada para ele, Chico responde:

Quem faz teatro sabe que tem um público restrito. Mas na época em que se discutia isto, tinha-se pouquíssimas possibilidades de se escapar, pois quem fosse fazer televisão – veículo mais popular – tinha que se submeter a restrições bem mais severas das que atingiam os autores de teatro. Gota D'Água pode até ser considerada como um exercício de resistência, de contestação, esperando que um dia pudesse ser levada a um grande público. Ao mesmo tempo, as coisas não vêm sozinhas, Gota D'Água corresponde a um momento que já havia possibilidades de tocar lideranças sindicais, movimentos de bairro, etc., que hoje estão muito presentes, e que se juntavam e vinham a ver a peça. Fazíamos preços, sessões especiais, e tudo isto era algo, para a época, muito novo. Uma coisa provoca a outra e a semente não se perde. Há os problemas de preço no teatro, porém quando uma peça extrapola, sai do recinto do teatro, como Gota D'Água extrapolou e saiu, mesmo se apenas 10% da plateia é popular, esses 10% conseguem furar o bloqueio e levar a peça além do teatro.²⁰⁵

Assim, não há como afirmar que peças musicais, presentes nesses anos, representaram, como apontou Iná Camargo,²⁰⁶ um retrocesso ideológico. Mesmo aceitando a sua hipótese de que os autores não souberam extrair lições da derrota, como a autora acentua através das concepções marxistas, sabemos que, a partir dos abusos do stalinismo, a maneira de se encarar essa corrente filosófica tornou-se mais pluralista. A obra de Edward Palmer Thompson,²⁰⁷ *A Formação da Classe Operária Inglesa*, publicada na década de 1960, numa nova releitura dos ideais de Marx, além de ter sido acolhida pelos intelectuais brasileiros, representou uma forma de combater a ortodoxia marxista. Para o escritor inglês, a posição social dos indivíduos não é o fator que determina seu comportamento. Na verdade, são as experiências cotidianas de cada um e suas relações com o modelo de produção que estabelece sua conduta, seus costumes e valores.

Voltando à fala de Chico, vemos que suas experiências o levaram à compreensão de que “quem faz teatro tem um público restrito” e, ainda mais, “na época em que se discutia isso, tinha-se pouquíssimas possibilidades de se escapar” a tal constatação. Fazer teatro na porta de fábricas, nas ruas e nos sindicatos feria uma lógica do teatro que, mesmo preocupado com a conscientização social, também se empenhava em dar à escrita literária dos dramaturgos um

²⁰⁵ OLIVEIRA-JOUÉ, Lisa. Gota D'água – Entrevistas. **Instituto Antônio Carlos Jobim**, Rio de Janeiro, dez. 1984. Disponível em: <<http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/2336>>. Acesso em: 18 dez. 2015.

²⁰⁶ Cf. COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 111.

²⁰⁷ THOMPSON, Edward P. **A Formação da Classe Operária Inglesa: A árvore da liberdade**. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

espaço adequado para o alcance estético esperado pelas suas produções. A música, a iluminação, a dimensão e configuração do cenário, apontado em detalhes na rubrica de *Gota D'Água*, deixam isso evidente. Algo a ser comentado mais à frente.

Independentemente da posição social de Chico e Pontes, delimitada por Arrabal como “elite pensante”, tanto um como o outro não tinham como fugir do mercado da arte, imposto pelo modelo de produção vigente e pelas limitações do contexto histórico (como podemos pressupor a partir das orientações de Thompson). Atores, produtores, cenografistas, roteiristas e figurinistas, ao se profissionalizarem dentro de cursos específicos, precisavam, como em outros períodos da história do teatro, sobreviver por meio de sua arte. Nas palavras de Pontes “[...] o cara pode abrir mão – não do profissionalismo – mas sim de um certo nível de profissionalismo, esse de ter salário grande e tal. Mas algum mínimo ele vai ter que conseguir, senão ele vai terminar sendo um diletante, um amador. Não vai fazer um bom teatro [...]”.²⁰⁸

Ainda na entrevista, o “exercício de resistência”, apontado pelo músico e escritor Chico Buarque, empregado em *Gota D'Água*, era a única saída para o momento, tendo em vista que a tevê, mesmo tão popular, era mais vigiada do que o teatro. Por sinal, Chico, ao tratar do acolhimento do público na década de 1970, revela que isto era “algo novo”: havia a possibilidade de “fazer preços” e “sessões especiais” e, ainda, acolher segmentos sindicalistas e até associações de bairro, que começaram a surgir naquele momento. Isso prova que o engajamento, em meio a uma criação teatral original e sofisticada, não perdia o seu lugar. Não havia um retrocesso, mas apenas uma releitura adequada das limitações impostas, como já dito.

Todos aqueles que se empenharam em exercitar a resistência ao regime ditatorial, indo ao teatro e o divulgando, conferiram uma nova face para o público da época. O samba, o carnaval e o futebol, tão ligados aos gostos populares, são apresentados a esses espectadores, em *Gota D'Água*, por meio de uma função crítica: a linguagem esportiva, a musical e a “carnavalesca”, via realismo grotesco (assunto a ser discutido no próximo capítulo), trabalhadas em versos por Chico e Pontes, promovem uma desconstrução de um conceito já cravejado de nação; do “país do futebol”, “da terra do samba, ligada às mulatas quentes e seestrosas” e do “carnaval, festa livre de quaisquer interdições”. Os autores partem, então, do interior desse universo para poder contestá-lo, implodi-lo, demonstrando que essas imagens, servindo à hegemonia ideológica dos detentores do poder, contribuem para tirar o foco da principal

²⁰⁸ PONTES, Paulo. Entrevista a Fernando Peixoto. In: PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1980, p. 280.

necessidade do país, ou seja, transformá-lo socialmente, promovendo as reformas necessárias – como a agrária, a urbana, a educacional, a política e a econômica.

Dentro do texto, Creonte, uma representação dos estadistas, além de cooptar os indivíduos mais talentosos do povo, como Jasão, promove pequenos benefícios para a população numa forma de calá-la; dá novos calções para o time do bairro; patrocina a escola de samba; constrói parquinho para as crianças e, assim, pode continuar explorando os moradores através da cobrança das mensalidades – sempre corrigidas – das casas da “Vila do Meio-Dia”. Essa cultura de dominação está amparada pelo conceito de nação acima discutido, pois ao povo se ofertam mais festas e espetáculos esportivos do que educação e acesso a outros tipos de cultura, inclusive a erudita.

Assim, é preciso reafirmar que a intenção dos dramaturgos não esteve centrada, naquele momento, na reprodução do universo popular. Esse mundo é por eles reinventado através da literatura, da oralidade dos versos e de uma linguagem “carnavalizada”, grotesca, capaz de levar aos sujeitos mais simples múltiplas visões do seu contexto. Neste jogo, a última palavra não é dos autores, o que permite aos indivíduos reconhecerem na peça uma parcela de aspectos de sua classe (reformulados e criticados). Essa característica de *Gota D'Água* evita, sobremaneira, o risco de a peça ser encarada como “um discurso de autoridade” (conforme sentença Arrabal).

Aproximando-se com cuidado dos ensinamentos de Antonio Gramsci, podemos também afirmar que em *Gota D'Água* “[...] o popular não está determinado apenas pela cultura nacional-local[...]”,²⁰⁹ pois, ao recuperar obras estrangeiras, como a de Eurípides e aquelas que o retomaram, os dramaturgos lidam com textos “[...] de conservação épica, trágica ou cômica de tradições remotas ou recentes, de modo que o popular, além de não se confinar às fronteiras do espaço, também não é limitado por fronteiras temporais – nem o espaço da nação nem o presente nacional circunscrevem inteiramente o popular”.²¹⁰

Numa comparação rápida entre os dois textos teatrais, observando como os autores trataram literariamente a nação, notamos que *Além do Rio*, escrita antes das discussões do conceito de “nacional-popular” (conceito criado sob forte influência das teorias marxistas), centra-se no resgate do negro como elemento a ser agregado e não incorporado (destituído,

²⁰⁹ CHAUÍ, Marilena. **O nacional e o popular na cultura brasileira**: seminários. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 20.

²¹⁰ Ibid.

antropofagizado) à ideia de brasilidade. Já em *Gota D'Água*, enfrentando um momento distinto desse, o conceito de nação é refletido a partir da mistura de todas as raças que formam o povo brasileiro. Para isso, evitando as “armadilhas” de reduzir todos a um único conceito de brasilidade, que serve não a conscientização e sim ao benefício de uma minoria, Chico e Pontes – mesmo dentro do circuito comercial – encontraram “brechas” para diversificar o público e, ao mesmo tempo, para tratar de questões que dizem respeito às relações de diferentes estamentos da sociedade. Ao trazer um público diversificado, por meio de uma bilheteria mais acessível ou por meio de pareceria com os sindicatos, foi possível no teatro criar um espaço de reflexões e debates. A trama, inclusive, como analisaremos, não demonstra saídas para que o Brasil tenha um conceito de cultura nacional – seja ele formulado pelos artistas seja ele pensado pelos intelectuais – capaz de abarcar a heterogeneidade dos modos e costumes do brasileiro; sem maturidade no sistema político e econômico, estamos fechados às experiências de pluralidades das raças e das diferentes classes sociais.

CAPÍTULO III

TRANSCULTURAÇÃO DO DRAMA NO BRASIL

Distintas são as concepções dadas pelo homem contemporâneo à tragédia. Desde seu sentido mais usual, empregado às fatalidades, até as complexas discussões acadêmicas, no âmbito da filosofia ou da teoria literária, a tragédia trouxe uma obrigatoriedade ao nosso tempo e aos estudiosos empenhados em abordá-la: a necessidade de refletir sobre os rastros deixados por ela nas distintas sociedades do passado para que no presente ela possa ser iluminada, a fim de revelarmos sua atual condição.

Raymond Williams, na obra *Tragédia Moderna*,²¹¹ ao acentuar as dificuldades e incertezas dessa ampla problemática – a reflexão sobre a tragédia – ressalta a importância de compreendê-la e examiná-la através do seu “desenvolvimento histórico real”. Isso implica, acima de quaisquer conflitos teóricos sobre o uso acertado ou não do conceito de tragédia, reconhecer a existência de uma tradição trágica. Nesse sentido, para pensar a construção dessa tradição, como observado no primeiro capítulo, é preciso ultrapassar a análise de um “único corpo de obras” isolado em sua época. Em outras palavras, é necessário “[...] olhar crítica e historicamente para obra e ideias que têm algumas ligações evidentes entre si e que se deixam associar em nossas mentes por meio de uma única e poderosa palavra”.²¹²

Esse procedimento, quando realizado a partir de uma comparação entre os diferentes contextos de produção das obras trágicas, torna visível variadas experiências culturais que são incorporadas e reelaboradas pela dramaturgia contemporânea. É nítida a eficácia dessa escolha comparativa quando retomamos as modernas tragédias na América Latina, em especial *Além do Rio*, *Medea* e *Gota D'Água*. A originalidade vista a partir da linguagem dramática nelas empregada é fruto de uma releitura das inquietações das décadas de 1950 e 70 em contato com os aspectos culturais das tragédias gregas, que também chegaram até nós pela interpretação dos escritores europeus. Assim, se a literatura grega e, posteriormente, a europeia representaram ao drama dos países latinos “matrizes” de escrita, aqui elas foram reformuladas quando entraram em contato com um novo espaço político, cultural e econômico.

Em nosso país, a mistura de várias raças, com variantes linguísticas e valores diferentes, conferiu à tragédia novos traços de representatividade. Tal multiplicidade de valores – na religião, na dança, na música, nos traços comportamentais, na língua falada e escrita – não se deve somente a nossa extensão territorial. Acima disso, essa diversidade se intensificou

²¹¹ WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosacnaify, 2011.

²¹² *Ibid.*, p. 31.

devido a continuidade de escolhas políticas de pequenos grupos que, ao estabelecerem o poder como uma defesa de aspectos individuais, notoriamente os da elite brasileira, estratificaram a nação em muitos estamentos. Esse fato, ainda presente em nossos dias, iniciou no passado um movimento de distanciamento e divergências culturais, ampliando (e estilizando) os estratos da sociedade, que passaram a ter condições socioeconômicas e parâmetros de vida inconciliáveis.

Em decorrência disso, após meados do século XX, a releitura dos textos clássicos, como o de Eurípides, parte de uma realidade que deve ser representada por meio de uma observação crítica – dos dramaturgos – diante das adversidades enfrentadas pelos grupos sociais oprimidos. Foi necessário, antes de tudo, ajustar a tragédia a um trabalho criativo pronto a incluir os conflitos sociais – do período contemporâneo – dentro do gênero. A problemática do negro, o vanguardismo urbano, a luta entre diferentes estratos sociais, a ascensão do intelectual como porta voz das adversidades do país, a manutenção do poder à custa da exploração do proletariado, as diferenças culturais representativas de uma identidade nacional fragmentada se tornaram, na arte literária, temáticas significativas para alargar o horizonte trágico em nosso cenário. Nesse sentido, essa diversidade de assuntos trouxe a escritores como Agostinho Olavo, Paulo Pontes e Chico Buarque a necessidade de representarem uma das principais tensões da nação brasileira como fundamento de nossa moderna tragédia: o desequilíbrio entre as classes e a quase impossibilidade de tratar de uma identidade nacional fixa em meio a tantas pluralidades.

Nesse mesmo caminho, o crítico uruguaio, Angel Rama, adverte o seguinte: a literatura na América Latina deve ser investigada através de um sistema de práticas e representações culturais que, mesmo sob os influxos de outras culturas, evidenciam a originalidade das nossas linguagens e expressões artísticas. Assim:

Restablecer las obras literarias dentro de las operaciones culturales que cumplen las sociedades americanas, reconociendo sus audaces construcciones significativas y el ingente esfuerzo por manejar auténticamente los lenguajes simbólicos desarrollados por los hombres americanos, es un modo de reforzar estos vertebrales conceptos de independencia, originalidad, representatividad.²¹³

²¹³ RAMA, Angel. *Transculturación Narrativa en América Latina*. 2 ed. Buenos Aires: Edición El Andariego, 2008, p. 31.

Dessa maneira, para Rama a autonomia da própria América Latina só pode ser alcançada através do poder da escrita, do emprego da palavra, de uma produção literária que, ao reler as nossas necessidades, assuma um caráter político e transformador. As temáticas e os aspectos estruturais do velho mundo, como os da França, que por muito tempo influenciaram diretamente as obras de nossos escritores, devem ser questionados diante da originalidade de nossas tendências locais, com suas temáticas próprias, com sua língua particular, verdadeiros traços de nossa representatividade na arte literária. Isso não significa um desligamento total da cultura secular ocidental (sobretudo a europeia), mas a compreensão – por parte dos nossos escritores – de que é necessário selecionar e recriar aquilo que dela advém. De outro modo, a proposição de Rama, ao tratar da narrativa, identificando romancistas que inovaram a arte literária na América Latina, inclusive no Brasil,²¹⁴ nos possibilita identificar se o mesmo ocorreu em nossa arte dramática. Pois bem: até que ponto as tensões geradas na dramaturgia brasileira, devido à nossa dependência histórica do teatro europeu e posteriormente norte-americano, foram superadas? Criaram os nossos dramaturgos mecanismos próprios que, através de uma nova forma de conceber os diálogos e o desenrolar da ação, iluminaram nossas temáticas nacionais?

Antes de refletir sobre tais questionamentos é preciso compreender que a autonomia cultural pretendida por Rama, através da literatura, só pode se concretizar a partir do momento em que um sistema literário próprio estiver consolidado. Recuperando o conceito de Antonio Candido, Rama observa que os escritores, ao trabalharem com a língua, numa maneira de conferir particularidade aos nossos temas, precisam de um público capaz de entender e interagir com essas formas de expressão. Concorre para a formação desse sistema, além da interação público e escritor, meios para veicular os textos literários, seja o livro, o rádio, os jornais, e, particularmente nessa pesquisa, as casas de teatro ou outros espaços cênicos. Só a partir disso é que a nossa literatura pode percorrer um caminho de influência inverso, extrapolando o aspecto nacional para o continental e passando também a “alimentar” culturas que, anteriormente, nos serviram de base.

Tratando das tensões entre a literatura local e a cosmopolita, Rama, em sua obra *Transculturación narrativa en América Latina*, assinala que a única forma de eliminá-las é por meio do processo de transculturação, proposto anteriormente pelo estudioso Fernando Ortíz.

²¹⁴ Por exemplo, Guimarães Rosa é citado pelo crítico uruguaio como um autor que renovou a linguagem ao revelar o imaginário do Sertão e deu à fala popular um tipo singular de criação literária.

Segundo o antropólogo Malinowski, no prefácio da obra de Ortíz, o vocábulo de raízes latinas transculturação “[...] proporciona um termo que não contém a implicação de que uma determinada cultura tenha de inclinar-se para outra, e sim de uma transição entre duas culturas, ambas ativas, ambas contribuindo com aportes significativos e cooperando para o advento de uma nova realidade”.²¹⁵ Deslocado para a teoria literária, Rama aponta ser o fenômeno descrito por Ortíz geométrico, tendo em vista a sua limitação a três momentos: um de “desculturação” parcial, capaz de afetar aspectos culturais, como a própria literatura, com perda de componentes obsoletos; um segundo, pronto a incorporar à cultura de origem elementos e aspectos das culturas externas; e um terceiro momento, representativo dos esforços operados para a reconstituição, a reformulação e a recombinação entre os elementos da cultura de origem e daquelas vindas de fora, nomeado por Ortíz como “neoculturação”.²¹⁶

Essa descrição do fenômeno feita por Ortíz carrega, segundo Rama, uma acentuada insuficiência para refletir os fatores que impulsionam a criação artística, isto é, aqueles apropriados a conferir a uma obra de determinado autor sua “plasticidade cultural”, um espírito de invenção no qual se encontram implícitos critérios de seleção. Seleção de critérios culturais, aliás, que não se opera somente numa relação entre a cultura estrangeira e a de origem, mas notoriamente no interior dessa última. Assim, quanto maior o índice de variação cultural dentro de um mesmo país, maiores são as chances de inventividade, a partir da seleção de temas e aspectos culturais, que um autor irá emprestar e relacionar à sua criação quando em contato com fatores externos. Nesse sentido, diz Rama:

Dentro de esta “plasticidad cultural” tienen especial relevancia los artistas que no se limitan a una composición sincrética por mera suma de aportes de una y otra cultura, sino que, al percibir que cada una es una estructura autónoma, entienden que la incorporación de elementos de procedencia externa debe llevar conjuntamente a una rearticulación global de la estructura cultural apelando a nuevas focalizaciones dentro de ella.²¹⁷

Através da transculturação, então, a nossa arte literária, tão apegada aos modelos e temáticas da cultura ocidental, gera inflexões ou respostas criativas a partir das problemáticas culturais de onde provém, criando bases sólidas para não se desintegrar. Ao lado do fator de

²¹⁵ MALINOWSKY, Bronislaw. Introducción al libro de Fernando Ortiz. In: ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987, p. 5.

²¹⁶ Cf. RAMA, Angel. **Transculturación Narrativa en América Latina**. 2 ed. Buenos Aires: Edición El Andariego, 2008, p. 39.

²¹⁷ Ibid., p. 37-38.

seleção e além dos aspectos já “perdidos” dentro de uma comunidade cultural, encontram-se duas outras operações de transculturação, que permitem aos escritores alçar a plasticidade acima descrita: os “redescobrimientos” de elementos e temáticas de sua própria cultura (geralmente primitivos) e as “incorporações” (seletivas) de aspectos singulares e não familiares – advindos geralmente de culturas externas. Essas operações, ao caminharem juntas, possibilitam a reconstrução de um sistema cultural e de sua consequente autonomia. Só nesse ponto que podemos destacar a última etapa, já descrita por Ortíz, de um projeto transculturador: a neoculturação, uma busca de valores originais capazes de influenciar outros sistemas de representação e, por meio de um “ar combinatório”, gerar um novo movimento cultural, em especial para Rama, um novo sistema literário.

Além disso, essas operações no processo transculturador de uma obra, conforme sentencia o crítico uruguaio, pode ser visualizada na língua, na estrutura e na cosmovisão de um autor. A partir disso, procuramos associar às peças *Além do Rio*, *Medea* e *Gota D'Água* cada um desses níveis, tendo em vista que essas tragédias nos possibilitam averiguar – na língua, na sua estruturação e na maneira subjetiva dos autores enxergarem o mundo – se existiu ou não um trabalho seletivo e inventivo ante as convenções herdadas do modelo de tragédia moderna da Europa ou da Grécia Antiga. Além disso, é importante investigar como elas carregam a síntese de tradições teatrais brasileiras, como a realista, a do teatro de revista, a do teatro engajado, e, por fim, de um teatro que, mesmo abordando as problemáticas sociais do país, se interessa primeiro por questões estéticas do texto teatral e da cena.

3.1. A revivificação da tragédia grega no Brasil: a língua, a estrutura e a cosmovisão

3.1.1. A língua em *Além do Rio*, *Medea*

Dentro da tessitura dos textos teatrais, as escolhas lexicais, os registros linguísticos de épocas distintas, a prosódia e a própria construção morfossintática emprestados aos diálogos (pelos dramaturgos) nos ajudam a evidenciar que um dos indícios de originalidade e particularidade da arte teatral encontra-se na maneira como a língua é empregada e, em decorrência disso, qual é o lugar daquele que cria. Diante de peças como as de Agostinho Olavo, de Chico e Paulo Pontes, que tratam de assuntos relacionados a temáticas populares, é interessante notar até que ponto esses escritores falam a partir dos seus personagens. Como eles se integram à comunidade linguística – a do meio negro, no caso de Olavo, e a dos moradores

dos subúrbios, no de Chico e Pontes – dando voz às figuras dramáticas que, ao se expressarem, podem anunciar em suas falas a visão de mundo do meio que representam. Para tal é imprescindível o uso dos recursos idiomáticos, ou seja, formas sintáticas e lexicais pertencentes ao universo retratado, externadas por meio de uma linguagem coloquial e reajustada pela criatividade dos escritores. Aqui a operação de transculturização, pela língua, se dá entre duas culturas: a do dramaturgo e aquela representada pelos sujeitos a serem retratados por meio do drama. É nesse tipo de seleção, na qual uma cultura linguística não se inclina a outra e sim reconstrói – a partir da mistura – um novo registro, ampliando e solidificando o sistema literário, que a literatura ganha novos públicos e outras esferas de divulgação.

Além do Rio, Medea, de Agostinho Olavo, já sob o legado da modernidade,²¹⁸ em 1957, fixa como modelo de língua a fala popular presente no drama do século XX, tempo da escrita, mas o preenche com algumas expressões linguísticas do século XVII, ou seja, do tempo da ação. Esse artifício pode ser visto como uma tentativa do autor de situar os leitores à época da trama, aumentando a sensação de realidade diante da fala dos personagens. Nessa mesma perspectiva, há em meio à fala de Medea termos originários da língua africana, o que estabelece uma tensão com a fala do vendedor de escravos Jasão, representante do mundo branco e das fazendas coloniais brasileiras. Por meio disso, do uso de um registro linguístico com características de outros, podemos traçar um paralelo entre dois momentos de nossa história: o primeiro, marcado pela repressão do período escravocrata e o segundo, no qual, mesmo após a abolição, se observa a exclusão e o preconceito contra o negro.

Para citar um exemplo desse modelo de língua, entrecruzado por expressões de um registro passado, basta apontar o uso recorrente do pronome de tratamento “Vosmicê”, ao invés de “você”, quando os personagens não se dirigem uns aos outros pelos nomes próprios. Como apropriação coloquial do termo “Vossa Mercê” (Vossa Mercê > vossemecê > vosmecê), usual

²¹⁸ É importante ressaltar que a modernidade dos textos teatrais brasileiros, mesmo sobre forte influência da Semana de Arte de 1922, diferente do romance e da poesia, só é vista a partir de *Vestido de Noiva* (1943), escrita por Nelson Rodrigues e dirigida pelo polonês Ziembinski. O que realmente a destaca, em meio às peças anteriores, é a escrita de Rodrigues, através do coloquialismo presente nos diálogos dos seus textos. Figurando como uma “espécie de divisor de águas”, nas palavras de João Roberto Faria, “[...] antes do seu aparecimento, vivíamos ainda sob a hegemonia de uma dramaturgia enrijecida por procedimentos formais anacrônicos, temas desgastados e uma quase absoluta falta de inventividade”. O alcance dessa obra pode ser notado no trabalho de grandes dramaturgos, como Guarnieri, notoriamente na peça *Eles não usam black-tie* (1958), que ao trazer operários para o palco tentou aproximar a linguagem escrita da falada. FARIA, João Roberto. **Nelson Rodrigues e a modernidade de Vestido de Noiva**. O teatro na estante. Cotia: Ateliê Cultural, 1998, p. 117.

desde o século XV em Portugal, o uso generalizado da forma e suas variantes se estabeleceu no Brasil Colônia, entre os séculos XVI e XVII, e era utilizado pela população não aristocrática.²¹⁹

Já no início da peça *Além do Rio*, as lavadeiras, que comumente batem a roupa nas proximidades da casa de barro de Medea, localizada em uma ilha formada no cotovelo de um rio, chamam umas às outras valendo-se dessa expressão linguística. Na procura de um lugar seguro onde possam espiar a rainha negra, a segunda lavadeira diz à primeira: “É aqui? Vosmicê tem certeza?”.²²⁰ E quando a mesma pergunta o motivo pelo qual tiveram que dar uma volta tão grande para chegar ali naquelas plagas, a outra responde: “Vosmicê já se esqueceu do pobre do Benedito... Coitado! Um dia quis atravessar pelas pedras. Estão cobertas de lodo, escorregam como quê”.²²¹ Assim, “Vossa mercê – e depois Vosmicê – agradava todo mundo. A classe humilde não tardou a apoderar-se da fórmula nova para uso próprio”.²²²

Desse modo, é interessante notar que Agostinho, para retratar os lugares sociais de seus personagens, no século XVII, reconhece que, a essa época, a forma de tratamento “vós” já estava em desuso e o processo de simplificação de “Vossa Mercê” em estágio avançado, trazendo variantes como “vosmicê”. Ademais, a particularidade importante a essa expressão pronominal recai no termo “mercê”, que segundo o linguista Antenor Nascentes,²²³ passa, nesse período, a ser relacionado com a segunda pessoa do plural (vós), marcando dois espaços sociais: de pessoas merecedoras de respeito, embora sem senhoria, terras e títulos, mas que, ao mesmo tempo, eram convidadas a prestar favores à “mercê” dos mais simples. Em outras palavras, aqueles que ocupavam um lugar social desprivilegiado “[...] apresentavam os requerimentos utilizando o habitual pronome vós, pediam uma graça por mercê e, assim, agregavam este vocábulo ao pronome possessivo em concordância com o pronome utilizado, formando a expressão vossa mercê”.²²⁴

Nesse sentido, a ama de Medea, quando a ela se dirige, vale-se do termo para demonstrar respeito a uma rainha africana, “nascida na Costa d’Ouro”, que no Brasil não possui espaço entre a aristocracia. A graça pedida pela ama à Medea é que, mesmo tendo sido batizada

²¹⁹ Cf. AMARAL, Amadeu. **O dialeto caipira**. São Paulo: Hucitec, 1955.

²²⁰ OLAVO, Agostinho. *Além do Rio, Medea*. In: NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961, p. 201.

²²¹ Ibid.

²²² NASCENTES, Antenor. O tratamento de você no Brasil. **Letras**, Curitiba, UFPR, v. 6, n. 05, p. 116, 1956.

²²³ Cf. Ibid. p. 114-122.

²²⁴ Ibid., p. 114.

pelo branco, ela volte a atender ao chamado de sua gente, siga o som do tantã (tambor usado nos rituais) e encontre o ponto de macumba para incorporar os orixás, as entidades negras. Aliás, chamar o orixá, reverenciá-lo e incorporá-lo, para levá-lo a presença dos demais negros, são tarefas de uma rainha, também elevada à posição de um orixá (de uma deusa).²²⁵ Fazendo traços na areia, diz a ama: “O batismo não apaga a raça. É a nossa gente, Medea. Vosmicê tem que voltar”.²²⁶ Sem saber que Jasão a trocou por Creusa, filha do capitão-mor Creonte, a rainha responde: “Não sei o que é gente nem raça. Eu só conheço Jasão”.²²⁷ Apesar do descontentamento diante da recusa de Medea, que ainda na África se apaixonou por Jasão e a ele “deu de presente” sua tribo, a ama a trata com diligência: “Vosmicê ainda é rainha”.²²⁸

Já quando Medea conversa com Egeu, renomado comerciante de especiarias, um aristocrata, ela se direciona ao mesmo com pronomes pessoais da segunda pessoa do singular. Sem que haja necessidade de empregar termos para reverenciá-lo, denotando seu respeito, ela revela que a sua posição é tão nobre quanto à do comerciante branco. Vindo de longe, de terras bárbaras e estranhas, Egeu procura a ajuda da negra para ter filhos. Com seus filtros, suas “mezinhas”, Medea pode curá-lo da esterilidade. Contudo, diz a personagem: “Não posso. Por que insistes? Fui batizada e prometi a Jasão”.²²⁹ Enfurecido com a rainha, Egeu revela o que todos sabem nas fazendas próximas dali: “Cantam os negros das fazendas, dançam os crioulos o lundu. Dança o negro e dança o branco, lá na praça do arraial. O vinho rola das pipas, porque Jasão, o nosso guerreiro mais bravo, nos braços da linda Creusa dança a dança do noivado”.²³⁰

Após descobrir a traição de Jasão, Medea, que tanto estimava o parceiro, tratando-o como um membro reconhecido pela alta sociedade, passa a se dirigir a ele sem cerimônias, num contexto de informalidade. Ao se encontrar com o branco infiel, ela diz: “Que queres aqui? Se tens alguma coisa a dizer-me, podes fazê-lo; mas é tarde, é muito tarde. Nunca mais me

²²⁵ Roger Bastide, nome que se destaca nos estudos das religiões africanas, notoriamente a partir do Candomblé Iorubá, em meados do século XX, não deixa de assinalar aspectos interessantes à tessitura de nossa análise. Há em sua obra *O Candomblé da Bahia* a reafirmação do status sociológico do candomblé e, previamente, traços que revelam as origens dos cultos africanos no Brasil. Segundo o autor, a relação entre orixás e filhos – como a rainha Medea – atravessa toda ação da vida cotidiana. Diz o sociólogo: “O indivíduo não repete os gestos dos deuses apenas no transe, na dança, extática, mas também em sua vida cotidiana, em seu comportamento de todos os dias”. BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia**: rito nagô. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 38.

²²⁶ OLAVO, Agostinho. Além do Rio, Medea. In: NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961, p. 204.

²²⁷ Ibid., p. 204.

²²⁸ Ibid., p. 205.

²²⁹ Ibid., p. 209.

²³⁰ Ibid., p. 214.

alcançarás. Já acendi a fogueira que me separa de ti”.²³¹ Sem se dirigir a ele com o habitual “Vosmicê”, Medea demonstra pelo emprego da língua seu desprezo a Jasão, sendo representada em pé de igualdade em relação ao homem que um dia a seduziu e a enganou. Pelo pronome, é possível deduzirmos como é construída, por aspectos formais, a tensão entre o mundo negro, representado por Medea, e o branco, por Jasão. Isso fica ainda mais evidente quando a rainha negra persuade Creonte, governador daquela capitania hereditária, para que ele a deixe – por mais um dia – na ilha. Ela simula o seu respeito ao capitão-mor se remetendo a ele com o pronome “vosmicê” (em Destaque):

- MEDEA – Na ilha vivo sòzinha. Não faço mal a ninguém.
CREONTE – É preciso cruzar o rio. Ir para bem longe daqui.
MEDEA – Além do rio ficam os brancos. Não há lugar para mim.
CREONTE – É uma ordem. Medea. Jasão vai casar-se com minha filha e és capaz de quebrar a promessa feita e, com um filtro, uma mandinga qualquer... procurar vingança.
MEDEA – Jasão quebrou a promessa, Medea pode sofrer. E ainda quer me enxotar? Se já fui abandonada pelo branco que me arrancou da terra distante, que não me deixou nem pai, nem irmão, nem tribo onde possa me abrigar, diga, não é bastante?
CREONTE – Se não partires, serás posta a ferros e vendida como uma escrava qualquer.
MEDEA – Sou livre. Sou rainha. Vosmicê não pode me acorrentar. Sou a mulher de Jasão
CREONTE – Se não fosse por causa dêle, há muito terias sido vendida como escrava, como os outros.
MEDEA – De joelhos, a vosmicê peço, pela virgindade que Creusa vai entregar a Jasão, por sua noite de núpcias...²³²

Ao passo que Creonte dialoga com a personagem central sem muita formalidade, fazendo o uso do pronome “tu”, ao conjugar o verbo na segunda pessoa (“és capaz de quebrar”; “se não partires”), Medea, mesmo afirmando que é livre, rainha e mulher de Jasão, se submete aos usos da língua do dominador, só para alcançar seu intento: permanecer ali e vingar-se de Creonte e de sua filha Creusa. Outras expressões, empregadas nesse excerto, sugerem o lugar de Medea dentro da peça teatral. “Cruzar o rio”, após ser traída, estabeleceria uma “travessia” para a escravidão, para a humilhação, para a terra dos brancos. Lá, diferente do lugar no qual habita a personagem, sua soberania não existe; sua probabilidade de se reconciliar com os orixás e se rebelar contra o mundo cristão é bem menor. Do lado de cá do Rio, na ilha, separada do resto do continente por “águas profundas”, encontra-se uma alusão clara à África brasileira,

²³¹ Ibid., p. 229.

²³² OLAVO, Agostinho. Além do Rio, Medea. In: NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961, p. 217. [Destaque nosso]

enquanto do lado de lá há o batismo, o catolicismo, a opressão, o fim dos feitiços, dos canjerês, das cantigas, do mundo dos deuses negros e, portanto, da cultura negra.

A divisão entre esses dois mundos inclusive é sugerida pela vírgula do título da peça: *Além do Rio, Medea*. Há uma brecha, uma lacuna, uma fenda entre esses âmbitos tão diferentes – o de Medea e aquele além do rio. Contribui para esse sentido, como vemos no trecho supracitado, o uso dos advérbios *além, longe, daqui, distante*, os quais intensificam o significado dos substantivos e dos verbos empregados na fala dos dois personagens. A “ilha”, antes mesmo que sejam impressos outros qualitativos pelo autor, já nos transfere por si só a ideia de isolamento – Medea está no “meio do caminho”, entre sua antiga terra, símbolo de liberdade, e as colônias portuguesas, lugar de servidão. Já os verbos “cruzar”, “abandonar”, “atravessar”, “partir” parecem indiciar o que Creonte deseja à Medea: que a negra deixe prontamente aquele local, numa maneira de “acorrentar” suas possíveis investidas contra sua filha Creusa.

Ao mesmo tempo que o uso de alguns recursos linguísticos, como os acima referidos, nos transporta para o período das feitorias coloniais, a língua que permeia a fala dos personagens carrega estruturas sintáticas, expressões idiomáticas e oralidades que refletem a inquietação modernizadora do escritor, transgredindo, em muitas passagens, o uso da norma culta. A saber: “Pra mim – diz a terceira lavadeira – ela fez macumba”; “Me contaram que ela vive sozinha e não fala com ninguém”; a outra complementa: “Deus do céu! Diz que é orixá – divindade [...] macumbeira das piores”; acrescenta: “Se nos ouve, é praga na certa. A gente pode ficar aleijada pra sempre”.²³³

Além desses exemplos, como o uso do “pra” no lugar do “para”, da primeira pessoa do plural substituída pela expressão “a gente”, podemos notar – ao longo do texto – o “si” no lugar da conjunção condicional “se”, “inda” e não “ainda”. Contudo, o que chama atenção é a colocação do pronome oblíquo átono antes do verbo (“me contaram”; “me deixe escutar o que diz Medea”), algo tão singular que há quem veja nesse emprego uma das marcas de diferença da nossa língua ante outras variantes da língua portuguesa, como aquelas vistas nas antigas colônias de Portugal. Reafirmado como parte de uma “língua nacional”, pelos projetos dos literatos modernistas, como Oswald de Andrade (no poema *Pronominais*), esse uso já era

²³³ OLAVO, Agostinho. *Além do Rio, Medea*. In: NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961, p. 205-207.

recorrente, segundo Gilberto Freyre, no século XIX, quando o Brasil ainda mantinha a relação entre senhores e escravos. Diz o sociólogo:

“Faça-me”, é o senhor falando; o pai; o patriarca; “me dê”, é o escravo, a mulher, o filho, a mucama. Parece-nos justo atribuir em grande parte aos escravos, aliados aos meninos das casas-grandes, o modo brasileiro de colocar pronomes. Foi a maneira filial, e meio dengosa, que eles acharam de se dirigir ao *pater famílias*. Por outro lado, o modo português adquiriu na boca dos senhores certo ranço de ênfase hoje antipático: “faça-me isso”; “dê-me aquilo” [...] Seguirmos só o chamado “uso português”, considerando ilegítimo o “uso brasileiro”, seria absurdo. Seria sufocarmos, ou pelo menos abafarmos metade de nossa vida emotiva e das nossas necessidades sentimentais, e até da inteligência, que só encontram expressão justa no “me dê” e no “me diga”. Seria ficarmos com um lado morto; exprimindo só metade de nós mesmos.²³⁴

Longe de apoiarmos a tese de Gilberto Freyre, em *Casa Grande & Senzala* (1933), de uma harmonia entre as “raças”, em especial de um equilíbrio entre a língua dos portugueses e a dos negros, a passagem acima descrita é significativa para entendermos como a língua, na obra de Agostinho Olavo, demarca o lugar de Creonte – o senhor, o patriarca – no uso seco dos imperativos, em suas orientações implacáveis, em contraponto ao lugar de Medea – representante do universo e da resistência negra. Como vimos, ao expulsá-la da pequena ilha, Creonte fala: “Não venho para insultar e sim, apenas, dizer-te: é preciso que partas”.²³⁵ “É inútil. Tens que partir”.²³⁶

No entanto, mesmo no discurso dos personagens pertencentes a aristocracia, Olavo já faz uso da “próclise absoluta”, como a chamam Rodolfo Ilari e Renato Basso em *O Português da Gente*,²³⁷ considerando legítimo o “uso brasileiro” em detrimento do “uso português”. Assim, ao dar maior importância aos aspectos da língua falada do que aos da escrita, o dramaturgo, de *Além do Rio*, vê o fenômeno teatral por meio de um equilíbrio entre o texto e o espetáculo, sem que haja maior importância de um ou de outro. O diálogo deve ser pensado para a cena, tendo a escrita um papel de facilitar a fala dos atores em cena.

Fator ainda mais inquietante quanto à língua empregada nessa peça teatral é o modo pelo qual o autor difere o universo de brancos e negros: Medeia se refere a si própria, na maioria

²³⁴ FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & Senzala**. 46 ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002, p. 390.

²³⁵ OLAVO, Agostinho. *Além do Rio, Medea*. In: NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961, p. 216.

²³⁶ *Ibid.*, p. 218.

²³⁷ ILARI, Rodolfo; BASSO, Renato. **O português da gente**: a língua que estudamos, a língua que falamos. São Paulo: Contexto, 2006, p. 132.

das vezes, utilizando o seu nome e não a primeira pessoa, enquanto Jasão faz o uso corrente do “eu”. Quando relata o modo pelo qual chegou no Brasil, diz a personagem à ama: “Medea seguiu sozinha no veleiro que chegou [...] Jasão trouxe Medea e Medea vive só para Jasão”.²³⁸ Ao fazer referência a sua própria pessoa através do seu nome, ela promove uma avaliação de fora de si, de tal forma que assume o papel de uma terceira pessoa analisando a sua primeira pessoa. Essa escolha morfológica alude à cultura religiosa das tribos africanas, na qual o indivíduo, para enxergar o seu “eu”, liga-se a uma entidade (um orixá), sendo, geralmente, guiado por ela – por essa terceira pessoa. Incorporar um orixá, nas religiões africanas, só é possível em espaços coletivos, nos quais a união de todos contribui para que conselhos sejam repassados de um a outro.²³⁹ Diferente da individualidade do branco, representado por Jasão, sempre voltado aos seus interesses e incapaz de julgar seus erros, a personagem principal, como um orixá, uma divindade africana, ligada às forças da natureza, parece responder por todos os seus irmãos negros, mesmo quando já os traiu.

Também não faltam no texto expressões típicas da cultura afro, empregadas com certo grau de naturalidade, sem aspas nem grifo. Exemplos são os chamamentos a “Ogum” (orixá da guerra), a referência à “macumba” (originalmente instrumento de percussão e, na cultura geral, serviço de fim espiritual), ao “canjerê” (pessoas que se agrupam para fazer um trabalho) e aos nomes próprios – de origem moçambicana – como “Suana Mulopo” (irmão de Medea) e “Jinga” (antigo nome da protagonista antes de chegar ao Brasil). Em contraponto a esse universo, observamos, já no início do texto, personagens com nomes bíblicos (como Batista) e gregos (Jasão, Medea, Creonte, Creusa, Egeu); os demais nomes estão de acordo com as funções sociais assumidas por suas figuras dramáticas: lavadeiras, vendedores, sinhás, escravos de ambos os sexos.

Em síntese, o modo como o dramaturgo fixa o modelo de língua na fala popular de sua época, costurando-a com expressões de tratamento do século XVII (como o Vosmicê) e com

²³⁸ OLAVO, Agostinho. Além do Rio, Medea. In: NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961, p. 205-207.

²³⁹ Sobre a possibilidade de os devotos incorporarem os orixás, diz Vagner Gonçalves da Silva: “Historicamente, a associação entre os deuses das várias etnias dos negros já ocorria antes de eles serem trazidos para o Brasil. Entre os vários fatores que contribuíram para essa associação estão as semelhanças existentes entre o conceito de orixá dos iorubas, de vodum dos jejes e de inquice dos bantos. Todas essas divindades eram vistas como forças espirituais humanizadas, com personalidades próprias, características físicas, domínios naturais, e algumas viveram na terra antes de se tornarem espíritos divinizados. A possibilidade dos devotos de incorporá-los para que pudessem dançar e receber homenagens foi outra característica que aproximou seus cultos”. SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2005, p. 69.

termos de origem africana, contribui para que ele construa um conjunto de possibilidades verbais ainda não explorado. Conjunto capaz de revelar dois mundos que se encontram e se afastam: “[...] num porão sem luz, nem ar, cortados de chicotes, jogaram todos os negros” e “[...] lá em cima, na proa, a preta nos braços do branco só pensava em seu amor”.²⁴⁰ A aproximação entre a negra e o branco se dá à custa do seu distanciamento com a sua tribo, cortada, sangrando no fundo dos navios. Na sequência, ao dizer sobre os filhos que teve com Jasão, a rainha exclama: “Deste corpo preto e duro, como o chão de minha terra, saíram dois leõezinhos dourados e me ligaram a outra gente. São a luz da minha sombra [...] e quando os tenho nos braços, sinto-me branca, tão branca como a espuma do mar”.²⁴¹ Para ser branca como a espuma das vagas do mar, Jínga, rainha e orixá, é batizada Medea, e, a partir disso, é impedida de fazer seus trabalhos espirituais.

Aqui, pelo nome que recebe a rainha negra, vemos a mistura não só do universo de brancos e negros, mas também das características artísticas e culturais gregas e do universo bárbaro, que se opunha aos deuses da pólis gregas, às suas leis e àquelas criadas pelos homens. Do mesmo modo que a rainha de Olavo é vista como uma selvagem, Medeia, no mito e na peça de Eurípides, não está ligada às terras gregas – é como vimos uma bárbara. De Cólquida (atual Geórgia), região dominada pelos gregos, Medeia é sobrinha da feiticeira Circe, deusa que habita o submundo e não o Olimpo, monte onde residem os deuses cultuados em Atenas, Esparta e Corinto. Ainda mais, no mito sua união com Jasão é abençoada por Hécate, deusa ligada também à Magia (figura a ser comentada mais adiante), e nas terras de Corinto, dominadas por Creonte, é temida por seus feitiços. É possível notar, então, que a personagem de *Além do Rio* foi construída, para se valer de um termo recente, por meio de um pluriculturalismo que lhe confere variadas possibilidades de interpretação.

Voltando à trama, só a traição de Jasão afasta a negra Medea do universo cristão e a aproxima do seu espaço junto aos seus irmãos – encarados também como incivilizados pelos portugueses. Para isso, contudo, é preciso promover sacrifícios aos deuses, numa forma de reconciliação; é preciso desatar os nós que a prendem ao homem branco, ou seja, ela deve matar os filhos, fruto da sua união com Jasão. Os “dois leõezinhos dourados”, os mesmos que um dia a afastaram de sua raça, devem ser mortos para Medea ser rainha novamente. Ela diz a si

²⁴⁰ OLAVO, Agostinho. *Além do Rio, Medea*. In: NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961, p. 206.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 208.

mesma: “Vai, Medea, vai. Seja rainha outra vez. Toma o caminho da dor, aberto diante de ti. [...] Esquece as dores do parto, esquece os gestos primeiros e dos doces beijos passados de suas bocas tão frescas. Esquece, Medea, esquece”.²⁴² Enfim, após vingar-se de Creusa, enviando a ela um presente envenenado, um colar de ouro, Medea impulsiona os seus filhos a atravessarem o rio, na parte mais funda, onde as pedras estão cobertas de lodo. Praticamente, ela os empurra, como se depositasse nas águas profundas suas oferendas aos deuses.

Assim, o que está no centro dessa trama, como nas peças de Ésquilo, é a prova de que as leis divinas não podem ser contestadas pelos homens. O sofrimento de Medea, diante do sacrifício dos filhos, a faz reconhecer a validade dos orixás e deles se reaproximar. Diferente da *Medeia* de Eurípides, na qual a grande contradição da personagem se estabelece à sombra de suas próprias escolhas, na peça de Agostinho Olavo tudo se sucede a partir do conflito de Medea entre a sua natureza humana – o desejo de ser cristã para ficar ao lado de Jasão – e a divina, pois sendo também um orixá reconhece a força das escolhas dos seus deuses. Interessante, é notar nas religiões afro, assim como acontecia nos antigos rituais de magia na Grécia, que o sujeito responsável pelo “chamamento dos deuses” – aqui a sacerdotisa ou rainha – sabe manipular pedras, ervas e amuletos, promovendo, também, sacrifícios de animais, orações e invocações secretas, assegurando o contato dos homens com as entidades e certificando-lhes uma vida próspera e a cura de suas enfermidades.²⁴³

Como vimos no primeiro capítulo, em discordância às assertivas de Hesíodo (vv. 956-962),²⁴⁴ nas quais Medeia é destituída de suas feitiçarias, Apolônio de Rodes a descreve como “[...] conhecedora das técnicas de poções e sacerdotisa de Hécate”.²⁴⁵ Ainda nessa perspectiva, é tratada como “poliphármakon”, tendo franca ligação com a natureza e função de purificação e morte.²⁴⁶ Por extensão do termo grego “poliphármakon”, encontraremos a expressão “pamphármakos xeína”, na Quarta Pítica, de Píndaro, trazendo, de modo definitivo, a imagem e o culto de uma personagem portadora do dom da profecia, da estrangeira versada no

²⁴² OLAVO, Agostinho. Além do Rio, Medea. In: NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961, p. 226.

²⁴³ SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2005, p. 35.

²⁴⁴ HESÍODO. **Teogonia**. Tradução de José Antônio Alves Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1996, p. 117.

²⁴⁵ CARREIRA, Paula Cristina Ferreira da Costa. **As Argonáuticas de Apolônio de Rodes** – A arquitetura de um poema helenístico. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Departamento de Estudos Clássicos, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007, f. 70.

²⁴⁶ Cf. ALESSO, Marta E. **Circe en la trama de las alegorías**. España: Nacional, 1998, p. 19.

conhecimento das drogas.²⁴⁷ Na obra *Greek and Roman Necromancy*, o autor Daniel Ogden, ao reler passagens escritas pelo grego Apolônio de Rodes, assinala:

In Apollonius's *Argonautica*, Medea instructs Jason in the activation of the drug of invincibility she give him. The required rites strongly resemble the traditional ones of evocation, but no hosts manifest themselves, and it seems that the function of the rites is simply to acquire the help of Hecate. Jason waits until the exact middle of the night, goes apart from others, washes in a river, puts on dark clothes, digs a round trench, piles faggots into it, slaughters a female sheep over it and makes a holocaust of it, propitiates Hecate, and pour libations over the sacrifice. Hecate duly appears in terrifying form with her attributes of snakes, dogs, and torches.²⁴⁸

Pelas considerações de Ogden, podemos notar a aproximação operada por Olavo entre a sua personagem e a mítica Medeia, ligada à “senhora das serpentes”, Hécate. É ilustrativo o modo como o dramaturgo brasileiro descreve a sua heroína:

Encostada no portal da casa de taipa, está Medea, tipo jovem de mulher africana. Veste diferente dos outros negros que aparecerão depois. É como um ídolo bárbaro. Os cabelos esticados e presos por um círculo de ouro, abrem-se no alto da cabeça em volutas desordenadas, formando-lhe estranha coroa natural. Traz ao pescoço um colar em forma de serpente e nos braços e pernas rodilhas de ouro bruto.²⁴⁹

Primeiramente, por meio da descrição dos cabelos em espiral, “em volutas desordenadas”, há uma sugestão de que serpentes coroam a cabeça da protagonista. Seu colar afirma essa impressão e as voltas que fazem o ouro bruto em suas pernas (em “rodilhas”) propõem um clarão, feito os das tochas que animam a deia Hécate.²⁵⁰ Além dessa imagem,

²⁴⁷ MIMOSO-RUIZ, Duarte. MEDEIA In: BRUNEL, Pierre. (Org.). **Dicionário de mitos literários**. 4 ed. Tradução de Carlos Sussekind; prefácio à edição brasileira Nicolau Sevcenko. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 615.

²⁴⁸ Em “Argonáutica de Apolônio”, “Medea instrui Jason a respeito do uso da droga da invencibilidade, que ela dá a ele. Os ritos exigidos assemelham-se fortemente àqueles da evocação tradicional, mas sem a manifestação naqueles que o praticam, e parece que a função dos ritos é simplesmente obter a ajuda de Hécate. Para tal, Jason espera exatamente até o meio da noite, se isola das outras pessoas, banha-se no rio e veste roupas negras, cava uma trincheira, empilha pedaços de madeira, mata uma fêmea de ovelha sobre eles e faz um holocausto, agradando Hécate através da libação do sacrifício. Hécate aparece de forma terrível, com todos os seus atributos de serpentes, cães e tochas”. OGDEN, Daniel. **Greek and Roman Necromancy**. New Jersey: Princeton University Press, 2001, p. 142. [Tradução nossa]

²⁴⁹ OLAVO, Agostinho. Além do Rio, Medea. In: NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961, p. 203.

²⁵⁰ Outra possível aproximação pode ser feita entre a personagem de Olavo e a mítica Medusa. Em uma das versões do mito, vemos que ela foi uma sacerdotisa do templo de Atena, deusa da sabedoria. Quando assediada por Poseidon dentro do templo de Atena, Medusa é amaldiçoada por ter ultrajado esse lugar sagrado. Atena transforma seus cabelos negros em serpentes, sua pele em escamas douradas, recobrando seus pés e mãos de bronze. Além disso, como parte da maldição, todos aqueles que olham em seus olhos são por ela petrificados. Por essa razão, uma de suas características é ser solitária, isolada, porque ela não pode ficar próxima dos homens, devido a esse poder mortal. Além disso, é incapaz de amar o sexo masculino, pois Poseidon, que a

unindo a lendária Medeia à rainha negra, por associação à deusa ctônica (Hécate), é importante frisar que o culto à serpente (animal-símbolo) se encontra na cultura de distintos povos.

Desde os egípcios, passando pelos gregos, até as crenças africanas, ela figura como objeto de admiração por trazer o antídoto para o seu próprio veneno. Para muitas culturas, diferente do que perpetuou o Cristianismo, a serpente representa além do mal o bem. Ao rever a simbologia da serpente, ao longo da história da Literatura, Bachelard diz que ela é “[...] la dialectique matérielle de la vie et de la mort, la mort qui sort de la vie et la vie qui sort de la mort”.²⁵¹ É próximo a esse aspecto que, tanto para os gregos como para o dramaturgo brasileiro, ao representar em sua peça as crenças africanas, à imagem da serpente se ligam outras, como exemplo, a *ouroboros* (a serpente enrolada que morde a própria cauda). Dessa é que, para Bachelard, “da morte sai a vida e da vida a morte”. De forma rápida, de Medea (de Agostinho Olavo) sai a vida, os filhos que dá a Jasão, e, ao mesmo tempo, a morte dos garotos. No caminho contrário, com o sacrifício de seus filhos, ela se reconcilia com seus Deuses e faz nascer a força da sua gente no Brasil. Assim, hora nenhuma Medea titubeia em sacrificar as crianças. No início da trama, quando ela ainda acreditava em Jasão, a ama já a alertava quanto ao seu destino obscuro: “(Pausa. Depois, Olhando as areias) O caminho de vosmicê vai tão longe.... Há tanta sombra a passar...”.²⁵²

A partir disso, é possível afirmar que Olavo se apoiou na “espinha dorsal” da peça de Eurípides, mas a releu a partir da concepção trágica de Ésquilo. Aliás, o autor brasileiro pensou seu espetáculo como representação religiosa das crenças africanas sob forte influência da tradição católica; da resistência da África Ocidental ao mundo cristão. Para isso Medea foi idealizada mais próxima dos deuses do que dos humanos. Acirrando essa tensão, entre as ações divinas e as humanas, Jasão é pensado num processo de degradação em relação ao personagem de Eurípides. Do lendário herói da Tessália, sucessor do trono de Iolco, ele é retomado por Olavo como um vendedor de escravos. Por mais prestígio que ele tenha em relação aos demais negociantes, ele perde a linhagem nobre do Jasão grego, tornando-se muito mais dependente

possuiu sob a forma humana, a abandonou. Por se sentir feia, ela também odeia as mulheres. Nesse sentido, a solidão de Medusa, traída e abandonada, também nos lembra a de Medea, bem como os cabelos de serpentes e as escamas de ouro, próximas das rodilhas que ficam sobre o corpo da personagem de Agostinho Olavo. Ver: DUMOULIÉ, Camille. Méduse. *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Lorrai: Éditions du Rocher, 1988.

²⁵¹ BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries de la volonté*: Essai sur l’imagination des forces. Paris: José Corti, 1948, p. 280.

²⁵² OLAVO, Agostinho. Além do Rio, Medea. In: NASCIMENTO, Abdias. *Dramas para negros e prólogo para brancos*. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961, p. 207.

das mulheres para ascender socialmente. Tanto Creusa, filha do capitão-mor, como Medea, a rainha negra (depreciada pelos portugueses), representam a possibilidade de ele alcançar algo que nunca teve, ou seja, a nobreza.

Já Medea não sofre essa espécie de “apequenamento” por parte do dramaturgo. Além de rainha, capaz de mandar em toda sua tribo, ela é responsável pelo chamamento dos deuses, sendo representante dos orixás na terra. Basta observar a quantidade de termos que a ligam aos rituais africanos: Medea cita inúmeras vezes Exu e Ogum, os quais são chamados da seguinte maneira: “Anagogô... auê... auá, / Anagogô... auê... auá. / Ogum já chegou / Exu vai baixar”. Do mesmo modo, quando se despede de alguém ela diz: “Olorum modupé” (Deus vá contigo).²⁵³

Desse modo, a mistura da língua portuguesa com expressões da língua africana não é apenas um simples instrumento capaz de criar uma significação e um conteúdo esperado pelo dramaturgo. É, antes de tudo, uma forma de estabelecer posições sociais, contextos históricos, implicações semânticas à trama e, quando visualizada no seu aspecto literário, pronta a conferir um sistema autêntico para o gênero escolhido – no caso o drama – e para a cultura na qual está inserida.

Mas a grande preocupação com a língua, com a palavra, como um dos principais aspectos da identidade nacional, encontra-se na peça *Gota D'Água*, de Paulo Pontes e Chico Buarque de Holanda. Nessa, vemos claramente um esforço de fundir à linguagem teatral a fala popular através das expressões idiomáticas, ou seja, das gírias, dos jargões, dos vocábulos de baixo calão, enfim, por meio de construções sintáticas simples e diretas, num contato pouco estreito com a norma. O uso dos pronomes de tratamento centra-se na forma corriqueira do século XX e, dessa maneira, é recorrente aos personagens – mesmo de classes sociais diferentes – o uso do “você”. Para sujeitos como Creonte, aqui dono das casas amontoadas no subúrbio, chamada “Vila do Meio-Dia”, aplica-se a forma “seu” numa abreviação de Senhor. Tirando poucos formalismos, todos se tratam através da língua coloquial e sem “cerimônias”, o que alude ao modo como os escritores intentavam colocar na boca das figuras dramáticas o “uso brasileiro” da língua, no qual as variantes tornam-se mais significativas aos sentimentos, à luta diária para vencer as contas e prestações da casa própria e, em especial, à mistura de distintas raças. Em *Gota d'água*, diferentemente da peça de Agostinho, sentimos que a língua escrita,

²⁵³ OLAVO, Agostinho. Além do Rio, Medea. In: NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961, p. 209.

“com escrúpulos de donzelona” (para se valer do termo de Freyre), é incorporada e se refaz através da falada.

Basta olhar com mais cuidado para os recursos idiomáticos específicos de determinados grupos, que se diferenciam pela classe, pelas manifestações culturais, pela profissão, região e idade. Grande parte dessas expressões tem existência breve ou se restringem a um momento específico da história. Contudo, uma parcela delas resiste ao tempo e acaba sendo usada de maneira abrangente, ora com a significação do seu contexto de origem ora com outras conotações. Para Saeed,²⁵⁴ linguista irlandês, as expressões idiomáticas são um conjunto de palavras que, associadas umas às outras em determinado tempo e com necessidades específicas, acabam se petrificando e tornando-se consagradas no uso. Essa associação entre as palavras, como vemos na escrita de Pontes e Chico, às vezes é conferida por expressões já existentes na sociedade da época, na década de 1970. Em outros momentos são reinventadas, perdendo sua definição literal e ganhando novos sentidos e significados. Algumas formas de expressão são ainda mais originais, criadas pelos próprios autores. Esse processo de criação enriquece não só a linguagem teatral, mas aquela usual no cotidiano dos brasileiros.

Nesse aspecto, vemos que a obra *Gota D'Água* – por meio do trabalho linguístico – se enquadra num processo de “neoculturação”, como demonstrado por Angel Rama; o campo da arte literária possibilita a criação de um novo sistema de comunicação, com a possibilidade de representar vivências e experiências novas, com certa independência da norma culta. Para comprovar tal asserção, vejamos essas expressões na fala dos personagens a partir dos seus espaços de representação (no botequim, no *set* das vizinhas, na oficina, no *set* dos poderosos e no de Joana).

3.1.2. Tem saliva, tem crítica e grosseria: a língua nos *Sets* de *Gota D'Água*

No Botequim

“Pé-sujo”, “boteco”, “bar” e “botequim. É desse modo que os moradores da “Vila do Meio-Dia”, conjunto habitacional construído por Creonte de Vasconcelos, se referem ao bar do Galego. Esse é um ambiente que parece ser restrito aos homens, embora, em algumas situações, uma mulher interfira, quando adentra o bar, no andamento das conversas, troças e piadas. Quase todos os dias, Xulé, Cacetão, Amorim e Boca, vizinhos de Joana, se encontram para bebericar umas cervejas e “jogar conversa fora”. Conversa fora entre aspas, pois também discutem sobre

²⁵⁴ Cf. SAEED, John I. *Semantics*. 2 ed. Oxford: Blackwell, 2003.

a alta taxa de juros impostas às mensalidades das casas por Creonte. Falam sobre o descaso de Jasão que, ao deixar Joana e se juntar a Alma, filha de Creonte, pode ou não abandoná-los; é possível que ele deixe o time de futebol, não compareça mais ali no bar e, pior de tudo, os largue em meio à luta contra a exploração de seu futuro sogro. Vez ou outra, para tratar desse assunto, Egeu, dono da Oficina de eletrônicos, aparece por lá.

Um dos personagens mais representativos do uso de jargões, gírias e recursos linguísticos, recolhidos da fala popular – o gigolô Cacetão – é sempre o primeiro a entrar no botequim. Chega e já vai dizendo ao dono: “Galego! Casco escuro, bem gelada/ Grande, loura e solteira”.²⁵⁵ A maneira de se referir à cerveja, usual ainda hoje, “loura gelada”, é uma referência a cor (amarelada) e a sua temperatura; também ao objeto de desejo: a mulher loura assim como a cerveja. Além disso, era comum, naquele período, alcunhá-la de “casco escuro”, devido às garrafas retornáveis de vidro “grandes”, de 600 ml ao invés de 350 ml, que continham refrigerante. Ao mesmo tempo que degusta sua “solteira, loura gelada”, Cacetão lê as manchetes do jornal e observa que a mulher de “João de tal”, a “fulana”, por ter um ciúme desmoderado, “cortou o pau do infeliz” e o deixou “cotó”, ou seja, mutilado, sem uma parte do corpo.²⁵⁶

Mesmo desprestigiado pela sua função social, um gigolô e, sobretudo, por ser um homem sem “papas na língua”, com um vocabulário do mais baixo calão, Cacetão tece, na maioria das vezes, comentários críticos a respeito dos acontecimentos daquelas cercanias. Quando vê no jornal que o “malandro” do Jasão irá abandonar Joana para se casar com outra, protesta: “[...] Jasão virou notícia/ junto com loteria, futebol, sevícia, / leno e latrocínio, desastre da Central.../ Xulé, eu sou gigolô desde que me chamo/ Cacetão. Já vi de tudo cá no meu ramo/ Mas um baú como esse, nunca vi igual”.²⁵⁷ “Um baú como esse” ou melhor um “golpe do baú”, uma artimanha de Jasão que resolve casar-se com a filha de Creonte, Alma, só pela “dinheirama” que herdará junto à futura esposa. Comum desde o séc. XVIII, o termo “golpe do baú”, alude ao casamento por interesse, devido a um costume dos mais velhos, geralmente os pais, que, além do enxoval para o matrimônio, guardavam seus bens, dinheiro ou joias, dentro de grandes baús de madeira, para o dote da filha.²⁵⁸

²⁵⁵ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 6.

²⁵⁶ Ibid., p. 7.

²⁵⁷ Ibid., p. 11.

²⁵⁸ Cf. TAGNIN, Stella Ortweiler. **Expressões idiomáticas e convencionais**. São Paulo: Ática, 1989, p. 119.

Assim, Cacetão, ao criticar e ridicularizar os acontecimentos da “Vila do Meio-Dia”, assume algumas facetas do bufão,²⁵⁹ dos personagens da *Commedia dell'arte*, tipo característico do grotesco, capaz de pôr em pauta, de forma lúdica, os problemas, os vícios e as faltas cometidas no meio social. Ele também aponta a falha de Jasão, trazendo como parâmetro sua própria vida:

CACETÃO – Gigolô se compromete
Pelo código de ética
A manter a forma atlética
A saber dar mais de sete
A nunca virar gilete
A não rir enquanto mete
Nem jamais mascar chiclete
Durante sua função
Mas a falta mais violenta
Sujeita a pena cruenta
É largar quem te alimenta
Do jeito que fez Jasão
Veja minha ficha isenta
Tenho alguém que me sustenta
Que já passou dos sessenta
Que mais de uma não aguenta
Que desmonta quando senta
Que é careca quando venta
E este amigo se apresenta
Domingo sim, outro não [...].²⁶⁰

O personagem “costura sua fantasia” se retratando através do riso, que também o despe da ingenuidade e hipocrisia dos outros. Essa vestimenta não o ridiculariza. Pelo contrário, é algo que o protege, o abriga, isolando-o do comum dos outros. Muitos presentes ali no bar acreditam que Jasão, quando estiver definitivamente com Alma, não irá traí-los, defendendo os interesses de Creonte. Cacetão é um dos poucos a contrariar essa posição, apresentando e reprovando algo lógico, ou seja, a ascensão de sujeitos pobres que passam a contribuir ainda mais para a manutenção dos objetivos dos detentores do poder. “Pelo seu código de ética”, “a falta mais violenta” é abandonar “quem te alimenta”. Sua referência à mulher que o mantém, já idosa, é uma alusão também à Joana. Bem mais velha, ela praticamente acolheu Jasão quando

²⁵⁹ A força de Cacetão, como acontece com os bufões, é fruto: “[...] da palavra inesgotável, da desforra do corpo sobre o espírito (Falstaff), da derrisão carnavalesca do pequeno ante o poder dos grandes (Arlequin), da cultura popular ante a cultura erudita (Os Pícaros espanhóis). O bufão, como o louco, é um marginal. Este estatuto de exterioridade o autoriza a comentar os acontecimentos impunemente, ao modo de uma espécie de paródia do coro da tragédia. Sua fala, como a do louco, é ao mesmo tempo proibida e ouvida”. PAVIS, Patrice. Bufão. In: _____. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 34-35.

²⁶⁰ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 25.

esse era moço e a ele deu todo seu empenho, sua experiência, fazendo dele um sambista reconhecido, com o sucesso *Gota D'Água*. Mas, como diz Cacetão, ele deixou de se apresentar, ou seja, Jasão já não mais se deita com Joana, não comparece à cama para satisfazê-la. Também na vida dos garotos, dos filhos que teve com ela, Jasão não é mais presente. Assim, o gigolô se eleva, mesmo na função ocupada, acima de Jasão, o marido moralmente rebaixado.

Interessante é notar como ele constrói o seu discurso para rebater os demais: por meio da embolada, algo assinalado pela rubrica: “Primeiro plano para o botequim, onde já se ouvem os primeiros acordes e o ritmo de uma embolada. Cacetão cantando”.²⁶¹ Com predomínio dos versos heptassilábicos, esse estilo musical, típico do Nordeste e próximo da fala popular, conta tanto com versos improvisados como com alguns já existentes, diferente do que acontece no repente. Embalado pelo pandeiro, enquanto um artista canta alguns versos o outro se prepara para respondê-lo. Na passagem, Cacetão está se contrapondo a todos ali que acreditam na bondade de Jasão, em sua fidelidade aos moradores – como se a eles respondesse com um improviso recheado de certeza.

Além disso, por meio das rimas graves, quando a acentuação tônica incide sobre palavras paroxítonas (sete/gilete/mete/chiclete; sustenta/ sessenta/ aguenta/ senta), seguidas de um som oclusivo dental surdo, como na repetição da consoante /t/ antes de vogais com o som de /i/, somos levados a imaginar o dialeto de um interiorano ou nordestino. Assim, nas palavras chiclete, confete, mete, caracterizadas pela forte palatização da dental, pressupõe-se pelo estilo musical – a embolada – que a pronúncia seja /ti/ e /di/ e não /tchi/ e /dji/. Desse modo, Cacetão se aproxima de outros tantos personagens da literatura brasileira retratados em nossos romances regionais. A “Vila do Meio-Dia”, ambientada no seio fluminense, agrega assim figuras dramáticas de várias localidades do Brasil e até estrangeiros, como o dono do bar, Galego. Em especial, a fala do nordestino, do “cabra-macho”, dá ao personagem a representação de um sujeito social que foi estereotipado, na ficção, ou ridicularizado por sua variante linguística. Como Joana é um renegado, pelos hábitos e costumes, sendo sua fala uma metáfora dos sujeitos que vêm às cidades grandes e, não encontrando profissão, vivem dentro do que é chamado por muitos de “marginalidade”, de “submundo”.

É como se Cacetão, correspondendo a esse espaço de marginalidade, retirasse daí boa parte de suas expressões. Quando volta a afirmar ao amigo Xulé sobre o sucesso de Jasão com

²⁶¹ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 25.

Alma, ele afirma que isso se deve “[...] ao vigor e à retidão de sua trolha”,²⁶² no caso a de Jasão, a qual “penetrou firme no reinado da fartura”. Caso procurássemos o vocábulo “trolha” no dicionário, veríamos que a sua primeira acepção faz menção a uma “colher de pedreiro”,²⁶³ utilizada para preencher de cimento os vãos dos tijolos, por exemplo. Contudo, o que pretende Cacetão é mencionar o órgão sexual masculino de Jasão, que com “retidão” e “vigor” preencheu e penetrou Alma. O ato sexual teria sido, segundo o “falastrão”, aquilo que lhe garantiu “a mão” da garota.

A maioria dessas palavras, ditas vulgares e presentes na peça teatral, está associada, como vemos nas passagens acima, a partes baixas do corpo (o personagem fala na “trolha”, na “pomba”, na “carroceria” – referência aos glúteos), empregadas não como ofensa, mas num modo de dizer “sem rodeios”, com irreverência, sobre as relações interpessoais e situações ali vivenciadas. Mesmo que em períodos distantes, esse tipo de linguagem aproxime o botequim da obra de Pontes e Chico das antigas praças públicas, descritas por Mikhail Bakhtin, quando o estudioso as analisa em meio à obra de Rabelais, frente à cultura do fim da Idade Média e a do início do Renascimento. Segundo ele:

Os elementos da linguagem popular, tais como os juramentos, as grosserias, perfeitamente legalizadas na praça pública, infiltravam-se facilmente em todos os gêneros festivos que gravitavam em torno dela (até no drama religioso). A praça pública era o ponto de convergência de tudo que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de “exterritorialidade” no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra.²⁶⁴

É possível afirmar que o botequim, assim como as praças, representa no texto teatral esse “ponto de convergência”, o lugar no qual os moradores do subúrbio – em especial os homens – se encontram e fazem correr quaisquer notícias, não tendo eles preocupações com a maneira de se pronunciarem e muito menos com a ordem e os bons costumes. De fato, ali as grosserias, as discussões, as brigas são “perfeitamente legalizadas”. Falar da vida alheia é tão comum como repassar aos colegas as manchetes vistas nos jornais. Entre um copo e vários outros de cerveja e pinga, fala-se da política, do samba de Jasão, do time de futebol e,

²⁶² BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 12.

²⁶³ Cf. TROLHA, HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

²⁶⁴ BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. 2 ed. São Paulo / Brasília: Hucitec / UnB, 1993, p. 132.

principalmente, da vida alheia. É como se o boteco gozasse de fato desse direito, assinalado por Bakhtin, de “exterritorialidade”.

Acima disso, a língua empregada em lugares como esse confere à releitura dos textos trágicos traços cômicos, que colocam em questão o sério e o oficial. Valendo-se de um dos termos de Bakhtin, os temas tratados em *Gota D'Água* revelam problemáticas que, por mais que sejam urgentes e reflitam as adversidades da sociedade brasileira da década de 70, são em algumas situações “carnavalizadas” – como no boteco. Próximo de algumas características teatrais das décadas anteriores, como as do Teatro de Revista,²⁶⁵ os dramaturgos brasileiros ao não cumprirem uma visão clássica de cultura, na qual impera somente a seriedade na maior parte das adaptações trágicas, não deixaram de assinalar com esse trabalho de “carnavalização” da língua que “[...] o sério é oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições [...] Em contraponto, o riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso”.²⁶⁶

Aliás, no discurso de outros personagens, além de Cacetão, podemos evidenciar que o grotesco, o vulgar, mesmo em meio à tragédia de Joana e ao drama vivenciado por personagens que não têm sequer um “ganha pão”, é capaz de gerar o riso. Riso que, por sua vez, faz com que o homem conceba o mundo para além do pensamento sério.²⁶⁷ No entanto, é essencial ressaltar que o riso, visto a partir do pensamento do filósofo e pensador russo, segundo Kristeva, “[...] não é simplesmente parodístico; não é mais cômico que trágico; é os dois, ao mesmo tempo; é, se quisermos, sério, e é só assim que a cena não é nem a da lei, nem a da paródia, mas sua outra”.²⁶⁸ O riso também cria situações que fazem calar, que angustiam, podendo até se tornar, nas palavras de Antonin Artaud, morte e revolução.

²⁶⁵ “Espetáculo ligeiro, misto de prosa e verso, música e dança que passa em revista, por meio de inúmeros quadros, fatos sempre inspirados na atualidade, utilizando jocosas caricaturas, com o objetivo de fornecer crítica e alegre diversão ao público. O terreno revisteiro é o domínio dos costumes, da moda, dos prazeres e, principalmente, da atualidade. [...] A trajetória do Teatro de Revista no Brasil mostra-nos um dos quadros mais expressivos de nossa vida teatral. A praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, foi o local em que se apresentaram as maiores companhias de Teatro de Revista do Brasil. Um dos papéis importantes da Revista Brasileira foi o de divulgar a música popular brasileira. O subgênero genuinamente brasileiro é a Revista Carnavalesca, cujo apogeu se deu nos anos de 1920 e 30”. VENEZIANO, Neyde. Teatro de Revista. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva / Sesc-SP, 2006, p. 270-271.

²⁶⁶ BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. 2 ed. São Paulo / Brasília: Hucitec / UnB, 1993, p. 78.

²⁶⁷ Cf. ALBERTI, Verena. **O Riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

²⁶⁸ KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 79.

No botequim, no qual Xulé acentua que “[...] quem nasce nesta vila não tem mais saída, / tá condenado a só sair no rabecão / ou no camburão”,²⁶⁹ Amorim, através de uma linguagem escatológica,²⁷⁰ lembra: “[...] qualquer um, para sair desta merda, vendia / a mãe, a mulher, pai, filho e Espírito Santo”.²⁷¹ Parece haver nesse espaço uma ampla possibilidade de se criticar o poder e a segregação de classes, com uma visão irônica e popular produzida pela “baixa sociedade”. Enfim, o trabalho engenhoso da língua no bar traz um tipo de sátira muito ligada à vida cotidiana, à falta de dinheiro, de comida, aos juros e às adversidades sociais de um modo geral.

Nesse mesmo caminho, abordando questões vistas como populares, é interessante notar como a linguagem aí empregada é, além disso, tecida por termos do que se convencionou apontar como símbolos da cultura brasileira, como o futebol, por exemplo. Ilustrativa é a analogia feita por Xulé e Cacetão quando falam de sujeitos como Jasão, que ascendem socialmente:

XULÉ – Também não é crime, Jasão mudar de classe
É mudar de time... Ele é dono do seu passe
Garanto que você, Cacetão, se passasse
pro lado de lá, lembrava aqui do pessoal.²⁷²

CACETÃO – Aqui, ó! Fodido, quando dá uma cagada,
progride, vai ao futebol de arquibancada,
já senta, se bem que co’a bunda quadrada
e fica ao lado da tribuna especial
e fica olhando pra cadeira almofadada
Fica odiando aquela gente bem sentada
E no auge da revolta, faz o que? Faz nada,
Joga laranja na cabeça da geral.²⁷³

Primeiro vemos como Xulé se refere ao “passe de futebol”. A decisão de mudar de time ou não, metáfora da mudança de classe social, é parte das artimanhas e do esforço do

²⁶⁹ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D’Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 24.

²⁷⁰ Sair dessa merda, ao mesmo tempo que traz o sentido de “pouca importância”, também se refere às entranhas da vida. Nesse sentido, para Bakhtin o uso da linguagem escatológica assume uma posição ambígua: é uma referência à matéria, ao corpo, e uma menção ao plano metafísico, já que os “[...] excrementos têm o valor de alguma coisa a meio caminho entre a terra e o corpo, alguma coisa que os une. São assim algo intermediário entre o corpo vivo e o corpo morto em decomposição, que se transforma em terra boa, em adubo; o corpo dá os excrementos à terra durante a vida; os excrementos fecundam a terra, como o corpo do morto”. BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: O contexto de François Rabelais. 2 ed. São Paulo / Brasília: Hucitec / UnB, 1993, p. 151.

²⁷¹ BUARQUE; PONTES, 1975, op. cit., p. 24.

²⁷² Ibid., p. 15.

²⁷³ Ibid., p. 16.

próprio sujeito (o “dono do passe”, isto é, o dono da própria vida). E numa outra posição, num “time” melhor, dificilmente esse “jogador” se lembrará dos antigos companheiros. Nesse mesmo viés, a própria divisão da plateia – nas expressões de Cacetão – que se assenta em lugares diferentes, num estádio de futebol, é representativa das classes sociais brasileiras (a geral para as classes baixas; as arquibancadas, mais próximas do jogo, para grupos, como a classe média, que se encontram em ascensão e as tribunas, os camarotes de hoje, para a elite).

A geral, sem cobertura e com o sol ardendo durante todo o jogo (diríamos durante a vida), é o lugar mais barato, no qual os torcedores, os sujeitos sociais, se amontoam, se batem, se esfregam e sentem o suor do outro respingar. Lá é possível xingar, dizer todos os impropérios, como se não existissem leis ou punições tão sólidas para os frequentadores. Contudo, ela fica distante do espetáculo da bola e pouco podem os “fanáticos” ver os principais lances. Já nas arquibancadas há lugares para se sentar e apreciar com mais sossego a partida, embora também seja possível enxergar de lá as cadeiras almofadadas e mais bem posicionadas para o evento esportivo. Pela angústia de ali não estar, “o pobre fodido”, aquele “que subiu na vida”, sentado agora nas arquibancadas, diante de uma briga, de uma “revolta”, pode até odiar a “gente bem sentada”, mas “joga laranja na geral”.

Ou seja, o trecho contando com um teor risível, revela numa analogia com o futebol, além da segregação social, o pouco empenho daqueles que, por conquistarem outras posições sociais, tendo como dever ajudar seus antigos companheiros, deles se esquecem e até os prejudicam. De forma clara, aqui é reafirmado o que Cacetão já previa quanto ao futuro de Jasão: quando ele se sentar na cadeira de Creonte, almofadada e de lá deliberar sobre o que deve ou não ser feito na “vila”, pouco se lembrará dos seus velhos amigos e do botequim. Apenas restará a ele usurpá-los e se aproximar sempre de pessoas que “aprenderam a sentar”, a se fixar em posições sociais destacadas (“almofadadas”). Tal recorte, longe de levantar aspectos sociais da época de modo detalhado, serve para reforçar, mais uma vez, como a língua operada em diferentes lugares sociais e, cercada de variadas práticas culturais, como o futebol, torna-se um elemento inovador e original na criação artística literária.

Na vizinhança

“Quatro mulheres começam a estender peças de roupa lavada, lençóis, camisas [...] Corina chega apressada, sendo recebida com ansiedade pelas vizinhas”.²⁷⁴ Essa é a primeira descrição dos *sets* das vizinhas, que traz ao leitor, quando esse não assistiu ao espetáculo, a impressão de que as cinco mulheres – Zaíra, Corina, Estela, Nenê e Maria – compartilham de um pátio ou de qualquer outro lugar a céu aberto, em meio ao bairro, no qual lavam as roupas e colocam a “fofoca” em dia. De certa forma, aqui o ambiente público aproxima-se do privado, isto é, as personagens, ao dividirem estilos de vida próximos e um cotidiano comum, se reconhecendo como semelhantes, com os mesmos problemas e sentimentos achegados, fazem desse *set* um grande espaço privado. Por outro lado, por ser aberto e não guardar restrições daqueles que por ali circulam, é, ao mesmo tempo, público.

Nesse local, encontros banais para as atividades corriqueiras, como lavar roupa, criam uma intimidade na fala e o vínculo afetivo pode ser notado no tratamento das vizinhas, quando se preocupam com algum acontecimento que possa interferir em suas rotinas. “É de cortar o coração”, afirma Corina ao relatar o desespero de Joana por ter sido desamparada por Jasão. As mulheres a tratam por “comadre”, não porque seus filhos tenham sido batizados por Joana, mas sim pelo forte laço de amizade cultivado entre elas. Continua Corina: “Comadre Joana já saiu ilesa / de muito inferno, muita tempestade [...] Mas desta vez... acho que não aguenta”.²⁷⁵ A medida que conversam, pretendem proteger a comadre dos boatos do casamento de Jasão, mas dificilmente evitam algo típico desse espaço, ou seja, o “zum-zum-zunido” – como diz Corina – que “de boca em boca inda chega ao ouvido da comadre”.²⁷⁶ Quando enfim a notícia estoura no jornal, estampando o retrato do sambista Jasão, agora noivo, diz Estela: “Mas quem diria! A boneca... a pinta do divo.../ Levou dez anos pra fazer uma canção, / de repente é o compositor revelação... Antes de Joana ele era a merda em negativo”.²⁷⁷

Novamente, além das gírias, a “pinta do divo”, a “boneca”, a mocinha, o franguinho, xingamentos que põem em questão a masculinidade de Jasão, vemos o rebaixamento pela linguagem carnavalizada, com termos escatológicos: a “merda”, a “bosta”, o “estrume” do Jasão. Essas injúrias sem “rebuços” (valendo-se do termo de Bakhtin) organizam uma dinâmica

²⁷⁴ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 3.

²⁷⁵ Ibid., p. 4.

²⁷⁶ Ibid., p. 6.

²⁷⁷ Ibid., p. 22.

verbal estabelecida pelas fronteiras construdas, simbolicamente, por essas mulheres ali j estabelecidas, como se aquele local e a forma de retrat-lo, reportando-se tambm aos outros moradores, lhes pertencesse. Cumprindo a poltica da vizinhana, como se elas tambm pudessem circular pela casa dos outros, fofocando e convivendo com aqueles que no fazem parte de suas intimidades. Muitas vezes, elas acabam se tornando to prximas que falam como se fossem um membro da famlia. Pois bem, Estela assegura que, no lugar da comadre, “[...] dava-lhe – em Jaso – um tiro no cu”, “no rabo”.²⁷⁸ Trazidas por Chico e Pontes, tais obscenidades e grosserias operam como elementos no oficiais da linguagem, capazes de violar as regras normais da lngua, rompendo a formalidade das etiquetas, do respeito hierarquia, do poder instituído pelas “classes altas”. Valendo-se novamente de uma aproximao com as anlises da obra de Rabelais, tecidas por Bakhtin, podemos afirmar que:

Se os elementos [as grosserias, os juramentos e as obscenidades] desse gnero existem em quantidade suficiente e sob uma forma deliberada, exercem uma influncia poderosa sobre todo o contexto, sobre toda a linguagem: transpem-nos para um plano diferente, fazem-na escapar a todas convenes verbais. E essa linguagem liberta dos entraves das regras, da hierarquia e das interdies da lngua comum, transforma-se numa lngua especial, uma espcie de jargo.²⁷⁹

Outra particularidade que “liberta – a linguagem – dos entraves das regras” associ-la s prticas e costumes de vrios locais. Como no boteco, no qual o futebol e seus termos invadem a fala dos personagens, as vizinhas tecem crticas se valendo de analogias do samba, numa “lngua especial”, especfica ao grande “espao privado” que partilham na pea. Se l no botequim o assunto gira em torno da poltica de prestao de contas das casas prprias e do que pode ou no Jaso fazer quando estiver ao lado de Creonte, para ajudar a todos, aqui o assunto est voltado quebra da relao amorosa dos protagonistas – Jaso e Joana. Ao comentar sobre o to noticiado casamento do sambista e de Alma, diz Nen:

NEN – Falaram do casamento, os boais
E convidaram toda a curriola
dos “Unidos” pro festao. A vitrola
tocou bem alto as marchas nupciais
para antecipar como vai ser a gala
Ou ento s para pintar a caveira
de Joana, Jaso danou noite inteira
o seu samba co`a sua noiva. A ala
dos puxa-saco e dos puxa-sacana

²⁷⁸ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D’gua**. Rio de Janeiro: Civilizao Brasileira, 1975, p. 10-11.

²⁷⁹ BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Mdia e no Renascimento**: O contexto de Franois Rabelais. 2 ed. So Paulo / Braslia: Hucitec / UnB, 1993, p. 162.

varou a noite numa evolução
que parecia mais um pelotão
sapateando em cima de Joana
Então...²⁸⁰

A “curriola”, o bando, a súcia, a corja dos “Unidos” é uma indicação dos integrantes da escola de samba da “Vila do Meio-Dia” e, ao mesmo tempo, referência àqueles que se vendem pelos festejos matrimoniais, pela comida, pela bebida, deixando de lado os laços de amizade, como os da comadre Joana. A mesma vitrola que marca o ritmo da marcha nupcial, também “antecipa a gala”, “a festa de gala” dos noivos. Ao mesmo tempo, a polissemia da palavra “gala”, nos permite interpretá-la à luz do ato sexual, posterior à festa. Assim, podemos associá-la ao esperma (“à gala”), fato que aproxima Jasão e Alma de dois animais, feito bestas e prontos a “procriar”, “dormir” e se “enriquecer” à custa dos moradores do lugarejo. Essa forma de tratamento indica – para as vizinhas – a irracionalidade daquele que abandona os filhos e a mulher, seduzido pelo instinto sexual e pela ambição desmesurada pelo poder. Ainda no trecho, vemos que o ritmo do samba de Jasão, da “Gota D’Água”, e os próprios acontecimentos de sua vida vêm numa “evolução”, em uma velocidade ditada pelos “puxa-sacos” e “puxa-sacanas”. Como numa passarela de samba, caso olhássemos a cena descrita de cima, veríamos na escola dos “Unidos” um único corpo; os bajuladores e aqueles que apoiam a sacanagem do “abre alas” Jasão.

Dessa maneira, esse *set* é alusivo, como dito anteriormente, a um espaço no qual se discutem assuntos íntimos relativos aos personagens, embora num ambiente público – uma clara alusão à mistura entre o “público e o privado” operada por grande parte dos brasileiros no seu cotidiano; ao discutir assuntos como política, isso é feito, por essa maioria, como se ela estivesse no ambiente doméstico, familiar. As fronteiras – entre o público e o privado – ao mesmo tempo que são simbólicas, pois cada vizinho possui o seu lugar de ação e sua forma específica de participar da trama, tornam-se concretas quando as relações ali travadas estabelecem a solidariedade como uma forma de burlar as opressões corriqueiras, concretizando como tradicional o lugar da vizinhança em nosso cotidiano. A identidade de cada um é estabelecida pelo outro vizinho, uma espécie de espelho, ou melhor, um parâmetro para a conduta e ação no meio social.

²⁸⁰ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D’Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 7.

Na Oficina

Como o próprio nome dado ao *set* sugere, temos uma “oficina” de fato. Originada a partir do termo “officina”, lugar de trabalho do “opifex”, aquele que faz a obra, tal etimologia já nos dá boas pistas sobre esse set. Nele, o mestre Egeu conserta rádios e, no sentido figurado, ele é o “opifex”, o sujeito responsável pelo trabalho intelectual da Vila do Meio-Dia, concedendo a ela suas ideias, suas obras. Aliás, esse ambiente é um espaço diferenciado dos demais: por lá todos passam e pedem conselhos sobre as contas, sobre condutas acertadas, sobre seus direitos e deveres. As repetições observadas no trabalho regrado da oficina são alusivas à necessidade de se discutir diariamente como vencer as arbitrariedades de Creonte, que a cada mês impõe taxas de juros mais altas às mensalidades das casas adquiridas pelos moradores. Como proceder quando o salário não é suficiente nem para os moradores colocarem o “arroz e feijão” no prato das crianças? Trabalhar é o que lhes resta, segundo Egeu. Mas como a remuneração é baixa, também resta uma vida cheia de privações. Para esclarecer isso, Egeu faz uso de expressões grotescas aliadas à questões de seu conhecimento, como as armadilhas impostas pelos “donos” do poder. Quando fala a exemplo das “caralhadas de juros”, impostas em grande quantidade, ele se liberta, por meio da linguagem carnavalizada, de um ponto de vista convencional, corriqueiro, algo que lhe “[...] permite, enfim, lançar um olhar novo sobre o universo, sentir a que ponto tudo o que existe é relativo e que, conseqüentemente, é possível uma ordem do mundo totalmente diferente”.²⁸¹ Vejamos:

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
de dez milhões, certo? Dez milhões
aos poucos, parcela por parcela,
umas cento e tantas prestações
Bem, o trouxa fica fascinado...
Passa a contar tostão por tostão,
se vira pra tudo quanto é lado,
que ter casa própria é uma ambição
decente. Então ele pega, sua,
deixa até de comer...Livra cem,
e, vamos dizer, dorme na rua,
larga a cachaça e não vê mais nem
futebol. No fim do mês tá dando

²⁸¹ BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: O contexto de François Rabelais. 2 ed. São Paulo / Brasília: Hucitec / UnB, 1993, p. 44.

pra juntar as cem pratas sagradas.
Muito bem. O tempo vai passando
e lá vem taxas, caralhadas
de juros, correção monetária [...]
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 nota promissória
pro juízo final...²⁸²

Além da questão levantada acima, é importante notar, no excerto, que a escolha do campo lexical não só representa o cotidiano de pessoas situadas no subúrbio (o trabalho; o ordenado; as contas; a casa financiada; as taxas), mas também nos aproxima, pela sonoridade, daquele ambiente. Um lugar onde a necessidade, a frequência e a dificuldade do trabalho braçal são apresentadas pelo uso da expressão “**dando duro**” acompanhada do vocábulo “batente” (ba/ten/te). A repetição da dental sonora “**d**” acompanhada da dental surda “**t**” remete ao bater repetitivo de instrumentos utilizados no cotidiano dos trabalhadores; o estampido seco que martela os ouvidos dos moradores.

Na sequência, a gradação “mirradinho, contado, pingado” acentua, em primeiro plano, o pequeno valor pago aos trabalhadores mensalmente e, num segundo momento, a ideia de que a cada dia esse salário se torna mais calculado, diluído (“pingado”), à beira de não existir. Em meio a isso, o “cara sabido”, uma oposição ao “pobre fodido”, nos é apresentado com os seus requisitos que o garantem no poder: o *dinheiro* e o *saber enganar*; o uso de uma linguagem demagógica típica daquele que visa um verdadeiro “alpinismo social” à custa do outro. A própria estrutura denota isso: sempre aparece um “cara sabido” (em primeiro plano) para estar acima de um “pobre fodido”. O primeiro promete a casa própria por uma “bagatela” de “dez milhões” e o segundo, mesmo com um salário insuficiente diante das correções monetárias (portanto, “fodido”), cai no embuste do outro.

Também o ritmo, nessa passagem, bem como em muitos excertos da peça, acentua o papel central da “palavra” e da maneira como essa é empregada na construção dos versos.

²⁸² BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 53-54.

Sabendo que a poesia, segundo os autores, “[...] exprime melhor a densidade de sentimentos que move os personagens [...]”²⁸³ é necessário analisá-la desde a sua métrica, composta por 9 sílabas, até o modo como essa é pontuada e ritmada, na alternância de sílabas fortes e fracas (tônicas e átonas). Aliás, o esquema rítmico não é estabelecido por uma regularidade na posição dos acentos tônicos, embora seja possível observar, em grande parte dos versos, apoios rítmicos nas quarta e nona sílabas:

Ni-ssô a- pa- **RE**-ce/ um-ca-ra- sa- **BI**-do Esquema Rítmico. 9 (4-9)
Pa-ssa a -con-**TAR**/tos-tão-por-tos-**TÃO** Esquema Rítmico. 9 (4-9)

Mentor ideológico da comunidade, o discurso do mestre Egeu, nessa perspectiva, figura num ritmo impregnado de inconformismo e revolta. Sua fala se junta ao “coro dos desvalidos”, dos desavisados vizinhos que o cercam, sendo ele uma “autoridade” ao defendê-los. Assim, o uso dos eneassílabos, por vezes demarcados nas posições supracitadas, contribui, dentre outras características, para que possamos visualizar Egeu como alguém capaz de comandar o coro dos moradores. De um segmento a outro dos versos, como assinalado acima, o seu tom de voz aumenta, impulsionando os demais através daquilo que ele fala e defende.

Nesse sentido, a sequência rítmica (tão bem explorada nas canções e nas peças de Chico Buarque de Holanda), a partir das suas pausas e pontuações, confere à poesia a ideia de sucessão ininterrupta das taxas – corrigidas constantemente. Concorre para isso um fator importante à peça: um verso se imbrica no outro: “[...] e lá vêm as taxas, **caralhadas / de juros**, correção monetária”. Essa emenda constante é significativa também de uma fala que não dá brechas para que alguém interfira no discurso de Egeu. Entre vírgulas, pontos e reticências, a expressão do personagem ganha um aspecto visto na boca de militantes: a vivacidade de sua fala expressa as problemáticas sociais que devem ser denunciadas.

Como se pode ver, há dois movimentos distintos e duas temáticas que atravessam o excerto. Em primeiro lugar, o sonho de aquisição de um imóvel próprio, que traz uma vida de privações: não se joga mais futebol, nem se toma cachaça e até se dorme na rua pela “ambição decente” de poupar, juntar as “cem pratas sagradas” e, assim, financiar a própria habitação. Já o segundo momento, visualizado a partir do verso “Muito bem. O tempo vai passando”, é marcado pela “compra” da casa e pela passagem do tempo, desde “mil novecentos e oitenta e seis”, atravessando “o ano dois mil” e chegando à morte do comprador. Ironicamente, após a

²⁸³ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D’Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. XIX.

expressão “Muito bem”, ao contrário de um ponto de exclamação, nos deparamos com um ponto final. Isto é, aquilo que deveria ser um sonho, adquirir a própria moradia, livrando o morador do aluguel ou da incerteza de não ter onde morar, torna-se uma decepção, um “ponto final” para o “pobre fodido”, que vai “morrendo um bocadinho por mês”. De modo simples, temos respectivamente: sonho e desilusão. A aquisição do imóvel e as dívidas e, por consequência, o surgimento de novas privações. Na verdade, uma vida na qual a longevidade não cabe dentro das prestações que vão se avultando, sendo que o sujeito “[...] inda leva nota promissória/ pro juízo final...”. Aqui, a morte é simbolizada pela brevidade desse último verso, único de 6 sílabas no trecho. Ironicamente, nem mesmo a imprevisão do fim da vida, pode livrar o sujeito das suas contas.

Diante disso, o plano de Egeu resume-se em “boicotar”, juntamente com todos os moradores, as prestações: “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”.²⁸⁴ “Fica diferente”, “tudo muda” são sempre expressões que conferem a Egeu sua maior vontade: transformação, mudança, única “solução” para uma população cativa de um sistema engendrado para a benesse de uma minoria. Para tal é necessário que cada um seja “dono da sua consciência”, como lembra o mestre a Jasão. “Consciência”, “razão”, “a vida que se ganha no batente” é assim que vemos a construção de um discurso de ação, pondo, nas palavras do mestre trabalhador, o homem no “limiar” do seu dia a dia, a fim de que uma realidade melhor seja construída.

À semelhança da verdade socrática, que resulta das relações dialógicas dos locutores, manifesta sempre por pontos de vista distintos, Egeu escuta a opinião de todos e, na sequência, resgata algumas questões importantes dessas visões e as contrapõe a outras. Sob esse viés, assim como no diálogo socrático, Pontes e Chico parecem ter compreendido – na construção do texto desse personagem – que:

Sua arte é a arte da articulação do fantasma, da correlação dos signos. Dois processos típicos determinam esta rede linguística: a síncri-se (confrontação de diferentes discursos sobre um mesmo assunto) e a anacruse (provocação de uma palavra por outra palavra) [...] A palavra está, pois, organicamente ligada ao homem que a cria (Sócrates e seus discípulos) ou, para dizer melhor, o homem e sua atividade, são a palavra.²⁸⁵

²⁸⁴ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 16.

²⁸⁵ KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 80-81.

O “homem que a cria”, o mestre Egeu, repudia uma vida granjeada facilmente, no qual “o samba é uma espécie de feriado”. A vida que se dá “no batente” não exige tanto “lero-lero” e nem mesmo se faz de samba nem de futebol. Egeu escuta a conversa dos sujeitos do botequim, sobre “o golpe” de Jasão, as conversas das vizinhas, que veem na traição o ultraje de Joana, mas entende que tudo está centrado num só problema: no mando de Creonte, na forma como esse manipula Jasão ao usá-lo para ludibriar a população e para expulsar Joana. Quando Jasão tenta convencê-lo – a mando de Creonte – a não incitar os outros para que não paguem as prestações, temos o confronto de discursos diferentes acerca de uma mesma temática – pagar ou não as contas – e na sequência a provocação de uma palavra pela outra. Diz Jasão: “Lá dentro – da casa de Creonte – eu posso representar/ quem estiver mais encalacrado, / posso interceder, facilitar”.²⁸⁶ Objeta Egeu: “Ah, Jasão, você não vai poder/ se equilibrar no alto desse muro”.²⁸⁷ O outro o interrompe novamente: “Se a turma se der mal, / eu falo: olha aí, sogrão, o caso/ é o seguinte, Xulé é legal, / Dé também – e ele não chia, não”.²⁸⁸ Egeu volta a se contrapor: “Ah, Jasão, o amor lhe deu cegueira/ ou mudou seu campo de visão”.²⁸⁹ Assim prossegue o confronto dos dois até que o mestre lembra a Jasão sobre um problema ainda mais urgente: “Então, Jasão, se você quiser, / já pode começar resolvendo o problema da tua mulher/ e teus filhos que não tão podendo/ pagar...”.²⁹⁰

Esse poder da linguagem de Egeu põe o seu espaço, mais do que o botequim e o *set* das vizinhas, longe dos interesses da classe dominante, pois aqui é pouco frequente a brutalidade desumana que se pratica nas praças, nas ruas e até mesmo nas quadras das escolas de samba. Até mesmo o jornal, que, na peça, corresponde ao espaço de comunicação social e circulação de ideias (nele está estampado Jasão, juntamente com todos os outros problemas diários vividos por aqueles moradores), tece o interesse das famílias abastadas. As reportagens comentadas pelos moradores acolhem textos que, ao denunciar a criminalidade e as consequentes ações da polícia, são parciais, francamente favoráveis aos dominantes. Sempre em destaque estão os pronunciamentos de Creonte, a foto do sambista Jasão e do seu sucesso “Gota d’água”, bem como o casamento de Alma, filha do “rei” daquelas paragens. Até mesmo a rádio é corrompida pela figura do vendedor das habitações, que paga para escutar a música

²⁸⁶ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D’Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 55.

²⁸⁷ Ibid.

²⁸⁸ Ibid.

²⁸⁹ Ibid.

²⁹⁰ Ibid., p. 56.

do seu futuro genro tocar todos os dias e fazer sucesso. Não obstante, os espaços culturais, como a escola de samba, o jogo de futebol e as reportagens de jornal – representadas pela imprensa – se apresentam, dessa maneira, associados ou incorporados ao lugar social ocupado pela elite (representada pelas escolhas do personagem Creonte).

Por esse motivo, num ambiente de resistência a essa elite, as falas dos personagens, dentro da Oficina, são construídas com maior racionalidade do que aquela vista nos dois *sets* já analisados. Quando se queixam da mensalidade, os moradores se valem de uma analogia com os cálculos aritméticos, simples embora pragmáticos (mais racionais que o samba ou a bola no pé). Observa Xulé a Egeu:

XULÉ – Alguém tem que falar com seu Creonte
A gente vive nessa divisão
Se subtrai, se multiplica, soma,
no fim, ou come ou paga a prestação
O que posso fazer, mestre Egeu?...²⁹¹

A vida numa “divisão” revela a ambivalência dos moradores entre manter o compromisso de pagar as prestações das casas ou comer, sobreviver. Da mesma maneira, é referência ao dinheiro contado, recontado, dividido para cada compromisso e, enfim, reduzido a nada. Pode o sujeito até “subtrair”, tirar um pouco de uma outra tarifa ou mesmo do salário, “multiplicar”, trabalhar dobrado e receber mais algumas “migalhas”, ou seja, somar, mas enfim nada disso é suficiente. Assim, por essa “matemática filha-da-puta”, ainda nos dizeres de Xulé, os termos das operações matemáticas (soma, subtração, multiplicação, divisão) revelam a situação de inércia a qual são submetidos os trabalhadores – sempre divididos entre viver e quitar suas contas.

Aqui vemos claramente o esforço de Chico e Paulo Pontes na tentativa de compor uma forma de escrita radicalmente nova e eficiente, capaz de responder a um conjunto de situações ora recorrentes – a pouca crença no trabalho, na luta social e em ideologias prontas a romper com um paradigma político já desgastado – ora novas no Brasil: o autoritarismo da ditadura de 1964, a inércia estabelecida na formação de novas classes políticas e a quase inexistência de uma contestação ao establishment daquele período. Entretanto, ao afirmar que a oficina está voltada a uma linguagem política, não podemos nos esquecer de que qualquer língua,

²⁹¹ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 9.

independente da conjuntura política e militar assinalada, tem um sentido – no emprego de suas palavras – eminentemente político.

Acima disso, o que é válido recortar é o pluralismo da linguagem assumido nos diferentes espaços da peça, com o qual rompem os dramaturgos a ideia da existência de uma língua nacional, comum a todos os brasileiros, pronta a responder a uma ideia consensual de sociedade com uma mesma origem, na qual todos os falantes parecem ter um mesmo modo de agir, pensar e reagir às suas necessidades diárias. Sabemos, juntamente com o que pontuam Pêcheux e Gadet, que “[...] a questão da língua é, portanto, uma questão de Estado, com uma política de invasão, de absorção e de anulação das diferenças[...]”.²⁹² Pois bem, se defender a unidade imaginária de uma língua nacional é papel do Estado, é atributo das artes inverter esse processo, revelando uma maneira de abrir à força esse instrumento de poder. A língua, como nos espaços fictícios analisados, passa a ser um “lócus” privilegiado para que a diferença, entre culturas, classes, visões políticas, seja valorizada, sempre ávida por produzir novos sentidos.

O Set dos poderosos

O desdobramento da identidade de Jasão parece se estender a todas as coisas pertencentes a esse *set* ou, em última instância, a tudo aquilo que o afasta do morro, onde tinha o papel de pai de família e amigo de todos. Sem contar o calção e a chuteira de futebol, das quartas-feiras, o boteco, o time de botão, o samba, as biritas e tantas coisas. Pouco a pouco, Jasão vai se desligando desse universo e se acostumando com um mundo de comodidades, onde os edifícios possuem elevadores e os apartamentos têm vista para o mar e eletrodoméstico de todos os tipos. O objeto principal desse *set* que faz alusão a um dos temas centrais dessa peça é uma cadeira; uma espécie de trono luxuoso colocada no centro desse espaço e representativo da ascensão de Jasão ao poder. Sua trajetória do morro até a possibilidade de sentar-se no lugar do “todo poderoso” Creonte, dono da “Vila do Meio-Dia”, dá lugar aqui à linguagem do poder.

Para se adequar a essa nova realidade, Creonte repassa a Jasão o á-bê-cê e o bê-á-bá dos representantes das classes majoritárias. “Só quero estar bem seguro/ que no caso de uma necessidade, / posso confiar em você. É o futuro/ da minha obra que vou lhe passar/ com todos os seus segredos [...]”.²⁹³ E esse futuro, como lembra Creonte a Jasão, não se faz somente de

²⁹² GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel. **A língua inatingível**: o discurso na história da linguística. 2 ed. Campinas: RG, 2010, p. 37.

²⁹³ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 34-35.

samba, de música popular. Na verdade, a sua proposta ao gênero é que ele abandone a ideia de ser compositor e se acostume com o empreendedorismo imobiliário. Sabendo que futuramente Jasão de Oliveira ocupará o seu lugar, devido à escolha de sua filha Alma, Creonte, preocupado com sua “obra”, passa a ensiná-lo como se faz para manter-se no poder. Para isso, diante de sua cadeira, símbolo do seu poder, ele opera uma digressão: interrompe o que vinha conversando com Jasão, sobre o seu samba, sucesso na boca do povo (Gota D’Água), e passa a refletir sobre a importância de uma cadeira. Observemos:

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
O bêbado sentado não tropeça,
a cadeira balança mas não cai
É sentado ao lado que se começa
um namoro. Sentado está Deus Pai,
o presidente da nação, o dono
do mundo e o chefe da repartição
O imperador só senta no seu trono
que é uma cadeira co’imaginação
[...]
E quando o homem atinge seu momento
mais só, mais pungente de toda a estrada,
mais uma vez encontra amparo e assento
numa cadeira chamada privada.²⁹⁴

Enquanto Jasão nunca havia parado para pensar dessa forma, vendo na cadeira apenas algo para se sentar, Creonte é enfático: ela molda, constrói, “faz o homem” “pela bunda”. Antes de tudo, representando variados lugares para se fixar, como o banco escolar, a cátedra, o assento do banqueiro, do congressista, do palhaço, das prostitutas, dos deficientes e também o trono do imperador, a cadeira é a metáfora do espaço e do papel social ocupado por cada um. Cada tipo de assento conduz a um tipo de existência. Assim, como atestado pelo excerto, o assento nos “molda a bunda” desde a pré-escola até a cátedra; num contexto parecido, desde as carteiras da graduação, acompanhado de nossos amigos, até a “cadeira da solidão”, na qual nos

²⁹⁴ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D’Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 32-33.

acomodamos para escrever a nossa tese, com o intuito de obtermos um título de doutor. João Cabral de Melo Neto, também “sobre o sentar”, como maneira de estar no mundo, deixou suas impressões num poema, ainda na década de 1960:

SOBRE O SENTAR-/ ESTAR-NO-MUNDO

Onde quer que certos homens se sentem
sentam poltrona, qualquer assento.
Sentam poltrona: ou tábua-de-latrina,
assento além de anatômico, ecumênico,
exemplo único de concepção universal,
onde cabe qualquer homem e a contento.

Onde quer que certos homens se sentem
sentam bancos ferrenhos, de colégio;
por afetuoso e diplomata o estofado,
os ferem nós debaixo, senão pregos,
e mesmo a tábua-de-latrina lhes nega
o abaulado amigo, as curvas de afeto.
A vida toda se sentam mal sentados,
e mesmo de pé algum assento os fere:
eles levam em si os nós-senão-pregos,
nas nádegas da alma, em efes e erres.²⁹⁵

A princípio, a sequência do título do poema nos sugere que para estar no mundo é preciso, antes de tudo, se sentar. Interessante é como o uso do verbo sentar, no poema de João Cabral, nos propõe isso: no sentido de “tomar assento” ele é pronominal (“Onde quer que certos homens se sentem”), mas, no restante dos versos, ele é empregado como transitivo direto (“sentam poltrona”; “sentam bancos ferrenhos”), sugerindo, conforme o dicionário Aurélio, o significado de “fazer alguém tomar assento”, “assentar”, “fixar”, “dispor de forma estável”. Dessa forma, “poltrona” e “bancos”, antes de indicarem lugares, estão voltados à natureza do próprio sentar – à sua essência. Mesmo não se tratando de pessoas, são as cadeiras e os bancos que “assentam” o homem, o fixam, o delimitam, e, então, passam a estabelecer o seu lugar no mundo.

Assim como no trecho em que Jasão é ensinado por Creonte, o sentar equivale, já no título do poema de João Cabral, à própria existência humana. A poltrona, a privada, a cadeira do presidente, o trono de Creonte, até mesmo o assento de Deus pai referem-se aos distintos modos de “estar-no-mundo”. Ricos ou pobres se sentam, só que em lugares diferentes e por esses são definidos, representados. E como conclui o eu lírico, no poema *Sobre o sentar*, “em

²⁹⁵ MELO NETO, João Cabral. A educação pela pedra. In: _____. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968, p. 126.

efes e erres”, com toda exatidão, tintim por tintim, todos, mesmo quando “de pé”, se sentem feridos pelos assentos, os quais deixaram ou ainda irão deixar nas “nádegas da alma” marcas e feridas dos seus nós, dos seus pregos.

Além desse aspecto existencial, há, como podemos depreender do discurso de Creonte, na peça *Gota D'Água*, outro mistério na ação de se sentar: ela faz o homem esperar, se atar em algum lugar, restringindo sua capacidade motora e, então, sendo obrigado a se concentrar somente naquilo que está ao seu alcance. Talvez um livro, um ofício, um memorando, cobranças, algumas duplicatas, uma revista, um jornal e muitos outros objetos. Estando sentado, o homem tem maior garantia de se dedicar ao que faz, sem se dispersar. Quem sabe por essa razão, interpretando a fala de Creonte, o riso, que depende tanto do corpo, dos pés e das mãos, numa piada com vários gestos e cacoetes, esteja preso quando o palhaço se senta. Seus esquetes perdem versatilidade com apenas a comunicação oral, prejudicando sua comicidade.

Aliás, é sentado, com ar de sobriedade, que o rei espera seus súditos, curvados ou em pé, abaixo do patamar no qual está o seu trono. Em face disso, a cadeira lhe concede poder, uma alta hierarquia; o trono o sustenta acima dos demais e de lá ele delibera, dá ordens, sem precisar levantar-se e caminhar em direção ao público. Imperadores, presidentes, “donos do mundo” e “chefes de repartição” se aproximam dessa imagem, a mesma ocupada pelos deuses no passado, na Antiga Grécia, e, com o advento do cristianismo, por Deus Pai, acomodado no “assento etéreo” (para recuperar um termo de Camões). Aqueles que não podem assentar nessas posições caminham e se esforçam para servir os de boa bancada, buscando sempre uma cadeira próxima, com a qual devem estar conformados (tanto no sentido de concordarem como no sentido de aceitarem um espaço para “moldarem” suas bundas). O certo é que não há cadeira somente para os poderosos, pois ela, segundo Creonte Vasconcelos, acolhe a existência de todos: “Tem cadeira de rodas pra doente/ Tem cadeira pra tudo que é desgraça/ Os réus têm seu banco e o próprio indigente/ que nada tem, tem no banco da praça/ um lugar para sentar”.²⁹⁶ Ainda para o sogro de Jasão: “Mesmo as meninas do ofício que se diz o mais antigo/ têm escritório em todas as esquinas/ e carregam as cadeiras consigo”.²⁹⁷ E caso falem cadeiras, qualquer sujeito pode encontrar amparo na privada, que segundo o eu lírico – do poema *Sobre o sentar* – é um “exemplo único de concepção universal, / onde cabe qualquer homem e a contento”.

²⁹⁶ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 32.

²⁹⁷ Ibid., p. 33.

Conclui-se que a Jasão, que estava habituado a procurar cadeiras de bar, a fim de compor seus sambas, será necessária toda essa ciência. Só assim ele poderá ocupar a cadeira do sogro, a qual segundo Creonte: “Veio do meu pai, foi por mim honrada/ e eu só passo pra bunda merecida”.²⁹⁸ A isso, ele acrescenta: “Um dia vai ser sua essa cadeira/ Quero ver você nela bem sentado, / como quem senta na cabeceira/ do mundo [...]”.²⁹⁹ Mas para tal é necessário que ele, segundo o dono das habitações, prove sua capacidade para assumir essa pasta; no trono, como vimos pelas metáforas, serão necessários todos os quesitos que esse lugar suscita. Para isso, há uma nova lição dada ao aprendiz, intitulada “cartilha da filosofia do bem sentar”. Se antes a digressão era sobre o objeto – a cadeira – agora ela é transferida à maneira de sentar-se corretamente, pois não se deve fazer isso de qualquer modo quando o intento é manter determinada hierarquia:

CREONTE – (*A orquestra ataca a introdução com ritmo bem marcado; enquanto canta, Creonte vai ajeitando Jasão na cadeira*)
Ergue a cabeça, estufa o peito,
fica olhando a linha de fundo,
como que a olhar nenhum lugar
Seguramente é o melhor jeito
Que há de se olhar pra todo mundo
Sem ninguém olhar teu olhar
Mostra total descontração,
Deixa os braços soltos no ar
e o lombo sempre recostado
Assim é fácil dizer não
pois ninguém vai imaginar
que foi um não premeditado
Cruza as pernas, que o teu parceiro
vai se sentir mais impotente
vendo a sola do teu sapato
E se ele ousar falar primeiro
descruza as pernas de repente
que ele vai entender no ato.³⁰⁰

Há nessa fala uma espécie de manual de comportamento para enfrentar quaisquer adversários, mesmo aqueles que sabem o porquê se sentam. Manter-se no poder e ampliar conquistas são premissas dessa forma de agir. Afirmção essa que lembra uma obra de leitura

²⁹⁸ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 33.

²⁹⁹ Ibid.

³⁰⁰ Ibid., p. 35.

obrigatória a todos nós das Humanas, isto é, *O Príncipe*³⁰¹ de Nicolau Maquiavel. Nessa, todo soberano deve refletir como devem ser seus atos, seus gestos e sua aparição em público, sempre visando manter o seu Estado forte e a sua permanência no poder. Importam ao príncipe, para Maquiavel, mais suas ações do que a divina providência, ou seja, a fortuna.

Segundo Maria Tereza Sadek,³⁰² Maquiavel, ao tratar do governo dos homens de virtude, o vê a partir da dualidade “poderosos/povo”. Enquanto o povo não deseja ser governado e oprimido, os poderosos almejam justamente tomar esse caminho. Buscando alguém que os represente diante do povo, esses últimos elegem dentre eles aquele com maior capacidade de persuasão e manipulação sobre os mais simples, ou seja, um defensor da hierarquia social já estabelecida. Por sua vez, o povo também pode decidir quem irá difundir seus interesses. É nessa disputa de forças entre os poderosos e o povo, que o príncipe é escolhido e deve atuar. Quando indicado pelos grandes, segundo Maquiavel, maiores dificuldades encontrará para se manter no poder, pois sofrerá o príncipe constantes ameaças de muitos ao seu redor, que, diante de adversidades, se sentem tão preparados para governar quanto ele. Em contrapartida, caso indicado pelos membros do povo, sua tarefa será mais fácil, pois dificilmente alguém da fatia popular se sentirá pronto a desobedecê-lo ou a desafiá-lo.

Nesse ponto, nos deparamos com uma questão interessante para traçarmos um paralelo entre o texto político de Maquiavel e o ficcional de Chico e Paulo Pontes: na peça, o aparente representante do povo, a suceder “o rei Creonte”, é Jasão. Embora os moradores o vejam como uma possibilidade de garantir os interesses de todos, não foram eles que o escolheram para subir ao poder. Na verdade, foi Alma e, mesmo a contragosto, o poderoso Creonte. Aliás, para sua menina, Creonte “contava com coisa mais fina”, um “[...] diplomata/ um gerente... um tecnocrata, / tenente, major, capitão, / político da situação...”.³⁰³ Não querendo desagradar sua filha, resta-lhe transformar o suburbano Jasão num “grande homem”, tornando-o hábil para frutificar seu legado e garantir regalias à herdeira. Nesse contexto, Creonte diz ao pretendente: “[...] a minha filha é filha de bacana/ Eu dei-lhe de tudo. E co’esse violão/ você não vai dar conta do recado”.³⁰⁴ Por aí se vê, numa aproximação com os apontamentos de Maquiavel, que

³⁰¹ MAQUIAVEL, Nicolau. **O príncipe**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Penguin Classics / Cia. das Letras, 2010.

³⁰² Cf. SADEK, Maria Tereza. Maquiavel: o cidadão sem fortuna, o intelectual de virtú. In: WEFFORT, Francisco. (Org.). **Os Clássicos da Política**. 13. ed. São Paulo: Ática, 2001. V. 1.

³⁰³ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D’Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 40.

³⁰⁴ Ibid., p. 38.

Jasão deve se curvar aos interesses do dono das moradias, não às vontades do povo a quem sempre esteve ligado. Gozando da simpatia do seu povo, mesmo agindo conforme a cartilha do poderoso Creonte, não sofrerá ameaças de tipos mais influentes.

Desse modo, quando encaramos a obra de Maquiavel como uma reflexão realista da arte política, o que de fato ela representa, podemos correlacioná-la à “cartilha da filosofia do bem sentar”. Na literatura dramática de Pontes e Chico Buarque há indícios, pelo modo como os autores construíram o discurso do personagem Creonte, de que releram a postura de estadistas, inclusive dos militares da década de 1970, os quais assumiram lições semelhantes a muitas ditadas por Maquiavel. Nesse ponto, compreendemos como os literatos reconstroem o mundo ao nosso redor, concebendo-o como ponto de partida para pensar o conteúdo das ações humanas por meio das formas usuais às representações artísticas. Ao pensarem o texto teatral, os autores são – portanto – porta-vozes, ao mesmo tempo, desse mundo ou de sua recusa.

Dito de outro modo, por meio das especificidades da linguagem dramática, Chico e Pontes, compreendendo a função social da arte, a encaram não só como entretenimento, construído a partir de uma elaborada concepção estética. Acima de tudo, também viram nas escolhas estéticas, no diálogo trabalhado em versos, na inserção das músicas, na seleção da linguagem coloquial dentro do teatro, um meio de propor reflexões e possíveis transformações sociais após o término do espetáculo.

Sob esse viés, a postura ensinada por Creonte a Jasão, por meio de uma linguagem recheada de sarcasmo e acompanhada pela ópera em ritmo bem marcado, sugeria aos espectadores da época (1975) e ainda propõe em leituras atuais da peça aquela mesma postura física dos militares: com a “cabeça erguida”, “o peito estufado” e “olhando a linha de fundo”. Eis, então, “o melhor jeito/ que há de se olhar pra todo mundo”. Através de uma atitude como essa, o sujeito se distancia dos demais, não demonstra afeto, amor e, ao romper com tais premissas, não se torna sensível, fraco, sendo capaz, como lembra Maquiavel em seus postulados, de manifestar uma de suas maiores virtudes,³⁰⁵ ser temido para não ser questionado. Outro modo referenciado pelos autores brasileiros é o jeito como o mandatário, quando sentado

³⁰⁵ Comentando sobre a virtú, a astúcia e a destreza pessoal do príncipe, idealizada por Maquiavel, diz Maria Tereza Sadek: “Assim, a qualidade exigida do príncipe que deseja se manter no poder é sobretudo a sabedoria de agir conforme as circunstâncias. Devendo, contudo, aparentar possuir as qualidades valorizadas pelos governados. O jogo entre a aparência e a essência sobrepõem-se à distinção tradicional entre virtudes e vícios. A virtú pública exige também os vícios, assim como exige o reenquadramento da força. O agir virtuoso é um agir como homem e como animal. Resulta de uma astuciosa combinação da virilidade e da natureza animal”. SADEK, Maria Tereza. Maquiavel: o cidadão sem fortuna, o intelectual de virtú. In: WEFFORT, Francisco. (Org.). **Os Clássicos da Política**. 13 ed. São Paulo: Ática, 2001, p. 146. V. 1.

em sua cadeira, usa suas pernas: cruzá-las, para o outro ver a sola dos seus sapatos, suscita imponência e descruzá-las de prontidão, interrompe e intimida possíveis comportamentos inesperados. Tudo isso, talvez, possa ser sintetizado pela metáfora da raposa e do leão, construída pelo pensador florentino. Vale retomar o trecho, mesmo que extenso:

E, posto que é necessário a um príncipe saber usar do animal com destreza, dentre todos ele deve escolher a raposa e o leão, pois o leão não pode defender-se de armadilhas, e a raposa é indefesa diante dos lobos; é preciso, pois, ser raposa para conhecer as armadilhas e leão para afugentar os lobos — aqueles que simplesmente adotam o leão não entendem do assunto. Portanto um soberano prudente não pode nem deve manter a palavra quando tal observância se reverta contra ele e já não existam os motivos que o levaram a empenhá-la. Se todos os homens fossem bons, este preceito não seria bom; mas, como eles são maus e não mantêm a palavra dada ao príncipe, este também não deve mantê-la perante eles; ademais, nunca faltaram a um príncipe razões legítimas para incorrer na inobservância. A esse respeito poderiam ser aduzidos infinitos exemplos modernos, a fim de mostrar quanta paz e quantas promessas foram invalidadas pela infidelidade dos príncipes: e aquele que mais soube valer-se da raposa se saiu melhor. Mas é necessário saber camuflar bem essa natureza, ser um grande fingidor e dissimulador; e os homens são tão simplórios e obedientes às necessidades imediatas que aquele que engana sempre encontrará quem se deixe enganar.³⁰⁶

“Ser um grande fingidor e dissimulador” talvez seja esse o verdadeiro princípio de todo aquele que senta para garantir o poder. Como a “raposa”, ao sondar as armadilhas, o indivíduo, no discurso de Creonte, sabe transformar um “não premeditado”, quando se dirige aos demais, em algo espontâneo e natural. Mesmo diante de tantas malícias para se manter no poder, Creonte, diante do plano de Egeu – orientando os moradores a não pagar as mensalidades das casas até as taxas de juros serem ajustadas devidamente – cai no erro apontado por Maquiavel, “daqueles que simplesmente adotam o leão e, então, não entendem do assunto”. Para se desfazer das amarras, dos estratagemas dos moradores, ele opta por usar a força física (simbolizada pelo “leão”). Aqueles que não cumprirem suas decisões, como ele diz, devem ser colocados fora a paulada: “Egeus e Joanas?/ Botou a cabeça pra fora? Pau!”.³⁰⁷ Como vimos na passagem acima, essa nem sempre é a melhor saída. Destaca-se o homem que sabe dissimular, sendo um bom fingidor, tornando os “simplórios” pessoas obedientes, sem causar atritos e evitando revoltas devido à repressão física. Nesse ponto, a trajetória de Jasão para alcançar o lugar do sogro é indicativa, como veremos, do quanto ele não só aprende os ensinamentos de

³⁰⁶ MAQUIAVEL, Nicolau. **O príncipe**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Penguin Classics Cia. das Letras, 2010, p. 105-106.

³⁰⁷ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 105.

Creonte, mas os supera. Jasão de Oliveira é dentro do espetáculo o sujeito que sabe camuflar sua natureza de “raposa”. Consciente do dia a dia dos homens simples, pois tem suas raízes no povo, está mais capacitado a enganá-los, a usá-los segundo suas conveniências. Ele passa a representar os interesses privados dele, de Alma e de Creonte a partir da sua atuação no meio público, lançando mão da suposta cordialidade estabelecida entre ele e sua gente.³⁰⁸

Isso ele nota quando se dirige até a oficina do mestre Egeu para tentar convencê-lo a fazer com que todos paguem as prestações em dia, pondo fim a quaisquer insubordinações. Jasão após amplo debate com o mestre, que o obriga a se sentar e consertar um rádio, compreende qual seria o melhor caminho a ser tomado: reconquistar a confiança dos moradores para, então, se chocar com a respeitada figura de Egeu. Como o antigo sindicalista representa o verdadeiro porta-voz da Vila, dificilmente enganando-se diante das manobras de Creonte, é necessário, como lembra Jasão ao sogro, não “[...] defrontar Egeu no peito”.³⁰⁹ Ajustando o modo de proceder de Creonte à realidade dos seus antigos amigos, Jasão lembra ao sogro:

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...
Sei quando diz sim, sei quando diz não
eu sei o seu forte, eu sei o seu fraco,
sei a elasticidade do seu saco [...]
Já respirei o ar que ele respira
A economia para a prestação
da casa, eu sei bem de onde é que ele tira
Eu sei até que ponto ele se vira
Eu sei como ele chega na estação
Conheço o que ele sente quando atira
as sete pedras que ele tem na mão
Permita-me então discordar de novo,
que o senhor não sabe nada de povo,
seu coração até aqui de mágoa
E o povo não é o que o senhor diz, não
Ceda um pouco, qualquer desatenção,

³⁰⁸ Sérgio Buarque de Holanda discordando sobre o Homem Cordial não aponta o brasileiro como propriamente hospitaleiro e generoso; não o define como dotado de bons modos. “Cordial”, para Sérgio Buarque, está ligado, assim, ao coração (ao termo originado do latim *cordis*), o que significa dizer que o brasileiro age com a emoção, tanto para o bem como para o mal. Chico Buarque de Holanda, ao comentar a teoria do pai, num documentário de Walter Salles, *Chico – ou o país da delicadeza perdida* (1990), refere-se ao homem cordial do seguinte modo: “Mas a ideia é do homem cordial como aquele que reage conforme seu coração, para o bem ou para o mal. É capaz de grandes efusões amorosas e é capaz de inimizades violentas. O brasileiro é incapaz de seguir uma hierarquia, de obedecer uma disciplina muito rígida. A vontade é travar contatos amistosos, criar intimidade, encurtar distância”. E é justamente essa vontade, essa desobediência à hierarquia, que o leva a encarar a esfera pública como extensão da privada, na qual os seus interesses particulares parecem vigorar de modo mais efetivo do que aqueles que atenderiam o resto da nação.

³⁰⁹ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D’Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 103.

faça não, pode ser a Gota D'Água.³¹⁰

Muito diferente do que conclui Creonte sobre o povo brasileiro, gente de “alma marginal, fora-da-lei, / à beira-mar deitado, biscateiro, / malandro incurável, folgado paca [...]”,³¹¹ Jasão se contrapõe a essa visão recheada de senso-comum, usando, como os demais moradores, uma linguagem carnavalizada. Primeiro, no excerto acima, por meio de palavrões, ele demonstra que o povo não é um só, uma massa homogênea. À vista disso, ele afirma conhecer cada um, cada rosto e suas diferentes formas de expressão. Como já afirmado, por ter vivido em meio aos singelos moradores, “do cu do mundo”, ele tem ciência do que os aflige, ou melhor, do povo sabe da “elasticidade do seu saco”. Expressão grotesca que, reelaborada através de outra, “encher o saco” (incomodar), sintetiza e retrata, através da trama, o ir e vir do brasileiro, o qual, diante de quaisquer fraquezas, deve se fazer sempre forte, se esticando, se torcendo para sobreviver.

Nesse mesmo caminho, Jasão relata o quanto é doloroso para essa gente sofrida – representação da imagem do povo brasileiro – aguentar a exploração, tendo que se “virar”, se espremer no trem para chegar ao trabalho. Isso, para que no final do dia, o povo separe da migalha ganha a quantia para a prestação das casas. Algo injusto, pois “[...] o que tem aí de pedra e cimento,/ estrada de asfalto, automóvel, ponte/ foi ele quem fez, ficando co’a sobra”.³¹² Consequentemente, como afirma Jasão ao sogro: o “senhor não sabe nada de povo”. Tal evidência, segundo o genro, “pode ser a Gota D'Água” – como anunciado no último verso. Tal passagem retirada da canção, *Gota D'Água*, alude a como Creonte pode exceder os seus limites no poder. Não tendo apoio popular, algo que pode enfraquecê-lo e impossibilitá-lo de conter a revolta liderada por Egeu, ele pode decretar o fim do seu “reinado”. Por esse motivo, Jasão, pensando em preservar o lugar que um dia será seu, diz a Creonte:

JASÃO – Não fique pensando que o povo é nada
carneiro, boiada, débio mental,
para lhe entregar tudo de mão beijada
Quer o que? Tirar doce de criança?
Não. Tem que produzir uma esperança,
de vez em quando para 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.

³¹⁰ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 102.

³¹¹ Ibid., p. 95.

³¹² Ibid., p. 96.

Ele já lhe deu tanto? Em ações,
prédios, garagens, carros, caminhões...
Pois então? Precisa saber dosar
os limites exatos da energia.
Porque sem amanhã, sem alegria,
um dia a pimenteira vai secar.³¹³

Para a surpresa do “grande comerciante”, o genro é mais sagaz do que ele poderia imaginar. “Produzir uma esperança” é, como primeira medida, buscar uma saída para a desobediência dos seus antigos companheiros, prometendo benfeitorias. Assim, seu discurso encarna o populismo que encontra proximidade com as atuações de tantos representantes políticos brasileiros. De Getúlio Vargas, figura central das decisões econômicas e políticas entre os anos de 1930 até 1954, as campanhas eleitorais de Jânio Quadros, nas quais vigoraram uma ampla propaganda contra a corrupção há, com as palavras de Jasão, uma releitura do atributo essencial desses grandes populistas: conquistar a confiança do povo, como se a ele pertencessem, para se apoiar num autoritarismo consentido. Pois bem: “semear” esse tipo de dominação, apenas compreendida por poucos personagens como Egeu e Cacetão, exige do “senhor”, do autocrata ou ditador, que ele “regue” feito “planta” o povo, “pra poder colher” depois os frutos. Para retratar uma postura como essa, sabendo que o populismo não é um tipo de conduta nem de esquerda, pois o líder apoia as classes médias e baixas somente como subterfúgio para se manter no poder, nem de direita, pois ele prescinde da atuação da classe burguesa, Jasão deixa claro ao sogro qual é a peça fundamental nesse jogo. Mais importante do que saber se sentar ou ter conhecimento da devida importância de uma cadeira é ter domínio carismático para legitimar-se como um verdadeiro líder.

Sabemos, a partir das leituras de Max Weber, principalmente da obra *Economia e Sociedade*,³¹⁴ que só o carisma é capaz de manter um líder no poder. A admiração pessoal dedicada ao líder, ao seu prestígio, o eleva acima de quaisquer outros sujeitos. Transpondo esse conhecimento para a obra, sempre atento aos contornos dado à sociologia pela arte, Jasão se destaca pela música, *Gota D'Água*, mas não tem o mesmo respeito de que goza o mestre Egeu. O conhecimento de Egeu é inclusive objeto de admiração de Jasão. Seus filhos, como prova do seu afeto e de Joana, são batizados pelo mestre. Como reafirmado anteriormente, ele assume em meio à comunidade a posição de liderança tal qual um profeta, orientando e denunciando as

³¹³ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 102-103.

³¹⁴ WEBER, Max. **Economia e Sociedade** – fundamentos da sociologia compreensiva. 4 ed. Brasília: Ed. UnB, 2000. V. I e II.

estratégias de Creonte para enganar a maioria. Contudo, quando Jasão percebe a maneira de afrontá-lo, como já ressaltado, há uma guinada quanto à legitimação do poder por parte dos dois personagens. Do carisma do mestre, um “profeta das multidões”, passamos ao carisma do demagogo.³¹⁵ Jasão previne o sogro daquilo que lhe faltava para abafar qualquer confusão: ser mais carismático do que Egeu, isto é, simular certa modéstia, tolerância com os moradores, a fim de abrandar o coração dos mais humildes e contrapô-los ao antigo líder, ou seja, ao mestre.

Desse modo, quando o povo chega junto com Egeu, protestando contra o valor e os juros pagos mensalmente pelas moradias, Creonte, como aconselhou Jasão, porta-se como um amigo, tão íntimo como se fosse de dentro da casa de cada um, e promete, de imediato, melhorias ao bairro: um novo espaço para as crianças brincarem, um telefone público no conjunto habitacional, a construção de um campo de futebol, a pintura das antigas paredes já corroídas pelo tempo, uma fachada cheia de pastilhas, bem como outras modificações que, segundo o sambista, agradam a todos. Por fim, após cumprimentar a todos e chamá-los pelo nome, é necessário que Creonte siga os últimos passos delimitados por Jasão: “[...] 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...”.³¹⁶

A construção do personagem Jasão por Chico e Pontes não encontra paralelo entre aqueles autores que recuperaram a tradição de Medeia no período contemporâneo. Jasão simboliza a transposição do poder entre sujeitos de origens socioeconômicas distintas e inverte a lógica dos poderosos. Isso nos leva a pensar, inicialmente, que o personagem figuraria como um herói, pois conhecendo o povo se voltaria às suas causas. Alguns leitores, sem o olhar atento ao desenrolar da intriga, o fixariam na galeria dos personagens revolucionários, um herói nacional, que saído das classes menos abastadas seria uma alusão à ascensão do povo ao poder. Algo, não obstante, sugerido por Chico e Pontes no prefácio da peça, quando assinalam que só alguém saído do povo poderia mudar a situação social dos “marginalizados”. Os autores, de certo modo, mostram aos leitores que esse é um ideal muito distante de ser concretizado em

³¹⁵ Para Max Weber, a dominação carismática, quando há devoção afetiva a um senhor, pode ser exercida na sua forma pura através de três tipos: dominação do profeta, do herói guerreiro ou do grande demagogo. A isso, o sociólogo acrescenta o tipo que manda, o líder, que pode se valer dessas formas, acima citadas, para promover sua dominação. Na peça, sugere-se, não de modo tão claro, que Egeu vale-se do caráter profético, enquanto Jasão conduz seu sogro a se amparar na demagogia. Contudo, os dois últimos personagens estão voltados para aqueles que mandam e o primeiro, Egeu, visa uma associação da comunidade para juntos conduzirem suas vidas (uma “associação dominante”, nas palavras de Weber). Cf. WEBER, Max. *Os Três Tipos Puros de Dominação Legítima*. In: CONH, Gabriel. **Weber**. São Paulo, Ática, 1986.

³¹⁶ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D’Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 103.

nosso país, principalmente quando os sujeitos mais aptos são cooptados pelos detentores de posições privilegiadas.

O método de Jasão para controlar sua gente revela isso. O seu autoritarismo não resulta dos modelos de repressão tradicionais de Creonte, o qual despeja os inadimplentes com o auxílio da polícia ou sob pauladas. A estratégia de Jasão, mesmo não contando com a repressão direta, é muito mais ardilosa e, a longo tempo, prejudicial ao povo. Seu método advém do conhecimento dos costumes populares, com os quais ele trabalha para manipular, enganar e iludir facilmente os mais humildes (a sua própria gente). Nem mesmo “Egeus, Joanas e Cacetões” conseguem resistir à dominação estabelecida por meio da combinação do dinheiro (de Creonte) com a “esperteza” de Jasão, valendo-se daquilo que sonham para si os mais simples. Desse ponto de vista, a traição de Jasão, quando troca Joana por Alma, deixa de ser o principal fator a ser trabalhado literariamente pelos autores. Na verdade, é a traição consciente aos seus que torna Jasão, diferentemente dos outros textos analisados, claramente um antagonista. Ele reúne, ao lado de Creonte, a energia do “leão”, o poder de realizar pequenas melhorias ao povo e cobrá-los caso necessário, mas utiliza essa força com a astúcia da “raposa”. Segundo Jasão, caso o sogro siga a sua cartilha, prometendo e perdoando as dívidas, quem ganhará com essa “transação” serão eles dois:

JASÃO – O senhor vai tomando
essas providências que reacende
a chama. Vai ver que o trabalho rende
mais, daí eles ganham confiança,
alimentam uma nova esperança,
o moral se eleva, a tensão relaxa...
Aí é que o senhor aumenta a taxa
Com as melhorias eles vão ter
energia bastante pra mais dez
anos. Dez anos passam sem doer,
sem jogar pedra e sem bater os pés
Em um ano só, um ano de aumento
na taxa, o senhor vai buscar, com sobras,
o dinheiro gasto no empreendimento [...]
Agora, se quiser ver, por acaso,
quem ganhou nesta simples transação
é só contar. Eles lhe dão dez anos,
o senhor dá um só pelos meus planos...
Fica com nove, a parte do leão
*(À medida que falava, sem que Creonte e o próprio Jasão
Se dessem conta, Jasão sentou-se na cadeira-trono de
Creonte [...]).*³¹⁷

³¹⁷ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 105.

Valendo-se tanto dos estudos de Maquiavel como dos de Max Weber, distanciados por quatro séculos, é possível afirmar que não há para o exercício do poder uma conduta idealizada. Cada realidade, repleta de variantes originárias da natureza humana, exige do líder uma leitura de qual é o melhor modo de proceder. A essa altura, Jasão, quase próximo de se sentar na “cadeira-trono” e compreendendo a realidade tal qual ela se apresenta, retoma uma imagem relacionada com o tema da interioridade – a “chama” dos trabalhadores – que deve ser reanimada, reacendida, a ponto de terem eles motivação para o suor dos afazeres diários e para o pagamento das contas. Por meio disso, ele deixa claro a Creonte que é preciso “calor” para “acolhê-los”, persuadindo-os, diante das melhorias do bairro, a trabalhar por mais dez anos. Conceder aos moradores a impressão de que possuem “moral” (importância) é alimentar essa chama conhecida por “esperança”. Com efeito, a existência concreta de algo que eleve a posição de Creonte, acima da de Egeu, perante os sujeitos da Vila, é impulsionada por Jasão. O aumento das taxas, não obstante, após tudo isso passará despercebido. Por fim, Jasão já faz menção a sua parte, sendo que o restante deve ficar para Creonte, a fatia do leão.

Diferentemente, em *Além do Rio*, Jasão não tem escapatória, ascender a uma posição diferente da sua é um desejo comum dos membros de quaisquer sociedades – como também acontece na *Medeia* de Eurípides. Em *Gota D’Água*, além dessa vontade, ele se coloca como aquele que orienta os passos de coerção ao “todo poderoso” Creonte e, acima disso, ilude seus antigos vizinhos, pois esses possuem uma visão imediata dos problemas sociais apresentados. Diante da promessa de que todas as dívidas serão perdoadas, com a condição de ninguém mais faltar às próximas parcelas, os moradores veem em Creonte, agora guiado por Jasão, um bom homem. Não conseguem enxergar que a longo prazo, caso não se discutam os juros cobrados sobre as parcelas, as dívidas irão voltar e eles correrão, novamente, o risco de serem jogados na rua.

É em cima dessa característica imediatista que o povo trai os ensinamentos de Egeu, e, por ingenuidade, de modo inconsciente, traem a si próprios. Aliás, como diz o mestre Egeu a Creonte: “É que o grande e verdadeiro dilema / não é esse. Tem que discutir e estudar / direito o próprio sistema de pagamento, / essas correções...”.³¹⁸ A essa afirmação interfere o olheiro de Creonte, alcunhado ironicamente como Boca-Pequena: “Mas, mestre, tá resolvido / O homem não tava falando neste momento / que ninguém deve mais nada? Tá decidido...”.³¹⁹ Finalmente,

³¹⁸ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D’Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 137.

³¹⁹ Ibid.

diz Creonte: “Bom. Mais que isso só Jesus Cristo/ Meus amigos, eu estou com hora marcada. Qual é o outro problema?”.³²⁰ A partir disso, os moradores não querem discutir a “tal questão das taxas” e nem mesmo apoiam Egeu na defesa de Joana, para que ela não seja expulsa da sua casa.

O Set de Joana

Por meio das ações localizadas nesse espaço é possível observar os conflitos estabelecidos entre Joana e Jasão, quando ela o afronta devido à traição e ao abandono dos filhos. Além disso, é nesse *set* que a personagem principal se choca contra a decisão de Creonte; guiado por suas próprias leis, ele almeja expulsá-la da “Vila” com a intenção de proteger Alma. Há nesses confrontos um resgate de expressões populares que, construídas por meio de elementos líricos, revelam um contato entre as antigas tragédias – em versos – com a moderna poesia brasileira, a qual aborda questões do cotidiano com maior liberdade, por meio do coloquialismo e dos versos brancos e livres. Assim, os dramaturgos aproximam aspectos eruditos – das tragédias gregas – aos do imaginário popular, utilizando para isso uma linguagem capaz de unir com criatividade esses dois universos.

Perpassando também a escrita de muitos autores do teatro brasileiro, com leituras voltadas à defesa das causas sociais, a exemplo de Guarnieri, em *Eles não usam black-tie*, a protagonista de Chico e Pontes identifica-se com a classe trabalhadora do seu bairro e compreende que Jasão, assim como a traiu, se unirá a Creonte para enganá-los, manipulá-los e, em cima deles, obter mais lucro. Dirigindo-se a Jasão, ela exclama:

JOANA – Seu povo é que é urgente, força cega,
coração aos pulos, ele carrega
um vulcão amarrado pelo umbigo.
Ele então não tem tempo, nem amigo,
nem futuro, que uma simples piada
pode dar em risada ou punhalada.
Como a mesma garrafa de cachaça
acaba em carnaval ou desgraça.
É seu povo que vive de repente
porque não sabe o que vem pela frente
Então ele costura a fantasia
e sai, fazendo fé na loteria,
se apinhando e se esgoelando no estádio,
bebendo no gargalo, pondo o rádio,
sua própria tragédia, a todo volume,

³²⁰ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 137.

morrendo por amor e por ciúme,
matando por um maço de cigarro
e se atirando debaixo do carro
Se você não aguenta essa barra,
tem mais é que se mandar, se agarra
na barra do manto do poderoso
Creonte e fica lá em pleno gozo
de sossego, dinheiro e posição
co`aquela mulherzinha.³²¹

Tanto o adjetivo “urgente” como o advérbio “de repente”, grifados na passagem acima, sintetizam a imagem do povo descrita por Joana: uma gente incapaz de enxergar os acontecimentos em processo, pois só os veem no campo do imediato. Tudo é feito com urgência, de repente, subitamente. Diferente de Joana, a protagonista de Agostinho Olavo não revela essa consciência tão clara dos oprimidos. A rainha negra, quando se volta à defesa de seus irmãos, faz isso para se reconciliar com os deuses, com os orixás que um dia ela rejeitou. Mesmo em uma sociedade diferente, a do período colonial, ela não traz em sua fala questões tão complexas como as do trecho acima, principalmente se levarmos em conta o modo como Joana delinea e critica a estrutura da sociedade, na qual o domínio das classes altas se opera, dentre muitos fatores, devido à humildade e ingenuidade dos desvalidos. A personagem de Olavo, situada num contexto de opressão intensa contra o negro, representa uma consciência vinculada à opinião comum, fruto de questões mais simples, como seus direitos imediatos, a posse de sua ilha e a infelicidade por ter sido deixada por Jasão. O seu poder de revolta não lhe dá a possibilidade de compreender as circunstâncias sociais nas quais ela e os outros personagens estão inseridos.

Ao contrário, Joana, reconhecendo a falsidade de Jasão diante das causas do povo que um dia ele prometera defender, o lembra do tempo escasso da sua gente que, diante do trabalho diário, não tem nem vez para os amigos. Tanta pressão sofre o homem do subúrbio, devido aos problemas financeiros, que “uma simples piada pode dar em risada ou punhalada”. O povo de Jasão, que não deixa de ser o de Joana, vive repentinamente, de improvisos, de incertezas e, então, quase nunca “sabe o que vem pela frente”. Talvez venham mais crises, despejos, juros indevidos escondidos sob a mensalidade, a borracha da polícia durante o despejo, um presidente que muito promete e nada cumpre e tantas outras infelicidades.

³²¹ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 127. [Destaque nosso]

Aliás, a rádio, noticiando mais infortúnios do que bonanças, é o retrato da própria tragédia do povo, a “Gota D’Água” de fato. As notícias se somam a um cenário de violência, de inflação, de aumento dos impostos e um novo acontecimento pode fazer com que tudo transborde, “exploda”, saia de vez do eixo. Refletindo sobre tudo isso, a protagonista, enfim, fixa dois lados: o de Creonte, que com muito dinheiro pode manter os caprichos de Jasão, e o dela, Joana, no qual não há sossego, mas há o cheiro de sua gente, da rua e, perto de tudo isso, de tantos problemas, a possibilidade de se fazer samba. O samba nas palavras de Joana está próximo da tragédia, pois, como o escritor, o compositor fala dos altos e baixos de um povo, da sua luta para ascender, mas da queda constante. Por isso, o final do recorte do trecho acima termina com a seguinte afirmação da heroína: “Gota D’Água”, nunca mais, seu Jasão”.³²²

Com intensidades variadas, o riso parece ser uma roupagem da maior parte dos personagens. Contudo, por trás dessa veste, observada na expressão de Joana, a principal característica dos moradores da Vila, excetuando ela, Egeu e Cacetão, é, como podemos reafirmar, o imediatismo. Amorim, Xulé, Boca-Pequena, Corina, Maria, Zaíra e Nenê – a vizinhança de Joana – têm suas ações pautadas nas circunstâncias do momento e não possuem uma autocrítica da maquinação tramada por Jasão e Creonte, para convencê-los a não se rebelarem contra o poder ali estabelecido. Contribui para essa imagem o uso do gerúndio (“fazendo”; “apinhando”; “esgoelando”; “bebendo”; “morrendo”; “matando”), que não só traz a ideia de movimento do povo, dos seus afazeres cotidianos, mas de uma ação continuada (com um curso automático), de uma vida sem muitas escolhas, da qual, talvez, o povo se livre “fazendo fé na loteria”, “bebendo no gargalo”, “morrendo por amor” e, afinal, “matando por um maço de cigarro”. Essa forma nominal do verbo também é utilizada por Chico Buarque na música *Pedro Pedreiro*, composta em 1965. O personagem Pedro, retratado na música e identificado com as camadas populares, também está sempre à espera de dias melhores, da sorte grande. Ele vive “esperando o trem, esperando aumento para o mês que vem, esperando a festa, esperando a sorte” e, como os personagens da “Vila do Meio-Dia”, “esperando a morte”.

Ainda no trecho, não podemos deixar de destacar como a ironia ou a antífrase contribuem para Joana ridicularizar a postura de Jasão. A expressão na “barra do manto do poderoso Creonte” nos remete à outra: “grudado na barra da saia da mãe”. Por essa associação, é possível, pelas palavras de Joana, presumir o medo e a falta de confiança de Jasão, agindo e tramando, inicialmente, sempre sob a proteção do outro. Sem contar que “manto”, ao nos

³²² BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D’Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 127.

remeter à imagem de uma vestimenta sagrada, ironiza o que pensa Joana de Creonte. Na verdade, ele é visto como uma figura maldita, perigosa pela forma como age. Resta, desse modo, à protagonista o escárnio à atitude de Jasão: se ele não soube viver em meio ao seu povo, que vive “de repente”, melhor então gozar a comodidade com Alma, a sua nova “mulherzinha”, a “vadia”. Do lado dela, segundo Joana, Jasão só fará “samba escroto”, “samba brocha”.³²³ Além da ideia da frouxidão das músicas que virão, desanimadas, débeis, fracas, fica implícito na expressão “samba escroto” como será a desenvoltura sexual do antigo marido: restará a ele também o molejo frouxo, desalentado, de alguém que não satisfará Alma.

Tanto inconformismo, a ponto de amaldiçoar o ex-marido, é justificado pelo menosprezo de Jasão aos filhos e àquilo que Joana fez por ele no passado: o recolheu ainda menino e o fez homem. De maneira homóloga, segundo a protagonista, seus garotos também seguirão o caminho do pai. Ao compará-los à Jasão, é como se a sina da mulher fosse ser usada e abandonada por aqueles que mais ama. Nessa perspectiva, é esclarecedora a seguinte passagem:

JOANA – (*Falando com ritmo no fundo*)

Ah, os falsos inocentes!

Ajudaram a traição

são dois brotos das sementes

traíçoeiras 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

[...]

Me iam, vinham, me cansavam,

me pediam, me exigiam,

me corriam, me paravam

Caíam e amoleciam,

ardiam co`a minha lava

ganhavam vida co`a minha,

enquanto o pai se guardava

com toda a vida que tinha

[...]

Vão me murchar, me doer,

me esticar e me espremer,

me torturar, me perder,

me curvar, me envelhecer

E quando o tempo chegar,

³²³ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 127.

Vão fazer como Jasão
A primeira que passar,
Eles me deixam na mão.³²⁴

“Ajudaram a traição” “os dois brotos de Jasão” é a expressão, no trecho acima, que desencadeará todos os versos seguintes, nos quais o uso reiterado de verbos marca a ação dos filhos, do homem de certo modo, na vida da mulher: a consomem, exigem dela toda vida, a torturam, a curvam, a envelhecem e a “deixam na mão”. A leitura rápida do trecho, acompanhado pelo ritmo da orquestra em BG (em background, tocada como pano de fundo), proposta pela rubrica, faz com que a sequência verbal nos transfira a imagem do tempo caminhando de maneira célere, sem cisões. Somos levados da imagem da gestação ao envelhecimento da mãe, que tudo faz aos seus filhos, e, ao mesmo tempo, ao fim da sua beleza, um dos motivos de ser abandonada pelo seu homem, no caso Jasão. Nela o marido fez brotar duas sementes que lhe retiraram a juventude, sugaram a sua seiva para se desenvolver. Diante disso e do fato de ser ainda moço, esses brotos, segundo a protagonista, também são motivos para Jasão procurar outra mulher.

Se em Eurípides *Medeia* se revolta pelo fato de ter que ficar em casa à mercê dos filhos do guerreiro, daquele que empunha a espada em combates intermináveis, em Chico e Paulo Pontes há uma revolta similar, embora em outro contexto. O papel de mãe e de dona de casa, voltada aos trabalhos manuais para ajudar na renda, parece ser uma crítica ao espaço reduzido de atuação das mulheres na década de 1970. Há dois momentos sinalizando isso: “e me encheram, e me incharam” e “me iam, vinham, me cansavam”. Primeiro a gravidez de Joana, o nascimento, a amamentação, e, posteriormente, o momento em que os garotos vão crescendo e exigindo da mãe atenção e cuidado, sem que o pai tenha tanta participação. Em meio a isso, como é sinalizado em outras passagens da peça, há ainda o dever da mãe com as tarefas do lar e com serviços de costura ofertados a outras famílias. Sintetizando, a enumeração verbal presente na fala de Joana, não à toa, é finalizada pelo verbo “envelhecer”. Só nesse momento há uma pausa mais longa, para que a protagonista tire suas conclusões: “E quando o tempo chegar, / vão fazer como Jasão”.

Importante é compreender que para a construção dessa imagem do desenrolar dos anos, a cada estrofe, há uma variação do tempo verbal: na primeira, o uso do pretérito perfeito predomina; em seguida, do pretérito imperfeito do indicativo; na terceira estrofe, a protagonista

³²⁴ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 45-46.

usa a forma verbal de futuro (o verbo “ir” acompanhado de outros verbos no infinitivo). O passado e o futuro, assim, se aproximam e sugerem a inexistência de mudança na vida de Joana. Os meninos que como Jasão a “estragaram”, a “partiram”, a “secaram”, também “iam” e “vinham”, a “cansavam”, a “exigiam”, a “paravam”. A passagem do tempo verbal, do pretérito perfeito para o imperfeito, é um indicativo de que esgotada, devido à gravidez, Joana não pode mais retomar sua vitalidade, pois, os garotos a continuarão sugando. Como assinala o último verso da primeira estrofe, único no pretérito imperfeito (“eu me consumia”), há uma continuidade desse processo, no qual, tanto os filhos como o marido, direta ou indiretamente, ganhavam dia a dia mais vida com a dela que, aos poucos, se perdia.

Essa aproximação entre os dois tempos, como se passado e futuro se fundissem, é concretizada a partir do primeiro verso da terceira estrofe. O verbo “ir” sinalizando ações que ainda ocorrerão, ao ser acompanhado do infinitivo, como assinalado anteriormente, coloca em evidência consequências não só sofridas por Joana, mas alusivas à grande parte das brasileiras, em especial aquelas ligadas às classes baixas, que também, independente da época, vão “murchar”, se “doer”, se “esticar”, se “perder”. Em outras palavras a forma não flexionada, deposita maior notoriedade à ação do que ao agente, como salienta Said Ali.³²⁵ Aqui, dá destaque a uma ação permanente, que é regra. Concluindo essas afirmações, na estrofe conseguinte às anteriores prevalece o presente do indicativo, assinalando as certezas diárias do universo feminino:

JOANA – E me chutam, e me esfolam,
e me escondem, e me esquecem,
e me jogam, e me isolam,
me matam, desaparecem
Jasão esperou quietinho
dez anos pra retirada
Dou mais dez pra Jasãozinho
seguir pela mesma estrada.³²⁶

Aquele que segue pela mesma estrada, Jasãozinho, nos propõe dentro da peça um tempo cíclico, no qual pai e filho sugerem um eterno retorno, ou melhor, o ir e vir dos homens na vida da mulher e da mãe – daquela pronta a servi-los e à espera de ser abandonada. É através dessa vasta compreensão do tempo, por meio da qual Joana nota a ação dos homens, tanto daqueles que estão no poder, tal qual Creonte, como daqueles desejosos de um dia estar, como

³²⁵ ALI SAID apud CUNHA, Celso. **Gramática Moderna** 2 ed. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1970, p. 230.

³²⁶ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 46.

Jasão e seus meninos, que ela nega a importância da vida individual em sua extensão, ou melhor, de uma vida longa e repleta de obrigações, na qual as pessoas buscam ao menos se realizar na velhice. Ao escolher a morte dos filhos, como uma maneira de se vingar de Jasão, e ao decidir sobre sua própria morte, diferente da Medeia de Eurípides e da de Agostinho Olavo, que vivem e sofrem pelos seus crimes, Joana encontra por meio dessa escolha uma fuga à lógica estabelecida pelos homens.

Antes de se matar, contudo, Joana pede a comadre Corina que ela leve as crianças ao casamento de Jasão e Alma. Embrulha em uma caixinha doces envenenados e a dá para que as crianças entreguem à noiva. Parafraseando os dizeres de Cacetão, na vila onde todos se sacodem, quase nada podem, onde muitos “amarram um bode” (se zangam com a vida difícil), Joana não seria diferente. “Everybody”, seguindo a rima de Cacetão, “se fode” e ela também não vê sua vingança se concretizar: logo que as crianças chegam com os bolinhos envenenados para entregá-los à noiva, durante a festa de casamento, elas são expulsas por Creonte. Joana ao saber do ocorrido, questiona a pertinência do destino escolhido pelos deuses:

JOANA – É possível que o Pai quis proteger
 Jasão, que larga os filhos nas esquinas
 e que se entrega ao canto das ondinas?
 Quis defender Creonte, esse ladrão
 do rosto humano e a cauda de escorpião?
 É justo conservar esse homem vivo?
 E a filha, que mantém Jasão cativo
 Transformando em porcos os seus amigos?
 Xangô, meu pai, salvou meus inimigos
 Por que motivo? Eu tenho que sair ferida,
 Abandonada, doida, sem abrigo [...]
 Meu Ganga, meu Pai Xangô, o senhor
 Quer dizer que há sofrimento maior
 Do que morrer com veneno cortando
 as entranhas... escorrendo, arruinando,
 fazendo a carne virar uma pasta
 por dentro?... (*Grita*) Não, Senhor.....É isso?
Afasta
 de mim essa ideia, meu Pai... Mas não,
 meu Ganga, é pior... Pior, tem razão
 Esse é o caminho que o Senhor me aponta
 Aí em cima você toma conta
 das crianças?... (*Grita*) Não!...³²⁷

Nesse trecho, há uma releitura da protagonista que, além de validar a individualidade vista nas personagens de Eurípides (para quem os homens refletem sobre seus atos diante do

³²⁷ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 165-166.

acaso), também não inviabiliza a sua interpretação na linha de Sófocles e Ésquilo. A começar deste último, o fato de ela confessar sua insatisfação diante das escolhas do “Pai”, e, mesmo assim, aceitar o caminho por ele apontado, é indicativo de que às últimas palavras, às decisões humanas, se colocam aquelas ditadas pelos deuses. Contudo, um pouco mais adiante, afirma a protagonista: “[...] meu Pai, eu compreendi que o sofrimento/ de conviver com a tragédia todo dia/ é pior que a morte por envenenamento”.³²⁸ Agora, mesmo confessando que o sofrimento leva à compreensão das proposições divinas, como acontece com as personagens de Ésquilo, a maneira como os dramaturgos brasileiros idearam Joana é próxima das concepções de Eurípides. Ao compreender a vida humana como a tragédia de todo dia, a protagonista faz referência à dor da traição, mas alude, sobretudo, ao inevitável caminho de sofrimento imposto aos pobres homens, não pelos deuses, mas sim pelos poderosos. Com isso, as pessoas mais simples, sufocadas pelos sujeitos pretenciosos, como Jasão e Creonte, ficam entregues a si mesmas.

Compreendido isso, resta-nos entender a aproximação da personagem com alguns traços das tragédias de Sófocles. Eurípides, apropriado por autores como Agostinho Olavo, como vimos, não vê na morte voluntária a afirmação da dignidade do homem. Nas duas peças teatrais, após seus crimes, a personagem não se mata, tendo ela, em Eurípides, a fuga pelo artifício do *deus ex machina* e, em Agostinho Olavo, a condenação ao sofrimento reconciliador. Sófocles, pelo contrário, como podemos ver em *Édipo*, evidencia a autopunição como uma saída apenas dos grandes personagens, daqueles que possuem dignidade. Se o destino não apresenta outras possibilidades a Édipo, após reconhecer que matou o pai e se deitou com a mãe, é preferível a ele não enxergar mais nada. Assim, ele fura os próprios olhos.

Quando chegam à festa de casamento, Egeu carregando o corpo de Joana e Corina os filhos mortos, a rubrica, encerrando o texto, indica que há uma projeção sensacionalista no fundo do palco, a qual noticia uma tragédia. O encerramento brusco, sem observamos a reação de Jasão, nos sugere que a morte dos meninos, sua “carteira de identidade”, é o último passo para arrancar dele as últimas raízes de homem do subúrbio, do povo. Talvez, tal hipótese possa ser verificada pelo encerramento da peça, com a festa, com um desfecho no qual de fato Jasão recebe o lugar de Creonte, isto é, o poder sobre os demais da Vila, fazendo valer não só as decisões do sogro como as suas. Sua punição – a morte dos filhos – parece não ser tão dolorosa quanto ao personagem de *Além do Rio*: nesta, ele perde a possibilidade de ascender ao cargo de

³²⁸ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 167.

capitão-mor, pois a filha de Creonte, sua futura noiva, foi envenenada por Medea e, ainda, tem seus filhos levados pelo rio. Já na peça de Chico e Pontes, a Gota D'Água, o desfecho da festa, se dá para Joana e, com o tempo, para os próprios moradores, que, quando voltarem a pagar altas taxas para Jasão, correrão o risco de serem despejados pelo amigo.

De fato, essa é uma tragédia do poder, na qual a mínima ameaça aos que dele se valem, podendo levá-los à queda, é sempre superada por meio da traição, da manipulação, da cooptação. Traição daqueles que não enxergam as suas atitudes e se vendem ingenuamente à política de dominação dos segmentos majoritários, como a dos moradores, e traição consciente, dos sujeitos apadrinhados pelos “mais fortes”, prontos a defenderem os interesses desses “padrinhos”, como a de Jasão. As palavras de Egeu são claras quanto a isso: “Creonte pode atrair Jasão/ Pode atrair com facilidade/ os melhores entre nós que vão surgindo/ Também pode empregar um mínimo do que já lucrou/ de modo à maioria ficar na ilusão de que a vida melhorou”.³²⁹ Nem a força sobre-humana, simbolizada pelo veneno preparado por Joana, pelo unguento, conhecido pelas feiticeiras gregas, pelas “bruxas” medievais, pelas mães-de-santo brasileiras, poderia ferir e acabar com essa lógica, “onde os fracos não tem vez” (valendo do nome de um filme recente).

3.1.3. Estrutura

Analizando o nível da estruturação literária, Angel Rama aponta na narrativa latina do século XX uma distância muito grande entre as formas tradicionais ainda utilizadas por nossos escritores e as modernas, desenvolvidas na Europa e nos Estados Unidos. Desse modo, aos romancistas contemporâneos, como Guimarães Rosa, foi necessária a construção de mecanismos novos para ajustar às tendências modernas os antigos modelos literários. Pensando na literatura dramática brasileira, a busca por novas formas de escrever o texto teatral também representou um desafio a partir do surgimento de tendências que trouxeram para o seio do dramático características épicas. Desse modo, investidas como as de Piscator e Brecht, que tanto influenciaram os nossos dramaturgos, originaram um novo caminho: ajustar o teatro engajado, tão apegado aos compromissos da nação, a um novo modelo. Diante de questões sociais, essa nova concepção teatral trouxe aos escritores e diretores a necessidade de repensar a forma dramática, dando ao trabalho com o conteúdo – tão caro às correntes teatrais anteriores – dimensões mais livres, de maior senso estético.

³²⁹ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 139.

Antes de tudo, ao tratarmos da “estrutura trágica”, observando suas mudanças no contexto das peças analisadas, é importante ressaltar o que lembra Raymond Williams: há certa vulnerabilidade nas definições de tragédia, pois as fontes que nos chegaram são escassas. Das aproximadamente trezentas peças, escritas por Ésquilo, Sófocles e Eurípides, temos contato com apenas trinta. Além disso, o teórico inglês demonstra que definições filosóficas sobre a tragédia, como destino e natureza dos deuses, foram repassadas de geração a geração sem que estivessem, em sua origem, conceituadas e estudadas.

Ainda segundo Williams, é compreensível que a tragédia – como manifestação artística da Grécia – não possa ser encarada como uma atividade isolada. O que havia, segundo o teórico, era uma “estrutura de sentimento”³³⁰ específica do contexto da antiguidade helênica.³³¹ Essa estrutura, ao refletir nas manifestações artísticas (como na tragédia) “[...] uma qualidade particular da experiência social e das relações sociais, historicamente diferente de outras qualidades particulares, que dá o senso de uma geração [...]”,³³² estava atrelada na Grécia à política ateniense, aos costumes dos espectadores, à participação dos escritores nas dionisiacas,³³³ ao modo de representar dos atores e ao calendário religioso fixado pelo Estado.

Outro aspecto importante ressaltado por Williams é que a modernidade, diferentemente dos gregos, deu proeminente ênfase ao papel do herói trágico, isto é, o

³³⁰ É importante não confundirmos o conceito de estruturação literária de Angel Rama com o de estrutura de sentimento de Williams. Mesmo que um esteja relacionado ao outro, esse último refere-se a um conjunto de características históricas e sociais que são capazes de influenciar o modo como cada dramaturgo concebe o seu estilo de escrita, inclusive a estrutura em que irá apoiá-la. Segundo Betina Bischof, estrutura de sentimento: “Trata-se de uma expressão cunhada por Raymond Williams para se referir a um conteúdo de experiência e de pensamento que, histórico em sua natureza, encontra sua formalização mais específica nas obras de arte, marcando, por exemplo, a estrutura de peças, romances, filmes. Uma das modalidades de sua presença está em traços recorrentes de época, em convenções de gênero ou em outros dados estilístico-formais que definem o perfil de uma ou de um conjunto de obras”. BISCHOF, Betina. *Estrutura de Sentimento*. In: WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosacnaify, 2011, p. 36.

³³¹ WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosacnaify, 2011, p. 35.

³³² Id. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1979, p. 133.

³³³ Inauguradas pelo governante de Atenas, Pisistrato, em 534 a.C., esses eventos periódicos reuniam os autores e suas peças em trilogias, cabendo também aos mesmos a composição da música para cada espetáculo, bem como das coreografias e danças. Geralmente mantidas pelos *coregos*, sujeitos de famílias abastadas que pagavam para a preparação do coro e do restante da produção teatral, essas festas geravam dividendos à polis e, ainda, conduziam, pelos temas encenados, as ideias defendidas pelo Estado. O coroamento dos vencedores apontava, além disso, indícios do gosto do público e de como deveriam ser forjadas e realizadas as novas produções dramáticas. Além disso, as dionisiacas foram responsáveis, cada vez mais, por aproximar os espectadores não só da trama construída em torno do herói trágico, mas também da música, dos versos, e, por conseguinte, os tornaram cada vez mais aptos a fantasiar o que primeiro ouviam e depois viam. O canto sempre introduzia as cenas dos protagonistas e anunciavam, anteriormente, os desfechos trágicos. Ver mais: DETIENNE, Marcel. **Dioniso a céu aberto**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988.

personagem que, ao passar por diferentes provações, sofre. Como ponto central da trama, a preocupação com o “herói” desloca o papel do coro para segundo plano. Na maioria das peças antigas, era esse elemento responsável por produzir, numa relação complexa com os atores, os sentimentos que conferiam significado à obra trágica. A voz coletiva, composta por uma massa homogênea de homens e mulheres e preenchida pelo lirismo dos versos ditirambos, comentava a ação dramática em uníssono ou criava expectativa pelos cantos ou danças. Se o enfraquecimento do coro já era notado na escrita de Eurípides, na qual a importância dada a heroína Medeia, a exemplo, rompia o dualismo ou a “bidimensionalidade” coro/herói, é importante investigar até que ponto isso se acentua em alguns momentos da história e em outros não. Além do mais, ao passo que o coro conferia a dimensão épica e, então, a coletividade à cena, o herói guardava em sua trajetória vivências e ações individuais; então, era o coro o responsável por elevar a ação além do conflito individual.

O papel transformador do coro começou a ruir com a Alta Idade Média, período no qual o viés teocêntrico reduziu não só o seu aspecto coletivo, mas, até mesmo, a ação dos próprios personagens centrais. A tensão entre o herói e o coro foi atenuada por um momento de coerção e limitação das artes ao se chocarem com os preceitos da Igreja. Na sequência, outra ruptura se deu com o teatro classicista, pouco após o Renascimento, quando a preocupação dos dramaturgos, em relação ao sofrimento do herói, concentrou-se na necessidade de sensibilizar os soberanos, por meio de um processo catártico no qual a poesia, trabalhada por diferentes técnicas e métodos, esteve voltada à atuação dos atores principais, imitando as atitudes e os feitos desses reis. Contudo, o espaço da expressão coral encontrou maior abalo com o advento das manifestações artísticas burguesas. Anatol Rosenfeld ressalta que personagens advindas da burguesia, até o século XVII, só figuravam nas comédias. Quando essas figuras apareciam no papel de protagonistas traziam à tragédia inúmeras transformações:

[...] sua presença impunha mais realismo e menor estilização, o uso de prosa, teor mais profano, não cabendo a solenidade tradicional, nem a grandeza e a distância míticas. Sobretudo se verificavam a privatização e particularização da temática. Esta, tornando-se “doméstica”, perdia o caráter público, ligado a heróis cujo destino envolvia o de cidades ou nações inteiras.³³⁴

Reflexos dessas mudanças recaem notoriamente sobre o papel do coro, que ao perder sua dimensão faz do drama burguês um espaço de pouca coletividade, tomado de assuntos “domésticos”. No entanto, essa nova estrutura – de “maior realismo” e “menor estilização” –

³³⁴ ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 61.

não se fixou como um modelo exclusivo seguido por todas as tragédias ao longo dos períodos. Já no século XVIII, algumas iniciativas como as de Lessing,³³⁵ decisivas ao desenvolvimento da literatura dramática moderna, intentaram aproximar ao máximo as tragédias shakespearianas, escritas no século XVI, das tragédias gregas (como um modelo a ser perseguido). Raymond Willians, a esse respeito, assinala que Shakespeare não emoldurava seus textos teatrais apenas pelos elementos das obras antigas, a ponto de assumir o posto de herdeiro direto daquela expressão artística. Na verdade, o que estava por trás das conhecidas tragédias elisabetanas era um novo tipo de tragédia.

Mesmo assim, o empenho de Lessing, seja pelos seus escritos filosóficos ou pelas peças teatrais, revelou, para os períodos subsequentes, uma importante união entre esses dois modelos trágicos: da tensão ou da ambivalência trágica construída através de uma força superior às escolhas dos homens (como para os gregos), embora “eivada” por aspectos humanísticos do período no qual escreveu o bardo inglês. Estabelecia-se, a esse modo, uma nova “estrutura de sentimento”, na qual a tragédia encontrou novas experiências sociais significativas para alçar o gênero a uma dimensão também complexa e significativa das particularidades da época. Esse novo modelo grego-elisabetano, desenterrado por Lessing, conferiu à contemporaneidade caminhos como aqueles que vemos na obra de Piscator, quando esse, através do seu teatro político, consegue tratar de várias camadas da população e suas diferenças, algo iniciado por Shakespeare no passado. Até mesmo a obra do dramaturgo Bertold Brecht, nas décadas de 1930 e 1940, com o chamado teatro épico contou com essa trama encabeçada por vários personagens e pouco particularizada, longe do ambiente doméstico, o que já era visto em muitos textos do afamado escritor inglês – a exemplo de *Rei Lear* ou *Macbeth*, ambas de 1606.

É por essa razão que o crítico de teatro, Anatol Rosenfeld, lembra a importância de Shakespeare ao quebrar e reinventar um novo paradigma de tragédia quando, mesmo num período em que os futuros membros da burguesia ainda não tinham o poder de fato, ele os colocava, juntamente com as camadas mais baixas da sociedade, em meio aos personagens representativos da nobreza. Nos dizeres do crítico:

O desrespeito às regras não impediu que Shakespeare se tornasse um dos maiores trágicos de todos os tempos (nem prejudicou autores como Marlowe, Kyd, Marton, Webster, Middleton, etc). Pelo cunho livre e aberto de sua

³³⁵ “Na Alemanha, G. E. Lessing (1729-1781), reinterpretando Aristóteles, se dirigiu contra o classicismo francês e proclamou a grandeza de Shakespeare. A atividade crítica de Lessing contribuiu para a eclosão de uma dramaturgia de relevo na Alemanha. Goethe”. ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 59.

dramaturgia, tornou-se o inspirador do teatro romântico. Suas tragédias divergem do modelo grego e classicista em pontos importantes: os enredos envolvem numerosas personagens, de várias camadas sociais, estendendo-se por amplos espaços e tempos; [...] em pleno desenvolvimento trágico surgem cenas cômicas ou grotescas; verso e prosa se revezam.³³⁶

Ao não seguir à risca os modelos gregos e classicistas, Shakespeare parece ter emprestado à estrutura do teatro contemporâneo, como o brasileiro, características de renovação e releitura das nossas particularidades histórico-sociais. Sabendo que, como diz Williams, “[...] nem toda arte [...] se relaciona com uma estrutura contemporânea de sentimentos”,³³⁷ vemos que as formações e experiências sociais já manifestas, como a do período shakespeariano, “dominante ou residuais”, emprestaram a formações artísticas emergentes (como a de Agostinho Olavo, Chico e Paulo Pontes), seja numa forma de modificações ou perturbações das velhas formas, soluções tanto para a adequabilidade do conteúdo da tragédia à sociedade brasileira como um conjunto de elementos a ser trabalhado na forma de escrita desses dramaturgos (na estrutura de fato, que por sua vez contribuiu para o estabelecimento de uma nova “estrutura de sentimento”).

É a partir desse pressuposto que podemos, em *Gota D’Água*, apontar a mistura de diversas temáticas, com um enredo “envolvendo numerosas personagens”, de várias camadas sociais. Em especial, como visto no excerto em destaque, em meio ao desenvolvimento trágico, na peça de Chico e Pontes, vemos surgir cenas de teor cômico e, como já ressaltado no estudo da língua, com “características grotescas”. Já em Agostinho notamos uma maior “particularização” da temática: o meio negro desponta como assunto central da peça. Tal escolha é expressiva para um autor, envolto num grupo experimental de teatro para negros (TEN), que tinha como propósito justamente a defesa dos negros na sociedade brasileira, notoriamente quando os recupera numa época na qual os maiores vitimados eram justamente esses homens.

Em contrapartida, Chico e Pontes criam um leque de temáticas dentro do espetáculo *Gota D’Água*. Enquanto a personagem de Olavo defende uma camada social específica, fazendo menção à luta entre senhores e escravos, Joana, de Chico e Pontes, envolve o destino de mães abandonadas, de quaisquer raças e de determinadas classes sociais, abarcando variadas problemáticas tanto do espaço privado (a vida de um casal e seus filhos) como do espaço

³³⁶ ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 58-59.

³³⁷ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1979, p. 134.

público, como aquelas presenciadas em bairros, ruas e praças, de quaisquer cidades subjugadas e reduzidas aos mandos e escolhas de “tiranos”, políticos e comerciantes, como Creonte. De certo modo, nessa última peça há a representação de uma nação em conflitos: de classes, de religiões e até de escolhas políticas. Notoriamente destaca-se a grande fatia de pessoas humildes, iludida pelo suposto progresso urbanístico, através da venda de conjuntos habitacionais, amontoada em verdadeiros cortiços para que, no dia a dia, trabalhe e produza um excedente aos seus “senhores”, patrões. O “povo” abandonado a mercê de uma política personalista, valendo-se do pensamento de Sérgio Buarque de Holanda, é o que prenuncia a gota que pinga de segundo a segundo distintas adversidades que, aos poucos, dá cabo da vida do brasileiro (aspectos aludidos pela ficção dramática).

Importante ressaltar, também, que esse aspecto da particularização temática, observado na obra de Agostinho, é – em *Gota D’Água* – praticamente desmantelado pela atuação e pela configuração plural do coro: segmentado pelos espaços que ocupam os moradores, no bar, nas ruas, na quadra da escola de samba, ele revela distintas inquietações e amplia o universo de temas abordados pelos autores. Diferente do que vemos em Eurípides e Olavo, nos quais as mulheres de Corinto e as lavadeiras da fazenda se resignam a comentar e reprovar a ação da personagem central, o coro – na peça de Chico e Pontes – acompanha de perto a vida e a ação dos protagonistas, entrelaçando-se a eles, o que devolve, em parte, a tensão dramática entre o coletivo e o individual vista nos antigos textos.³³⁸ Aqui, essa interferência de uma rede de personagens na vida das figuras centrais não aproxima a peça de Chico integralmente do épos (do teatro épico), mas nos revela uma nova particularidade conferida a esse elemento: ao mesmo tempo que a voz coletiva participa e interfere na ação dos personagens, cantando e recitando, ela também perde, em muitos momentos, seu caráter homogêneo, dando vida a cada um daqueles que antes estavam misturados aos âmbitos coletivos, como à vizinhança (coro das mulheres), ao botequim (coro dos homens) e até à praça (todos), onde Joana faz juras contra Creonte.

Numa “geografia humana dos subúrbios”,³³⁹ nas palavras de Paulo Pontes, do coletivo passamos a um “coletivo particularizado” (às particularidades de um grupo), ou melhor, à

³³⁸ Podemos encontrar um exemplo disso na obra *As Troianas*, de Eurípides. As mulheres de Tróia, além de compor o coro, participam da ação quando são escravizadas pelos gregos após a guerra. Ver: EURÍPIDES. **Teatro de Eurípides**: Hipólito, Medéia, As Troianas. Tradução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

³³⁹ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Editora Hucitec, 1980, p. 281.

medida que as figuras do coro são individualizadas, como se esse elemento passasse a inexistir na peça, elas também revelam, como se tipificassem segmentos da sociedade, características amplas. É justamente nesse ir e vir que o coro se refaz e não se dilui: quando parece que cada figura dramática irá se distanciar por experiências e funções sociais diferentes, elas voltam a se unir devido a problemas comuns. Aliás, qual bairro ou cidade não tem um fofoqueiro, um “leve e traz” como o personagem Boca pequena? Quem nunca escutou falar ou mesmo não conhece um gigolô (caracterizado na peça por Cacetão)? Quantas vezes não recorremos aos conselhos de um “mestre” como Egeu? Quem nunca teve vizinhas, como Estela e Zaíra, que nos defendem como se a nós estivessem ligadas por laços familiares? Ou como Corina que parece de casa e cuida dos filhos da gente?

Aspecto ainda mais singular é unir ao canto do coro músicas de distintos ritmos e gêneros musicais, como o samba-canção, a batucada, a embolada, a orquestra, o choro e a marcha carnavalesca. Tal escolha dos autores conferiu à peça *Gota D'Água* a classificação de tragédia musical (ou pertencente ao gênero trágico-musical). Como podemos observar nas rubricas, o recurso musical é inserido no espetáculo de duas maneiras: de modo direto, quatro músicas – *Flor da Idade*, *Bem querer*, *Basta um dia*, *Gota D'Água* – ao serem cantadas em coro ou em atuações solo, interrompem o diálogo; de modo indireto, diferentes estilos musicais marcam ao fundo a fala das figuras dramáticas.

No primeiro caso, podemos antecipar que as quatro canções, analisadas de maneira detalhada no próximo capítulo, marcam andamentos variados da trama: *Flor da Idade*, cantada pelos vizinhos do conjunto habitacional, sintetiza os primeiros movimentos da trama, descrevendo não só o cotidiano dos moradores, mas a preocupação desses em torno da traição (de qualquer sorte) e da desconfiança amorosa, num espaço que abre possibilidades para vários amores (para se “amar toda a quadrilha”); na sequência, *Bem querer*, um canto solo da heroína, marca o primeiro encontro entre Jasão e Joana; prosseguindo, *Basta um dia* reflete o momento em que Creonte irá expulsar Joana e essa implora que por ali permaneça por mais um dia – “um dia para aplacar sua agonia”, para tramar sua vingança; já a música *Gota D'Água* além de apresentar o “desfecho da festa”, da peça, é cantada ao longo de toda a representação, pois ela é a canção do sambista Jasão, que lhe trouxe sucesso e a admiração de Alma, filha de Creonte.

Ao mesmo tempo, acentuando-lhe ainda mais a musicalidade, há de modo indireto, ao longo de toda a peça, a presença da orquestra e dos batuques do candomblé, acompanhando a fala e a dança das personagens (indicados pelas rubricas). É através da imposição desses ritmos

que os autores pontuam a trama, a intensidade dos diálogos, o espaço a ser ocupado pelas personagens na mudança de um *set* para outro; a sonoridade adianta e revela acontecimentos próximos. Em Agostinho Olavo, esse aspecto já tinha sido adotado com a batida ritmada dos atabaques, dos tantãs marimbas e dos agogôs. Contudo, a busca do aspecto musical, como elemento de renovação da arte teatral, é mais visível nos anos posteriores à escrita de *Além do Rio, Medea*. Desse modo, notamos como os dramaturgos do teatro brasileiro, da década de 1970, na qual se encontram Chico e Paulo Pontes, releram – por meio de suas obras – técnicas e métodos da dramaturgia de Piscator (1893-1966) e Bertold Brecht (1898-1956). Tal postura, na qual se alinham características de movimentos teatrais externos à nossa cultura, reinseridos e reelaborados pelos dramaturgos brasileiros, revela um processo de transculturação da estrutura teatral de *Gota D'Água*. Sem contar que para isso os dramaturgos brasileiros recuperaram aspectos estruturais de movimentos teatrais no nosso próprio país (numa operação de “redescobrimto”), como do Teatro de Revista Brasileiro.

Nesse mesmo contexto das comédias de costumes, o alemão Piscator, a partir do seu contato com o teatro de cabaré,³⁴⁰ não só improvisou a técnica de montagem desse tipo de espetáculo como aprendeu a incorporar na cena as canções. Esse meio lhe possibilitou um contato com camadas populares, como trabalhadores, que, posteriormente, fizeram parte de suas peças teatrais. A partir do improviso, dos esquetes, e das sátiras sobre condições sociais, realizadas nos shows de cabaré, o dramaturgo passou a enxergar nessa arte popular a possibilidade de trabalhá-la politicamente. Segundo Eugénia Vasques ele “[...] concebeu, desde cedo, uma ideia de teatro político que visava banir da cena qualquer traço de ‘expressionismo’ individualista, irracionalista, burguês e ‘reaccionário’”.³⁴¹ A luta pela transformação imediata da vida das pessoas era o seu principal objetivo, principalmente quando buscava informar pela arte teatral, levando aos espectadores e aos atores a compreensão das engrenagens sociais que

³⁴⁰ “O teatro de cabaré constituiu-se como um tipo de teatro – fronteiro à revista – que se desenvolveu em algumas capitais europeias, em fins do século XIX e primeiras décadas do século XX. [...] No Brasil, o teatro de cabaré nunca foi uma realidade, talvez pela força que o teatro musicado e o teatro musical sempre tiveram, desde o século XIX, seja nas suas formas mais grandiosas, seja no formato de bolso, ou de garagem. Nos anos de 1980, no entanto, influenciadas pelo movimento que, nos Estados Unidos, vinha revivendo o glamour dos cabarés europeus, surgiram experiências teatrais que se estruturam a partir daquela referência. Entre elas, destacam-se as montagens de Cabaré Valentim, a partir de textos do ator alemão Karl Valentim”. FÁRIA, João Roberto. Cabaré. In: GUINSBURG, J.; FÁRIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva / Sesc-SP, 2006, p. 67-68.

³⁴¹ VASQUES, Eugénia. **Piscator e o conceito de Teatro Épico**. Rio de Janeiro: Escola Superior de Tetro e Cinema, 2007, p. 8.

os movimentavam (esmagavam) todos os dias. A partir de inúmeras experiências no teatro amador e, posteriormente, em contato com a dramaturgia profissional,

Piscator criou uma forma teatral mais aperfeiçoada, com base na estrutura da “revista”. Esta forma teatral conduzia a uma das características fundamentais do teatro alemão moderno a que já se pode chamar “teatro documento” ainda que Piscator a designasse por “teatro didático”: uma estruturação episódica, em quadros ligados por canções, e apresentada por um “Compère” ou “Comère”, representando a Burguesia e o Proletariado, e centrada na explicitação de acontecimentos da história social recente.³⁴²

Não é preciso ressaltar as aproximações entre essa forma teatral e o Teatro de Revista Brasileiro, presente em nosso país desde o final do século XIX até meados do XX. Influenciado pela comédia de costumes, anteriormente divulgada no país por Martins Pena, por volta de 1840, a revista trazia situações vivenciadas no campo e na cidade por meio de tipos, como caipiras, bêbados, juízes, malandros, que eram facilmente reconhecidos pela sociedade fluminense. Carregando a herança de Pena, que incorporou aos seus diálogos os dialetos falados ao longo do país, Arthur Azevedo, com peças como *O Bilontra* e *O Mandarim*, tornou a revista uma das formas mais expressivas da nossa dramaturgia, também incluindo nela a figura do “compère”.³⁴³

Essas comédias carregavam a preocupação de trazer a fala popular e inseri-la no palco para ironizar e satirizar acontecimentos político sociais do Brasil. Cada cena, como também se pode ver no teatro de Piscator, era recortada por canções escutadas no rádio, o que atraía ainda mais os espectadores. Todavia, quando, por volta de 1940, as representações se tornaram repetitivas, produtores como Walter Pinto, a exemplo, tentando atrair uma bilheteria rentável, criaram o chamado “Teatro Show”. Sob essa ótica:

O novo teatro de revista iria crescer em maravilhas maquinais: apoteoses de fogos de artifício, fontes a jorrar cascatas de mulheres prateadas em lagos dourados e mágicos... olha que céu... que mar... que florestas verdes... a natureza aqui perpetuamente em festa, riquezas, sol, sal e litoral privilegiado... todo o bestialógico chauvinista de país tropical abençoado por Deus, bom de

³⁴² VASQUES, Eugênia. **Piscator e o conceito de Teatro Épico**. Rio de Janeiro: Escola Superior de Tetro e Cinema, 2007, p. 11.

³⁴³ Segundo o Dicionário do Teatro Brasileiro, a figura do compadre era obrigatória no teatro brasileiro de revista até o final da I Grande Guerra. “Mais que uma personagem, o compère era uma convenção revisteira: era aquele que deveria fazer a ligação “comentada” entre os quadros. Essa função poderia ser exercida por uma personagem com nome e personalidade próprios. A imagem de compadre estava entre o clown e o cabaretier, um comico trapalhão que, geralmente, se apresentava vestido a rigor”. VENEZIANO, Neyde. Compadre. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva / Sesc-SP, 2006, p. 90.

bola (mas não *da* bola...), com carnaval em fevereiro, alô, alô, Pão de Açúcar e Corcovado e aquele abraço. Esta seria a matriz ideológica da nova revista.³⁴⁴

Diferentemente dos rumos seguidos por Piscator, esse novo modelo deixou de privilegiar os textos ambíguos (ou de equívoco), que compunham críticas aos políticos da época e, ainda, valiam-se de trocadilhos e do acompanhamento das melodias harmoniosas. Agora a trama não tinha um fio condutor, como o *compère*, e apresentava quadros soltos, sendo a preocupação desse novo teatro o entretenimento e a bilheteria. Dessa forma, quando os musicais foram retomados no Brasil, entre as décadas de 1960 a 1970, numa resposta crítica aos acontecimentos da época, como a censura do estado autoritário, esse modelo não poderia ser incorporado na estrutura de peças musicais brasileiras, que pretendiam colocar o teatro a serviço da conscientização social e da transformação da sociedade.

Além disso, o “Teatro Show” inviabilizou a distinção dos problemas gerados entre a burguesia e o proletariado e destituiu, por conseguinte, as cenas de paródias ou sátiras que pudessem tecer um documento crítico do cotidiano dos brasileiros. Era preciso recuperar as antigas características das revistas, como aquelas divulgadas por Arthur de Azevedo e adequá-las ao novo contexto. Esse papel passou a ser assumido por grupos como o Arena, o Oficina e o CPC (Centro Populares de Cultura), e, posteriormente, pelo “Show Opinião”. Por incentivo desses e de outros movimentos teatrais, peças musicais brasileiras, como *Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes*, *O Rei de Ramos*, *Gota D’Água*, *Ópera do Malandro*, reconfiguraram o uso do musical dentro da nossa arte dramática, sabendo que a música e o humor estiveram também presentes em outros momentos, como na ditadura varguista, para combater e questionar os regimes autoritários e suas armas de censura tão acirradas.³⁴⁵ Através das técnicas de Piscator e do seu contemporâneo Bertold Brecht, os dramaturgos dessa nova fase não deixaram de incluir as canções, embora elas tenham aí um significado ligado ao dever de instrução e não de

³⁴⁴ PAIVA, Salviano Cavalcanti de. **Viva o Rebolado**: vida e morte do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, p. 67.

³⁴⁵ A esse respeito lemos na dissertação de mestrado de Ludmila Freitas: “[...] não se pode negar que esses musicais tem o mérito de enfrentar, com ousadia, o governo autoritário ao levar aos palcos, por meio de analogias, temas candentes da realidade brasileira, como a ditadura, a derrota da esquerda, a cultura de oposição e a luta pela liberdade democrática. Ao encenar os musicais, o Teatro de Arena constitui uma forma de reagir e subsistir a situação imposta à sociedade e ao teatro. A relação entre passado e presente assume significado de destaque, por ser procedimento que possibilitou vencer o cerco da censura e denunciar o arbítrio e a intolerância”. FREITAS, Ludmila Sá de. **Momentos da década de 1970 na dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri**: o “caso Vladimir Herzog” (1975) (re) significado em Ponto de Partida (1976). 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007, f. 31-32.

entretenimento apenas. As músicas passam a marcar as quebras (de atos, cenas, ou de passagens significativas), facilitando a compreensão do texto e acrescentando a ele novos significados.

Na verdade, é a partir de Piscator, com os primeiros indícios de um teatro épico, que Bertold Brecht irá tecer sua estética teatral, influenciando grande parte dos dramaturgos brasileiros do século XX. Na obra *Escritos sobre Teatro*,³⁴⁶ o dramaturgo descreve a dramaturgia épica como aquela que polemiza os elementos estruturais apontados por Aristóteles na *Poética*, como a unidade de ação, espaço e tempo, que, quando relidas no Renascimento, conferiram ao drama linearidade e uniformidade. Sem uma trama encadeada logicamente, a catarse não tem espaço nessa nova concepção de dramaturgia. Assim, não é finalidade de escritores e diretores envolver o público numa representação emotiva que o faça criar vínculos com o personagem, a ponto de sentir o drama como algo real. É necessário, antes de mais nada, despertar o espectador para que ele entenda que toda atuação no teatro ou até mesmo no cinema não passa de uma maneira de pensarmos sobre diversas realidades. Para o dramaturgo alemão, assim, a catarse é o elemento que leva o leitor ou espectador a se tornar passivo, destituído de sua capacidade de polemizar e questionar o seu mundo.

Nesse ponto, valendo-se novamente da teoria de Angel Rama, vemos como a peça *Gota D'Água* sofre o processo de transculturação, ao lidar com elementos da literatura dramática alemã (de Piscator e Brecht), que são relidos a partir da nossa cultura e da nossa tradição teatral (como as “revistas”).³⁴⁷ Alguns aspectos da teoria do teatro épico são retomados, como o trato com a música, por exemplo, mas nem todos. A peça de Chico e Pontes traz realmente um lugar distinto ao inserir estilos musicais variados no texto e na cena teatral, concebendo-os como parte da cena, como se eles comentassem o texto numa tomada de posição dentro da obra (não apenas como realce, como assinalava Brecht). Contudo, tais músicas não interferem totalmente na linearidade do texto e não eliminam o poder catártico da encenação, haja vista que elas possibilitam sentimentos, conservando distintas sensações e gerando tensão em relação ao desenlace da trama – fatores de um teatro dramático e não épico.³⁴⁸

³⁴⁶ BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre Teatro**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970, p. 89-91. V.1.

³⁴⁷ A influência do Teatro de Revista sobre a peça *Gota D'Água* também é apontada pela professora e pesquisadora Dolores Puga. Cf. PUGA, Dolores. **Pode ser a Gota D'Água**: em cena a tragédia brasileira da década de 1970. 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

³⁴⁸ De maneira mais detalhada, em meio às estratégias e métodos do teatro épico, podemos notar, ainda, a presença de elementos da estrutura das tragédias gregas: a protagonista carrega alguns traços do herói trágico; há aqui uma reelaboração do coro, resquício dos antigos textos gregos; a unidade de ação, de tempo e lugar não é negligenciada pelos autores e o descomedimento e a catástrofe, presentes em *Gota d'água*, corroboram para o

Isso significa afirmar que a construção de *Gota D'Água* combina aspectos realistas, miméticos, pautado nas mesmas matrizes de textos como *Eles não usam Black-tie*,³⁴⁹ de Gianfrancesco Guarnieri, com elementos dos chamados textos épicos, no qual a música, o uso de cartazes no fundo do palco, e a inserção de vários espaços de atuação (a divisão em *sets*), acrescentam elementos narrativos, juntando-se aos diálogos para a discussão dos assuntos sociais. Já a peça *Além do Rio, Medea* figura somente dentro da vertente do realismo crítico, na qual os trabalhadores e operários negros eram colocados em cena, sem diversificação do espaço cênico em várias dimensões, numa tentativa de aproximação direta com os fatos e acontecimentos vividos no dia a dia. Aqui chegamos a um ponto importante de nossas observações que partem da crítica do uruguaio Angel Rama: a estrutura realista – empregada por Olavo – exige uma linguagem e uma atuação que imita, nos gestos, nas danças, na fala, o universo dos sujeitos representados, enquanto que os elementos, selecionados por Chico e Pontes, não abandonam o poder de denúncia (de viés político), mas o reconfiguram por meio de uma língua, de um modelo de atuação, de uma estruturação do texto próprios dos escritores. Na fusão, já referida, entre duas vertentes de teatro produz-se uma nova forma de escrita e concepção da cena. Essas mudanças na estrutura implicam mudanças na posição crítica e ideológica dos dois dramaturgos, que criam novas tendências localistas para o teatro brasileiro, sem se fixar apenas nos modelos europeus.

Outro aspecto estrutural de fundamental importância, que comprova a assertiva acima, refere-se à construção dos diálogos. Em Agostinho Olavo, devido às suas proposições de um teatro de luta social, dentro do TEN, vemos o uso corrente da prosa na construção dos diálogos. Já na peça *Gota D'Água*, marcando novamente a preocupação dos autores em construir um

desfecho trágico. Assim, os elementos descritos por Aristóteles na *Poética* não são descartados por conta de uma nova maneira de conceber o teatro. Sobre o estudo desses elementos estabelecido por Aristóteles ver: ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

³⁴⁹ É interessante notar o que diz Iná Camargo Costa, ao analisar *Eles não usam Black-tie* de Guarnieri. Para a professora a peça é um drama que aponta caminhos para o teatro épico no Brasil. Desconhecendo as discussões de Brecht, segundo Iná, Guarnieri fixou sua ação dramática em um espaço reduzido, fazendo com que essa “limitação espacial” trouxesse aos diálogos todas as funções. A exemplo ela cita cenas nas quais ao invés de observarmos o conflito da greve, o espaço reduzido nos traz apenas o âmbito da casa do protagonista, Otávio. Também diante de cenas dramáticas, as personagens se apresentam “secas”, sem emoção – características épicas. Num balanço da importância do drama de Guarnieri, diz Iná Camargo: “Depois deste ano a dramaturgia brasileira não seria mais a mesma. Mesmo escrevendo um drama com os problemas que tentamos apontar, Guarnieri deu início ao capítulo do teatro épico. Talvez seja exatamente por seus problemas que *Eles não usam Black-tie* tem tanta importância na história da dramaturgia brasileira”. COSTA, Iná Camargo. A crise do drama em *Eles não usam Black-tie*: uma questão de classe. **Discurso**, São Paulo, n. 20, p. 155, 1993.

texto político de ampla “eficácia estética”, a fala é composta por meio de versos. A esse respeito diz Paulo Pontes:

[...] eu acho que um dos elementos mais importantes da peça é que todas essas coisas puderam se ordenar dramaticamente através de um diálogo feito em verso e que faz um brilhante apanhado do linguajar popular, não no que tem de pobre, ao contrário, no que tem de rico e poético. Não houve tentativa de imitar o que o povo fala, mais sim de criar uma poesia motivada pela fala do povo. Do ponto de vista de dar dignidade a formas populares de cultura, é isso que eu vejo de mais feliz na peça [...] O verso ajuda muito aí, vai desempenhar uma função muito boa porque ele é capaz de aprofundar o personagem social e de dar uma dignidade, uma força teatral, que substitui o diálogo em prosa, naturalista, que é um instrumento de prospecção para a psicologia.³⁵⁰

A isso acrescenta Chico Buarque:

No meu caso pessoal entra um know-how de fazer música com verso há dez anos. E aí é verdade que às vezes uma rima é uma solução... A procura de uma rima gera, desencadeia um processo de articulação que é difícil de explicar... acontece até de por causa de uma rima vir uma boa idéia para o texto, pelo menos no meu trabalho particular.³⁵¹

No depoimento de Pontes a Fernando Peixoto, estudioso e dramaturgo desse período, notamos que não houve uma “tentativa de imitação” da fala do povo, mas a criação de uma nova língua, de uma língua artificial, literária, dos próprios escritores. Isso confere, como podemos notar no primeiro excerto, à ordenação dramática um aprofundamento dos personagens sociais, levando às cenas uma “força teatral”, ou melhor, uma intensidade que se opera do texto para as músicas e das músicas para o texto. Ao se valer das palavras de Chico Buarque isso fica ainda mais claro, pois a rima, presente nos diálogos, é uma “solução” que facilita o processo de escrita, onde os versos parecem compor músicas. Nas palavras de Eliot a música presente nas palavras, como nos versos da peça, está num ponto de intersecção, pois:

[...] surge da relação, primeiro com as palavras que a precedem ou a sucedem, e indefinidamente, com o resto do contexto em que se encontra. E surge também de outra relação, a de seu significado imediato nesse contexto com todos os demais significados que possua em outros contextos, com sua menor ou maior riqueza de associação. Nem todas as palavras são igualmente ricas e bem relacionadas. Faz parte da tarefa do poeta distribuir as mais ricas entre as mais pobres, nos lugares adequados.³⁵²

³⁵⁰ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1980, p. 282-283.

³⁵¹ Ibid., p. 282.

³⁵² ELIOT, T. S. **A essência da poesia**. Tradução de Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972, p. 52.

Desse modo a estrutura do musical, discutida acima, ganha ainda mais força. O processo de articulação, “difícil de explicar” para Chico Buarque, é esclarecido por Eliot, através do conjunto rítmico, formado na associação das palavras, em associação com o seu contexto imediato e outros. Nessa associação a poesia transfigura a fala popular, como se estivesse produzindo uma nova linguagem, no qual a combinação dos sons é um dos principais elementos para o fazer poético na dramaturgia.

Enfim, após a discussão da estrutura das duas obras trágicas, é importante lembrar que elas se situam em contextos diferentes, com propósitos também diferentes e distantes por um conjunto de estudos estéticos que marcou o teatro a partir da década de 1960. Dessa forma, Agostinho Olavo, imerso numa releitura de *Medeia*, de Eurípides, que recupera aspectos do meio negro, na década de 50, em contraste com o universo do branco, selecionou uma ordenação ao seu texto que fosse explícita na luta por uma revitalização das aspirações igualitárias, que orientou no passado os grandes movimentos sociais negros, desde 1930. Sua peça quando revela as submissões dos africanos no século XVII, adquire viço e fortalece o papel do negro, representando-o com a substância crua da “verdade”. Nesse ponto, *Além do Rio*, na conjuntura que se insere, se aproxima dos textos militantes, participante de um conjunto de obras que caminhava nesse sentido. Por outro lado, *Gota D’Água* revela o imaginário popular do subúrbio, bem como seus problemas políticos e sociais, através de uma estrutura dialogal diversificada pela musicalidade dos versos, das canções, de uma poesia que, misturada a termos grotescos, adquire um caráter transformador. Ressalta-se uma ambiguidade entre o real e o fictício, o fantasioso, com a inserção de vários elementos que fazem alusão à peça enquanto representação da vida cotidiana, fator que confere à escrita de Chico Buarque e Paulo Pontes uma estruturação híbrida entre o teatro moderno brasileiro, influenciado por modelos externos, e a oralidade do teatro popular (das revistas).

3.1.4. Cosmovisão

É por meio desse “nível”, onde são produzidos os significados de uma obra, que podemos compreender como os dramaturgos brasileiros revelaram, através de *Além do Rio* e *Gota D’Água*, traços característicos do nosso país. Se há ou não respostas criativas às várias tendências modernizadoras da dramaturgia por parte desses autores, revelando um conjunto de ideias originais as situações históricas do Brasil, é o que pretendemos averiguar nesse momento. Angel Rama observa como os romancistas regionalistas, a exemplo de José Maria Arguedas, abandonaram, após a Primeira Guerra, o discurso lógico-racional e incluíram na produção

literária uma nova visão do mito, mais legítima para interpretar as particularidades culturais latinas. Os mitos locais, “fontes vivas da cultura”, ao serem trabalhados pelos escritores, devem ser pensados antes de serem relidos ou adaptados. Em outras palavras, essa operação, chamada de “pensar mítico” para o crítico uruguaio, implica que o autor, diferente do mitólogo, deve compreender os mecanismos mentais que geram um mito, os seus principais elementos, a fim de trabalhá-los juntamente com outros mitos dentro da sua obra. Aí eles são relidos, adaptados a outros contextos e partilham então de um novo sistema de código que os engloba. A partir disso, é que procuraremos identificar os diferentes mitos abordados por esses dramaturgos.

A tensão entre o mito e as formas de pensamento próprias do século XVII, nas fazendas, é recuperada em *Além do Rio, Medea* por meio da releitura da mitologia das religiões africanas em contraponto com a cultura cristã. A protagonista se divide entre o mito do cristianismo, no qual o batismo – para os católicos – é a inclusão do homem no corpo místico de Cristo, na Igreja, libertando o indivíduo do pecado original para a busca da salvação, e a crença africana em Exu, deus da terra e do universo, o grande companheiro dos mortais no seu dia a dia. A justaposição dos nomes da personagem central realizada de duas maneiras, Jingga-Medea e Medea-Jingga, nos sugere os encontros e desencontros desses dois universos, como já analisado no nível da língua. É a vontade de ser branca, frente aos desígnios da sua “gente preta”, que encaminha Medea para os limites de sua existência. Essa contradição só é superada quando a personagem reconhece as leis de Ogum, guerreiro implacável e representante daqueles que lutam pelo seu espaço, e as leis de Exu. No final da peça, diz Medea: “Ó vozes da minha raça, ó minhas vozes, onde estão? A negra largou o branco. Medea cospe este nome e Jingga volta a sua raça, para de novo reinar. Ainda sou rainha. Ainda sou preta e orixá”.³⁵³ Numa macumba sangrenta, os negros festejam a volta de Jingga chamando também Exu e Ogum. A respeito desses orixás, diz Reginaldo Prandi:

Exu é o orixá sempre presente, pois o culto de cada um dos demais orixás depende de seu papel de mensageiro. Sem ele orixás e humanos não podem se comunicar. Também chamado Legba, Bará e Eleguá, sem sua participação não existe movimento, mudança ou reprodução, nem trocas mercantis, nem fecundação biológica [...] Exu foi grosseiramente identificado pelos europeus com o diabo e ele carrega esse fardo até os dias de hoje. Ogum governa o ferro, a metalurgia, a guerra. É o dono dos caminhos, da tecnologia e das oportunidades de realização pessoal. Foi, num tempo arcaico, o orixá da agricultura, da caça e da pesca, atividades essenciais à vida dos antigos.³⁵⁴

³⁵³ OLAVO, Agostinho. *Além do Rio, Medea*. In: NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961, p. 231.

³⁵⁴ PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 20-21.

Nessa busca por traços da cultura africana, Olavo não promove uma retomada livre de outras influências culturais, sejam elas europeias, gregas ou aquelas já presentes no Brasil. Num primeiro momento, o mito grego de Medeia, que mata o irmão e se desvincula do pai para apoiar e seguir Jasão, reaparece aqui relacionado às características das antigas tribos africanas estabelecidas em nosso país e também às festas afro-brasileiras – como as congadas. Aétes, pai da negra Medea, é uma alusão àquele que, no campo mítico grego, descende do sol – Eetes filho de Hélio. Já o nome Jinga aparece nas congadas, festas que já no passado coroavam um rei, sem poder político ou civil, mas com representatividade simbólica para os negros.

No século XVII, com as invasões holandesas na África Ocidental, nos espaços dominados por portugueses para capturar negros, há relatos de uma crença em Ginga ou Jinga que se interpôs contra os invasores. Luís da Câmara Cascudo, em sua obra *Made in Africa*, a descreve em meio a esse momento do seguinte modo: “Esse 1641 foi um ano de revolta. A rainha Jinga despertou, numa surpreendente agilidade aliciadora, mobilizando seus exércitos. Não era portuguesa e nem católica. Era uma rainha africana, livre para escolher o seu senhor”.³⁵⁵ Pelos seus grandes feitos sua imagem extrapolou os livros de história e ganhou representatividade em diversas religiões. Na verdade, segundo Câmara Cascudo:

Njinga Mbandi, Ngola Jinga, rainha dos Jingas, Dongo-Matamba em Angola, morreu há trezentos anos. Encontro-a viva, citada, contemporânea, de Cabinda a Benguela, de Luanda às terras de Lunda [...] Lendas, anedotas, invenções consagradoras ressuscitam a velha soberana indomável, astuta, obstinada, opondo-se ao irresistível preamar dominador e branco. Está, inarredável, na História de Angola e nos fastos da conquista portuguesa n'África ocidental. Fisionomia móbil, tenaz no desígnio de resistir, de salvar seu povo, governando-o como êle amava ser governado, com guerra, sangue e festa, em todas as ocasiões julgadas oportunas para combater, atirou seus prêtos contra os canhões lusitanos. Rendeu-se várias vezes. Ficava serena, gentil, concordadora, até que brilhasse a hora da reação. Nos derradeiros anos, exausta, doente, vencida, voltou a batizar-se, ouvindo os capuchinhos italianos, sonoros e gesticuladores. Morreu curvada, anciã veneranda, andando vagarosa, cabeça firme, olhos manhosos, inquietos, perscrutando a possibilidade de reacender a revolta e combater.³⁵⁶

As aproximações entre a personagem de Agostinho e “Ngola Jinga”, nos sugerem que ao dramaturgo não passou despercebido o culto ao heroísmo da “soberana indomável”. Lemos,

³⁵⁵ CASCUDO, Luís da Câmara. **Made in Africa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 29.

³⁵⁶ Ibid., p. 25.

a partir do trecho, a adoração da rainha guerreira pelo seu povo de Matamba.³⁵⁷ Por longos anos, ela resistiu ao arдил dos portugueses. Mesmo sendo uma defensora implacável de sua gente, Jinga, como confirmam os estudos de Câmara Cascudo e Mário de Andrade, lançou, no passado, sua própria tribo aos canhões portugueses. Para vingar o irmão Ngola Bandi, então rei de Matamba, a princesa traiu os costumes do seu grupo e se batizou Ana Jinga de Sousa, tornando-se embaixadora negra de Matamba. Havia nisso um propósito: Ngola Bandi ou Gola Bândi quando tomou o poder daquele lugar, após a morte de Nzinga Mbande Ngola Kiluanje, pai dele e de Jinga, não só perseguiu a irmã para tomar suas terras como matou seu filho, futuro herdeiro de Matamba. Após se unir aos portugueses, a princesa teve a oportunidade de se vingar:

Voltando a Matamba, cristã e simpatizada, Jinga reorganizou seus guerreiros e esperou a hora propícia. Ngola Bandi, refeito, reatacou impetuosamente e foi destruído. Escapou-se para uma ilha perdida no Rio Cuanza, acompanhado de raros fiéis. Ali o alcançou a vingança fraterna. Morreu envenenado. Aclamada Rainha, Jinga atraiu o filho do morto, o sobrinho detestado. Recepcionou-o em Gabazo, alegremente, e apunhalou-o sem perder tempo, vingando o filho. Entregou o cadáver aos crocodilos. E os tambores ressoaram a noite inteira, jubilosos pelo êxito.³⁵⁸

A isso, é importante acrescentar outras informações de Mário de Andrade sobre Jinga ou Ginga Bândi:

Essa princesa, Ginga Bândi era filha do rei de Angola ou Matamba que lhe dera o nome, o sova Ginga Bândi. Esse tiraníssimo rei, morto pelos súditos, deixou três filhas e um filho tido de uma escrava favorita, e mais um filho, herdeiro legítimo do trono, tido da esposa principal. Mas o arteiro filho de escrava, Gola Bândi chamado, conseguiu ficar no trono. Mandou matar o mano, a madrasta e mais um sobrinho, filho da princesa Ginga Bândi, sua irmã. Foi tirano como o pai, e tão molesto aos portugueses que viveu apanhado em guerrilhas continuadas dos soldados do governador Luiz Mendes de Vasconcelos, que nunca lhe concedeu pazes perfeitas. E a princesa Ginga remoía no coração calado a morte do filhinho... Gola Bândi estava ansioso por entrar na simpatia dos portugueses, à espera do momento propício para lhes mandar uma embaixada de paz, e assim que soube da mudança do governador, “com notável sagacidade nomeou para esta embaixada a sua irmã Ginga Bândi, em cuja viveza de espírito e desembaraço afiançou toda a sua esperança” diz o documento de que estou me servindo.³⁵⁹

³⁵⁷ Havia a essa época um grande reino nomeado Bakongo, envolto por Estados menores. Distanciados uns dos outros, passavam a se assumir como independentes. Quando alguma ordem deveria ser seguida, o Estado de “Manicongo”, ou seja, o reino do Congo ditava as regras. Esse reino era composto tanto por Angola como por Matamba – hoje, parte da Angola.

³⁵⁸ CASCUDO, Luís da Câmara. **Made in África**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 28-29.

³⁵⁹ ANDRADE, Mário de. Os Congos. In: _____. **Danças dramáticas do Brasil**. 2 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982, p. 45. 2 Tomo

Relata ainda o poeta paulista que o rei, irmão de Jinga, mesmo após matar o filho dela, teve a audácia de convocá-la e obrigá-la a travar a paz com o novo governador D. João Correia de Souza. Sendo invencível na prontidão verbal e dotada de notória consciência hierárquica, a princesa aceitou a tarefa, mesmo tendo que se voltar, por ora, contra seus irmãos. Na primeira oportunidade, quando discursou como embaixadora, recebeu uma salva de artilharia e continências, relata Cascudo. Nessa mesma solenidade, quando batizada, como já relatado, escolheu seu nome: “Da mulher do governador, dona Ana de Menezes, tomou o “Ana” e, do marido, o “Sousa” aristocrático. Ficou sendo Dona Ana Jinga de Souza. Horrroso e hábil”.³⁶⁰

Sobre a morte que destina ao irmão e ao sobrinho, Mário de Andrade, valendo-se dos depoimentos de Alfredo de Sarmiento, acrescenta que a Gola Bândi foi enviado por Ginga um presente envenenado, tirando-lhe rapidamente a vida. O filho de Bândi, que ficou aos cuidados de um casa (um feiticeiro), teve até proposta de casamento realizada pela mesma senhora Jinga. Seduzido pela possibilidade de ampliar suas riquezas ao lado da tia, ele foi até seu encontro, de modo alegre e desprevenido. Caiu-lhe sobre as costas o punhal da rainha que, vingada, lançou o cadáver ao rio, saciando sua ira. Após isso, ela se instalou soberana, legítima representante de toda tradição africana, recobrando-se de luxo e armas. Enfrentou os portugueses de modo indireto, atacando e saqueando os feudatários do governador, numa manobra que aos poucos minaria as raízes do domínio dos lusitanos. A ela juntou-se o rei do Congo e de Dongo, mas em 1648, o português Salvador Correia de Sá e Benevides, após conter a entrada dos holandeses na África Ocidental, lugar de captura fácil de escravos, também levou ao chão as iniciativas da rainha negra e de seus parceiros. Faleceu a negra princesa e depois venerada rainha, no dia 17 de dezembro de 1663. Curioso é observar, como assinala Cascudo, a maneira que as festas do Rei Congo incorporaram o relato da rainha negra no Brasil:

Nos Congos ou Congadas pelo nordeste do Brasil aparece seu nome soberano, dispoendo das vidas, determinando as guerras, vencendo sempre. Reaparece lembrando, não as campanhas contra os portugueses mas as excursões aos sobatos vizinhos [...] Conste ou não da História, *Penélope sombria* constará sempre de uma estória vulgar nas cantigas brasileiras contemporâneas, no enredo dos Congos: “Mandou matar Rei Meu senhor! / E quem mandou foi Rainha Jinga!”.³⁶¹

³⁶⁰ CASCUDO, Luís da Câmara. **Made in África**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965, p. 27.

³⁶¹ Ibid., p. 31-32.

A rainha Jinga, “Penélope sombria”, como no poema de Antero de Quental, é aquela “[...] que leva as noites desmanchando a teia/ que suas mãos urdiram todo o dia!”,³⁶² aquela que determina a história não de maneira progressiva, pois também estabelece as guerras, dispondo de várias vidas para a batalha. Essa visão, que impera nas congadas, traz um significado parcial à Jinga: ela é lembrada apenas nas lutas travadas contra os povos africanos, numa forma de romper sua imagem de resistência no Brasil, onde os portugueses só a aceitaram dentro das festas do Rei Congo como a “rainha sombria”, que mandou matar o Rei, ou seja, seu irmão. O Embaixador das congadas, símbolo de maior prestígio nos festejos, é um enviado da rainha. Durante as comemorações ninguém pode vê-la, apenas podem os participantes sentir o seu poder e sua força implacáveis. Esse poder e essa força costumam ser associados aos dois orixás acima descritos, Exu e Ogum, que para muitos trouxeram à rainha seu caráter diabólico – como os europeus viam os orixás desde o passado.

A compreensão do mito de Jinga será o ponto central que permite observar o modo como construiu Agostinho Olavo sua personagem. Seu “pensar mítico”, mesmo tendo como ponto de partida a mitologia grega, trouxe à protagonista aspectos de uma relação entre as crenças religiosas da África e a maneira como essas foram repensadas no Brasil. Medea é a possibilidade, através do texto teatral, de tomarmos contato com os mitos dos antepassados negros e, ao mesmo tempo, de resgatar o folclore brasileiro, do qual as folias de reis e as festas do Congo são partes integrantes. Para Roger Bastide,³⁶³ sociólogo que atuou como professor na Universidade de São Paulo (USP), são três os tipos de folclores relacionados com a presença do negro em nossas terras: um somente com traços culturais africanos; o outro chamado de “folclore de conjuntura”, num contato e adaptação de povos e culturas diferentes – portugueses, indígenas e africanos – e, finalmente, um “artificial” voltado à colonização e evangelização, então, um ardil de dominação criado pelos brancos. Esse último engloba, conforme Bastide, até mesmo as congadas, que, mesmo com instrumentos de percussão, como o tambor, marimbas, caxambus, ganzás, venera santos católicos, como São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. Nas palavras do professor francês:

O folclore negro – por oposição ao folclore africano – tem uma origem dupla: primeiro a existência de um processo de criouliização, que é um movimento espontâneo, interno à cultura afro-americana, por adaptação ao meio circundante e assimilação de elementos europeus. Mas, ao lado, existe um folclore que foi criado voluntariamente pelos brancos para seus escravos, a

³⁶² QUENTAL, Antero. **Odes Modernas**. 2 ed. Prefácio de Nuno Júdice. Lisboa: Ulmeiro, 1983, p. 22.

³⁶³ Cf. BASTIDE, Roger. Os Três Folclores. In: _____. **As Américas negras**. São Paulo: Difel, 1974.

partir de fragmentos tomados de empréstimo à África, mas reinterpretados por eles para servir à obra da evangelização dos negros.³⁶⁴

Diferente do que assinala Bastide, Câmara Cascudo e Mário de Andrade, ao se referirem aos reis negros, cultuados nos antigos engenhos, não os veem como fruto de um processo imposto, mas de costumes já arraigados na cultura afro e inseridos pelos próprios negros no Brasil (não pelos portugueses). Nesse sentido, Agostinho Olavo parece redescobrir nesse caminho, ao retomar o folclore negro, o modo como apresentá-lo num “movimento espontâneo”, no qual o longo processo de acrioulamento, aqui presente, produziu mensagens, símbolos e mitos do universo negro que assimilaram conteúdos da América Hispânica. Sua capacidade de pensar o mito e suas operações de construção traz à peça uma posição particular ao repropor valores e questionar ideologias que sempre interpretaram o mundo negro sob a influência direta e coercitiva dos brancos. Logo, o autor de *Além do Rio, Medea* traça respostas para negar a desculturação – de costumes e crenças do passado – e achar novas significações da cultura africana e da afro-brasileira, confrontando os mitos literários do mundo cristão e erguendo em meio a chamada “cultura nacional” o peso da complexidade dos costumes.

Quase vinte anos após a escrita de Agostinho Olavo, *Gota D'Água* (1975) foi pensada durante o início do governo Geisel, quarto presidente do regime militar brasileiro, que, a partir de 1974, inaugurou o lento processo de transição rumo à democracia. Sob a censura do Ato Institucional número 5 (AI5), extinto só no ano de 1978, o mito grego, a partir da peça de Eurípides, é pensado por Pontes e Chico Buarque num modo metafórico – indireto – de criticar a situação que o país atravessava. A exemplo, a opressão e o abuso do poder são representados por meio do dono das habitações da Vila do Meio-Dia, Creonte, que utiliza vários instrumentos de coerção social para manipular os moradores – o jornal, o rádio, a música, inclusive a polícia para expulsar os devedores.

Aliás, os mitos do passado parecem conferir ao texto teatral em questão um exercício de reflexão e crítica à produção dos mitos do presente, principalmente aqueles incutidos através de clichês à nação brasileira. Campanhas publicitárias do governo, ao assinalar o necessário apoio de todos ao estado autoritário, reafirmaram, naqueles anos, como já comentado, jargões como: “Brasil país do futuro, do futebol, do carnaval, de sujeitos acolhedores...”. Pouco a pouco, na maneira como os autores de *Gota D'Água* reestruturam a trama, ao se valer da releitura do mito de Medeia por Eurípides, percebemos que a trajetória da protagonista Joana,

³⁶⁴ BASTIDE, Roger. Os Três Folclores. In: _____. **As Américas negras**. São Paulo: Difel, 1974, p. 167.

ao se chocar com a autoridade de Creonte, também revela o caminho percorrido pelos personagens da vila ao serem explorados pelas prestações das simples moradias. Em meio a isso, eles veem como alternativa, como fuga dessa vida amarga, o sucesso no samba, como aconteceu com Jasão ao compor *Gota D'Água*, ou o futebol. Tudo isso é desmistificado pelo mestre Egeu, que mostra que o trabalho é a única oportunidade para as classes mais baixas, e pelo próprio Creonte, que dá fantasias para o desfile, uniformes para o campeonato, numa maneira de manter o poder, enquanto todos se iludem com futebol e carnaval.

Ao mesmo tempo que são desmistificadas essas formas simplistas de encarar a vida, a religião, como símbolo de resistência e luta de Joana, é concebida por uma complexa relação entre distintos mitos – o cristão, o grego e o africano. O trecho proferido por Joana, quando ela reúne forças contra Creonte e Alma, é alusivo a um tipo de sincretismo que funciona como uma forma de resistência para a sobrevivência de crenças desprivilegiadas na sociedade:

JOANA – Para tanto invoco o testemunho de Deus,
a justiça de Têmis e a benção dos céus,
os cavalos de São Jorge e seus marechais,
Hécate, feiticeira das encruzilhadas,
padroeira da magia, deusa-demônia,
falange de Ogum, sintagmas da Macedônia,
suas duzentas e cinquenta e seis espadas,
mago negro das trevas, flecha incendiária,
Lambrego, Canheta, Tinhoso, Nunca-visto,
faça desta fiel serva de Jesus Cristo
de todas as criaturas a mais sanguinária
Você, Salamandra, vai chegar sua vez
Oxumaré de acordo com mãe Afrodite
vão preparar um filtro que lhe dá cistite,
corrimento, sífilis, cancro e frigidez
Eu quero ver sua vida passada a limpo,
Creonte. Conto co' a Virgem e o Padre Eterno,
todos os santos, anjos do céu e do inferno,
eu conto com todos os orixás do Olimpo!³⁶⁵

Nessa passagem, as entidades divinas aparecem se somando umas às outras, cruzando-se para compor um novo olhar sobre a religião no Brasil. Essa linguagem artificial, literária, numa mistura de crenças distintas, nos possibilita uma crítica a determinadas religiões, como a Umbanda que, como vimos, pretendeu reunir diversos segmentos religiosos (algo visto na teledramaturgia de Vianinha, *Medeia: uma tragédia brasileira*). O trecho acima, da peça de Chico Buarque e Paulo Pontes, indica que não se pode unificar crenças tão variadas; o excerto

³⁶⁵ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 89-90.

propõe uma diversidade mítica que, desenvolvida ao longo da história, dificilmente seria abarcada por uma única religião. Além disso, “Deusa-demônia”, “padroeira” e “feiticeira”, “anjos do céu e do inferno” são expressões que promovem uma mistura entre o fascínio e o terror provocados pelas entidades divinas. Simultaneamente, Deus é capaz de punir e perdoar, assim como o “Tinhoso”, o “Nunca-visto” é invocado ao lado de “Jesus Cristo”.

Essas aproximações corroboram para que muitos dogmas e preconceitos sejam descartados. Nesse sentido, ao lado da divergência entre deuses do Olimpo e do submundo, como Têmis, guardiã dos juramentos e das leis dos homens, e Hécate, deusa da magia e das encruzilhadas, são apresentados símbolos da cultura afro-brasileira, como “São Jorge”, e da africana como “Ogum” – desprivilegiados por grande parte da população daquela e de nossa época. Não obstante, São Jorge, um padre e soldado romano, venerado como mártir cristão, após ser canonizado pela Igreja, tornou-se popular entre os negros, no Brasil escravocrata. Isso porque as religiões afro, principalmente o Candomblé, eram proibidas e num modo de não esquecer seus orixás, os negros os associavam aos santos. Por sua bravura, por sua força na guerra, o mártir passou a representar Ogum.

No excerto, naquilo que poderíamos chamar de culto “afro-grego”, as falanges (os caminhos) de Ogum estão para servir não à Iemanjá (falange de Ogum Beira-Mar), a exemplo, mas sim à Hécate, associada ao fogo, à luz e à magia. As encruzilhadas, geralmente vinculadas a Exu, são aqui recuperadas na imagem dessa deusa grega, alusão a existência secular dessa crença; o encontro de quatro caminhos num único ponto, como numa cruz, representa um momento de pausa e reflexão e, quando oferendas são depositadas, no cruzamento de ruas ou avenidas, pede-se inspiração para a abertura de novas vivências; outros rumos que podem conduzir o homem tanto ao bem como ao mal, como no ritual de Joana. Além disso, o termo aqui nos remete as “encruzilhadas” das religiões, ao ponto comum entre elas desenhado pelos dramaturgos: o da atração humana, desde os gregos até o mundo contemporâneo, pelos mistérios divinos e pela possibilidade do contato com Deus. Essa aproximação é proposta pela figura de “Oxumaré”, o orixá que liga o céu com a terra. Enfim, essa encruzilhada religiosa é sintetizada no final do trecho, no qual Joana invoca a virgem Maria e o Padre eterno, ao lado dos anjos tanto do céu como do inferno e, por fim, numa releitura da mitologia grega, associada às raízes africanas, a “todos os orixás do Olimpo”.

Esse sincretismo religioso, aferido na peça, não representa, no texto teatral, o respeito – das classes dominantes – por diferentes culturas em contato. Pelo contrário, ele marca uma

forma de resistência, em especial das culturas negras, em busca da sobrevivência de cultos, como os dos elementos da natureza, dos orixás, em meio a uma sociedade na qual os segmentos dominantes, por muito tempo, buscaram integrar, sob o domínio de um estado supostamente laico, as práticas religiosas em torno do catolicismo. Aliás, sempre existiu, em nosso país, uma verticalização das religiões que, ao colocar no topo os costumes europeus, impôs – de cima para baixo – preconceitos e retaliações às crenças distintas das cristãs, ou melhor, das católicas e evangélicas. Por essa razão, além de santos que partilham dos costumes de negros e brancos, como São Jorge, Chico e Pontes trazem também o ritual e o chamamento dos orixás, como Oxumaré, que por muito tempo se apresentou por trás de São Bartolomeu. Questionam os dramaturgos a verticalização já comentada e, ao colocarem os orixás em pé de igualdade com os deuses do Olimpo, elevam os costumes africanos à proximidade daquela que é uma das mais reconhecidas culturas de todos os tempos – a grega.

A partir do “pensar mítico”, observado nos textos teatrais, é possível levantar duas questões intrincadas uma a outra: primeiro, Agostinho Olavo, ao levantar a defesa da cultura dos negros, apontando valores e costumes sufocados pelas elites brancas, acaba reexaminando um dos mitos tão difundidos em nosso país, o da democracia racial; Chico Buarque e Paulo Pontes ao reconsiderarem esse mesmo mito, ampliam a crítica a essa suposta democracia que, inicialmente vista entre europeus, africanos e índios, na peça passa a ser desmistificada no seio de uma sociedade miscigenada (do subúrbio). Nessa as diferenças não são apenas acentuadas pelas distintas etnias das regiões marginalizadas, mas principalmente pela segregação operada dentro de uma sociedade de classes tão divergente; e, na década de 1970, quando foi escrita a peça, em meio a um estado antidemocrático. Para analisar tais assertivas, vejamos o que argumenta Florestan Fernandes sobre o mito em questão:

O privilégio é tão “justo” e “necessário”, para as camadas dominantes, e também para as suas elites culturais, que as formas mais duras de desigualdade e de crueldade são representadas como algo *natural* e, até, *democrático*. Está nessa categoria o mito da democracia racial, tão entranhado na visão conservadora do mundo no Brasil. O que define uma democracia racial? Pouco importa. O que importa é que o mito seja aceito e que se propague que não existe, no mundo, “outro exemplo de democracia racial”.³⁶⁶

Agostinho Olavo, ao recuperar a relação entre senhores e escravos, revela no seu presente, na década de 1950, através da dramaturgia, que nunca houve uma harmonia entre as

³⁶⁶ FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972, p.267.

“raças”, como pontuada na obra *Casa Grande & Senzala*, escrita por Gilberto Freyre em 1933. Sua peça nos conduz a pensar o quanto os negros, após a abolição, se tornaram cativos de “mentiras convencionais”, levando-os à ilusória ideia de que participavam de um sistema democrático. Negando as “utopias oficiais”, encontramos na escrita literária de Olavo recursos metafóricos que divisam uma cultura e outra: além do rio encontra-se a protagonista, separada pela correnteza e pedras que “afogam” qualquer equilíbrio entre dominadores e dominados.

Já em *Gota D’Água*, a Vila do Meio-Dia é uma alusão aos espaços erigidos a partir de um rápido e desorganizado crescimento urbano e industrial. No ambiente exíguo da habitação coletiva, somos levados a conhecer a qualidade de vida e a luta das classes desfavorecidas. As canções populares e a linguagem informal (grotesca, como demonstrado) permitem aos leitores recriarem, mesmo sem ver a encenação, os ambientes em que trabalhava e se reunia o povo. Neste espaço, o mito a ser questionado, em meio ao desemprego, ao pauperismo, à desorganização dos moradores para reivindicar mudanças, aos altos juros impostos às prestações das moradias, parece ser o da própria democracia. O “privilégio”, “tão necessário” a Creonte, ao ser encarado por grande parte dos moradores como “algo natural”, agrava ainda mais a desigualdade, fazendo com que eles busquem meios – muitas vezes degradantes – de se ganhar a vida. Boca Pequena, que não quer participar do boicote das prestações, representa a discussão acima travada:

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.³⁶⁷

A estratificação social, refletida pelo dia a dia dos personagens, também sinaliza a formação de diferentes tipos de trabalho, como os informais: “esparro de boate de turista”, “camelô”, “informante da polícia”, “contrabandista”, “chantagista”, bem como outros. A necessidade de exercer qualquer tipo de função social, para no fim do mês pagar as contas, é prova de que o mito que está em jogo é o da democracia brasileira. O personagem ao encarar como natural o acerto das prestações, com juros abusivos, contribui para os interesses particulares de uma minoria (a família de Creonte). A democracia como poder da minoria, que apadrinha aqueles prontos a defender suas causas, é posta implicitamente na relação entre Jasão

³⁶⁷ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D’Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 18.

e Creonte. Aos poucos, o mito grego é uma forma de repensar as ideologias cristalizadas no presente e repropor assim novas visões e valores.

Por fim, se para Agostinho Olavo o drama é uma construção crítico-literária que, nas entranhas das ações das personagens, desmistifica as vantagens do contato do negro com o mundo colonizado, em Chico e Pontes notamos, dentro de uma visão que une perspectiva formal e adensamento das relações histórico-sociais (no interior do próprio fazer literário), o questionamento de um mito erguido pelas publicidades dos militares durante a década de 1970 e pela promessa – já histórica nesse momento – de uma país democrático. Tanto em *Gota D'Água* como em *Além do Rio, Medea* é possível, então, verificar como o processo transculturador é para os dramaturgos uma maneira de conceber pela arte as várias facetas da realidade brasileira.

CAPÍTULO IV

UM MUNDO REPLETO DE ARTE:
GOTA D'ÁGUA

A melhor forma de preencher um espaço vazio, sobrevivendo dia a dia a ele, para resgatar o sentido de nossa existência, é por meio da arte, garantiu o escritor irlandês Samuel Beckett. Melhor ainda: “Achar uma forma de acomodar todo o caos, essa é a tarefa do artista de hoje”.³⁶⁸ Assim, é por meio das chamadas Sete Artes – música, artes cênicas, pintura, escultura, arquitetura, literatura e cinema – que, talvez, os artistas possam refletir sobre a condição humana. A essas artes acrescenta-se a fotografia, que passou a ser uma importante ferramenta para dar visualidade às representações culturais do homem a partir do século XIX. Voltando ao pensamento de Beckett, a Arte é a única ferramenta e o único meio de não nos tornarmos “cegos de nós próprios”, “cegos da razão”, “da sensibilidade” (termos do escritor José Saramago). Através da obra de arte, então, maior chance temos de acomodar o caos da existência humana, a cegueira que consome a possibilidade de sermos razoavelmente “funcionais”, isso pensando nas relações humanas.

A partir disso, só quando analisamos detalhadamente a obra *Gota D'Água*, temos a real dimensão do projeto dos dramaturgos. Pela peça teatral, eles iluminam características de outros campos artísticos, como o cinema, a música e até mesmo fazem referência à fotografia. E por meio desse trabalho inovador, revelam algo recorrente à cena social brasileira: há um movimento progressivo das mazelas sociais em nosso país, motivado por grande parte dos nossos governantes. Manter os problemas sociais a ponto de eles quase transbordarem, numa forma de intimidar os mais humildes, como se o pouco que conquistaram estivesse sempre em risco, é a habilidade mais repulsiva de muitos representantes políticos brasileiros, que estão no poder graças a essa ameaça iminente. Estão sempre prontos a acrescentar a *Gota D'Água* ao sonho de muitos, caso essa maioria não contribua com seus interesses e expectativas. Assim, a peça, mesmo escrita há quarenta anos, em tempos tão incertos, como o da ditadura militar, instaurada a partir de 1964, ainda respinga seus temas tão propícios na atualidade, ou melhor, traz uma torrente de questões que demorarão a secar. Embora, o mais brilhante dessa “gota”, quem sabe uma das metáforas mais acertadas para o Brasil, país que, como ressaltado, vive nos limites – da miséria, da corrupção, da violência, das crises econômicas – seja o modo como ela foi desenhada: por meio de uma proposta teatral que traz dentro de si outros segmentos artísticos.

Há em *Gota D'Água*, não obstante, um esforço por parte de Chico e Pontes para equilibrarem – dentro do texto – diferentes tendências de se fazer teatro pensadas ao longo do

³⁶⁸ BECKETT, Samuel. *O inominável*. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.

século XX, a fim de conferirem uma nova forma ao espetáculo. A maneira como os temas são abordados, em meio ao cruzamento entre o épico e o lírico, sem anular aspectos essenciais do dramático, como a mimesis e a catarse, conferem ao texto teatral originalidade. Ao mesmo tempo que as composições de Chico acompanham os diálogos, dando-lhes novos sentidos, as falas dos personagens são dotadas de musicalidade, ou pela cadência dos versos ou pela intensidade atribuída a cada situação da trama; a tensão dramática vista no texto cresce a cada cena, tendo a orquestra e a execução dos ritmos da cultura popular papéis decisivos para conferir amplitude ao confronto entre os moradores e Creonte e, por fim, para acentuar o caráter trágico da morte de Joana e dos filhos – algo que voltaremos a destacar no último capítulo.

Contribuem para essa combinação de campos artísticos – ao lado da música – recursos cinematográficos que, tão caros à obra de Oduvaldo Vianna Filho, não foram totalmente descartados, estando o próprio espaço teatral conformado em “sets”, como sugerem as rubricas.³⁶⁹ Em meio a isso, a fotografia ganha a cada cena e nos dois atos da peça lugar de destaque: cada cena, tal qual num filme, parece ser um fotograma transposto para essa película teatral; os autores parecem fotografar as cenas do cotidiano – por meio da releitura da tradição de Medeia – sob suas lentes literárias. São eles quem direcionam a objetiva, ofuscando determinados objetos, fatos e clareando outros. Somos nós leitores, diante do texto ou das remontagens teatrais, que concedemos maior brilho a um detalhe, antes não notado, e menor valor a outros já iluminados.

Nesse sentido, a partir da análise de *Gota D'Água*, veremos que não só o diálogo é suporte do drama, cabendo às demais áreas artísticas a possibilidade de criar uma relação ora objetiva ora subjetiva para os leitores e espectadores. Pois bem: disso depreendemos que Chico e Pontes não conceberam o drama em sua forma fechada, mas o ampliaram pelas experiências com o cinema, a fotografia e as músicas.

³⁶⁹ De maneira original, a pesquisadora e professora Dolores Puga reflete em sua dissertação, *Pode ser a Gota D'Água: Em Cena a Tragédia Brasileira da Década de 1970*, como Oduvaldo Vianna Filho, em seus projetos que mesclavam a linguagem cinematográfica à teatral, influenciou Chico Buarque e Paulo Pontes na peça *Gota D'Água*. Para Puga, Chico e Pontes organizam o cenário a partir do caminho percorrido por uma câmera de filmagem, como na teledramaturgia *Medeia, uma tragédia brasileira*, de Vianinha. Assim: “[...] mesmo sem a presença da câmera, a peça consegue fornecer essa sensação ao público. Trata-se da forma como os dramaturgos apontam, no texto, a existência e o funcionamento desses vários espaços onde se passam as cenas, sempre com o auxílio da iluminação”. PUGA, Dolores. **Pode ser a Gota D'Água: em cena a tragédia brasileira da década de 1970**. 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009, f. 77.

4.1. Dois retratos trágicos: a “foto da verdade” e a “foto de mentira”

Desenhar com a luz! Essa expressão parte da própria etimologia da palavra fotografia, originada através de dois termos gregos: φως (*phos*, luz) e γραφίς (*graphein*, pincel ou estilo), *phosgraphein*.³⁷⁰ A partir disso, o fotógrafo, aquele que pinta com a luz, seria o sujeito responsável por criar imagens através de uma lente sensível à exposição luminosa. Por sua vez, quando alguém deseja fotografar algo, mas não possui uma câmera, é comum que outros afirmem: “fotografe com a sua mente”. Para isso, como lembra um dos grandes fotógrafos do século XX, Henri Cartier-Bresson, é preciso alinhar na mesma posição cabeça, olhos e coração.³⁷¹ A sensibilidade de quem olha depende do modo como essa pessoa se posiciona e de como ela observa os diversos aspectos da vida, estando essa iluminada ou não. A partir dessa breve ponderação, temos dois sentidos para a fotografia: o literal, referindo-se à arte de capturar uma imagem num filme, podendo esse ser revelado ou não a posteriori, e o conotativo, quando possuímos o desejo de fixar algo ou alguém – reluzentes aos olhos – em nossa mente, podendo essa imagem ganhar vida e cores por meio da escrita, por meio da poesia, do romance e de outros gêneros.

É desse modo que distinguimos a primeira menção à fotografia em *Gota D'Água*. Já no início da peça, a personagem Corina utiliza o termo – no sentido literal – fazendo menção ao retrato de Jasão, no qual se pode notar um ar de superioridade, de ambição, e, posteriormente, aborda a foto das crianças, já no sentido figurado, como se pelo seu discurso ela fosse capaz de descrever a triste realidade vivida pelos filhos de Joana. Vejamos:

CORINA – 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,

³⁷⁰ Cf. FOTOGRAFIA, HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007

³⁷¹ CARTIER-BRESSON, Henri. **Momento Decisivo. Cara da foto**, Bloch Comunicação, Rio de Janeiro, n. 6, p. 19-25, mar. 2010. Disponível em: <<http://ciadefoto.com.br/blog/wpcontent/uploads/2010/03/Momento-Decisivo-Bresson.pdf>>. Acesso em: 09 nov. 2016.

brincando nos esgotos,
estão os dois garotos...
Os dois abortos...³⁷²

Diferentemente do poema de Drummond, *Os mortos de sobrecasaca*,³⁷³ no qual o álbum de fotografia pode ser comparado a um túmulo, onde jazem os familiares do eu-lírico, a passagem fala de uma fotografia viva, mas na iminência da morte (como se a qualquer momento o que está retratado fosse ou pudesse ser apagado). Nela estão os meninos espantados, como se fossem o “revés do parto” (palavras empregadas por Chico na música *Pedaço de mim*), descortinando nesse retrato aspectos pintados ao longo da peça: vivendo como “sobra de feira”, “num lugar fedendo à bebida, à bosta, à barata”³⁷⁴ – vocábulos que já conduzem o olhar do leitor para a morte, para os túmulos ou covas – eles encontram-se num “canto escuro”, sem luz, sem vida, no qual não podem ser fotografados. O verme, que na poesia de Drummond, pouco a pouco rói as fotografias dos finados, entes do eu-lírico, aqui parece atuar já em vida. Lentamente morrem os meninos de Joana devido a um verme chamado descaso, sendo o veneno dado pela mãe a última gota, a Gota D'Água de suas vidas.

Dessa maneira, ao passo que a “foto daquele desgraçado” é a figuração da vida em curso (“posando pro futuro/ e pra posteridade”), numa alusão às ambições de Jasão e à conquista de um novo espaço, a “foto da verdade” faz menção – nas palavras de Corina – à morte; os garotos são lembrados como “dois abortos”. Em meio ao caos do apartamento de Joana, onde ambos se encontram, o único objeto que se mantém de pé (“aprumado, no lugar”) é, não obstante, a fotografia de Jasão – sua reprodução em papel. Contrastando com essa, temos a imagem dos meninos, “brincando nos esgotos”, numa “foto” que – “batida” por Chico e Pontes – busca representá-los naquela fração de segundo (num tempo fugidio).

Como se pudessem representar cada fração ou estilhaço de tempo em que a vida se revela, os autores da peça buscam dar visualidade, numa espécie de fotografia falada, à vida daqueles que não são vistos, pois, como milhões de brasileiros, são deixados à margem da sociedade. Como “órfãos” de pais vivos, os anjinhos brincam “calmamente co’os cacos dos espelhos”,³⁷⁵ os quais tornam fragmentados – indefinidos – o desenho dos seus rostos. Passagem sugestiva da ausência de identidade desses infantes e, então, da impossibilidade de

³⁷² BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 4-5.

³⁷³ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012, p. 21.

³⁷⁴ BUARQUE; PONTES, 1975, op. cit., p. 4.

³⁷⁵ Ibid.

serem fotografados, pois a luz não convergirá totalmente sobre eles devido à quebra do espelho, da “lente” sensível à luminosidade. Ao longo da peça, eles não são caracterizados, não possuem nomes e quase não dialogam.

Nesse sentido, do retrato do sambista, passando pelo dos meninos (ainda na obra), chegamos, então, à tentativa de uma escrita teatral que lança mão de conceitos sobre a fotografia, como se essas duas artes juntas pudessem sensibilizar de fato leitores e espectadores quanto à realidade do povo. Isso não significa dizer que os autores tenham como preocupação central a representação fiel da realidade. Por meio da polissemia da palavra empregada em *Gota D'Água*, podemos observar, como na arte fotográfica, distorções, a tomada de um objeto ou pessoa por múltiplos ângulos, por vários enfoques e cores.

Na verdade, a alusão à fotografia, diferente da concepção referenciada pelos naturalistas do final do séc. XIX, manifesta o esforço dos dramaturgos para fixarem o real por diferentes percepções e ângulos, que parecem captar o interior das personagens antes mesmo do meio que as envolve. Nesse sentido, a tentativa de apreensão da realidade brasileira, num momento em que o povo era apenas estampado em jornais de crime e reduzido às estatísticas, se dá – primeiramente – pelo destaque de alguns aspectos externos, como a difícil vida em meio à cobrança de juros, a dificuldade de se conquistar a casa própria, a miséria das regiões periféricas, a traição daqueles que viram as costas às classes mais baixas. Contudo, num segundo momento, nos deparamos com o fator mais importante da peça: a preocupação dos autores que ultrapassa a apreensão do real e chega até a apreensão de um tempo no qual são reveladas as particularidades dos personagens.

Chico e Pontes não deixam, então, de penetrar nas emoções e sentimentos das figuras dramáticas, naquilo que parece estar abrigado na individualidade de cada um. A fim de surpreender momentos e detalhes que possam revelar esse universo, os autores parecem ampliá-los, como se pudessem, tal qual numa fotografia, aproximar o texto teatral da cena, ou seja, buscar na palavra cada vez mais o seu teor imagético. Basta observar o modo como Jasão, ao repudiar Joana, a descreve:

JASÃO – Só que, Joana, a vida também é jogo,
é samba, é piada, é risada, e paz
Pra você não, Joana, você é fogo
Está sempre atizando essa fogueira,
está sempre debruçada pro fundo
do poço, na quina da ribanceira,
sempre na véspera do fim do mundo
Pra você não há pausa, nada é lento,

pra você tudo é hoje, agora, já,
tudo é tudo, não há esquecimento,
não há descanso, nem morte não há
Pra você não existe dia santo
e cada segundo parece eterno
Foi por isso mesmo que eu te amei tanto,
Porque, Joana, você é um inferno
Mas agora eu quero refresco, calma,
o que contigo nunca consegui [...].³⁷⁶

O uso das metáforas propõe ao leitor que ele construa sua própria fotografia da protagonista. Assim, o “fogo”, dentre tantas imagens, tanto pode sugerir a intensidade de Joana em relação à vida, nos afazeres do dia a dia, como aludir ao seu modo de amar, ao seu furor sexual. Ao lado dessas possíveis representações, os dramaturgos dão visualidade a outros detalhes: a protagonista é descrita como alguém que está sempre “debruçada pro fundo do poço”, “na quina da ribanceira”, ou seja, mesmo diante de situações que podem arremessá-la num abismo, ela não teme. Encarar o medo da queda, do ponto mais íngreme, do ângulo mais perigoso, a faz mais destemida do que Jasão ou qualquer outro morador – ela não ousa flertar com o perigo. A isso é acrescentada uma outra característica: Joana vive como se estivesse “sempre na véspera do fim do mundo”. Nesse ponto, voltamos à ideia da intensidade, agora demarcada pelo fato de Joana ser uma mulher que vive os instantes como se, além deles, nada existisse, “nem morte não há”. Isso é confirmado pelo uso, nos versos seguintes, de locuções temporais, que a definem: “pra você tudo é hoje, agora, já”. Há nela, na descrição de Jasão, uma pregnância do presente, compondo um retrato de alguém que dificilmente pode ser esquecida, pois, tal como numa fotografia de fato, a ela “cada segundo parece eterno”.

Sintetizando, Jasão diz que Joana é “um inferno”. Dessa maneira, além de uma mulher intensa e pouco temerosa ao perigo, é possível associá-la, a partir disso, a várias imagens, como por exemplo as do cristianismo. Joana, sendo o próprio inferno, é “[...] o lago que queima com fogo e enxofre” (Apocalipse 21:8), a “fornalha ardente” (Mateus 13:42), o lugar “onde o seu verme não morre, e o fogo não se apaga” (Marcos 9:48). Cabe ressaltar dessas passagens a ideia do fogo infindo, o qual sempre irá arder, como em Joana, a qual “está sempre aticando essa fogueira”.

Recuperando o verso já comentado, no qual Jasão diz que ela está “sempre na véspera do fim do mundo”, é possível compreender a proximidade da personagem com passagens do

³⁷⁶ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 126.

apocalipse, nas quais são reveladas visões – a quem sempre está “debruçada pro fundo do poço” – sobre o fim do mundo e, principalmente, sobre o inferno, um pouco além “da quina da ribanceira” (onde a morte já foi ultrapassada e não é mais preciso temê-la). Não podemos deixar de frisar que interpretações voltadas à ideia de “inferno”, como a do Tártaro, para os gregos e romanos, também podem compor esse retrato. Aliás, o submundo greco-romano também era cercado pelo *Flegetonte*, um rio de fogo, fazendo arder as almas condenadas. E para finalizar essa fotografia falada, é como se Joana – nas palavras de seu ex-marido – se comparasse a todos esses lugares que não promovem a calma, só dão ao homem desespero, sendo difícil dele escapar ou quase impossível.

Desse modo, a fotografia imaginária, por meio dos diálogos, das metáforas, dos detalhes iluminados e ampliados por Chico e Pontes, como no trecho acima selecionado, pouco a pouco vai sendo construída, como se estivéssemos de fato diante de um retrato, apurando em nossa “móbia”, ou melhor, em nossa mente. Passo a passo esses negativos vão sendo impressos através da teatralidade, numa série de passagens da obra. Além desse retrato, tecido aos outros personagens de acordo com suas características, a fotografia expande instante a instante, junto às outras linguagens, como as músicas, o cinema, a cenografia proposta nas rubricas, a sensibilidade do leitor para que ele acompanhe a trama.

Notamos, então, na escrita de Chico e Pontes, desde o título *Gota D'Água*, a preocupação com a representação de relances decisivos na história vivida por Joana e Jasão e, num reflexo dela, àquela vivenciada pelos moradores. Somados cada um desses instantes (a traição revelada nos jornais; a revolta dos moradores contra Creonte; o casamento; o suicídio), eles passam a compor cena a cena a passagem de tempo do espetáculo. As ações dos personagens ora transpostas de um set a outro ora iluminadas em dois espaços distintos do palco, como ilustrado pelas rubricas, corroboram para um fracionamento do tempo, recomposto de maneira concreta na execução do espetáculo e já sugerido nas páginas do texto teatral. Nessas, a percepção do instante é proposta pelas indicações das cenas e do cenário, como se o espetáculo estivesse aí fotografado. Basta nos atermos a duas rubricas para analisar isso:

O Galego vai servi-lo; simultaneamente, no set da oficina aparece o velho Egeu, enxugando as mãos nas calças, segurando uma válvula de rádio; apanha o rádio e começa a consertá-lo, encaixando a válvula, em silêncio, sozinho; no Set do botequim, Cacetão abre o jornal e lê; tudo isso é feito com agilidade, para apanhar o tempo em que houve pausa na conversa das vizinhas que agora seguem em seu Set.³⁷⁷

³⁷⁷ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 6.

Transição de luz marca passagem de tempo; uma fusão – enquanto vai baixando em resistência a luz da reunião, à saída de mestre Egeu e da turma, vai acendendo também em resistência a luz do Set de Creonte; este está conversando com Jasão; chega rapidamente o Boca que fala rápido qualquer coisa com Creonte; Egeu e os vizinhos vão chegando ao Set de Creonte e, um segundo antes de se colocarem diante de Creonte, Boca Pequena escapole para reaparecer logo a seguir, integrado no grupo dos vizinhos; Creonte se levanta.³⁷⁸

A primeira rubrica, ao detalhar a simultaneidade das cenas, em três sets (na oficina, no boteco e, por fim, no espaço das vizinhas), sugere pela descrição das ações dos personagens (“enxugando as mãos na calça”; “segurando uma válvula”; “apanha o rádio”; “abre o jornal e lê”) a passagem de tempo e as pausas que interrompem o diálogo num espaço, transferindo-o prontamente para outro. Enquanto Egeu encaixa a válvula do rádio, antes mesmo de ficar em silêncio, Cacetão abre o Jornal, uma “deixa” – sinal – para que as vizinhas voltem a falar. Assim, é fundamental para essa percepção – da circularidade dos sets e dos diálogos – a escolha dos objetos (a calça, o jornal, o rádio, a válvula), os quais, ao serem tocados ou manuseados, transferem aos leitores imagens concretas a serem associadas aos personagens e aos seus cenários.

Esses objetos apresentam relações estreitas com as figuras dramáticas: o rádio, instrumento de comunicação, representa Egeu, devido a sua eloquência e a sua habilidade de se fazer ouvir pela maior parte dos moradores; o jornal, que estampa os crimes e imagens da periferia, é representativo da profissão de Cacetão e do seu lugar social. Essa mesma “fotografia” dos personagens, por meio dos objetos, pode ser vista em outras rubricas: as vizinhas são associadas aos lençóis, que devem ser lavados, do mesmo modo como se “lava a roupa suja”, ou seja, coloca-se a conversa em dia a fim de relatar problemas próprios ou alheios; a cadeira de Creonte, “[...] uma cadeira imponente, muito trabalhada, quase um trono”,³⁷⁹ revela – metonimicamente – sua imagem perante os moradores e seu vínculo com o poder; Jasão, primeiro é descrito ao lado do violão, prolongamento do sambista, para posteriormente ligar-se também à cadeira do poder; Joana é retratada por meio das roupas, aparecendo primeiramente com vestimentas singelas e sujas e, a posteriori, com trajes de cerimônias religiosas, nas quais cultua os “orixás do Olimpo”.

³⁷⁸ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 133.

³⁷⁹ Ibid., p. 26.

Dessa maneira, é possível perceber como as rubricas, quando não se está no teatro, contribui para que o leitor se situe e possa imaginar a cena e, então, visualizá-la em andamento. Na segunda indicação, acima selecionada, a iluminação é que sugere a passagem de tempo. A transição de um set para outro – quase fundidos – é proposta através da luz em resistência baixa e alta; quando ela começa a enfraquecer na reunião de Egeu, no set de Creonte ela, que antes estava quase apagada, ilumina o espaço no qual todos chegarão para debater e discutir sobre os problemas do conjunto habitacional.

Esse jogo de luz também representa o conflito dos personagens, ou seja, Egeu de um lado e Creonte de outro; a força do primeiro sendo “apagada” diante da luz que é acesa diante do semblante do segundo, agora ajudado por Jasão. Do mesmo modo, ao longo da peça, a música funciona para propor a passagem de tempo, com a orquestra executada ao fundo ou em primeiro plano ou mesmo com as canções, que também contribuem para acrescentar detalhes das temáticas centrais. Todas essas referências, lidas nas rubricas, parecem dar a leitores e diretores uma “fotografia” da maneira como o cenário deve estar organizado, o momento em que as músicas serão executadas, quando e onde estarão os atores em cena, bem como o instante de suas falas.

Da página ao palco, como esperado, cada uma dessas “fotografias” (cenas acompanhadas de suas rubricas) ganha vida, compondo juntas dois momentos decisivos (o encontro dos moradores com Creonte e a morte de Joana e seus filhos) e levando, a partir desses, o espectador à tensão dramática da peça, tal qual ocorre no cinema. Todavia, na arte cinematográfica, cada cena, antes de ser exibida ao público, é reeditada, recortada, trabalhada, ao passo que no teatro não. A arte teatral, desse modo, mesmo exigindo ensaios repetitivos, traz situações encenadas pelos atores que não podem ser previstas totalmente no texto. Circunstâncias vividas no palco faíscam aos olhos do público e, possivelmente, quando em outra apresentação, já não serão mais as mesmas.

Isso revela o quanto o instante, um momento ou uma fração de tempo, mesmo quando formalizado pelas artes, encontra-se num movimento ininterrupto, sendo quase impossível apreendê-lo. Quando pensamos em fotografá-lo, ele de certo modo já tomou outros contornos, uma nova existência. Pensando nessa relação entre Fotografia e Literatura, se por um lado a arte literária é transformada em imagem por meio das palavras, como observamos no retrato falado de Joana, do outro a fotografia impulsiona o caminho contrário: da imagem chegamos às palavras. Por isso mesmo, Chico e Pontes aprofundam as palavras como se além do objeto

teatral – a cena em si – buscassem revelar até sua sombra, ou seja, por trás do que é aparente, eles buscam expor as várias peculiaridades do ser e das circunstâncias vivenciadas por esses sujeitos.

Através dessa constatação, é notório que não exista uma “fotografia da verdade” – como nas palavras de Corina – mas um dos pontos de vista sobre o real, o qual pode ser levado pelos dramaturgos ao leitor, ao espectador, com o intuito da funcionalidade depositada na arte, no “texto fotográfico”, alcançada à custa de um árduo trabalho sobre a forma artística. Concede-se a essa fotografia literária novas luzes, novos arranjos sociais, para que, a partir disso, o receptor se inquiete, tendo diante dessa amarga “pintura” maior reflexão, maior criticidade.

Contudo, como afirmado anteriormente, há uma dificuldade enorme de se captar o cada estilhaço de tempo, pois à medida que o artista pensa em capturá-lo, pela objetiva ou pela linguagem, ele já o perdeu, sendo outro esse instante (ou nesse instante). Do mesmo modo, os “dois anjinhos”, os filhos de Jasão, quando pensados num texto teatral, pronto a ser encenado, também são fugidios, com uma atuação passageira e uma outra concepção daquela manifestada no texto dos escritores. Assim, “cada coisa tem um instante em que ela é”, ou melhor, cada pessoa, suas ações, seus objetos, o meio no qual ela se encontra, só tem sentido naquele segundo, visto daquela forma, e, mesmo fotografado ou descrito pela literatura, dificilmente trará a possibilidade ao artista de captar sua essência, sua natureza naquela situação. A “foto da mentira” e a “foto da verdade”, a partir disso, muito se aproximam.

4.2. O cinema vai ao teatro: algumas considerações sobre a arte cinematográfica em *Gota D'Água*

Em *Gota D'Água* é possível notar a preocupação dos autores com o espaço cênico, a fim de desdobrá-lo em vários. Com esse propósito, técnicas do cinema, visando a sensação de profundidade, podem ser verificadas no modo como o palco é dividido em sets de filmagem. As rubricas sugerem a diretores, atores e leitores como deve ser a distribuição desses sets, os quais “ganham vida” quando invadidos pela iluminação ou pela música. Logo no início da peça, temos: “O palco vazio com seus vários sets à vista do público; música de orquestra; no set das vizinhas [...]”.³⁸⁰ Em meio ao diálogo das moradoras, entra “o Galego no set do botequim, assobiando”,³⁸¹ sem dizer nada. Concomitantemente ao que se vê nesses dois sets, aparece, mais

³⁸⁰ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 3.

³⁸¹ Ibid., p. 4.

ao fundo, no set da oficina, o velho Egeu. Agora, os diálogos começam a se intercalar em cada um desses sets que, quando iluminados de modo sequencial ou ao mesmo tempo ou até apagados, acentuam a percepção de movimento e concedem ao público a percepção de vários planos, fator que contribui também para promover no palco a sensação de profundidade de campo.

Tal sensação de profundidade se deve, obviamente, à disposição não linear de cada um desses sets, o que contribui para expor aos olhos do público um ponto a ser focalizado (quando um set ou ator é iluminado), deixando os outros espaços e personagens (atores) mais ou menos nítidos quando próximos desse foco e desfocados quando distantes. Isso faz com que o público, mesmo diante de objetos ou pessoas às vezes distorcidos pelo jogo de luzes, tenha uma visão completa do ambiente, podendo ter ainda uma impressão de grandiosidade ou não dos atores que se deslocam entre os sets. A exemplo, após o personagem Creonte se movimentar em meio aos moradores, cumprimentando um a um, dispondo-se a escutá-los quanto à questão dos juros, ele para e fica em primeiro plano, à frente de Egeu, como indicado na rubrica do texto teatral.³⁸²

Tal disposição traz ao público a ideia de superioridade de Creonte enquanto discursa, sendo ele a figura mais destacada e imponente. Logo, pressupõe-se que a reivindicação de Egeu sucumbirá diante da grandeza daquele que toma sua frente diante da plateia. Creonte, no prosscênio, é o ponto a ser focalizado pelas luzes e pelo público, estando, assim, mais nítido em relação aos demais. Dessa maneira, notamos que a relação do primeiro plano em relação aos demais, como o plano de fundo, é utilizada pelos autores como maneira de trabalhar com a técnica de profundidade. Para melhor entendê-lo, o primeiro plano pode ser assim definido:

O primeiro plano é um dos termos da escala dos planos, que corresponde a uma posição da câmera bem próxima do objeto filmado. Essa definição bem empírica (um plano aproximado, “maior” que os outros) [...] o primeiro plano é um elemento essencial de uma poética do filme; ao abalar nossa maneira de olhar nos obriga a ver os seres (sobretudo os rostos) de perto, ele faz com que descubramos o novo, conforme proporções inéditas.³⁸³

Transferindo essa definição para o campo teatral, a câmera equivale às lentes dos olhos do público que, espalhadas pela caixa escura (o teatro), focalizam a cena a partir da iluminação proposta pelos autores no palco (e, posteriormente, diretores), revelando aí diferentes planos, nos quais se encontram os sets e as figuras dramáticas. Assim, a poética empregada por Chico

³⁸² BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 134.

³⁸³ Cf. PRIMEIRO PLANO. In: AUMONT, J.; MARIE, Michel. (Orgs.). **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003, p. 241.

e Pontes, através da palavra em versos, funde-se à da cena e juntas “nos obrigam ver os seres de perto”.

Por meio da alternância do primeiro plano e dos demais, observada já nas primeiras páginas, na conversa dos moradores, ora no set do botequim ora no das vizinhas, os dramaturgos propõem a encenação em profundidade e por meio dos diálogos criam uma imagem ambígua de Jasão e de suas ações: à frente as mulheres esbravejam contra o “diabo do Jasão” e, ao fundo, os homens bem o dizem, ao se referirem a ele como um rapaz de “simpatia, bossa e comunicação”.³⁸⁴ Nesse ir e vir, há na trama um ponto de vista alternado: cada personagem, guiado pelo seu espaço, concede sua própria visão a Jasão e à traição e, em meio a esse jogo entre os sets, há uma proposição para que o próprio leitor e espectador construam a sua imagem. Todo esse trabalho da linguagem teatral com a cinematográfica, em especial a preocupação com a profundidade, pode trazer a um público desatento a ligeira sensação de proximidade com o que está sendo encenado, como se ali estivesse a realidade.

Segundo o crítico André Bazin, para quem o “cinema é a arte do real”, o trabalho com o efeito de profundidade pode trazer à cena um “a-mais-de-real”.³⁸⁵ Tese amplamente refutada, a partir de 1960, por vários pesquisadores, como Dudley Andrew,³⁸⁶ que, tratando o realismo como uma noção convencional (nada absoluta), passaram a se contrapor às teorias de Bazin. Andrew discorda que a principal matéria-prima da arte cinematográfica seja o real, estando aí os seus limites. Ao abordar o trabalho do grande cineasta russo, Sergei Eisenstein, ele demonstra serem as montagens do diretor e o trabalho com planos e profundidade estratégias para atrair o espectador e fazê-lo repensar e reconstruir o que vê:

Esse último conceito [a atração] é muito menos mecanicista que o do plano, pois leva em conta a atividade da mente dos espectadores, não apenas o desejo do diretor. No entanto, Eisenstein nunca abandonou completamente o determinismo de seus primeiros pontos de vista e a esperança de que o diretor, através de uma estruturação calculada de atrações, pudesse moldar os processos mentais do espectador.³⁸⁷

³⁸⁴ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 23.

³⁸⁵ BAZIN apud AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Mitry. In: _____. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003, p. 243.

³⁸⁶ ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

³⁸⁷ Ibid., p. 47.

Voltando ao espetáculo *Gota D'Água*, por mais que assuntos sociais, econômicos e políticos do Brasil, estejam evidentes ao longo da trama, não há na escrita dos dramaturgos o interesse de determinar, através da esquematização do cenário, da posição dos personagens e dos diálogos, um ponto de vista unívoco e realista. Como dito anteriormente, a trama é trabalhada com um ponto de vista alternado, conferindo, pela noção de profundidade e de planos, apenas sugestões sobre as ações das figuras dramáticas.

A imagem de Joana é exemplar para abordarmos isso: “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”.³⁸⁸ Essa rubrica, ao detalhar a vestimenta da protagonista, bem como sua posição, por trás das demais moradoras, pode sugerir aos leitores diversas imagens: primeiro do luto, como se o marido, ao trai-la, estivesse morto para ela; a cor da roupa, juntamente aos ombros caídos, reforça seu estado psicológico, pois ela está deprimida, no fundo do poço – algo já proposto pela sua posição em plano de fundo; o rosto, altivo, bem como a descrição dos olhos, faiscantes, podem recuperar na mente de muitos a ira da personagem Medeia, de Eurípides, e, então, a temida figura da infanticida; desfocada pela luz, que primeiro focaliza as vizinhas, sua trajetória do fundo do palco à frente pode reafirmar suas intenções de se vingar, matando até mesmo os infantes, sem que ninguém possa atrapalhar esse caminho. Para esses últimos pontos, contribui a sua fala diante das vizinhas, a qual demarca – junto aos seus passos firmes – de antemão seu crime: “[...] duas crianças cresceram pra nada, / pra levar bofetada pelo mundo, / melhor é ficar num sono profundo/ com a inocência assim cristalizada”.³⁸⁹

Recuperando as considerações de Andrew, quando esse revela o que são os grandes filmes (como os de Eisenstein), podemos revalidá-las numa associação com a arte teatral. Para ele, “[...] apesar de todos os filmes terem um propósito, apenas os grandes filmes evitam uma retórica simplista que agiria ao modo do discurso, e na qual a montagem é uma simples teoria da sintaxe”.³⁹⁰ Do mesmo modo, *Gota D'Água* ultrapassa a linguagem convencional, que traz significados de fácil dedução, sem a necessidade de uma reflexão elaborada do público. Pelo contrário, há nela, pelas propostas acima listadas, níveis de interpretação concedidos a diferentes leitores: desde aqueles que a enxergam como um simples apelo contra questões

³⁸⁸ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 41.

³⁸⁹ Ibid., p. 42-43.

³⁹⁰ ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002, p. 69.

políticas e sociais do Brasil, da década de 1970, até aqueles que conseguem vê-la como um “organismo”, que, mesmo levado a outros contextos e ambientes diferentes, sofre alterações, mas não perde sua identidade.³⁹¹

Diálogos, trabalhos com a profundidade da cena, com planos, com as rubricas definindo o figurino, a posição e o semblante dos atores, tudo isso revela que as diferentes experiências estéticas, com as quais trabalharam Chico e Pontes, tornam o espetáculo uma espécie de organismo autônomo. Autônomo porque ao ganhar vida, a peça partilha não só da decisão dos autores, dos diretores e atores, mas conta principalmente com a subjetividade dos espectadores e dos leitores ao ser interpretada. Aliás, o público não está à mercê – plenamente – daquilo que é assistido ou lido, pois nem sempre aquele que vai ao teatro ou aquele que lê o texto consegue juntar a música, o texto, a percepção da movimentação – dos atores no palco – numa montagem onde tudo se combine e se encaixe perfeitamente. Para cada espectador ou leitor um elemento atrativo se revela e, a partir dele, há um novo ponto de vista para o espetáculo.

4.3. Tem música e festa na Vila Do Meio-Dia: as canções de Chico Buarque de Holanda em *Gota D'Água*

A inter-relação entre Música e Teatro é, sem sombra de dúvidas, uma das características mais marcantes na peça *Gota D'Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes. Nela, a musicalidade ocupa um papel essencial na narrativa dramática, delineando intencionalidades, ressaltando sentimentos, bem como reafirmando diferentes lugares sociais ocupados pelas personagens. Ao mesmo tempo, é uma escolha dos dramaturgos que remete à sua intertextualidade com a tragédia grega *Medéia*, de Eurípedes, na qual o canto coral ocupa a função tanto de narrar parte da história como de julgar e comentar as ações das personagens.³⁹²

Em *Gota D'Água*, a música funciona como um duplo código gestual, narrando acontecimentos (completando o texto teatral) e intensificando determinadas emoções, sendo, assim, necessária para explicitar discursos implícitos às falas e ações das personagens. Dessa maneira, as músicas são construídas em conjunto com a narrativa dramática, reforçando a

³⁹¹ ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002, p. 69.

³⁹² Cf. PATRIOTA, Rosângela. Coro. In: GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro** – temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 99.

tonalidade subjetiva do momento cênico e possibilitando ao leitor/espectador relacionar o movimento sonoro harmônico com a ação desenvolvida nos diálogos.

Procuramos, a partir disso, analisar o conjunto das quatro canções feitas por Chico Buarque para o texto teatral: *Flor da idade*; *Bem querer*; *Basta um dia* e *Gota d'Água*. Além da interpretação das canções, buscamos perceber de que maneira elas marcam o tom e as intencionalidades das falas das personagens, delineiam lugares sociais, bem como adquirem conotações diferenciadas quando são retomadas em momentos diversos do texto teatral.

4.3.1. Entre encontros e desencontros: *Flor da Idade*.

A “quebra da ilusão cênica” consiste na interrupção das ações de um texto teatral, dando lugar a uma interlocução paralela, estranha àquela travada até então. Esse procedimento desloca o leitor ou espectador das ações arroladas na peça e o traz para a realidade, propondo críticas no ato da leitura ou durante a apresentação de um espetáculo. Assim, a inserção de músicas, como acontece em meio ao texto de *Gota D'Água*, leva o público leitor, antes envolvido no conflito de Jasão e Joana ou naquele estabelecido entre os moradores e Creonte, a esse deslocamento e a uma posição questionadora. Quais razões guiaram os dramaturgos a inserirem uma canção em meio a uma ação tão bem encadeada? Para a professora de filosofia Silvia Saes:

Desde a comédia antiga, o termo ‘parábase’ designa quebra ou interrupção de ação dramática na qual um coro, composto por várias vozes, destaca-se da cena e passa a falar diretamente com aqueles que estão assistindo, sobre outros assuntos. O rompimento ou suspensão da ilusão consiste na quebra de um fio narrativo pela intervenção de figuras que chamam os espectadores à realidade [...].³⁹³

Flor da Idade, ao interromper a ação dramática, exemplifica o uso desse recurso, capaz de chamar o leitor à realidade, propondo questões quanto aos relacionamentos amorosos. De certa maneira, uma reflexão mais geral caso se comparada à trama que envolve Joana, Jasão e Alma. Nesse sentido, a música – considerada a partir do texto teatral – é utilizada em três passagens da trama: a primeira no botequim, a segunda no momento em que Cacetão revela seu amor à Joana e, por fim, próxima à cena do casamento de Jasão. Em tais situações há um clima de descontração e confraternização, mesmo que gerado por motivos diferentes.

³⁹³ SAES, Silvia Faustino de Assis. As quebras de ilusão no teatro de Tieck. *Rapsódia*, São Paulo, USP, v. 7, p. 28, 2013.

No primeiro caso, a confraternização se dá pela visita de Jasão à Vila do Meio-dia, quando todos acreditam na sua amizade e no seu desejo de voltar ali para promover melhorias. Entretanto, conforme apontado anteriormente, o sambista se dirige à Vila a pedido do seu futuro sogro Creonte, que o incube de convencer os “companheiros” a não aderirem ao boicote do pagamento das mensalidades, tal como sugerido por Egeu. Sob esse viés, há um contraste entre o momento de descontração dos vizinhos – que entoam a canção enquanto dançam – e o silêncio de Jasão, sentindo-se desconfortável em meio àquela alegria. Aliás, era preciso iludi-los e não retomar os vínculos de amizade do passado.

A personagem tenta disfarçar esse desconforto ao aceitar o copo de cerveja oferecido por Galego, como se a amizade estabelecida com seus antigos parceiros fosse a mesma; supostamente seria uma conversa corriqueira como tantas outras, sem segundas intenções. *Flor da idade* surge nesse instante como uma resposta à pergunta trivial de Jasão: “E está tudo na mesma aqui na vila?”³⁹⁴. Os primeiros versos da letra, bem como o seu tom alegre, apontam para uma resposta positiva à questão:

TODOS – 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.³⁹⁵

De imediato, o trecho aponta para o hábito comum dos vizinhos de se reunirem no botequim, passando horas descontraídas, vendo a movimentação existente na vila, independente de data ou horário: “A gente almoça e só se coça”. Há um contraste evidente entre esse *set* e os demais que intercalam o espaço cênico: o das vizinhas lavando roupas e o de Egeu trabalhando na oficina. Esse cotidiano, que se repete dia após dia, é marcado pela sonoridade das palavras, jogos de timbres, articulação de sons e suas combinações. Em meio a isso, a composição traz pausas e rupturas que promovem a ideia de passagem de tempo.

É por meio dessa estrutura bem delineada que, entre uma interrupção e outra, notamos traços da infância, do início da sexualidade e, por fim, das variadas relações amorosas dos homens ao longo da vida. Concluindo essas etapas, Chico relê a *Quadrilha*³⁹⁶ de Drummond,

³⁹⁴ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 61.

³⁹⁵ Ibid.

³⁹⁶ Segue:

João amava Teresa que amava Raimundo que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
que não amava ninguém.

conferindo a ela um novo desfecho: ao invés de revelar o destino de João, a morte de Raimundo ou o suicídio de Joaquim, para citar alguns exemplos, o compositor retoma, como ainda veremos, a relação amorosa dos “personagens”, que passam a amar toda a quadrilha – como se esse ato fosse ininterrupto. Assim, o dramaturgo, ao invés de individualizar a história de cada um, aponta para situações naturais e corriqueiras na vida de Marias, Doras, Ritas, Carlos e Pedros.

Podemos observar, então, uma circularidade na canção: o desabrochar da sexualidade e os relacionamentos entre homens e mulheres vão e voltam como o movimento da troca de pares dentro da dança, da quadrilha. Segundo Cleusa Rios, no texto *De Quadrilha em Quadrilha: Drummond em Chico Buarque de Hollanda*, “[...] os seres se integram na espreita desejante e na passagem de fases, quase ritualísticas, que preparam a chegada do amor”.³⁹⁷ Nesse sentido, *Flor da idade* apresenta a puberdade e, conseqüentemente, a passagem da infância para a vida sexualmente ativa, com seus desdobramentos e conseqüências. Mais do que indicar o desejo sexual dos homens, a composição reflete sobre o desafio da conquista amorosa, mesmo quando essa é realizada por meio de falsas promessas ou ilusões. Cantada pelos moradores no botequim, a música pode sugerir dois caminhos: o hábito de homens que “contam vantagem” ao conquistar uma mulher ou simplesmente o costume de se falar das intimidades alheias.

Cada parte da canção revelará o desenrolar desses eventos: a inocência; a sexualidade; a desilusão. Findada a sucessão dessas etapas, uma nova fase se inicia: diferentes descobertas sexuais e uma “quadrilha” toda para se amar, com a formação de novos pares, para o início de uma nova “dança” (a amorosa). Há, dessa forma, sempre espaço para novos começos, novos primeiros, novos ciclos que, ao serem findados, dão lugar a outros. Uma constante (re)descoberta do “primeiro amor”, expressão repetida ao longo da canção.

João foi pra 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.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Quadrilha. In: _____. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: Record, 1993, p. 57.

³⁹⁷ PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. De Quadrilha em Quadrilha: Drummond em Chico Buarque de Hollanda. In: BOSI, Viviana; RABELLO, Ivone Daré; CAMPOS, Cláudia Arruda; HOSSNE, Andrea Saad. (Orgs.). **O poema: leitores e leituras**. Cotia: Ateliê Editorial, 2001, p.147.

Entre as tantas mulheres que teve o “eu-lírico” e as inúmeras que virão, a canção de Chico Buarque centra-se numa delas, isto é, em Maria; no seu desabrochar e na “descoberta” do seu primeiro amor. Maria é vista na sua “flor da idade”:

TODOS – A porta dela não tem trâmela
A janela é sem gelosia
Nem desconfia
Ai, a primeira festa,
a primeira fresta,
o primeiro amor [...].³⁹⁸

Observamos na passagem o despreparo e a falta de malícia de Maria. A porta que não está trancada e a janela sem grades (ou qualquer outro elemento que impeça a visão dos que passam ao seu lado) indicam justamente a despreocupação ou a inocência da personagem nesse momento de sua vida. Ao mesmo tempo, essa ausência de malícia apresenta-se como elemento convidativo para aqueles homens que, no botequim, entoam a canção. É como se eles, os moradores da Vila, colocando em dúvida a ingenuidade alheia, espreitassem certa facilidade ou a falta de obstáculos para que a conquista da mulher aconteça.

Os três últimos versos do trecho acima são repetidos com algumas modificações ao longo da composição. Aqui eles surgem como um suspiro, anunciado pela interjeição “ai”. Assim, a primeira festa simboliza o momento de saída do ambiente familiar, sendo possível vivenciar novas experiências fora do alcance do olhar atento dos pais. É a descoberta de novas formas de sociabilidade e, conseqüentemente, a ocasião propícia para que ocorra o primeiro envolvimento amoroso. É justamente o “não desconfiar” que dá a brecha necessária para que a conquista ocorra. Isso é confirmado pela segunda parte da canção:

TODOS – Na hora certa, a casa aberta,
o pijama aberto, a braguilha
- a armadilha
A mesa posta de peixe,
deixe um cheirinho da sua filha.³⁹⁹

A partir desse momento, Chico evidencia como os encontros furtivos ocorrem, bem como de que forma se dá a perda da virgindade. Sendo assim, ele aponta para os encontros marcados em horários determinados que, por vezes, independem da presença ou não da família nos outros cômodos. Afinal, seria fácil a entrada despercebida de um homem pela janela sem

³⁹⁸ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 61.

³⁹⁹ Ibid.

grades, no quarto de Maria. O compositor, nesse momento, faz uma analogia entre o costume recorrente de manter as casas destrancadas (algo comum em vilas e cidades pequenas) com a retirada das vestimentas para o ato sexual: “a casa aberta, o pijama aberto, a braguilha”. Assim, há uma facilidade tanto no que diz respeito à entrada na residência como na efetivação da conquista. Justamente por não desconfiar ou ter pouca experiência, é possível que a “armadilha” arquitetada tenha o resultado esperado. Resultado esse que é explicitado na comparação entre o cheiro de peixe da refeição familiar e o cheiro da vagina de Maria, exalado após a transa. Tanto um como o outro são plausíveis de serem “degustados”; produtos que são possíveis de serem saboreados, evidentemente de maneiras diferentes, mas pelo mesmo ato de “comer” (numa linguagem recheada de machismo).

Contudo, há um descompasso entre o envolvimento afetivo de Maria e as intenções do homem com quem ela se relaciona, pois enquanto a primeira é retratada como uma sonhadora, uma adolescente que ainda acompanha os sucessos no “rádio de pilha”, o segundo já possui as malícias do mundo, tratando a situação como mais uma armadilha que efetivamente deu certo. Dessa forma, temos:

TODOS – Ela vive parada no sucesso
do rádio de pilha/
- que maravilha /
Ai, o primeiro copo,
o primeiro corpo,
o primeiro amor.⁴⁰⁰

Essa característica da menina romântica, somada à expressão “nem desconfia” (“A janela é sem gelosia/ nem desconfia”), é que possibilita o desenrolar dos fatos. Afinal, tal como a janela de seu quarto, o coração de Maria também não possui uma gelosia que lhe dê algum tipo de proteção. Ao mesmo tempo, para o homem que narra sua conquista, a inexperiência no campo amoroso e sexual, por parte da mulher, apenas aumenta o seu *status* de galanteador. A retirada da virgindade é para ele um troféu.

Agora, a modificação operada nos três últimos versos, observada no excerto acima, estabelece uma ruptura na personalidade de Maria: de sonhadora ela passa a ser racional quanto às relações. Se antes a primeira festa possibilitou as trocas de olhares e a abertura necessária para a abordagem do homem (da festa para a fresta da janela), agora o primeiro copo de bebida abre caminhos para que Maria conheça o primeiro de vários outros corpos. Sendo assim, não

⁴⁰⁰ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 61-62.

se trata apenas da descoberta do primeiro amor carnal, mas também de um novo modo de viver, que ultrapassa os limites das paredes de sua casa. O desabrochar da idade é também a descoberta do mundo lá fora. A sequência revela isso:

TODOS – Vê passar ela, como dança,
Balança, avança e recua
- a gente sua
A roupa suja da cuja
se lava no meio da rua⁴⁰¹

O desenrolar da canção é marcado pela relação sexual. O ritmo proporcionado pelo jogo de palavras do primeiro verso acima citado é também o ritmo do movimento dos corpos durante a transa; a dança coreografada dos corpos que avançam e recuam durante a penetração.⁴⁰² Se outrora a conquista requeria se “fazer hora” para ver Maria passar, agora, após o ato consumado, não é mais necessária tal espera. O pronome pessoal “Ela” substitui o substantivo próprio Maria, como se ela essa fosse como tantas outras mulheres. Agora, “ela” só precisa passar diante dos homens para que os atraia, podendo junto a eles “suar”, visto que a relação, a partir de então, parece se limitar a isso. A cada passo a personagem perde cada vez mais o que a define enquanto sujeito/indivíduo, tornando-se apenas a “cuja”, sendo seu nome insignificante, pois, como dito, sua história se confunde com a de tantas outras. Quando o ato sexual é consumado e Maria já perdeu toda inocência, ela passa para outro tipo de relacionamento, como veremos logo mais.

A relação, a princípio de domínio pessoal e privado, se torna agora pública, sendo exposta para todos aqueles que se interessam pela vida alheia. “Lavar a roupa suja”, termo já discutido nessa tese, também é uma forma de passar a limpo o que fora o relacionamento, mesmo que sobre a forma de um “escândalo” ou uma discussão sob o olhar atento de terceiros. Em seguida, “ela” – que um dia foi Maria – parte para outra experiência, como demonstramos pelo grifo:

TODOS – Despudorada, dada,
à danada agrada andar seminua

⁴⁰¹ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 62.

⁴⁰² A professora e pesquisadora Cleusa Rios Pereira Passos assinala que nessa passagem “[...] a ondulação do corpo é sugerida pela insistência fônica dos elementos verbais terminados em ‘ança’ e no jogo semântico ligado ao movimento. Aliás, o verso seguinte corrobora a idéia, uma vez que revela um resultado, no sujeito lírico, já insinuado no anterior. Do ponto de vista sonoro, a constatação ‘a gente sua’ enuncia-se, sutilmente, no ‘recua’ – atitude que intensifica a contenção física responsável pelo ‘suar’?”. PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. De Quadrilha em Quadrilha: Drummond em Chico Buarque de Hollanda. In: BOSI, Viviana; RABELLO, Ivone Daré; CAMPOS, Cláudia Arruda; HOSSNE, Andrea Saad. (Orgs.). *O poema: leitores e leituras*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001, p. 150.

E continua
Ai, a primeira dama,
 o primeiro drama,
 o primeiro amor⁴⁰³

Fecha-se o primeiro ciclo de transformações: da inocência, da primeira festa, para a Maria sem pudores, que desfila com roupas curtas, explorando a sua sexualidade tanto na maneira de se vestir como na forma de se dar ao outro, inclusive às mulheres. Essa liberdade sexual, da “despudorada” que gosta de “andar seminua”, se torna motivo de julgamento e, de certa forma, de reprovação. Ela não é mais o objeto a ser conquistado pelos demais. Sua vida amorosa/sexual se torna de domínio público, levando a marca inapagável de suas experiências passadas. Maria agora é a “danada” (um indivíduo condenado, segundo o termo de origem latina, *damnatus*) que transita seminua e, ainda, como sugere o trecho, encontra sua primeira dama (“Ai, a primeira dama”). Aqui, há uma sugestão inclusive das relações homoafetivas, que serão evidenciadas na última parte da composição, quando Chico relê a poesia de Drummond.

Antes mesmo de promover uma ressignificação da *Quadrilha* do poeta mineiro, podemos observar que Chico Buarque realiza um jogo de palavras ao longo de toda a canção. Caso comparemos os últimos versos de cada segmento da música, veremos o uso do paralelismo como forma de trabalhar com a sonoridade:

TODOS – Ai, a primeira festa,
 a primeira festa,
 o primeiro amor [...]

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

 Ai, a primeira dama,
 o primeiro drama,
 o primeiro amor [...].⁴⁰⁴

Utilizado na poesia lírico-amorosa trovadoresca e no Barroco, o paralelismo consiste em repetir uma mesma estrutura sintática ao longo de uma poesia (aqui uma canção), acrescentando a ela modificações, como o uso de outros termos, vocábulos e de outras estruturas rítmicas. Aqui nos interessa essa mudança do ritmo por pequenas alterações nas palavras. Como demonstra a professora e pesquisadora Cleusa Rios aos vocábulos “festa, copo, dama”, do

⁴⁰³ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 62. [Destaque nosso]

⁴⁰⁴ Ibid., p. 61-62.

primeiro verso de cada um dos trechos, são adicionadas uma única letra (“r”).⁴⁰⁵ Temos então: “festa/ fresta, copo/corpo, dama/drama”. Esse acréscimo, além de trazer novas significações, sugerem o desencadeamento dos acontecimentos. Colocados um ao lado do outro, indicam os caminhos trilhados por Maria, desde a adolescência até a descoberta da relação homoafetiva: festa, fresta, copo, corpo, dama, drama. São os primeiros amores, as primeiras experiências que direcionam e influenciam a maneira de Maria ver e se colocar no mundo, em um ciclo constante e “antropofágico” de experiências.

Desse modo, se a história de Maria pode ser “resumida” pelos suspiros dos versos “Ai a primeira festa”, “Ai, o primeiro copo”, “Ai a primeira dama”, as intenções do seu parceiro podem ser delimitadas por frases curtas, que permeiam os segmentos da canção. “Pra ver Maria [...] Nem desconfia [...] A armadilha [...] Que maravilha [...] A gente sua [...] E continua”. São orações diretas que também demarcam um desencadeamento de fatos com início, meio e fim. Nelas, o nome próprio pode ser substituído por qualquer outro (Rita, Dora, Lia, Léia...), pois é a história de tantas outras mulheres e homens que se repetem, não apenas a dos personagens da Vila do Meio-dia.

A ideia de recomeço, de outras descobertas de Maria, é marcada pelos versos: “Ai a primeira dama/ O primeiro drama/ O primeiro amor”. Um novo primeiro amor, agora com a companhia não mais de um homem, mas de uma mulher. Esse encerramento, no entanto, não determina um final feliz para o entrecho e muito menos indica que a nova relação será duradoura. Novos versos poderiam ser acrescentados à canção. Todavia, seriam apenas indicativos de histórias que invariavelmente teriam também um início, um meio e um fim. É a ideia de continuidade marcada pelo ritmo da música que, até o presente momento, permanece com a mesma estrutura de variações.

O quadro abaixo mostra como a composição foi reestruturada, ainda em 1975, e reapresentada ao público por Chico Buarque e Maria Bethânia, em show gravado no Canecão (RJ), que teve como resultado a gravação de um novo disco. Isso pode trazer maior compreensão quanto às assertivas levantadas acima, quando as estrofes são colocadas lado a lado:

1ª Estrofe	2ª Estrofe	3ª Estrofe
------------	------------	------------

⁴⁰⁵ PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. De Quadrilha em Quadrilha: Drummond em Chico Buarque de Hollanda. In: BOSI, Viviana; RABELLO, Ivone Daré; CAMPOS, Cláudia Arruda; HOSSNE, Andrea Saad. (Orgs.). **O poema: leitores e leituras**. Cotia: Ateliê Editorial, 2001, p. 148.

A gente faz hora, faz fila na vila do meio dia	Na hora certa, a casa aberta, o pijama aberto, a família	Vê passar ela, como dança, balança, avança e recua
Pra ver Maria	A armadilha	A gente sua
A gente almoça e só se coça e se roça e só se vicia	A mesa posta de peixe, deixe um cheirinho da sua filha	A roupa suja da cuja se lava no meio da rua
A porta dela não tem tramela; A janela é sem gelosia	Ela vive parada no sucesso do rádio de pilha	Despudorada, dada, à danada agrada andar seminua
Nem desconfia	Que maravilha	E continua
Ai, a primeira festa, a primeira fresta, o primeiro amor	Ai, o primeiro copo, o primeiro corpo, o primeiro amor	Ai, a primeira dama, o primeiro drama, o primeiro amor

Aqui vemos dispostas todas as estrofes que narram o desabrochar da vida sexual de Maria, desde a primeira festa até a conquista da primeira dama. Na canção, a sua leitura é feita verticalmente a partir do primeiro quadro superior esquerdo. Entretanto, tal esquematização permite uma outra leitura de significados feita horizontalmente, a qual delineia a existência sempre de três etapas que marcam o antes, o durante e o depois. Feito dessa forma, podemos desenhar mais facilmente a visão daquele que seduz do que daquela que foi seduzida, justamente por termos agrupado em categorias a mensagem, tornando-a mais clara e direta. De qualquer forma, a ideia de circularidade se repete, sempre ocasionando o rompimento que leva a outras experiências possíveis.

Na continuação da canção, Maria simplesmente desaparece deixando claro que a narrativa acima descrita não se refere a um caso individualizado e sim a um modo de agir recorrente e que recusa o uso dos substantivos próprios que por ventura possam aparecer. Na quadrilha buarquiana, quando comparada com a de Drummond, mudam-se os pares da contradança, acelerando o ritmo da melodia. O ritmo, conforme sugere Cleusa Rios, é marcado

pela relação entre encontros e desencontros, os quais se aceleram de sobremaneira na última estrofe da canção.⁴⁰⁶

Carlos amava Dora que amava Léa que amava Lia
que
amava Paulo que amava Juca que amava Dora
que amava.....
Carlos amava Dora que amava Rita que amava
Dito que
amava Rita que amava Dito que amava Rita que
amava....
Carlos amava Dora que amava tanto que amava
Pedro que
amava a filha que amava Carlos que amava Dora
que
amava toda a quadrilha.....
amava toda a quadrilha.....
amava toda a quadrilha.....⁴⁰⁷

A ideia de circularidade agora é conseguida pelos inúmeros encontros e desencontros amorosos, os quais fazem parte de quase todas as histórias de vida. O amor é justamente o motor da ação que amarra e mantém os personagens juntos nesse ciclo, acompanhado o ritmo da música. À sua constância pequenas pausas são propostas, geralmente a partir do pronome relativo “que”. Uma interrupção entre a oração principal (“Carlos amava Dora”) e suas subordinadas (“[...]que amava Léa que amava Lia[...]”), que nos leva à ideia de que um amor, ao se entrelaçar a outros, dá lugar para novas experiências (sempre ligadas à primeira). Segundo Rios, na *Quadrilha* de Carlos Drummond:

O primeiro parágrafo se organiza por meio de orações subordinadas adjetivas, que criam, nas relações sintáticas, elos de significação entre as “personagens”, repetindo em cada oração o mesmo movimento que constrói a recorrência fundamental: o objeto direto/amoroso de uma torna-se sujeito/amante de outra, sem que jamais ocorra a reciprocidade. A cadeia se interrompe com Lili, “personagem” que, no discurso, substitui o nome próprio pelo concludente pronome “ninguém”, impedindo a continuidade da rede afetiva. Termina aí a transitividade do “amar”, único e insistente verbo do período, antecipando o caráter estéril do segundo parágrafo, inteiramente distinto do inicial.⁴⁰⁸

Já na composição de Chico Buarque, observamos que a “cadeia” amorosa é retomada a partir dos últimos versos, os quais afirma que Dora “amava toda a quadrilha”, ou seja, ação

⁴⁰⁶ PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. De *Quadrilha* em *Quadrilha*: Drummond em Chico Buarque de Hollanda. In: BOSI, Viviana; RABELLO, Ivone Daré; CAMPOS, Cláudia Arruda; HOSSNE, Andrea Saad. (Orgs.). **O poema: leitores e leituras**. Cotia: Ateliê Editorial, 2001, p. 140.

⁴⁰⁷ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 62.

⁴⁰⁸ Ibid., p. 141.

capaz de retomar a “rede afetiva” por meio da transitividade do verbo amar. Ao mesmo tempo, o compositor consegue, na construção dessa estrofe, referenciar diferentes formas de amor, do carnal ao paterno, demonstrando a validade de todas. Sendo assim, são explícitas as alusões ao homossexualismo tanto feminino (“Lia que amava Léa”) como masculino (“Paulo que amava Juca”), bem como à bissexualidade (“Dora que amava Lia”; “Dora que amava Pedro”), à heterossexualidade (“Juca que amava Dora”) e ao “poliamor”⁴⁰⁹ na sua forma mais plena (“Dora que amava toda a quadrilha”).

Tanto a melodia como a construção semântica desenham pequenos círculos ao longo da canção, como se fossem curtos relacionamentos que se estruturam e se desfazem com a mesma rapidez. Alguns são recorrentes e aparecem diversas vezes ao longo da estrofe, como, por exemplo, Carlos que sempre ama Dora.⁴¹⁰ Outros são referenciados apenas uma única vez, desaparecendo em meio a tantos nomes. Apenas um amor é correspondido e perdura por alguns círculos seguidos: “Rita que amava Dito que amava Rita que amava Dito que amava Rita”. Entretanto, tal como os demais, esse relacionamento termina devido ao surgimento de um novo amor, dando continuidade à sequência (“Rita que amava Carlos”). Diferentemente de Carlos Drummond de Andrade, que desfaz a sua “quadrilha” ao informar o fim dos pares amorosos e o destino de cada personagem (como se eles não dançassem mais juntos), Chico Buarque finaliza sua canção dando uma ideia do recomeço das relações. Ao afirmar que “Carlos amava Dora que amava toda a quadrilha”, o compositor parece reiniciar a dança dos pares,

⁴⁰⁹ Poliamor é a prática ou o desejo de se ter mais de um relacionamento amoroso simultaneamente, de forma consensual por todos os envolvidos. O termo significa, literalmente, muitos ou vários amores, sendo formado pela junção do grego πολύ – poli (muitos) e do latim amor (amor). Ele é considerado um modo de vida e uma forma de identidade, no qual se defende a possibilidade da poligamia com o envolvimento responsável, afetivo e significativo com vários parceiros ao mesmo tempo. Sob esse prisma, seus adeptos questionam a normatividade da monogamia, bem como o padrão de heteronormatividade imposto pela sociedade moderna. Sob esse prisma, “Poliamor é um termo geral que integra elementos de relações tradicionais com múltiplos parceiros e elementos igualitários mais evoluídos. O poliamor abarca a igualdade sexual e todas as opções sexuais, com vista a um círculo alargado de intimidade e amor esponsais. [...] A maior parte dos polys [contração comumente aceite de ‘poliamoroso(s)’] define [amor] como um laço sério, íntimo, romântico, mais ou menos estável e afetivo que uma pessoa tem por outra ou por um conjunto de outras pessoas [e que] normalmente, mas não necessariamente, envolve sexo”. THE POLYAMORY SOCIETY Apud CARDOSO, Daniel dos Santos. Poliamor: Geração, gênese e conceptualização. In: _____. **Amando vári@s – individualização, redes, ética e poliamor**. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências da Computação) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2010, f. 4.

⁴¹⁰ Talvez, a repetição dos nomes Carlos e Dora seja uma alusão de Chico Buarque à relação tão afetiva, estabelecida por trocas de cartas, entre o poeta mineiro e a poetisa Dora Ferreira da Silva. A Carlos Dora ofertou a obra a “Trilogia da Mangueira”. Ela transforma o pé de manga, da infância de Drummond, numa árvore de raízes para o ar. É como se o pequeno Drummond pudesse escalar essas raízes para encontrar no alto suas poesias. Sobre essa relação ver o artigo: SOUZA, Enivalda Nunes Freitas. Dora Ferreira da Silva e Carlos Drummond de Andrade: a sagração da poesia e da amizade na “Trilogia da mangueira”. **O Eixo e a Roda**, UFMG, v. 23, p. 51-68, 2014.

reestabelecendo vínculos entre esses dois personagens e aqueles que estavam na “quadrilha”. Há uma proposição final de reciprocidade entre todos.

Dentre todos, Dora é a que mais ambígua: representa a fugacidade dos sentimentos, sendo desde o início objeto de desejo, e, ao mesmo tempo, torna-se aquela capaz de amar o coletivo, já no final. Seu nome, ao ser falado de forma rápida e cadenciado pelo ritmo da melodia, se transfigura na própria conjugação do verbo adorar (como no poema de Manuel Bandeira “Te adoro, Teodora!”). Em outros termos, parece inerente a ela, como vemos no final da música, a capacidade de amar de formas diversas e diferentes pessoas. Chico Buarque, ao colocar apenas reticências ao término da composição, sugere que o amor, visto na sua pluralidade, pode ser pensado em outros versos e poemas, num círculo sem fim.

Além do mais, *Flor da idade* aparecerá em dois outros momentos da trama de *Gota D'Água*, sendo relevante a transposição desses significados para esses novos contextos. O primeiro deles ocorre no “pedido de casamento” feito por Cacetão à Joana, o qual presta solidariedade à amada que agora se vê abandonada não apenas por Jasão, mas por toda a Vila do Meio-dia. Segundo o diálogo, há mais de uma década que o maltrapilho gigolô nutre sentimentos pela protagonista, sendo esse amor não correspondido o motivo das suas constantes bebedeiras. Essa é a oportunidade de um novo começo e a canção faz referência justamente a esse ciclo que pode ser iniciado. Assim, tal como “Carlos amava Dora que amava Pedro”, a canção poderia ser modificada para Cacetão que amava Joana que amava Jasão e nada impede que a sua continuação seja Cacetão que amava Joana que amava Cacetão.

Enfim, durante a festa de casamento a música será novamente utilizada, encaixando-se na trama para ilustrar o clima festivo e descontraído que marca a narrativa. A cena contrasta com as ações de Joana que arruma seus filhos para participarem da festividade e, acima de tudo, entregar à noiva o bolo envenenado. Nessa passagem, a música não apenas cria a atmosfera alegre do evento, mas também simboliza que tal como o amor que se cria e se desfaz, os laços de solidariedade e amizade também seguem a mesma lógica, pois os vizinhos e vizinhas que outrora estavam dispostos a ficar ao lado de Joana, agora participam sem constrangimentos da festa de casamento, que representa para a personagem a sua destruição.

4.3.2. *Bem querer*: o tênue limite entre o amor e a morte

Bem-querer pontua o momento anterior ao primeiro encontro de Joana e Jasão na trama de *Gota D'Água*. Por esse motivo, é importante demarcarmos a inserção dessa música na construção cênica, visto que ela consegue trazer à tona a atmosfera de incertezas e dúvidas já delineada anteriormente pelo texto teatral.

Sendo assim, a canção representa os pensamentos da personagem Joana, após ouvir os conselhos das vizinhas e de Egeu. Segundo eles, Jasão estaria dividido entre ela e Alma, podendo propor uma reconciliação. Apesar de dizer a todos que não acredita nessa hipótese, a expectativa do reencontro traz a ela uma dúvida quanto a isso, bem como sentimentos contraditórios que nutre pelo ex-companheiro. A música, nesse ponto de vista, promove a catarse de todos esses sentimentos, sublinhando essa atmosfera de dúvida justamente quando Joana se dirige para sua casa. A rubrica do texto teatral descreve como se dá essa curta caminhada (essa “caminhadura”):

Apaga a luz do set das vizinhas; orquestra sobe; Jasão vai aparecendo no outro lado do palco; Joana, fazendo movimentos que corresponderão à sua caminhada até em casa, começa a cantar.⁴¹¹

Trata-se de um momento de indecisão e a canção remete a esse misto de melancolia e euforia. As harmonias feitas pela orquestra acompanham essa variação: o final de cada estrofe é marcado pelo dedilhado do violão, seguido por um violino. À medida que esses intervalos são assim pontuados, a letra da música, quando retomada, é estruturada numa linha crescente, principalmente pelas repetições de determinadas palavras. O ritmo e a entonação da voz completam o significado do discurso emitido, evidenciando a excitação da personagem em imaginar uma hipotética volta de Jasão.

Para estabelecer a estrutura rítmica, a palavra final de um verso é repetida no seguinte por Chico Buarque. Acompanhado esse movimento, vemos oscilar a cada estrofe o sentido da música: pelo uso dos pronomes possessivos, temos a referência ao Jasão de Joana (meu bem-querer) e ao Jasão de Alma (seu bem-querer). O quadro abaixo, com as duas primeiras estrofes, sintetiza a estruturação percorrida pelo compositor ao longo de toda canção. Podemos notar o seguinte em todas as estrofes: a 1ª linha termina com o verbo no infinitivo de final “ir” (vir; mentir; sentir; pedir; ouvir; dormir); a 2ª linha de cada estrofe acaba com a mesma sonoridade (atrás; jamais; fugaz; mais; demais; paz); a 3ª traz no final um vocábulo que será repetido três

⁴¹¹ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 69.

vezes no verso seguinte; a 4ª, tal como a segunda, finda com a mesma sonoridade (umbrais; imorais; mortais; casais; animais; gás).

JOANA – Quando <u>meu</u> bem-querer me <u>vir</u> Estou certa que há de vir <u>atrás</u> Há de me seguir por <u>todos</u> <u>Todos, todos, todos</u> os <u>umbrais</u>	E quando o <u>seu</u> bem-querer <u>mentir</u> Que não vai haver adeus <u>jamaiz</u> Há de responder com <u>juras</u> <u>Juras, juras, juras</u> <u>imorais</u> . ⁴¹²
--	---

Assim, tal como na popular brincadeira do “bem me quer, mal me quer”, as estrofes intercalam ações opostas. Se observamos cada uma delas, ora o “bem-querer” persegue a amada, ora ele se encontra com a outra; por vezes ele a abraça e, em outros momentos, ele a rasga “com a fúria dos animais”. Ele se divide entre àquela que canta, parecendo ser essa a predileta, e a amante, a quem supostamente ele não deseja. Tal estrutura (do “bem” que deseja ora o mal ora o bem) compõe um jogo de ideias que se quebra apenas no último verso, quando há uma “solução” para o conflito. Os últimos versos, cantados por Joana, assinalam que a outra deva fechar a porta do quarto do amado e abrir o gás, provocando a morte desse sujeito indeciso, isto é, que ou agarra uma ou se deita com a outra.

Ao longo de *Bem-Querer*, notamos, assim, que Joana trava um diálogo não com Jasão, mas com Alma, com a qual supostamente deva dividir o corpo e o tempo do seu amado.⁴¹³ Essa divisão materializada na letra da canção, por estrofes que intercalam os pronomes possessivos “meu bem-querer” e “seu bem-querer”, não está explícita no título da canção. Nele vemos apenas um lado: o *Bem-querer*, que, neste caso, é uma referência direta a Jasão, sobre quem se estrutura o triângulo amoroso (Joana – Jasão – Alma).

Considerando as falas de Joana, anteriores à inserção da canção, esse é o primeiro momento que a sua imagem, de uma mulher forte, rígida, é abalada; ao entoar os versos, ela aparenta estar fragilizada, ao contrário da firmeza apresentada até então aos vizinhos da Vila do Meio-dia. Contudo no início de *Bem-Querer*, ela começa a sua caminhada confiante de que

⁴¹² BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 69. [Destaque nosso]

⁴¹³ Ao passo que Joana se dirige à Alma, também podemos afirmar que a personagem Joana trava, durante a música, um diálogo com o público, com o “seu bem-querer”. Isso porque, como já exposto nessa tese, as influências do teatro de Brecht, levaram Pontes e Chico a introduzir canções que, em determinados momentos, quebram a ilusão cênica, no intuito de romper a chamada “quarta parede”.

Jasão, ao reencontrá-la, reconsiderará o término, mesmo que a relação com Alma represente uma vida de riqueza e fartura. Ela canta na primeira estrofe:

JOANA – Quando o meu bem-querer me vir
Estou certa que há de vir atrás
Há de me seguir por todos
Todos, todos, todos os umbrais.⁴¹⁴

Assim, tal como no passado, ela espera que o bem-amado a siga por caminhos incertos, propiciados por uma vida sem recursos financeiros. É apenas uma questão de tempo. Bastará o encontro e a troca de olhares para que essa escolha seja feita. Joana, mesmo nutrida dessa esperança, tem consciência da presença da outra, sabe que a reconciliação não significa necessariamente o rompimento com o terceiro vértice deste triângulo amoroso. Mas, diferente do bem-amado, que a segue por todos os lugares, o Jasão da outra é aquele que mente e faz juramentos que não pretende cumprir. Voltando à segunda estrofe:

JOANA – E quando o seu bem-querer mentir
Que não vai haver adeus jamais
Há de responder com juras
Juras, juras, juras imorais.⁴¹⁵

É interessante notar que, mesmo Jasão não sendo fiel, Joana atribui que a mentira é dirigida à Alma. É como se Joana, sabendo do triângulo amoroso, não fosse totalmente enganada. Há, assim, uma discrepância: as promessas feitas à outra de sempre estarem juntos são infundadas e bem diferentes das juras de amor que o amado lhe faz. O mesmo homem que é capaz de mentir, é aquele que pode jurar de maneira sincera.

No decorrer da música observamos que todas as passagens alusivas aos sentimentos verdadeiros são direcionadas a Joana, em um misto de volúpia/paixão e calma/amor. Somente ela consegue despertar essas reações, pois foi com ela que o amado descobriu, desde a adolescência, o que significam esses sentimentos. Assim, estando ao seu lado, Jasão pode ver renascer essa afeição, outrora abandonada por interesses econômicos e de *status* social. O que Joana pode oferecer ao bem-amado não pode ser conseguido por algo tão mundano quanto o dinheiro. Assim ela continua na terceira estrofe:

JOANA – E quando o meu bem-querer sentir
Que o amor é coisa tão fugaz
Há de me abraçar com a garra

⁴¹⁴ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 69.

⁴¹⁵ Ibid.

A garra, a garra, a garra dos mortais⁴¹⁶

Refletindo os desejos de Joana, por meio da música, é como se Jasão, ao perceber que o amor é algo tão frágil, não pudesse fugir dele rapidamente. Num instante, esse sentimento tão nobre pode não mais existir e, então, ele – na concepção de Joana – deve agarrá-la, como se pudesse apanhar o próprio amor, impedindo-o de escapar. Esse abraço desesperado, segundo ela, parece assegurar-lhe a persistência de sua frágil existência. Como um sujeito prestes a se afogar, ele tenta desesperadamente se agarrar aos galhos do leito de um rio; em busca de não sucumbir às imposições do mundo, a amada é seu porto seguro. Esse desespero pontuado nos dois últimos versos é destacado pelo ritmo rápido do violino da orquestra, bem como pela entonação da voz da personagem.

Assemelhando-se a um pensamento cantado, tais reações descritas dizem respeito muito mais às expectativas criadas por Joana do que necessariamente às características de Jasão. Podemos considerar, então, que esse ponto de vista da protagonista reflete suas próprias características, sendo transpostas à canção na esperança de que o ex-companheiro as desenvolva. Em outras palavras, ela recria o outro tendo como referencial seus próprios sentimentos e concepções de mundo. Por esse motivo, a letra da canção oferece elementos que auxiliam na compreensão dessa personagem que, até o momento, se apresentava forte e irredutível nas suas falas, mas que possui outras nuances, reveladas apenas quando ela se dá a oportunidade de sonhar com um futuro diferente daquele que a realidade lhe oferece.

Da mesma forma, os momentos da canção que apresentam a relação entre Jasão e Alma são também idealizados, uma vez que Joana não possui nenhum tipo de informação que justifique tais construções. Em nenhum momento a personagem considera a possibilidade de ter sido abandonada porque simplesmente a relação se desgastou e os sentimentos nutridos se esvaneceram. Ao mesmo tempo, ela nega que seja possível haver sentimentos verdadeiros nessa nova relação de Jasão. Mesmo nos momentos em que, aparentemente, o bem-amado se mostra interessado na outra, como nos dois primeiros versos abaixo, tal atitude compõe um artifício retórico no canto de Joana. Na sequência, os demais versos quebram essa possibilidade:

JOANA – E quando o seu bem-querer pedir
Pra você ficar um pouco mais
Há que me afagar com a calma

⁴¹⁶ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 69.

A calma, a calma, a calma dos casais.⁴¹⁷

Essa estrofe aparece quase como um sussurro, contrastando com a volúpia apaixonada emitida pela anterior. É interessante notar que os movimentos harmônicos e o ritmo da canção acompanham e pontuam os significados expressos nos versos, completando o significado dos discursos emitidos. Sendo assim, se na estrofe anterior, principalmente nos dois últimos versos, vemos o homem agarrando-se desesperadamente à mulher, agora o trecho se apresenta quase como um sussurro, como se as notas afagassem e envolvessem o casal.

A melodia da canção, lenta e pausada nesse momento, remete à atmosfera do romance dos casais, que podem trocar carinhos despreocupados com a vida lá fora. Assim, apesar de pedir à outra para ficar um pouco mais, é com ela que ele perde a noção de tempo, pois os afagos e as trocas de carinhos necessitam desse “se perder”, desse descompasso entre o vivido e os ponteiros do relógio. Em seguida, temos:

JOANA – 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 dos animais.⁴¹⁸

Agora, aos sentimentos anteriormente apresentados (renúncia, amor, afeto...) soma-se também o desejo em sua forma mais primitiva. O ritmo acelerado da canção, na estrofe acima, acompanha a respiração ofegante de um ato sexual. Remete à aceleração do sangue na corrente sanguínea, fazendo com que o coração bata mais rápido. Do mesmo modo, há a referência, como em *Flor da Idade*, ao movimento dos corpos, que se aproximam e se afastam; dos corpos que são preenchidos com a fúria dos animais, com um desejo irracional.

Destarte, Joana não é apenas aquela que lhe deu filhos e abdicou de parte de sua vida em prol do companheiro. Ela também é o objeto de prazer, que consegue despertar no amado o que de mais primitivo ele possui: o desejo em sua forma mais plena, quando estão despidos de suas roupas e do *status* social. Sob essa perspectiva, a cadência que leva ao fim da estrofe soa quase como um orgasmo irradiado pelos corpos, tal como a música que reverbera por todo o palco.

⁴¹⁷ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 69 [Destaque nosso]

⁴¹⁸ Ibid.

Todavia, diferentemente de outros casais que adormecem juntos após a relação sexual, é ao lado de Alma que Jasão se recolhe todas as noites. Nessa interlocução com o leitor, paralela às ações travadas até então, por mais amor e desejo que o sambista possa demonstrar ter por Joana, é para a outra que ele sempre retorna, deixando claro o seguinte: os momentos vividos ao seu lado foram transitórios e, então, findáveis. Tal *insight* ocorre ao final da canção, quando a personagem se aproxima do seu destino final (sua casa) e tem nítida a imagem real de Jasão. Isso é acentuado ainda mais pela forma como a rubrica conduz essa cena: “No fim da canção, Jasão e Joana encontram-se frente a frente”.⁴¹⁹

O Jasão onírico dá lugar à materialização do Jasão real, ficando claro que tudo não passara apenas de desejos criados pela sua imaginação. Assim temos a última estrofe:

JOANA – 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.⁴²⁰

O último trecho adianta ou dá forma a um pensamento recorrente: não há soluções possíveis a não ser a morte. No texto teatral, a protagonista já havia mencionado essa possibilidade, seja referenciando os filhos, que ficariam melhor se permanecessem “[...] num sono profundo com a inocência assim cristalizada”,⁴²¹ seja direcionando a Jasão e todos aqueles que ela julga serem os responsáveis pela sua desgraça (Creonte e Alma). Podemos constatar isso pela passagem:

JOANA – Se eu vier a fazer uma desgraça...
CORINA – Comadre!
JOANA – Vocês já sabem...
ZAÍRA – Isola!...
ESTELA – Deus padre!
JOANA – Ninguém vai sambar na minha caveira
Vocês tão de prova: eu não sou mulher
pra macho chegar e usar como quer,
depois dizer tchau, deixando poeira
e meleira na cama desmanhada [...]
Você também, Jasão, vê se me escuta
Eu descubro um jeito de me vingar...⁴²²

⁴¹⁹ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 70.

⁴²⁰ Ibid., p. 69.

⁴²¹ Ibid., p. 47.

⁴²² Ibid., p. 43.

Notamos que a transição para a última estrofe da canção dialoga diretamente com esse trecho do texto, podendo ser lida como uma volta à realidade e aos discursos anteriormente externados. Sendo assim, ela – Joana – não admitirá que o mesmo homem se satisfaça com o seu corpo e a abandone, indo dormir e viver ao lado de outra; não é justificável deixa-la sozinha na cama manchada de suor e fluídos corporais.

Nesse viés, a melodia suave, que acompanha os três primeiros versos da última parte da canção, soa como uma ironia daquela que aconselha a rival a velar o sono do bem-amado, para que ele possa dormir tranquilamente. Diferente do sono dos seus filhos (que guarda tanta inocência), este sono colocaria fim ao sofrimento de Joana, possibilitando que ela não apenas se vingasse, mas também retomasse a sua dignidade e autoestima: “Quero a vaidade de volta, minha tesão, minha vontade de viver, meu sono, minha alegria [...]”.⁴²³

Por isso, o último verso surge como um golpe seco e certo que ceifa a vida do casal. O contraste estabelecido na relação com o bem querer vem por meio de uma morte lenta, dolorosa, provocada pelo vazamento proposital de gás. Talvez, esse fim também representasse para a protagonista a solução definitiva para todos os seus problemas. Nesse sentido, as expressões “dormir em paz” ou “apagar as luzes”, sugeridas à Alma, representam o desejo de Joana em romper com esse triângulo amoroso.

Se outrora o homem representou a força que conduzia as ações, a busca pela satisfação sexual, sendo a mulher apenas o objeto passivo de tais atos (em uma visão estereotipada, representativa das disposições sociais dos gêneros em nossa sociedade), o desfecho aponta para a inversão desses papéis. A partir de então, Joana, tentando impulsionar a outra a matar seu antigo amor, torna-se a autora dos eventos entoados na canção.

Diante do exposto, a repetição da locução “bem-querer”, que se contrapõe à interpretação do final da composição, desenha uma fina ironia, dando-nos a imagem do “bem” (do homem) que quer mal e, portanto, deve ser morto. Como anteriormente apontado, esses pensamentos que borbulham ao longo da caminhada de Joana, entre os *sets* das vizinhas e o da sua casa, apontam muito mais para concepções criadas pela protagonista do que para as características de Jasão. Pois bem: há aqui a nostalgia de tempos passados, mesclada com a frustração do que poderia ser, mas não será, ou seja, o futuro amoroso dos dois.

⁴²³ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 44.

Bem-querer será cantarolada posteriormente durante os preparativos dos noivos, minutos antes do casamento, exatamente quando a protagonista mistura as ervas venenosas que servirão como recheio do bolo destinado à sua rival. Trata-se, portanto, da recriação cênica da última estrofe da música, quando Joana percebe que é deixada de lado, sendo inevitável o casamento, mesmo diante de quaisquer atitudes suas. Assim, tal como na letra de Chico, a morte é o único caminho possível, o único ato que garantirá a sua liberdade e a compensação pelo seu sofrimento.

4.3.3. Basta, um dia!

Basta um dia é uma canção considerada divisora de águas na estrutura dramática de *Gota D'Água*. Ela representa a tomada de decisão de Joana pelo caminho da vingança e anuncia ao expectador/leitor o encaminhamento das próximas ações, que levarão ao clímax da obra, bem como ao seu desfecho.

A música, tal como as outras, complementa o sentido do texto dramático e ressalta a atmosfera presente nas falas das personagens. No caso específico, *Basta um dia* representa o desdobramento do encontro entre Joana e Creonte, após esse último expulsá-la do conjunto habitacional. Creonte, diante do pedido insistente da protagonista, para que ela e seus filhos permaneçam mais um dia por ali, cede. Sua justificava é que seria necessário um tempo para encontrar outro lugar para morar e levar os seus filhos em segurança.

JOANA – Escute só, seu Creonte, o senhor é pai,
tem uma filha e é capaz de ter sentimento
É por causa dos meus filhos que eu lhe suplico,
deixa eu ficar. [...]

JOANA – Ouvi sim, Creonte, um dia. Um dia, preciso
mais do que isso? Por que? Pra que? Quem te pariu
só precisou de um dia. O que se construiu
em séculos se destrói num dia. O Juízo
Final vai caber inteirinho num só dia
Quando me deu um dia, você se traiu,
Creonte, você não passa de um imbecil,
porque hoje me deu muito mais do que devia.
(*A orquestra ataca; ela canta*).⁴²⁴

Joana apela para aquilo que há em comum entre ela e Creonte, utilizando o sentimento de paternidade para conseguir pôr em prática a sua vingança. Mostra toda a sua astúcia e poder

⁴²⁴ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 151-153. [Destaque nosso]

de persuasão ao utilizar o amor dele por Alma, conseguindo o tempo necessário para executar seu plano que, em teoria, resultaria na morte da rival.

Assim, faz um pacto com o dono da Vila do Meio-dia que lhe dá o prazo de um dia em troca do seu silêncio e resignação. A canção, nesse contexto, representa o êxito momentâneo daquele que é considerado inofensivo, inferior e submisso àqueles que, no alto da sua arrogância, se julgam tão poderosos a ponto de não poderem ser atingidos. O logro, a astúcia e a inteligência são as ferramentas disponíveis para os sujeitos que não possuem outras armas para se defenderem.

A canção é a transposição desses lugares cristalizados socialmente, pois Joana se torna mais uma vez a autora das ações, saindo da passividade que representa o seu destino como mulher pobre e trocada por outra com melhores condições financeiras e *status* social. Utiliza a máscara da conformidade para conseguir o prazo necessário para mudar o seu papel de vítima dos outros e de seus sentimentos, recobrando a sua dignidade, mesmo que para isso seja necessário se tornar uma assassina. Sendo assim, tal como “O Juízo Final vai caber inteirinho num só dia”, não é necessário mais do que um dia para concretizar os seus planos.

Os versos curtos que compõem a letra da canção são representativos tanto da tomada súbita de decisão da personagem, como também da inconstância de sentimentos presentes nesta passagem cênica: raiva, obsessão, euforia, etc. O movimento harmônico da canção acompanha essa variação de temperamentos, coadunando ação dramática e melodia. Nesse sentido, a variação dos ritmos da orquestra ressalta a intenção da voz e completa os significados discursivos, gerando a atmosfera de descobertas – de epifanias – quando Joana deve resolver qual caminho percorrer.

O início da canção faz referência direta às falas supracitadas da personagem, na qual são elencados diversos eventos, que percorrem desde o nascimento do homem até o fim da humanidade. Cantada com celeridade, poucos intervalos são dados nessa canção e com isso há a sugestão de que aquilo “[...] que se construiu em séculos se destrói num dia”. Para que grandes fatos ocorram não são necessários grandes intervalos de tempo. Isso nos leva a crer na grande força do “imediato”: às intemperes a que o homem está sujeito provocadas pela roda da fortuna. É ao peso da fugacidade do instante, do aqui agora, que grande parte da população age, sendo o momento presente o único tempo possível de ser imaginado. Num mundo sem grandes garantias o futuro é sempre incerto.

Por isso Joana não precisa de mais do que alguns pares de horas para traçar a sua vingança, uma vez que já está acostumada a lidar com o de repente, com as mudanças repentinas que podem redirecionar toda uma vida. Creonte, por outro lado, possui uma outra relação com o tempo presente já que suas condições materiais lhe dão segurança para projetar a longo prazo. Nesse sentido, ao conceder mais um dia, acaba por contribuir com os planos de Joana, dando a ela muito mais do que ele possa imaginar.

JOANA – Pra mim
Basta um dia
Não mais que um dia
Um meio dia

Me dá
Só um dia
E eu faço desatar
A minha fantasia⁴²⁵

A calma transpassada pela lenta melodia reforça, nesse momento, a certeza da personagem de que ela possui tudo o que necessita para mudar os rumos dos acontecimentos que estão por vir. O ritmo da canção é construído justamente a partir da repetição, quase obsessiva, desse elemento essencial aos seus planos, ou seja, o intervalo de um dia. Entretanto, além da questão temporal, os versos também podem ser lidos a partir do nome do conjunto habitacional, uma vez que para obter o sucesso almejado é preciso que Joana permaneça na Vila do Meio-dia.

Ao pedir apenas um único dia, um intervalo consideravelmente pequeno, Joana desafia Creonte a observar as infinitas possibilidades de estragos que podem ocorrer nesse curto período. Da mesma forma, coloca à prova a sua capacidade como agente ativo dos rumos do seu destino, podendo materializar a sua fantasia já cantada de matar o casal de amantes. Por ser a morte um pensamento recorrente, ao emitir o último verso, observa-se um tom eufórico que contrasta com a calmaria dos anteriores, como se as imagens anteriormente imaginadas voltassem à tona em sua mente.

Esse é o gatilho que acelera o ritmo da canção, em um crescente que acompanha os versos quase sem pausa, desenhando a emoção e a euforia da personagem:

JOANA – Só um
Belo dia
Pois se jura, se esconjura

⁴²⁵ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 151-153.

Se ama e se tortura
Se tritura, se atura e se cura
A dor
Na orgia
Da luz do dia⁴²⁶

Trata-se de uma passagem de grande dramaticidade, na qual há uma nova variação no temperamento de Joana, tornando a sua respiração quase ofegante ao listar as inúmeras possibilidades, por vezes opostas, do que é possível fazer nesse curto intervalo. O jogo de palavras que compõe a passagem reforça essa imagem cênica, ao concentrar em poucos segundos tantos elementos. Marca tanto a obsessão da personagem como a sua excitação quase orgástica pela antecipação dos seus atos futuros.

Sendo assim, em um único dia, é possível fazer juramentos que perduram por uma vida ou amaldiçoar pessoas, pensamentos e ações. Também não é preciso muito tempo para se apaixonar, amar e sentir a tortura por vezes advinda desses sentimentos; se desiludir, se desgastar, sofrer e curar as feridas abertas se entregando ao prazer de novos corpos. Todo esse processo foi vivido por Joana no seu relacionamento de anos com Jasão, mas nada impede que ele todo ocorra na intensidade de apenas um dia.

A suavidade do último verso faz com que o ritmo anterior seja retomado, como se a “luz do dia” também clareasse a visão da personagem para a necessidade de se manter calma, abafando a sua dor até o momento de finalmente agir.

JOANA – É só
O que eu pedia
Um dia pra aplacar
Minha agonia
Toda a sangria
Todo o veneno
De um pequeno dia⁴²⁷

A delicadeza dos versos contrasta com a brutalidade do seu plano de assassinato, como se pedir a morte de Alma fosse algo insignificante, não custando nada em ser atendido. Afinal, esse é o seu único e singelo pedido, a única solução possível para dar fim ao sofrimento de uma vida inteira, a única possibilidade viável para que ela retome sua dignidade e vitalidade há tempos usurpadas.

⁴²⁶ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 151-153.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 151-153.

Até o momento, é Joana a vítima das ações de Jasão; é ela quem carrega a agonia de ter sido usada e trocada por outra. Por isso, é chegada a hora de sair do papel de vítima, mesmo que isso signifique que outra pessoa sofra e seja vítima de suas ações. Alma e Creonte passaram toda a vida usufruindo do luxo e do conforto e, mesmo assim, não se sentiram satisfeitos. Nada mais justo que, no entender da personagem, eles experimentem o sofrimento. É a recordação da proximidade desse dia – da vingança – que a faz explodir novamente em euforia, gritando e chamando Corina. Ela pede à vizinha que chame Jasão e dá início então aos seus planos.

(Joana, cantando, chegou em frente ao set de Egeu; enquanto chama Corina, A orquestra segue tocando)

JOANA – Corina. Corina... *(Corina aparece)* Faz um favor
pra mim, mulher
Vai chamar Jasão Diz
que estou aliviada. Minha dor
está passando. Vai?...

CORINA – Vou. Estou feliz...
*(Sai; orquestra modula para Joana recomeçar o canto).*⁴²⁸

Esse é o momento chave de toda ação e depende dele o sucesso da vingança alicerçada. Por isso, é necessário disfarçar a mudança ocorrida, escondendo a felicidade e a euforia, mostrando-se conformada com o casamento e com a impossibilidade de continuar a viver no conjunto habitacional. Apenas com a saída de Corina, estando novamente sozinha, é que Joana poderá novamente extravasar seus sentimentos verdadeiros.

Tal momento é similar ao segundo trecho aqui analisado, tanto no que diz respeito ao ritmo acelerado como à estrutura semântica dos versos. Apesar de se diferenciar na escolha de palavras e expressões, remete tal como no anterior para uma alternância no temperamento da protagonista. Alternância essa que é acompanhada pelo violão e orquestra que cadenciam o tom alucinado das falas de Joana. Assim, a velocidade da música, o comprimento dos versos, a sonoridade das palavras (maltrata, mata, arremata, acata, trata), a entonação da voz, justapostos ao significado dos discursos emitidos pela letra não deixam dúvidas sobre os caminhos que conduzirão ao desfecho da narrativa cênica. Analisemos:

Só um	Só um
Belo dia	Santo dia
Pois se jura, se esconjura	Pois se beija, se maltrata
Se ama e se tortura	Se come e se mata

⁴²⁸ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 154.

Se tritura, se atura e se cura	Se arremata, se acata e se trata
A dor	A dor
Na orgia	Na orgia
Da luz do dia	Da luz do dia

Nas próximas horas, no “santo dia” do casamento entre Jasão e Alma, o mesmo beijo que selará a união do casal será o responsável pelo sofrimento de Joana. Entretanto, com a confecção do bolo que “se come e se mata”, será também a data que marcará o fim de toda a agonia da protagonista, quando ela finalmente concluirá os seus planos e acatará, se for necessário, as consequências dos seus atos. Essa é a única saída enxergada para tratar as dores que a acompanham desde o abandono, o caminho possível para novamente saborear o prazer de se sentir plena.

JOANA – É só
 O que eu pedia
 Um dia pra aplacar
 Minha agonia
 Toda a sangria
 Todo o veneno
 De um pequeno dia.⁴²⁹

O tom alucinado dá, mais uma vez, lugar à suavidade dos últimos versos, que desenham fervorosamente o desejo de que tudo saia tal como planejado. Essa desaceleração prepara a personagem para o importante encontro com Jasão, que não pode em hipótese alguma desconfiar dos motivos da sua felicidade e satisfação. É preciso vender uma imagem de resignação e conformismo, um pequeno sacrifício perto do que está por vir.

4.3.4. “Do Riso fez-se o pranto”: A Gota D'Água

A canção Gota d'água, na estrutura cênica da peça, não é apenas a mais executada, mas também a única que faz parte da narrativa por ser o samba composto pela personagem Jasão, tornando-se o caminho para a sua ascensão social. Ao mesmo tempo, ela apresenta um dos argumentos que direcionam a trama: as inúmeras gotas d'água que levarão ao desfecho da tragédia. Por esse motivo, tanto a sua ideia como a sua execução, em determinados momentos

⁴²⁹ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 154.

chaves, devem ser levados em consideração para a compreensão do seu papel na obra de Paulo Pontes e Chico Buarque.

Trata-se de um samba melódico com apenas duas estrofes, que se repetem em ritmo ascendente até a sua finalização abrupta. O seu batuque remete à origem popular das personagens principais, reforçando tanto a posição social como as angústias diárias vividas por uma população carente financeiramente e que, em certa medida, serve como inspiração para a sua composição. São as pequenas parcelas diárias que acumuladas, dia após dia, podem levar ao transbordar do “pote de mágoas”. Da mesma forma, são os inúmeros potes transbordados que, acumulados, formam nascentes, correntezas e oceanos. Nesses, uma gota pode se perder individualmente, mas não há dúvidas, que essas pequenas gotículas (infinitas dentro de cada infinito pessoal) formam a imensidão de águas perdida no horizonte.

Em *Gota D'Água*, por mais que as diferentes “gotas” apontem a proximidade do fim trágico de Joana, outros elementos também são anunciados. Dentre eles o fim do combustível criativo necessário às composições de Jasão, assim como a sua transição de integrante da Vila do Meio-Dia para o sucessor de Creonte nos investimentos financeiros. Sendo assim, a mesma gota que leva à morte física de Joana também leva à morte metafórica do passado de Jasão e a anulação daquilo que o definia como sambista e compositor. A relação entre as duas – morte e vida ou vida e morte – é diretamente proporcional e ocorre concomitantemente, como se a gestação do Jasão ascendido socialmente fosse alimentada pela força vital da personagem Joana, que deixa a sua forma corpórea para se tornar um símbolo de luta/resistência do povo.

Da mesma forma como ocorre nas outras canções utilizadas na peça, *Gota d'água* também apresenta uma ideia de circularidade, tanto pela repetição das suas estrofes (sua estrutura formal) como pelo seu uso na urdidura do enredo. Trata-se de um processo de retroalimentação, no qual a finalização do ciclo anterior dá início a um novo, que é alimentado pelos vestígios que sobraram. A morte (física e simbólica), tal como na carta do Tarô,⁴³⁰ não significa necessariamente o fim sem maiores consequências, mas o anúncio de algo novo, com os desdobramentos que lhe cabem.

⁴³⁰ Segundo a simbologia do Tarô, a carta Morte não está associada, necessariamente, à morte física, mas à ideia de renovação. Ela é considerada uma carta positiva, pois indica o fim de um ciclo/processo/situação e, consequentemente, a revitalização de determinados aspectos. Em outros termos, deve ser compreendida como transformação, a qual não é gestada sem que haja sofrimento. Sobre o assunto consultar: VIANA, Fernanda Figueiredo de Melo. **Arcanos performáticos**: Ressignificações fotográficas do Tarot de Marselha. 2016. Dissertação (Mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas) – Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Porto, 2016.

As utilizações da melodia ao longo da trama são como anúncios constantes da gota que falta para completar o pote que está prestes a transbordar, momento esse que é anunciado constantemente, porém não se sabe ao certo quando acontecerá. As gotas vão pingando uma a uma ao longo de toda trama, jogando/testando os limites físico e emocionais das personagens, quase como uma roleta russa que cedo ou mais tarde fará a sua vítima. Por esses motivos, a canção é curta e repetitiva: acompanha o pingar que forma a tormenta, ao passo que termina abruptamente como o disparo de uma arma de fogo.

Esse desfecho é anunciado pela própria canção, a qual indica, repetidas vezes, a iminência do transbordar das emoções. Por isso, o segundo trecho da canção varia entre um apelo e um aviso, dependendo da entonação utilizada por quem a canta. A cada nova gota, anunciada na primeira estrofe, há um novo alerta e, por isso, não há como desconsiderar que todos estão cientes das possíveis consequências.

VOZES OFF – Por favor

Deixe em paz meu coração
Que ele é um pote até aqui de mágoa
E qualquer desatenção, faça não
Pode ser a gota d'água.⁴³¹

Na peça teatral, a canção é entoada em seis momentos distintos: 1) Quando Jasão movimenta-se em torno da cadeira de Creonte, como se fosse se sentar; 2) No rádio consertado por Egeu; 3) Pelas vizinhas que lavam as roupas na Vila do Meio-dia; 4) Quando Joana dá início ao seu plano de vingança; 5) Na festa de casamento; 6) Quando trazem o corpo de Joana após o seu suicídio. São momentos chaves da narrativa que pontuam como se dará o seu desenrolar.

Ao observar os versos que compõem a primeira estrofe da canção, torna-se possível fazer um paralelo entre esses momentos e as ideias ali cantadas. Tal como na peça, na música são feitos diversos anúncios da iminência da derradeira gota d'água, aquela que, por menor que seja, ocasionará o derramamento de todas as outras.

Evidentemente, a associação mais imediata da letra é dada à trajetória de Joana, por se saber de antemão do abandono do marido, dos sacrifícios feitos em prol da sua carreira, dos diferentes golpes sofridos, etc. Nesse sentido, *Gota d'água* é compreendida em seu sentido literal, pelas súplicas da personagem para que deixem o “seu coração em paz” antes que ele

⁴³¹ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 41.

transborde em lágrimas. Sem dúvida, esse primeiro passo interpretativo é importante para a compreensão da canção e da trama. Entretanto, a canção não é apenas o suplício de uma mulher sofrendo por amor. Ela remete, como anteriormente apontado, para outros ciclos de nascimento e morte presentes na peça. Sob esse ponto de vista, as passagens nas quais a canção é executada, já referidas, serão esmiuçadas, a fim de evidenciar outras matizes interpretativas.

A canção é utilizada pela primeira vez após uma conversa entre os noivos, quando Alma descreve os traços físicos de Jasão, dando atenção aos seus olhos que, segundo ela, estão prestes a transbordar por conta de um “sofrimento bom”, pela ansiedade e desejo represado por eles. O universo vivido pela personagem é diametralmente oposto ao que na verdade inspira a criação do samba e, por esse motivo, a interpretação feita por ela não passa pelos “códigos” de sofrimentos de uma população carente. “Olha, Jasão / a gota d’água do seu samba é o seu olhar / fervendo, borbulhando, contagiando a gente”.⁴³²

Ao longo de todo o diálogo, não é possível notar traços de euforia e empolgação em Jasão diante das juras de amor feitas pela noiva. Ao contrário, boa parte de suas respostas se limitam ao conformismo de aceitar que as coisas sejam como ela deseja, que suas vontades sejam acatadas tal como, possivelmente, foi durante toda a sua vida. “Tá, Alma, o que você quiser”.⁴³³ O único momento de contestação ocorre quando lhe é pedido para esquecer o seu passado e, conseqüentemente, a sua ex-esposa.

ALMA – Então, pra começar, vê se você esquece
tudo o que é passado, esquece aquela mulher
JASÃO – Não fala assim...
ALMA – Você está com medo...
JASÃO – Não diz
“aquela mulher”, ela foi boa pra mim [...]
ALMA – De ser feliz
Viveu co’a desgraça, gostou, não está a fim
de melhorar. Essa mulher é uma raiz
pregada nos seus pés...
JASÃO – Alma, não fala assim
ALMA – Tá bom. Então diz que não gosta dela, sim?
E que gosta de mim...
JASÃO – Eu gosto de você⁴³⁴

⁴³² BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D’Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 27.

⁴³³ Ibid.

⁴³⁴ Ibid., p. 27-28.

Jasão, apesar de afirmar que gosta de sua noiva, não verbaliza que não ama mais a sua ex-companheira. Ao contrário, tenta, mesmo que timidamente, defendê-la por admitir que ela foi boa nos anos em que mantiveram um relacionamento. Alma, por sua vez, não insiste no assunto e, ao invés de continuar a falar de sentimentos, resolve, como já vimos nessa tese, descrever com detalhes a vida de luxo que Jasão deve aguardar viver após o casamento. Ela descreve o apartamento, os eletrodomésticos, a mobília importada comprada por seu pai e os planos futuros que envolvem bebês, babás e empregadas. É nítido o desconforto de Jasão que se mantém calado, apenas aceitando todos os planos feitos, os quais independem da sua opinião. Todo seu passado e suas lembranças devem ser deixados para trás, visto que esses não possuem espaço no futuro que lhe é anunciado. O diálogo explicita isso:

ALMA – Então, Jasão, vê se desamarra esse rosto
uma vezinha só pra mim...

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 biritá
que dava pra botar na sala de visita,
mas ia atrapalhar toda a decoração...⁴³⁵

Jasão está se colocando à venda, mesmo que o conforto material não represente, por hora, a sua felicidade emocional. É nítido o contraste entre o futuro ofertado e o passado a ser esquecido. Esse é o princípio da trajetória que acarretará na anulação de tudo aquilo que, até o momento, fazia dele um indivíduo do morro. Ele conhece o preço a ser pago por esses luxos e reconhece que a fonte que alimenta a sua inspiração não se encontra nos apartamentos confortáveis, mas nos carnavais e quartas-feiras, nas tralhas, nas xepas, nos pileques, em todas as migalhas que fazem do seu peito um chocalho. Mas ao mesmo tempo em que admite isso, contempla o trono que está prestes a experimentar (símbolo do poder de Creonte); coloca na balança os prós e os contras e opta pelo caminho oferecido pela noiva. O que ele lhe é requisitado é apenas o seu corpo e a sua alegria.

É significativo que, após os eventos acima descritos, a rubrica anuncie a introdução do samba, o qual é cantado por Jasão enquanto se movimenta em torno da cadeira do futuro sogro. É o primeiro passo, a primeira gota d'água. No entanto, no caminho para o poder, outros

⁴³⁵ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 29.

elementos lhe serão cobrados e, por isso, o ato de se sentar é interrompido antes da sua efetivação. Existem outras taxas a serem pagas antes que isso ocorra. Se Alma pede a Jasão o corpo e tudo aquilo que lhe proporcionava alegria, Creonte, por sua vez, cobrará como pagamento que a personagem interceda a favor dos seus interesses e, conseqüentemente, contra seus antigos companheiros.

Nesse momento, o prêmio ofertado não é apenas um apartamento equipado e uma vida de luxos. É a perspectiva de se obter o poder materializado no trono de Creonte. Para tanto, Jasão deve deixar de lado sua carreira como compositor, visto que não há como se viver de samba. A música não é um negócio lucrativo, bem como não condiz com a nova posição social que Jasão está preste a ocupar.

CREONTE – Muito bem, Noel Rosa.

Um dia vai ser sua essa cadeira.
Quero ver você nela bem sentado,
como quem senta na cabeceira
do mundo. Sendo sempre respeitado,
criando progresso, extirpando as pragas,
traçando o destino de quem não tem,
fazendo até samba, nas horas vagas.
Porém..., existe um pequeno porém
Não vai ser assim, pega, senta e basta
Primeiro você vai me convencer
que tem condições de assumir a pasta

JASÃO – Eu sou compositor...

CREONTE – Dá pra viver de samba?...⁴³⁶

Aquilo que outrora fazia de Jasão alguém especial, destacando-o em meio aos demais, deve ser descartado como se fosse um defeito a ser corrigido. É preciso ensiná-lo, como já vimos no capítulo anterior, “a cartilha da filosofia do bem sentar”. Essa é apenas mais uma gota necessária a ser derramada para se conseguir o objeto de cobiça. Nessa transação, uma outra moeda será cobrada: é necessário que Jasão ultrapasse a fronteira que separa a população da Vila do Meio-dia daqueles que detém o poder. É preciso mudar o modo operacional que rege os seus ideais. Em outras palavras, é preciso que ele comece a raciocinar a partir do lugar social que está preste a ocupar.

Assim, a ele é dada a tarefa de interceder junto aos moradores do conjunto habitacional a fim de dismantelar o movimento de não pagamento dos aluguéis. Ao mesmo tempo, conter as ações de Joana, mesmo que para isso seja necessário despejá-la. Jasão é levado a questionar

⁴³⁶ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 33-34.

seus antigos ideais, a relevar a pertinência das reivindicações feitas pela população da Vila do Meio-dia que, em essência, eram até pouco tempo suas também. Tudo aquilo que fazia seu sangue pulsar (música, amigos, esposa) deve ser estancado, expurgado e contido. “Já estanquei meu sangue quando fervia”. Jasão deve ser consertado, sintonizado em uma nova estação tal como a válvula do rádio na oficina de Egeu que, nesse momento, explode em alto e bom som o samba *Gota d'água*.

Assim, o segundo e terceiro momento, no qual a canção é utilizada, ocorre nas próximas sequências da trama, no *set* ocupado por Egeu e no espaço das vizinhas. Ao passo que Egeu termina de consertar o rádio, nele a melodia de Jasão parece anunciar a “gota d'água” da parceria dos dois. Egeu é compadre de Jasão e essa amizade – de duas pessoas significativas àquele lugar – poderia avolumar a luta contra a opressão de Creonte. Já no *set* das Vizinhas, a melodia serve de compasso para a coreografia executada pelas lavadeiras que entoam a canção enquanto lavam, torcem e estendem as roupas no varal. É justamente nesse momento que ocorre a primeira entrada de Joana em cena, vestida toda de preto como se estivesse de luto. Segundo a rubrica, apesar da depressão, a personagem mantém o seu “rosto altivo e os olhos faiscando”, ainda mantém viva a força que marca a sua personalidade.

Nessa sequência de diálogos, inicialmente as vizinhas se mostram contentes por finalmente ver a amiga fora da cama, como se esse fosse um sinal de que Joana já havia superado a separação. Solicitas, elas oferecem ajuda com os afazeres domésticos, como se a organização da casa pudesse organizar também a vida e o coração despedaçados da personagem.

MARIA – Assim que eu gosto de ver, já levantou...
ZAÍRA – Tá mais aliviada?...
NENÉ – Não tá vendo ela andando?
CORINA – Comadre Joana devia estar repousando,
 isso sim...
JOANA – Comadre... Eu preciso de vocês
ZAÍRA – Deixa que amanhã te arrumo a casa outra vez
ESTELA – Lavo a roupa...
MARIA – Os pratos...
NENÉ – Cozinho pra você
CORINA – Diga, comadre, precisa de nós pra que?⁴³⁷

De fato, Joana necessita de ajuda, todavia seus pensamentos não se encontram nem perto das paredes que formam sua casa. Ela necessita se vingar, pois só assim deixará de ser

⁴³⁷ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 42.

aquela que foi abandonada e humilhada publicamente. São esses os pensamentos que lhe dão força para se levantar, após o período depressivo vivido. Sendo assim, não se trata de refazer a sua vida, seguir em frente e encontrar um novo companheiro. Joana quer retomar aquilo que lhe foi roubado: a vaidade, “minha tesão”, “minha vontade de viver” e, para finalizar, “tudo contado bem direito”.⁴³⁸

Essa é a voz que lhe resta, a última e única esperança de voltar a ser plenamente mulher. Por isso, vai ao encontro das vizinhas buscando apoio e colaboração para a realização dos seus anseios de vingança.

JOANA – *(Uma melodia sublinha a fala de Joana)*

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

CORINA – Não pensa nisso nem por brincadeira, comadre...

ESTELA – Que que é isso? Deu bobeira, mulher?...

ZAÍRA – Vamos, esquece, deixa estar, Joana...

MARIA – Tranquila, isso vai passar...

JOANA – Corina, você é minha testemunha. Vocês todas vão ser...

NENÊ – Nós somos unha
e carne, faça o que você fizer
Mas não pensa mais besteira...

JOANA – Se eu vier a fazer uma desgraça...

CORINA – Comadre!

JOANA – Vocês já sabem...

ZAÍRA – Isola!...

⁴³⁸ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 44.

ESTELA – Deus padre!⁴³⁹

Por mais que vivam na mesma localidade e em condições financeiras similares, há uma diferença tácita entre a protagonista e suas vizinhas. Diferentemente das demais, Joana não se enxerga como esposa submissa que deva aceitar as vontades de seu homem. Ela se vê como mulher, dona do seu destino e das suas escolhas, capaz de mudar o rumo de sua trajetória pessoal. Assim, Jasão é o que é porque ela foi capaz de fazê-lo homem, de transformar um “moleque” de quase 20 anos em um sambista reconhecido, de moldá-lo de acordo com as suas vontades, tal como um escultor que com suas mãos cria uma obra prima a partir da argila. Ela diz: “Eu fiz ele pra mim. Não esperei ele passar assim já pronto, na bandeja, qual o quê... Levei dez anos forjando meu macho. Nas formas dele tem a minha mão... E quando tá formado, já no tacho, vem uma fresca levar, leva não...”.⁴⁴⁰ E continua em outro momento da peça, quando com Jasão se encontra:

JOANA – Te dei cada sinal do teu temperamento.
Te dei matéria-prima para o teu tutano.
E mesmo essa ambição que, neste momento
se volta contra mim, eu te dei, por engano.
Fui eu, Jasão, você não se encontrou na rua.
Você andava tonto quando eu te encontrei.
Fabriquei energia que não era tua
pra iluminar uma estrada que eu te apontei
E foi assim, enfim, que eu vi nascer do nada
uma alma ansiosa, faminta, buliçosa,
uma alma de homem [...].⁴⁴¹

Nesse sentido, por mais que queiram ajudar, as vizinhas não conseguem compreender as suas necessidades, pois os referenciais de mundo não são compartilhados. Elas são esposas, donas de casa. São reconhecidas socialmente a partir da figura masculina de seus maridos. Por esses motivos, acreditam que uma boa noite de sono ou uma casa arrumada é o necessário para que Joana possa seguir em frente. Que a angústia irá passar e que é preciso apenas aceitar e esquecer. Elas podem entender a dor da esposa abandonada à sorte com seus dois filhos pequenos, mas não conseguem ter a dimensão do real sofrimento de Joana, uma mulher trocada

⁴³⁹ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 42-43. [Destaques nossos]

⁴⁴⁰ Ibid., p. 45.

⁴⁴¹ Ibid., p. 76.

após 10 anos de sacrifícios. “NENÉ: Escuta, eu compartilho da sua dor... JOANA: Mas não dói em você”.⁴⁴²

Joana se percebe sozinha, mesmo rodeada pelas mulheres da Vila do Meio-dia. A solidariedade e compreensão que imaginava ter, em verdade, não se efetiva. Apenas o sentimento de vingança a acompanha, mantendo-a viva e com o pouco de dignidade que lhe resta. Derrama-se mais uma gota em seu pote, dando início ao ciclo de transformação da sua existência física em símbolo de resistência.

Alimentada por suas certezas, Joana finalmente arquiteta sua vingança. Planeja tudo sozinha, pois sabe que ninguém pode entender suas necessidades. Necessita para tanto de tempo (apenas um dia) e da confiança de Jasão. É preciso que ele não desconfie que as pequenas gotas de mágoa se transformaram numa correnteza capaz de arrastar para longe todos os seus planos futuros. Por isso, pede a Corina que chame Jasão, pois está aliviada e precisa dizer isso a ele. O sucesso do seu plano depende dessa conversa.

Durante o segundo encontro de Jasão com Joana, quando ela já pediu um dia a mais a Creonte, ela mantém contida a sua raiva, pede perdão e avisa que se mudará no dia seguinte. Diz reconhecer o seu lugar submisso de mulher e se mostra compreensiva a respeito das escolhas de Jasão, afinal a poligamia faz parte da natureza masculina.

JOANA – Se ele é chave mestra e ela é fechadura,
então o que a mulher tem que cobrar
dele não é lealdade, mas brilho
Pode comer quem quiser, fazer filho
numa, casar com outra, descasar,
o que importa é ganhar uma parada
toda semana [...].⁴⁴³

Ao dizer exatamente aquilo que o outro quer escutar, consegue afastar para longe as dúvidas e receios despertados por essa mudança abrupta de comportamento. Se mostra resignada e inofensiva, alguém com quem não se deva ter preocupação. Jasão sente-se plenamente feliz, visto que todos os seus problemas, aparentemente, foram resolvidos. Finalmente conseguirá conciliar o melhor dos dois mundos: o poder e a riqueza proporcionados pelo novo casamento e o convívio com seus dois filhos.

JASÃO – [...] agora sou eu
que preciso pedir um favor seu.

⁴⁴² BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 44.

⁴⁴³ Ibid., p. 153.

Meus filhos, você deixa que eu visite
meus filhos... sempre?"

[...]

JASÃO – (*Agora aparecendo*)

Joana, me desculpe o que eu vou dizer,
mas eu chego lá. Inda vou vencer
na porra desta vida, me ouviu bem?
Você vai ver... As crianças não vão
ser esquecidas.⁴⁴⁴

Ao ver a alegria no reencontro com os meninos, Joana percebe que essa é justamente a fraqueza de Jasão, pois são eles os únicos capazes de despertar o seu sentimento de pertencimento. Nada, além deles, poderia atingir Jasão com a força que Joana almeja, nem o antigo amor, nem mesmo sua identidade ou sua carreira. Aliás, todos esses elementos já foram descartados por ele, já foram usados como moedas de troca. Resta apenas a sua prole, a continuação do seu nome e do seu legado materializada na vida dos seus dois filhos.

Tal descoberta a deixa aterrorizada. Afinal, para conseguir o sofrimento daquele que ela odeia é necessário atingir aqueles que ela ama. Dessa forma, sua vitória, caso seja alcançada, significa em parte a sua derrota também. Eis o derramar de mais uma gota d'água.

JOANA – (*Para si, aterrorizada diante da descoberta*)

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

Se esse é o único caminho então não há outro a escolher. Por isso pede a Jasão que permita a presença dos filhos durante a cerimônia de casamento, como um sinal de boa vontade e desejo de felicidade ao novo casal. Por mais que esteja com ódio, que a sua veia esteja saltada devido a raiva, Joana necessita esconder seus reais sentimentos para conseguir alcançar o sucesso na vingança que tanto almeja. “Eu vou mandar as crianças sim, porque meu destino depende disso”. Assim, recua mais uma vez e dá a cartada final:

JOANA – Tu vai gostar de ouvir isso: depois
de você, vai ser difícil tirar

⁴⁴⁴ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 156.

a roupa pra outro macho. Vem deitar...
Assim... Não se aborreça porque os dois
meninos vão lá no teu casamento,
viu? Eles vão saber se comportar
E esse é o único jeito de eu mostrar
que já acabou o meu ressentimento
E olha, tem mais... Quando você cansar
da moça e tiver saudade da minha
cama, vem pra cá, vem que eu tô sozinha...
Quando quiser... Não precisa avisar...⁴⁴⁵

Após Jasão sair, Joana canta novamente *Gota D'Água* (quarto momento) como que anunciando, mais uma vez, que o pote está prestes a transbordar. É a despedida das personagens que não mais se encontrarão. Por isso, por várias vezes, repetiu o ato de olhar os olhos do ainda amado, como se quisesse fixar na mente seus traços e particularidades, como uma fotografia que levaria sempre consigo na memória.

Tal como num tsunami, em que o mar recua vários quilômetros antes de formar suas ondas gigantescas, Joana recolheu as suas fúrias uma a uma, tanto com Creonte como com Jasão. Eles não perceberam os sinais eminentes do desastre que se anuncia. Ao contrário, se sentiram vitoriosos. Assim, o destino estava traçado e não havia mais volta. As gotas finalmente se fizeram oceano. Era apenas uma questão de tempo.

JOANA – (*Vestindo os filhos*)
Eles pensam que a maré vai mas nunca volta
Até agora eles estavam comandando
o meu destino e eu fui, fui, fui, fui recuando,
recolhendo fúrias. Hoje eu sou onda solta
e tão forte quanto eles me imaginam fraca
Quando eles virem invertida a correnteza,
quero saber se eles resistem à surpresa,
quero ver como eles reagem à ressaca (*Tempo*).⁴⁴⁶

O dia do casamento marca o encontro dos diferentes ciclos anteriormente anunciados. Nascimentos e mortes (literais e metafóricos) ocorrem durante a cerimônia. Finalmente é chegada a hora do pote transbordar, após tantos avisos sumariamente ignorados. Trata-se do momento ápice da peça, no qual as personagens principais se encontram na iminência de fechar os seus círculos, transformando-se em algo novo.

⁴⁴⁵ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 159.

⁴⁴⁶ Ibid., p. 161.

Joana sabe que os filhos são os calcanhares de Aquiles de Jasão e, por isso, a sua única chance de atingi-lo definitivamente. Apesar de rápidos lampejos de dúvida quanto a envolvê-los em algo tão cruel, como o assassinato de Alma, não vê outra escolha a não ser utilizá-los como portadores do pacote contendo o bolo envenenado. Por isso, em sua guerra troiana particular, os meninos se tornam seu cavalo de madeira.

Esse é um momento de definições de destinos, como uma estrada bifurcada que aponta para direções opostas. Por esse motivo, observam-se rápidas suspensões de tempo, como se os presentes na cerimônia aguardassem o andamento das ações para finalmente soltarem o ar preso nos pulmões e voltassem a respirar. “ALMA: Ah, sim... (*Ri com a frase do garoto e começa a abrir; todos os presentes já prestam atenção à cena; ouve-se a voz de Creonte*)”.⁴⁴⁷ Os planos de vingança são frustrados por Creonte, que, ao desconfiar das intenções de Joana, expulsa as crianças impedindo dessa forma que Alma seja envenenada. Tal ato não apenas salva a vida de sua filha, mas também serve para afastar o único aspecto que ainda liga Jasão a sua vida anterior.

Esta é a gota que faltava para que possa ocorrer a transformação de Jasão da Vila do Meio-dia para Jasão herdeiro da cadeira de Creonte. No entanto, essa mesma gota cairá no “pote” de Joana, sendo também a responsável pela sua transubstanciação: da sua forma corpórea para símbolo de luta e resistência. Por esse motivo, a execução da canção fica em suspenso, aguardando o desfecho das ações que ocorrerão em outro *set*. Assim diz a rubrica:

Orquestra sobe com “Gota D’Água”, só tocando; Luz escurece; Orquestra segue; Luz no set de Joana; Chega Corina com as crianças, que deixam o pacote e correm para dentro.⁴⁴⁸

Joana, ao perceber que seu plano havia falhado, começa a interpelar Deus sobre o porquê do seu insucesso. Afinal, por que a justiça não havia sido feita? Por que pessoas como Creonte e Jasão continuariam vitoriosos enquanto tantos outros, que mereceriam mais, padecem com a opressão? Na compreensão de Joana, a dolorosa morte por envenenamento seria justa, afinal, são eles os responsáveis pelos sofrimentos e infortúnios vividos não apenas por ela, mas por todos que vivem nas mesmas condições que os moradores da Vila do Meio-dia. Então, porque Xangô não permitiria a morte dos seus inimigos? O que poderia ser pior do que isso?

JOANA – [...] Meu Ganga, meu Pai Xangô, o senhor
quer dizer que há sofrimento maior
do que morrer com veneno cortando

⁴⁴⁷ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D’Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 163.

⁴⁴⁸ Ibid., p. 164.

as entranhas... escorrendo, arruinando,
fazendo a carne virar uma pasta
por dentro?... (Grita) Não, Senhor... É isso?
Afasta
de mim essa ideia, meu Pai... Mas não,
meu Ganga, é pior... Pior, tem razão
Esse é o caminho que o Senhor me aponta
Aí em cima você toma conta
das crianças?... (Grita) Não!...
(Com o grito as crianças aparecem)
Vêm, meus
filhos, vêm...
(Os filhos chegam perto; ela abraça os
dois).⁴⁴⁹

Todas as vezes que Joana pede um caminho a seguir os filhos aparecem em cena. Foi assim quando, durante sua conversa com Jasão, a personagem pede que haja uma outra forma, uma outra maneira de conseguir atingir os seus objetivos. “É só assim que eu posso te ferir, Jasão? É essa a dor que você não suportaria? Que é isso, Jasão? Me aponta outro caminho...”.⁴⁵⁰ Todavia, a estrada apontada é sempre a mesma.

Sob esse viés, não bastaria apenas a sua morte, pois ela não surtiria o efeito desejado. Por mais que ela relute com a ideia, Joana sabe que a única forma de ferir Jasão é atingindo o seu ponto fraco: dando fim à única coisa que ele ama, ou seja, seus filhos. Dessa maneira, ao envenenar as crianças, Joana também está envenenando a última pequena parcela viva do Jasão morador da vila. Por isso, esta última gota é compartilhada tanto por Joana como pelo seu ex-companheiro: é o que faltava para a morte física de Joana e a eliminação metafórica do Jasão do passado. Ao mesmo tempo, significa o nascimento alegórico de ambas as personagens, respectivamente, como símbolo de resistência (Joana morta) e como herdeiro do poder (Jasão no trono). Como descreve a rubrica:

Joana come um bolo; agarra-se aos filhos; cai com eles no chão; a luz desce em seu set; sobem, brilhantes, luz e orquestra da festa onde todos, com a maior alegria, cantam “Gota D’Água”; vai subindo de intensidade até o Clímax, quando se ouve um grito lancinante...É Corina que grita; Ao mesmo tempo Creonte bate palmas e a música para.⁴⁵¹

A euforia presente no set do casamento finalmente se desfaz, haja vista que as ações de Joana finalmente se concretizaram. *Gota D’Água* é cantada por todos, afinal, serão todos

⁴⁴⁹ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D’Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 166.

⁴⁵⁰ Ibid., p. 157.

⁴⁵¹ Ibid., p. 167.

afetados por esses acontecimentos. Os potes transbordaram formando grandes ondas que lavaram o que encontraram pela frente. É hora, agora, de ver o resultado desses acontecimentos; de ver o desfecho da festa.

Como podemos sugerir, os ciclos vividos pelas personagens servem como alimento para novas fases que se iniciam. A ideia da morte, como fim de um processo que dá início a outro, é vislumbrada no desfecho da trama de *Gota D'Água*, não apenas pela morte literal de Joana e seus filhos, mas também pela transformação ocorrida com Jasão, a qual se conclui nesse momento.

Conforme já foi dito, Jasão vive um processo que acarretará a anulação de tudo aquilo que fazia dele indivíduo do morro, desde o seu samba à convivência com seus filhos. No caminho para o poder lhe são cobradas diferentes moedas e, por isso, o ato de se sentar na cadeira de Creonte foi interrompido antes da sua efetivação. Todavia, após todo o processo, após todas as gotas d'águas derramadas, há a transformação da personagem, que, agora, pouco se assemelha com o seu passado. O desfecho dessas ações é simbolizado justamente pelo ato de se sentar na cadeira, momento que ocorre logo após a morte de Joana e de seus filhos.

CREONTE – Atenção, pessoal, vou falar rapidamente
Jasão... vem cá... Meus caros amigos, agora,
aproveitando a ocasião e aqui na frente
de todo mundo, quero anunciar que de ora
em diante a casa tem novo dono. A cadeira
que foi de meu pai e foi minha vai passar
pra quem tem condições, e que é de minha inteira
confiança, para poder continuar
a minha obra, acrescentando sangue novo.
Portanto, sentando Jasão aí eu provo:
não uso preconceitos ou discriminação.
Quem vem de baixo, tem valor e quer vencer
tem condições de colaborar pra fazer
nossa sociedade melhor... Senta, Jasão.⁴⁵²

Após isso, Corina e Egeu chegam com os corpos que são depositados no chão e todos começam a cantar *Gota D'Água*. A rubrica narra o desfecho da trama, com a junção, em um mesmo *set*, de todas as personagens. É o encontro dos potes outrora transbordados, de Jasão como símbolo do poder e o corpo de Joana como símbolo de resistência. *Gota D'Água* é cantada pela sexta vez, não mais como uma gota personificada, mas como representativa de um sofrimento coletivo. Todas as tragédias vividas durante a trama perdem a sua singularidade

⁴⁵² BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 168.

nesse momento, tornando-se tragédias que correntemente acometem uma parcela significativa da sociedade. É o começo de um novo ciclo silencioso de tantas Joanas, Creontes, Egeus e Jasões.

CAPÍTULO V

DO CORTIÇO À VILA DO MEIO-DIA

Mesmo que Chico Buarque de Holanda e Paulo Pontes, ao escreverem *Gota D'Água* (1975), não tenham tido contato direto com *Além do Rio, Medea* (1957), eles releram o mito de Medeia por meio de alguns aspectos que já tinham sido levantados por Agostinho Olavo. Isso porque esses dramaturgos, mesmo escrevendo em períodos diferentes, partilham de um “caldo cultural” comum – como a religião, por exemplo – e próprio do nosso país. Lembrando que uma obra literária contribui para a confecção de outras, podemos também supor que o naturalismo de Aluísio de Azevedo, especialmente com *O Cortiço*, de 1990, trouxe boa dose de problematizações aos autores aqui tratados – mesmo que de maneira indireta.⁴⁵³

Não é de se estranhar que, em maior ou em menor número, muitas cenas presentes na obra de Azevedo reapareçam em *Além do Rio* e em *Gota D'Água*. As lavadeiras batendo roupa, fofocando e pendurando as vestes em varais ou “jiraus” – como escreve Aluísio – são também “desenhadas” nas peças teatrais analisadas. Problemas sociais decorrentes da escravidão, como as disputas étnico-raciais, mesmo em períodos diferentes, são retratados por Olavo, assim como anteriormente fez o escritor do *Mulato* (1881). As aproximações se ampliam ao passo que, em *Gota D'Água* tal qual no *Cortiço*, o ambiente urbano invade o dia a dia dos personagens: a venda de João Romão lança luz sobre o boteco do Galego, ambos contando com excessiva bebedeira, aliada ao linguajar chulo dos moradores; o local de trabalho, como a pedreira de Botafogo, na qual o estampido das marretas ecoa pelas casinhas do cortiço, ilumina a Oficina de Egeu, onde rotineiramente ele lida com suas ferramentas; as vizinhas que vivem no cortiço de São Romão, expondo os acontecimentos do dia anterior, manhã à manhã, nos vêm à mente quando estamos diante do coro das mulheres da Vila do Meio-Dia.

Nesse sentido, é sempre bom lembrar o que apontou o professor Antonio Candido no início do ensaio *De cortiço a cortiço*: “[...] uma obra literária é constituída mais a partir de outras obras, que a precederam, do que em função de estímulos diretos da realidade, pessoal, social ou física. Deve haver boa dose de verdade nisso”.⁴⁵⁴ A capacidade de um autor, então, de recriar um universo já dado faz com que ele traga à tradição literária novas características e apresente – ao reler o seu mundo – algo novo aos leitores. Se há “boa dose de verdade nisso”,

⁴⁵³ Num outro viés interpretativo, essa aproximação temática foi realizada por Tiago Lopes Schiffner, em sua monografia intitulada *O cortiço e Gota d'água : a trajetória de dois Rios e os reflexos em duas obras literárias*. Cf. SCHIFFNER, Tiago Lopes. **O cortiço e Gota d'água: a trajetória de dois Rios e os reflexos em duas obras literárias**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Programa de Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

⁴⁵⁴ CANDIDO, Antonio. *De Cortiço a Cortiço*. In: _____. **O Discurso e a Cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 107.

é importante refletirmos que Antonio Candido não exclui o “caminho contrário”: a época de cada um dos escritores também traz inevitavelmente contribuições, tanto no âmbito teórico como em relação às questões sociais, de calibres variados, pulsando na “veia artística” de cada autor inquietações que ora os aproximam ora os distanciam.

O certo é que o novo arranjo artístico produzido por Agostinho, na década de 1950, e por Chico Buarque e Paulo Pontes, em 1975, principalmente na construção das tramas vividas pelos personagens, partem, como em *O Cortiço*, de aspectos individuais e chegam às questões coletivas, valorizando a união dos excluídos. No clássico de Azevedo, João Romão, objetivando riquezas materiais, dará formato a um espaço que ele influencia, o cortiço, sendo esse universo, por sua vez, capaz não só de definir aqueles que ali vivem, mas de uni-los em prol de causas comuns; em *Além do Rio*, Jasão, ao se tornar noivo da filha do governador-mor, com o intuito de ser futuramente um donatário, trai a rainha Medea, impulsionando a negra a atender ao chamado de seus irmãos, prontos a estabelecerem nas terras brasileiras um espaço de resistência da cultura africana; já em *Gota D'Água*, Jasão, com o propósito de alcançar melhor posição social, abandona Joana e os companheiros da Vila, que, iludidos com a nova aliança do amigo (agora ao lado de Creonte), se juntam e passam a reivindicar o fim das abusivas prestações imobiliárias.

Mais ainda: esse movimento, do indivíduo que desencadeia reações coletivas, sugere dentro da sociedade brasileira – a partir do universo literário das três obras – um sentimento de união entre os oprimidos e, por consequência, a necessária reação desses contra os seus opressores. Ao mesmo tempo, tal movimento é, em *Gota D'Água*, interrompido pela ausência de conscientização quanto às corretas maneiras de agir e, por decorrência, pela vulnerabilidade das ações transformadoras dos personagens diante das estratégias daqueles que ocupam o poder. Próximo a isso, na obra *O Cortiço*, por mais que os personagens defendam suas precárias habitações da invasão da polícia ou de incêndios, eles acabam sendo substituídos por outros moradores e, então, trocados pelo dono João Romão. Já em *Além do Rio*, *Medea*, o dramaturgo sugere, ao final da peça, a formação e a necessidade da resistência negra, mas não alude nada quanto ao seu desenrolar ou ao seu sucesso.

Mais adiante, essa característica – do sentimento e dos movimentos coletivos – será discutida por meio de recortes comparativos presentes nas obras e, em especial, por meio das ações dos protagonistas. Isso será importante para que, num segundo momento, possamos entender como os autores das peças teatrais pensaram a escrita literária, ou seja, próximos de

Azevedo, tendo como ponto de partida a realidade, ou próximos dos escritores modernos, os quais partiam do texto para chegar em questões extratextuais. Ou seja: interessa a nós investigar quais deles operaram de modo a trazer ao leitor a ilusão ou não de que se está no ambiente dos personagens, vivendo ali com eles toda sorte de problemas sociais.

Sem dúvida, há nesses autores graus variáveis de apreensão da realidade. Variações que ocorrem em virtude do gênero (aqui o narrativo e o dramático) e outras ligadas à maneira com que cada autor trabalha – cada qual em sua época – determinada modalidade textual. Aluísio de Azevedo, mesmo seguindo a “cartilha” de Émile Zola, a quem interessava retratar com detalhes a realidade, promove, em algumas passagens do *Cortiço*, a quebra da “objetividade científica”. Censura ações e comportamentos que deveriam ser naturais a luz do meio em que vivem os sujeitos ali representados.⁴⁵⁵ “As suas descrições da vida sexual são mais atrevidas (para o tempo), podendo-se dizer que as levou a um extremo não ultrapassado no Brasil, nem mesmo pelo rumoroso *A Carne*, de Júlio Ribeiro [...]”.⁴⁵⁶ Agostinho Olavo fugindo da mera preocupação com aspectos “retratistas e documentais”, nos apresenta uma Medea que precisa ser decifrada: é necessária uma procura atenta para reconhecer que na rainha negra, apaixonada pelo branco Jasão, ainda persistem os ideais de sua tribo. A sua imagem ambígua promove no leitor um desconforto, pois ela não é compreensível apenas como fruto do meio e da realidade que a cerca. E quanto à *Gota D’Água*?

Na peça teatral de Chico e Pontes, como já discutimos, a preocupação com o texto a ser encenado antecede a necessidade do retrato do real. Tanto a musicalidade dos versos como a inserção das músicas, já analisadas, sugerem que a construção da peça se centra primeiro em aspectos textuais, os quais acabam por refletir – pelo viés literário – situações e vivências da década de 1970, bem como de outros contextos que abordam a relação entre oprimidos e opressores.

Enfim, após discutir esses dois pontos por meio das obras – a correlação individualidade/coletividade e a forma como cada autor se preocupou com elementos do naturalismo – finalizaremos o capítulo voltados à relação teatro e romance. De certa maneira, uma investigação que aponta como esses gêneros, quando cotejados, levam a uma melhor compreensão da forma, do sentido e da função de *Além do Rio* e *Gota D’Água*.

⁴⁵⁵ CANDIDO, Antonio. De Cortiço a Cortiço. In: _____. *O Discurso e a Cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 127

⁴⁵⁶ Ibid.

5.1. Da casa à festa: das investidas individuais às ações coletivas

Vimos na canção *Flor da Idade*, de Chico Buarque de Holanda, o desabrochar da sexualidade. Do espaço no qual se sente segura “Maria”, trancada em sua casa, é galanteada por um homem, que entra por sua “janela”, rompendo quaisquer “tramelas”. É esse sujeito que, provavelmente, a levará ao conhecimento de outros amores e, então, do mundo, do ambiente externo. Da casa à rua, da janela a outros “copos”, “corpos” e “festas”, do espaço privado ao público. Jasão, em *Gota D’Água*, invade não só o lugar de Joana, mas ali constitui uma família, com dois filhos. Mas é Joana quem dá condições para que ele saia do ambiente familiar e se projete no espaço público: ela o sustenta e possibilita que ele faça sambas e, então, conquiste notoriedade, aumentando sua probabilidade de chegar a outros lugares, como à quadra, às ruas e, enfim, à “casa do poder”, de Creonte. As cenas iniciais esclarecem essa questão:

NENÊ – [...] Jasão co’a outra, mais
o pai, ontem, lá na quadra da escola
beberam Old Eight com Coca-Cola,
cantaram, pularam e coisas tais.⁴⁵⁷

A vizinha Nenê apresenta o personagem, como se pode ver, na quadra, bebendo whisky com Coca-Cola e não mais tomando a dose de pinga, no bar do Galego. Cada vez mais, ele alcançará espaços que ampliam sua imagem de importância na sociedade. Enquanto ele canta e pula, numa “festa”, atuando fora do espaço doméstico, Joana nos é apresentada em sua casa:

CORINA – E além da pobre da Joana
tem as crianças...
MARIA – Onde estão?
CORINA – Minha filha, só vendo
Tem resto de comida
nas paredes fedendo
a bosta, tem bebida,
com talco, vaselina,
barata, escova, pente,
sem dente [...].⁴⁵⁸

Jasão “ganhou as ruas” e Joana se fechou com os filhos em seu domicílio. Os objetos e alimentos descritos, como a bebida, a comida, o talco, a vaselina, a escova e o pente, todos misturados, criam um ambiente que encerra os personagens – mulher e filhos – na desordem do

⁴⁵⁷ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D’Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 7.

⁴⁵⁸ Ibid., p. 4.

lar, no caos causado por Jasão. Ali ele chegou, “usou” de tudo, “deixando poeira/ e meleira na cama desmanchada”. A utilidade que Joana representa a Jasão está ligada a esse local – a partir dele a mulher o projeta.

Do mesmo modo, a escrava Bertoleza, na obra *O Cortiço*, sempre é vinculada às acomodações de João Romão, que a mantém ali feito uma “negra da casa”. Ela vai da venda aos aposentos e é continuamente descrita em seus afazeres. Foi ela, como Joana, quem assegurou o crescimento financeiro do português. Ao revelar ao homem sobre suas economias, que guardava para ser alforriada, Romão a ilude, dizendo que a fará uma mulher livre, mas usa todo dinheiro na construção de uma quitanda. Assim diz o narrador:

João Romão comprou então, com as economias da amiga, alguns palmos de terreno ao lado esquerdo da venda, e levantou uma casinha de duas portas, dividida ao meio paralelamente à rua, sendo a parte da frente destinada à quitanda e a do fundo para um dormitório que se arranjou com os cacarecos de Bertoleza.⁴⁵⁹

Esse espaço dará ao ganancioso homem a oportunidade de construir o cortiço São Romão, feito de precárias instalações, alugadas a trabalhadores de toda sorte. Homens e mulheres que, não encontrando melhor função na sociedade, se sujeitam a cumprir serviços desprezados pela grande maioria. No cortiço, esses sujeitos, além de consumir na venda de Romão, servem como operários na pedreira do português; as mulheres e Albino (símbolo da crítica à homossexualidade no final do sec. XIX) batem roupa e pagam, do pouco que recebem dos clientes, uma parte pelo uso da água e pelo local reservado às tinas. A exploração do português “corre solta”, sem que nada nem ninguém a interrompa. Ao lado das casinhas, amontoadas de “gente e seus cacarecos”, está o sobrado do Miranda. Construção de dois andares, alta e imponente para quem a vê debaixo; edificação alusiva das posições hierárquicas superiores. A convivência com os personagens “que estão acima” pode garantir a João Romão, após poupar grande parte do dinheiro da venda e do cortiço, a mão de Zulmira, filha do Miranda, e, conseqüentemente, um título de visconde ou comendador – algo almejado por ele. Se para Jasão o samba o fez ser notado por Alma, filha de Creonte, para o português é a riqueza acumulada que o tornará interessante à sociedade do “sobrado”, tendo ele a chance do casamento.

Escrita oitenta e cinco anos antes de *Gota D'Água*, vemos na obra de Azevedo a mulher também impulsionando a construção do “homem de poder” que, pouco reconhecendo

⁴⁵⁹ AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: Objetivo, 2013, p. 14.

o valor da companheira, a utiliza, como diz o professor Antonio Candido, tal qual uma “besta de carga”, uma “companheira-máquina”.⁴⁶⁰ O mesmo pode ser apontado em *Além do Rio, Medea*: o branco Jasão invade a tribo da rainha, a seduz e a manipula para que ela entregue seus irmãos negros. Ela emprega toda sua força, todo seu poder de Orixá, para conduzir sua gente ao cativeiro. Faz de Jasão um caçador de escravos reconhecido entre os donatários, a ponto de um deles, Creonte, oferecer sua filha ao valente homem.

Dessa maneira, as três protagonistas representam o princípio de criação da superioridade desses homens em relação aos demais. Elas se tornam, em amplo sentido, o objeto que dará a eles, nascidos em famílias desprestigiadas, a possibilidade de ascensão social. Além da “companheira-máquina”, as protagonistas funcionam como esposas-mãe: mais do que o corpo e o companheirismo, dão aos seus homens a proteção e o apoio, quase materno, para que eles saiam de casa e – valendo-se do clichê – “ganhem o mundo”; elas os abrigam, os incentivam, cedem seus cuidados, trabalham quando eles andam “ocupados lá por fora” e sempre esperam que eles não se “percam” e, finalmente, voltem para cortejá-las.

Para isso basta notar que Joana, em *Gota D’Água*, é mais velha que Jasão e o acolheu ainda menino, quando ele “vivía a vida inteirinha entre o violão” e o “rabo da saia dela”; ela abandonou “o velho marido” e “por esse frango” se doou.⁴⁶¹ Já em *Além do Rio*, a protagonista é a negra mãe, cuida de toda tribo, e, na ameaçadora África, também dá amparo a Jasão. Bertoleza, personagem de Aluízio, “[...] encontrava tempo para lavar e consertar, além da sua, a roupa do seu homem”, “[...] varria a casa, cozinhava, vendia ao balcão na taverna, quando o amigo andava ocupado lá por fora”.⁴⁶² É justamente esse perfil de esposa, com copiosos cuidados, que acostumará o marido a tirar proveito de tudo e de todos ou, então, de se acomodar diante de circunstâncias que lhe sejam benéficas – como o trabalho excessivo dos outros. Esse tipo de indivíduo torna-se, enfim, apto a selecionar as melhores estratégias para se aproveitar do meio que o cerca, alterando-o para o seu próprio interesse.

Por meio de uma análise sumária de algumas obras da literatura brasileira, essa mistura da mulher protetora e da “companheira-máquina” (máquina-protetora) sugere uma condição necessária às mulheres de posições sociais mais baixas. Destituídas de bens e poder, como

⁴⁶⁰ CANDIDO, Antonio. De Cortiço a Cortiço. In: _____. **O Discurso e a Cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 113.

⁴⁶¹ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D’Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 10.

⁴⁶² AZEVEDO, Aluízio. **O Cortiço**. São Paulo: Objetivo, 2013, p. 16.

acontece à Medea negra no Brasil, ou por nunca terem gozado desses direitos, tal qual ocorre com Bertoleza e Joana, restam a elas se reservarem às exigências e cuidados de seus cônjuges. Para isso se submetem à reclusão do ambiente doméstico, no qual o trabalho, associado ao servilismo do período escravocrata na sociedade brasileira, torna-se ainda mais desprestigiado e degradante. O contrário pode ser apontado em *Memória Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis. Nesse clássico, as mulheres têm autonomia para escolherem seus pares e articularem suas relações amorosas. Detalhe: são mulheres da elite, como Virgília, ou da vida, como Marcela, prontas a iludirem, ludibriarem e afirmarem seus anseios. Condição semelhante pode ser notada inclusive em Estela, mulher de Miranda, em *O Cortiço*. O vizinho de João Romão é obrigado a aceitar as traições da mulher, pois dela herdou bens e nome, garantia do seu título de Barão.

Da mulher enganada àquela que ajuda a enganar, cumprem as personagens femininas, nos três textos analisados, a função de conduzir a “escalada” social dos seus homens. Do fim de um enlace à constituição de um novo, elas tornam segura essa ponte de um grau hierárquico a outro. Essa dinâmica que promove uma pequena mas existente variabilidade dentro da elite brasileira é, como podemos sugerir pelos textos, garantida mais pela mulher do que pelo homem. O mérito de encontrar outras “frestas”, outros campos de atuação, sem tantos contratempos, é fruto de interesses escusos e de conchavos, partindo inicialmente do que a figura feminina oferece ao homem. Não há, pelo que se pode deduzir do romance e das peças, mérito e nobreza nesse ordenamento social.

Transitando por variados ambientes, esse homem torna-se capaz de lidar com toda sorte de dificuldades, vendo sempre um modo mais conveniente de agir do que os demais. Assim, em meio à maior dificuldade dos outros, Jasão, de *Gota D'Água*, após sair do morro e se estabelecer na casa de Creonte, e João Romão, do *Cortiço*, não pensam apenas na estratégia de sobrevivência ou na busca por prazeres fáceis. A necessidade primordial de cada um, como do escravista de Agostinho Olavo, é driblar aquilo que faz do outro um cativo de hábitos que impeçam essa ascensão social e a manutenção de posições privilegiadas. Desse modo, o consumo excessivo de álcool, as paixões, a promiscuidade, os gastos com a prostituição e com jogos, a inocência diante de “promessas enganosas”, ao serem evitados por João Romão, fazem dele um homem rico, tornando-se um bom partido à Zulmira. Ao sambista Jasão, que nunca teve dinheiro, a fuga dessas condutas, apontadas como “desregramentos”, o asseguram ao lado de Alma e do sogro, que futuramente concederá a ele a “cadeira do poder”. Como comentaremos melhor mais adiante, esses costumes são, para Aluísio de Azevedo, mais

proeminentes devido a mistura de raças, sendo encarados pelo autor como fatores determinantes para que o crescimento cultural e financeiro do país malograsse. Nem os autores de *Gota D'Água* e muito menos Agostinho Olavo serão guiados por esse determinismo estrito (completo e inflexível), típico do naturalismo do século XIX.

De todo modo, desde o início da trama, Romão é um asceta e não gasta com mulheres e bebidas, sustentando o sonho de enriquecer; “[...] não saia nunca a passeio, nem ia à missa aos domingos; tudo que rendia a sua venda e mais a quitanda seguia direitinho para a caixa econômica e daí então para o banco”.⁴⁶³ Sobre Jasão, o capitão do mato, sabemos que o desejo pela negra não vence sua cobiça desmesurada por escravos, dotes e terras. Já o sambista, ao lado de Alma e Creonte, deixa a pinga, o futebol, a música, sendo a última a “Gota D’Água” (nos dois sentidos: da música e do fim da trajetória musical), e passa a se dedicar à “arquitetura do poder”; pouco a pouco, deixa de ser “força cega” como seu povo.

Os demais homens, os moradores da Vila (salvo algumas exceções como Egeu), ou os habitantes do Cortiço ou até os brancos livres das grandes fazendas, perdem-se nas festas, na libertinagem. Esse tipo de homem é apresentado à jovem Pombinha – inquilina do cortiço – por uma prostituta de luxo, Leónie, cortejada por todos do São Romão; o sexo oposto é “fanfarrão” e pode ser enganado facilmente pelas mulheres, conclui a menina após as revelações da outra. Assim diz o narrador:

Compreendeu como era que certos velhos respeitáveis, cujas fotografias Leónie lhe mostrara no dia que passaram juntas, deixavam-se vilmente cavalgar pela loureira, cativos e submissos, pagando a escravidão com a honra, os bens, e até com a própria vida, se a prostituta, depois de os ter esgotado, fechava-lhes o corpo. E continuou a sorrir, desvanecida na sua superioridade sobre esse outro sexo, vaidoso e fanfarrão, que se julgava senhor e que no entanto fora posto no mundo simplesmente para servir ao feminino; escravo ridículo que, para gozar um pouco, precisava tirar da sua mesma ilusão a substância do seu gozo; ao passo que a mulher, a senhora, a dona dele, ia tranquilamente desfrutando o seu império, endeusada e querida, prodigalizando martírios que os miseráveis aceitavam contritos, a beijar os pés que os deprimiam e as implacáveis mãos que os estrangulavam.⁴⁶⁴

O dinheiro em excesso, também uma ilusão, torna-se a “substância do seu gozo” e o homem passa a servir feito escravo o outro sexo. A mesma embriaguez causada pelo desejo sexual pode ser associada àquela provocada pelo álcool. A primeira vez que o português

⁴⁶³ AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. São Paulo: Objetivo, 2013, p. 16.

⁴⁶⁴ Ibid., p. 140-141.

Jerônimo, cavouqueiro diligente da pedreira do cortiço, troca o copo diário de vinho pela pinga, o narrador assim o descreve:

Sóbrio como era, e depois daquele dispêndio de suor, o álcool produziu-lhe logo de pronto o efeito voluptuoso e agradável da embriaguez nos que não são bêbedos: um delicioso desfalecer de todo o corpo; alguma coisa do longo espreguiçamento que antecede à satisfação dos sexos, quando a mulher, tendo feito esperar por ela algum tempo, aproxima-se afinal de nós, numa avidez gulosa de beijos.⁴⁶⁵

O álcool, o sexo, os jogos, as festas são respostas diretas, como prenuncia o narrador, para a decadência dos moradores do cortiço. Ao mesmo tempo, os trabalhadores da Vila do Meio-Dia não estão livres de alguns desses hábitos. Por meio da bebida, servida no boteco do Galego, eles buscam se esquecer dos apertos do dia a dia, enganando ali seus pesares. Como vimos nas palavras de Joana, no terceiro capítulo dessa tese, o povo da Vila é imediatista, “urgente”, “[...] com a mesma garrafa de cachaça/ acaba em carnaval ou desgraça”, “morrendo por amor e por ciúme/ matando por um maço de cigarro”.⁴⁶⁶

Talvez seja a fuga desse tipo de conduta, aliada à ganância e ao oportunismo, que dê a Jasão (ao escravista e ao sambista) e a João Romão a possibilidade de eles alterarem o meio em que vivem. Na obra de Azevedo, podemos retomar a figura de Jerônimo que, vencido pelos desregramentos, traça o caminho contrário ao de Jasão, de Chico Buarque e Paulo Pontes. Além de trabalhador, o português era cuidadoso com a mulher Piedade e pagava bom colégio à filha. Mas logo é atraído pelos gracejos de uma baiana, cheia de sensualidade, a Rita. Deixou sua guitarra de lado, na qual executava o fado português, e quando a pegava era para “[...] acertar com as modinhas que a Rita cantava. Em noites de samba era o primeiro a chegar-se e o último a ir embora; e durante o pagode ficava de queixo bambo, a ver dançar a mulata, abstrato, pateta, esquecido de tudo; babão. E ela, consciente do feitiço, que lhe punha, ainda mais se requiebrava [...]”.⁴⁶⁷

Interessante é que um personagem abandona a pinga e o samba – Jasão – e passa ao whisky e à valsa; o outro larga o fado e o vinho para se entregar à euforia da música popular e da Parati. De certo modo, o primeiro assume hábitos das classes mais altas e o segundo adentra cada vez mais nos costumes da massa. Isso torna claro o seguinte: o que faz alguns ascenderem

⁴⁶⁵ AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. São Paulo: Objetivo, 2013, p. 85.

⁴⁶⁶ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 127.

⁴⁶⁷ AZEVEDO, 2013, op. cit., p. 96.

socialmente – evitando, mas explorando os vícios e desejos alheios – é também aquilo que promove a queda da maioria. O apego ao álcool e à prostituição, mantidos com o suor do trabalho, são interessantes para que João Romão conserve a exploração dos moradores. Além de consumirem o álcool na venda, eles precisam dos mirrados salários para manter os prazeres com as mulheres. De maneira parecida, Jasão, tão ciente dos desejos de seus antigos amigos, compreende que por meio de promessas “baratas” pode persuadir quase todos. Não tão diferente é o que ocorre ao protagonista de Agostinho Olavo: ele faz a rainha se deslumbrar com presentes, com ouro, com iguarias, com o amor e, então, com o desejo sexual. A fala da ama, que nos leva a interpretar o amor e o desejo, é clara: “[...] é que na proa, a preta nos braços do branco só pensava em seu amor”.⁴⁶⁸

Destarte, a lógica da ascensão social, daqueles que almejam títulos e poder, equilibra-se entre a aproximação e o distanciamento dos mais humildes ou daqueles que não enxergam as “armadilhas” criadas pelo outro. Diferente da maioria, esses gananciosos homens, como Romão e “Jasões”, saem do espaço doméstico e do ambiente público, aos quais estavam por muito tempo vinculados (como a Vila, a quadra, o bar, a venda, os pontos de comércio de escravos), chegando a espaços que consagram a posição dos “vencedores”, ou seja, o sobrado, os luxuosos apartamentos do Rio e a grande casa da fazenda. Tirando esses personagens, fica claro o seguinte: quem vai à festa no cortiço, aquela promovida por Rita Baiana, dificilmente chega à festa do Sobrado, onde a bebida e os relacionamentos sexuais são mais velados, digamos controlados. Já os escravos e brancos pobres que vão ao festejo da fazenda, no qual se comemora o casamento de Creusa com o valente escravista, estão ali para trabalhar, obrigados a executar a música, se divertindo da forma que podem. Para os preparativos do enlace de Jasão e Alma, todos são convidados, mas somente para prestarem seus serviços; os moradores, iludidos pela comida, bebida e muita música, não questionam o pedido de Jasão. Ao refrão de “Oi, tira o coco, etc.”, brincadeira da cultura popular nordestina, na qual os participantes dançam e cantam revelando (em pares, trios ou em conjunto) informações distintas sobre algum evento, os moradores apresentam a lógica dessa festa:

CORO – Oi, tira o coco, etc.
AMORIM – (*Para Galego*)
Creonte está contratando/ Toda uma vila operária
Só pra confeitar o bolo/ Maravilha culinária
Vai ser feito lá na quadra/ Que coisa extraordinária
No feitio e do tamanho/ Da Igreja da Candelária

⁴⁶⁸ OLAVO, Agostinho. Além do Rio, Medea. In: NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961, p. 206.

CORO – Oi, tira o coco, etc.
(Agora três vozes cruzam)
 3 Os convites vêm escritos/ Com prata, todos à mão
 Embaixo estão assinados/ Alma, Creonte e Jasão
 4 Soube que só convidaram/ Gente com mais de um bilhão
 5 Não, pobre pode pisar/ Na cozinha da mansão
 CORO – Oi, tira o coco, etc.
(Agora todos cruzam)
 6 Convidaram o Supremo/ Tudo quanto é embaixador
 7 Os bispos e os arcebispos/ Deputados e senador
 8 O executivo também/ Manda seu procurador
 [...]
 5 Convidaram até o Papa/ Que, amável, recusou
 6 Mas mandou a sua bênção/ Em nome do Criador
 7 Vi dizer que até o sapo/ Foi chamado, sim senhor
 8 Enfim, quem valeu a pena/ Convidar, se convidou
 9 Menos a mulher do noivo/ Joana foi só quem sobrou
 CORO – Oi, tira o coco, etc.⁴⁶⁹

A festa une “toda uma vila operária” e, ao mesmo tempo, estabelece a diferença que impera ao longo da peça teatral: entre aqueles que só podem pisar “na cozinha da mansão” e os convidados, com posição social de destaque, como embaixadores, arcebispos, deputados, senadores e outros. Corina, uma das poucas que se recusa a prestar esse trabalho, diz: “Precisa ter muito culhão/ pra pegar esse biscate”.⁴⁷⁰ Mas, afinal, todos são vencidos pelas ofertas e pelo desejo de participar da comemoração.

Além do apoio da mulher, é, então, o aprendizado da melhor maneira de se aproveitar do outro que faz os protagonistas atuarem, mantendo-se próximos dos espaços privilegiados. A exploração do “nacional pelo estrangeiro”⁴⁷¹, na obra de Azevedo, só acontece porque João Romão encontra saídas para conter “arruaças” no cortiço, chegando a modificá-lo. Constrói, após um incêndio, instalações de melhores condições, para nelas alojar inquilinos sérios, permitindo alguns dentre os antigos moradores. Enquanto Romão, no final do século XIX, representa a exploração do elemento português sobre o brasileiro, a união de Creonte com Jasão, em *Gota D’Água*, alude à exploração de uma classe social pela outra, após os meados do XX. Injustiças entre um estrato e outro que só se ampliam ao passo que Jasão aconselha o sogro, por meio de uma postura populista, a ofertar – como já vimos – melhorias na Vila do Meio-Dia. Assim, o mesmo meio de exploração que desencadeia ações coletivas é também aquele que, ao

⁴⁶⁹ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D’Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 79-80.

⁴⁷⁰ Ibid., p. 141.

⁴⁷¹ CANDIDO, Antonio. De Cortiço a Cortiço. In: _____. *O Discurso e a Cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

ser manipulado, desvia homens e mulheres das reivindicações necessárias. Portanto, os grupos marginalizados, quando se reúnem em torno de causas comuns, terminam convencidos por esses “homens de poder” a voltarem às festas, às farras, à cama. Esse viés interpretativo pode ser melhor elucidado a partir de comparações das obras em questão.

No Cortiço, João Romão promove diferentes tipos de ameaças: diretamente, ele intimida arruaceiros e devedores e, indiretamente, como seu grande álibi, usa a imagem da polícia para causar medo na maioria. Uma invasão das autoridades pode levar à destruição das casinhas, que dão lucro a ele, e representam para os trabalhadores a intromissão em seus lares e a “quebradeira” de seus poucos pertences. “A polícia era o grande terror daquela gente, porque, sempre que penetrava em qualquer estalagem, havia grande estropício; à capa de evitar e punir o jogo e a bebedeira, os urbanos invadiam os quartos, quebravam o que lá estava, punham tudo em polvorosa”.⁴⁷² De certa forma, como não pode se defender dos excessos daquela gente, em grande número, Romão transfere à corporação o medo que todos podem sentir caso fujam às regras. O diálogo e o que nos relata o narrador evidenciam tal abordagem:

João Romão atravessou o pátio, como um general em perigo, gritando a todos:
- Não entra a polícia! Não deixa entrar! Agüenta! Agüenta!
- Não entra! Não entra! repercutiu a multidão em coro.
E todo o cortiço ferveu que nem uma panela ao fogo.
- Agüenta! Agüenta!
[...] De cada casulo espiavam homens armados de pau, achas de lenha, varais de ferro. Um empenho coletivo os agitava agora, a todos, numa solidariedade briosa, como se ficassem desonrados para sempre se a polícia entrasse ali pela primeira vez.⁴⁷³

A expressão “um empenho coletivo os agitava” traduz o sentimento de identificação que é gerido mesmo em meio a tantas diferenças, de moradores de diversas raças, valores e costumes. Esse sentimento resultará, mesmo em meio a tantas heterogeneidades, na ideia de povo, pois Azevedo “[...] em vez de representar apenas o modo de vida do operário, passa a representar através dele, aspectos que definem o país todo. E como solução literária foi excelente, porque graças a ele o coletivo exprime a generalidade do social”.⁴⁷⁴ Ao mesmo tempo que o cortiço se torna o “centro de convergência” capaz de exprimir a nação, ele concentra,

⁴⁷² AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. São Paulo: Objetivo, 2013, p. 123.

⁴⁷³ Ibid.

⁴⁷⁴ CANDIDO, Antonio. De Cortiço a Cortiço. In: _____. **O Discurso e a Cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 119.

como já afirmado, o elemento que o desmantela: o explorador, ciente, na concepção de Azevedo, da natureza transgressiva desse povo.

Em *Gota D'Água*, a diversidade dos moradores e os conflitos não são estabelecidos pelos tipos raciais. O que vemos, no contexto da década de 1970, é justamente o produto da mistura das raças agindo dentro da peça teatral. Pois bem: os autores tratam de uma das possíveis visões do povo brasileiro, sendo esse o elemento atuante no espetáculo. Desse modo, a união entre os moradores não é um fato inusitado como aquele visto na obra de Azevedo, na qual estrangeiros – como italianos, portugueses, espanhóis e africanos – enfrentavam-se cotidianamente. Na peça teatral de Chico e Pontes, o fator que leva os moradores a se unirem é a diferença de classe e a ampla exploração realizada por Creonte. São motivados também pela esperança de que Jasão, quando “estiver sentado bem à vontade/ à direita de Deus pai”,⁴⁷⁵ seu sogro, talvez os ajude e até “desconte um pouco da dívida e da mensalidade”. Desse modo, se há conflito entre os moradores esse se dá quando alguns deles – como Boca Pequena – passam a prestar “pequenos serviços” a outro estrato, como o de Creonte. Ou como já apontado, quando todos fecham os olhos diante da dor de Joana e vão à festa de casamento de Jasão, pois o “biscate” ofertado conta mais no fim do mês do que a amizade.

Agostinho Olavo, ao ambientar sua peça no século XVII, estabelece em *Além do Rio, Medea* uma disputa clara entre brancos e negros. Do início ao final da peça, a negra Medea é chamada pelos cantos dos negros fugidos, que esperam resgatar sua rainha, seu Orixá, para estabelecerem uma guerra contra aquele que os escravizou, Jasão. O sentimento de união vem pela música e pela aclamação aos orixás, como Ogum e Exu. O batido de atabaques, tantãs, marimbas e agogôs dão ritmo e musicalidade aos cantos no ponto de Macumba, próxima à ilha de Medea (como sinaliza a primeira rubrica). A origem da palavra macumba vem da árvore – Macumbe – da qual era retirada a madeira para a confecção do atabaque.⁴⁷⁶ Contudo, na peça teatral, Agostinho Olavo designa o termo à luz do seu próprio tempo, a década de 1950, na qual a macumba é concebida como uma reunião de pessoas voltadas a celebrar rituais de origens africanas.

⁴⁷⁵ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 14.

⁴⁷⁶ SANTOS, Marcos Paulo Amorim. Macumbas no imaginário brasileiro: a construção de um verbete. In: VIII Simpósio Linguagens e identidades da/na Amazônia Sul-Occidental, 2014, Rio Branco. **Cadernos de resumo do VIII Simpósio Linguagens e identidades da/na Amazônia Sul-Occidental: artes, silêncios e silenciamentos**. Rio Branco: Universidade Federal do Acre, 2014. v. 01. p. 197.

Sobre isso afirma Roger Bastide: “As religiões afro-brasileiras são religiões vivas que para sobreviver adaptam-se às novas estruturas socioeconômicas brasileiras e a outras metamorfoses, dando origem a novas formas: primeiro a macumba e, acima de tudo, o espiritismo de umbanda”.⁴⁷⁷ A macumba, sob esse viés, é, na verdade, produto das transformações sociais que levaram os negros à necessidade de assimilarem elementos de outras religiões (o Candomblé e a Umbanda), guardando, todavia, nessas celebrações a força dos antigos rituais, vistos também como resistência à imposição da cultura branca. É justamente nesse lugar que a rainha Medea pode passar pelo transe, angariando força para o seu povo, agrupando-o com maior ímpeto e coragem.

O empenho coletivo visto nas obras, contudo, não triunfa sobre o opressor. Em *O Cortiço*, após os personagens se esforçarem para apagar dois incêndios e combaterem a polícia, eles acabam encontrando como destino a rua; os poucos que ali ficam devem se acostumar às novas imposições de João Romão. A última reforma do cortiço prenuncia novos tempos e aponta para a formação de uma nova clientela. Assim lemos:

[...] notavam-se por último na estalagem muitos inquilinos novos, que já não eram gente sem gravata e sem meias. A feroz engrenagem daquela máquina terrível, que nunca parava, ia já lançando os dentes a uma nova camada social que, pouco a pouco, se deixaria arrastar inteira lá para dentro. Começavam a vir estudantes pobres, com os seus chapéus desabados, o paletó fouveiro, uma pontinha de cigarro a queimar-lhes a penugem do buço, e as algibeiras muito cheias, mas só de versos e jornais; surgiram contínuos de repartições públicas, caixeiros de botequim, artistas de teatro, condutores de bondes, e vendedores de bilhetes de loteria.⁴⁷⁸

A expressão a “engrenagem daquela máquina terrível” pode conduzir o leitor a diferentes interpretações. Uma delas refere-se à maneira que o ambiente descrito ganha vida e conduz o movimento dos moradores. O antigo cortiço torna-se, ainda mais, uma máquina de fazer dinheiro e de explorar – um meio, na visão naturalista de Azevedo, capaz de conduzi-los ferozmente. Com suas engrenagens ainda mais firmes, o cortiço prende os moradores que lá estão, deixando escapar apenas aqueles que já não conseguem suportar o movimento desses “dentes” – só uma nova camada social é capaz de suportar essa nova dinâmica. Por outro lado, a “engrenagem” da máquina pode ser lida como sinônimo da própria figura de João Romão que, pouco a pouco, dá maior força e ferocidade àquele universo de ganhos, escolhendo para

⁴⁷⁷ PEIXOTO, Fernanda apud BASTIDE, Roger. **Diálogos brasileiros**: uma análise da obra de Roger Bastide. São Paulo: Edusp, 2000, p. 129.

⁴⁷⁸ AZEVEDO. Aluísio. **O Cortiço**. São Paulo: Objetivo, 2013, p. 196.

isso novos inquilinos. Resultado de tudo isso é que, ao final da obra, ele não só intenta casar-se com a filha do Miranda, mas dar a ela um ambiente mais notável do que aquele onde ela vivia com seus pais. Aliás:

O prédio do Miranda parecia ter recuado alguns passos, perseguido pelo batalhão das casinhas da esquerda, e agora olhava a medo, por cima dos telhados, para a casa do vendeiro, que lá defronte erguia-se altiva, desassombrada, o ar sobranceiro e triunfante. João Romão conseguira meter o sobrado do vizinho no chinelo; o seu era mais alto e mais nobre, e então com as cortinas e com a mobília nova impunha respeito. [...] Foi abaixo aquele grosso e velho muro da frente com o seu largo portão de cocheira, e a entrada da estalagem era agora dez braças mais para dentro, tendo entre ela e a rua um pequeno jardim com bancos e um modesto repuxo ao meio, de cimento, imitando pedra; foram-se as iscas de fígado e as sardinhas preparadas ali mesmo à porta da venda sobre as brasas; e na tabuleta nova, muito maior que a primeira, em vez de “Estalagem de São Romão” lia-se em letras caprichosas: “AVENIDA SÃO ROMÃO”.⁴⁷⁹

O mesmo movimento de melhorias das habitações coletivas é pensado na obra de Chico Buarque e Paulo Pontes. O mais curioso é que Jasão e não Creonte propõe tais mudanças; uma “fachada de pastilhas”, a pintura do prédio, a construção do já referido estádio de futebol, telefones públicos, lugares onde as crianças brinquem e tomem sol. Toda essa proposição de Jasão se aproxima do que é feito por João Romão, que além de botar abaixo o velho muro, dá ao pátio, lugar de convívio dos moradores, outro aspecto:

O pátio, como João Romão havia prometido, estreitara-se com as edificações novas; agora parecia uma rua, todo calçado por igual e iluminado por três lampiões grandes simetricamente dispostos. Fizeram-se seis latrinas, seis torneiras de água e três banheiros. Desapareceram as pequenas hortas, os jardins de quatro a oito palmos e os imensos depósitos de garrafas vazias.⁴⁸⁰

Aos poucos os dois, como “engrenagens” dessa grande máquina de exploração, tornam-se parte dela e acabam por se tornar eles próprios, eis aí mais uma interpretação para o termo, homens-máquina. Trabalham exaustivamente para o seu próprio gozo, o dinheiro e o status, cegando-se diante do papel humanizador que poderiam exercer, inclusive por meio do amor. Por mais que saibam como manipular os demais, transitam entre cortiços e sobrados, entre o terreiro e a grande casa, como se desse trajeto não pudessem desviar nem sequer os olhos.

⁴⁷⁹ AZEVEDO. Aluísio. **O Cortiço**. São Paulo: Objetivo, 2013, p. 197.

⁴⁸⁰ Ibid., 198.

Já o fim da resistência dos negros (dos agrupamentos em prol de interesses comuns) não é explicitada na obra *Além do Rio*. Ao terminarmos sua leitura, é possível notar que Medea retornou ao grupo de negros fugidos, recuperando seu antigo nome Jinga para iniciar novos trabalhos e rebelar-se contra o explorador. Entre as três obras, parece ser essa a que gera melhores expectativas quanto aos movimentos coletivos, deixando o autor um caminho aberto para que leitores e espectadores criem outras possibilidades que não aquelas por todos conhecidas – a escravização do negro no tempo da ação e a sua exclusão na época da publicação do texto.

De todo modo, as mesmas mulheres que impulsionam seus homens à ascensão são as primeiras a gritarem, a denunciarem, a se matarem, tal qual Joana, num modo de protestarem contra a lógica de dominação por eles estabelecida. A festa de Jasão e Creusa termina com a morte dessa e a do seu pai, devido ao feitiço que Medea-Jinga coloca no presente ofertado à jovem. Isso nos leva a pensar que Jasão, diferente do que se dará com os outros personagens, não tenha mais como manter o sonho de ser um donatário, um grande fazendeiro. A festança do compositor de Gota D'Água é interrompida com a entrada de Corina e Egeu, carregando os corpos das crianças e de Joana; como propõe a rubrica, uma manchete sensacionalista é lançada ao fundo do palco, deixando todos imóveis. Se esse cenário não é a Gota D'Água – o fim – de Jasão, ao menos o desmoraliza em sua ascensão social, enquanto homem que deixou a casa e “foi à festa com outra”. Por fim, a mais irônica e ferina é a morte de Bertoleza. Quando João Romão está prestes a receber um nobre título, por supostamente defender uma escrava, ela se mata após saber das intenções do marido em se casar com Zulmira. O sovina, mesmo assombrado com tudo aquilo, se vê livre da mulher para dar continuidade aos seus planos. Aluizio empresta ao seu narrador poucas palavras para descrever tal cena, mas a faz de modo surpreendente:

Bertoleza então, erguendo-se com ímpeto de anta bravía, recuou de um salto e, antes que alguém conseguisse alcançá-la, já de um só golpe certo e fundo rasgara o ventre de lado a lado. E depois embarcou para a frente, rugindo e esfocinhando moribunda numa lameira de sangue. João Romão fugira até ao canto mais escuro do armazém, tapando o rosto com as mãos. Nesse momento parava à porta da rua uma carruagem. Era uma comissão de abolicionistas que vinha, de casaca, trazer-lhe respeitosamente o diploma de sócio benemérito. Ele mandou que os conduzissem para a sala de visitas.⁴⁸¹

⁴⁸¹ AZEVEDO. Aluísio. **O Cortiço**. São Paulo: Objetivo, 2013, p. 221.

5.2. A máquina de tecer realidades: resquícios do Naturalismo em Além do Rio e Gota D'Água

É comum os leitores terem maior identidade, nos primeiros contatos com romances e peças teatrais, com obras que tragam a descrição de situações e lugares conhecidos (imitados ou reapresentados). Já as produções artísticas que não transmitem essa sensação de aproximação com o mundo retratado ou com um universo ao menos possível de ser concebido, causam maior estranhamento e exigem maior esforço imaginativo do receptor. Quanto maior o voo literário dos autores, fazendo com que as referências do nosso mundo sejam recriadas de maneira original, mais preparado deve estar o leitor, podendo, assim, interpretar uma mesma obra sob diferentes pontos de vista.

Aluísio de Azevedo, preocupado em retratar o meio e suas problemáticas, aproxima o leitor dos fatos e acontecimentos descritos, criando nele uma ideia de empatia com o narrador em terceira pessoa. A impressão é que ambos estejam presenciando e vivendo as cenas na proporção que elas são desenhadas em detalhes. Primeiro, vejamos como nos é apresentado o cortiço:

Não obstante, as casinhas do cortiço, à proporção que se atamancavam, enchiam-se logo, sem mesmo dar tempo a que as tintas secassem. Havia grande avidez em alugá-las; aquele era o melhor ponto do bairro para a gente do trabalho. Os empregados da pedreira preferiam todos morar lá, porque ficavam a dois passos da obrigação. O Miranda rebentava de raiva [...] O que aliás não impediu que as casinhas continuassem a surgir, uma após outra, e fossem logo se enchendo, a estenderem-se unidas por ali a fora, desde a venda até quase ao morro, e depois dobrassem para o lado do Miranda e avançassem sobre o quintal deste, que parecia ameaçado por aquela serpente de pedra e cal. O Miranda mandou logo levantar o muro. Nada! aquele demônio era capaz de invadir lhe a casa até a sala de visitas! E os quartos do cortiço pararam enfim de encontro ao muro do negociante, formando com a continuação da casa deste um grande quadrilongo, espécie de pátio de quartel, onde podia formar um batalhão. Noventa e cinco casinhas comportou a imensa estalagem.⁴⁸²

O espaço revelado era comum ao público leitor da época, do final do século XIX, e é facilmente reconhecido por quaisquer brasileiros que, durante os anos escolares, estudaram sobre a formação e a desocupação das precárias estalagens no Centro do Rio de Janeiro. À medida que esse ambiente vai ganhando forma por meio das palavras do narrador, ao leitor são apresentadas constantes avaliações quanto aquilo que é descrito: “aquele era o melhor ponto do

⁴⁸² AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. São Paulo: Objetivo, 2013, p. 25.

bairro para a gente do trabalho”. Pouco a pouco, o narrador, ao mesclar descrições minuciosas com opiniões sobre o espaço e os acontecimentos, envolve os leitores como se os convidasse cordialmente a participar das cenas, como se juntos observassem cada acontecimento. Quando volta a falar sobre a pedreira, onde os empregados do cortiço “batiam de chapa em cima”, o narrador diz: “Era preciso martirizar a vista para descobrir as nuances da pedra”.⁴⁸³ O leitor é levado a forçar sua vista com o intuito de descobrir e sentir, por meio do universo literário, as nuances da pedreira de Botafogo.

Apesar do detalhamento metódico do local, desenhando num “grande quadrilongo” (da venda ao morro e do pátio até o quintal do Miranda), o narrador produz uma outra imagem que, ao longo da obra, será importante ao espectador. O cortiço, feito “um quartel”, com a possibilidade de se “formar um batalhão”, leva-nos a pensar naqueles moradores como sujeitos prontos a serem comandados, manipulados – por João Romão e, com maior força, pelo próprio meio. Gradativamente, percebemos que não se pode “impedir” o surgimento das casinhas que, “uma após a outra”, se transformam numa “serpente de pedra e cal”.

Imagens como essas – da serpente, do quartel, do cortiço feito um demônio – que parecem distanciar o romance de Azevedo de um “naturalismo verdadeiro”, centrado apenas numa realidade observável, é uma maneira do autor deixar claro o seguinte: mesmo havendo proximidade entre o discurso literário e a realidade retratada, o leitor não deve ser inexperiente a ponto de não reconhecer nas palavras do narrador a criação de um universo ficcional. Para um naturalista como Azevedo, a leitura, ao passo que produz a sensação de proximidade com a trama, deve lançar o leitor, posteriormente, à resolução dos problemas de fato – aqueles que estão fora do papel. Com maior propriedade diz o professor Antonio Candido: “O leitor d’*O Cortiço* fica duvidando se ele é um romance naturalista verdadeiro, que não deseja ir além da realidade observável, ou se é nutrido por uma espécie de realismo alegórico, segundo o qual as descrições da vida quotidiano contêm implicitamente um outro plano de significado”.⁴⁸⁴

Em hipótese alguma, essa estratégia afasta *O Cortiço* de ser uma obra voltada às características documentais. Aliás, é de conhecimento da maioria que grande parte do que escreve o autor foi vivido por ele no Rio de Janeiro daqueles anos. Assim descreve sobre Aluísio de Azevedo o biógrafo Raimundo de Menezes:

⁴⁸³ AZEVEDO. Aluísio. **O Cortiço**. São Paulo: Objetivo, 2013, p. 105.

⁴⁸⁴ CANDIDO, Antonio. De Cortiço a Cortiço. In: _____. **O Discurso e a Cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010 p. 118.

[...] ele frequentava estalagens, ia às pedreiras, familiarizava-se com cavouqueiros, comia em casas de pasto, à mesa ruidosa dos trabalhadores, conversava com eles, estudava-lhes os tipos, os costumes, a linguagem, surpreendia-lhes os instintos, ria com eles à larga, ou retraía-se, comovido, quando os via acabrunhados. Saía cedo e ia à faina. Regressava à noite, cansado, aborrecido, atirava à mesa, a sua grande e desordenada mesa de trabalho, as notas que tomava, despia-se às pressas e corria ao banheiro para tirar de si o cheiro do suor honrado.⁴⁸⁵

É só recuperarmos os historiadores que pesquisaram sobre os cortiços do período para notarmos a preocupação do escritor em “fotografar”, retratar aquela realidade como se refletisse em suas palavras aspectos do real. Basta analisar um manuscrito recuperado por Sidney Chalhoub, sobre um dos cortiços mais populares do Rio de Janeiro, no final do século XIX, o “Cabeça de Porco”. À época dizia-se que o local contava com quatro mil moradores, enquanto o jornal *Gazeta de Notícias* estimava a quantidade de quatrocentas pessoas. Vejamos:

Era dia 26 de janeiro de 1893, por volta das seis horas da tarde, quando muita gente começou a se aglomerar diante da estalagem da rua barão de São Félix, nº 154. Tratava-se da entrada principal do Cabeça de Porco, o mais célebre cortiço carioca do período: um grande portal, em arcada, ornamentado com a figura de uma cabeça de porco, tinha atrás de si um corredor central e duas longas alas com mais de uma centena de casinhas. Além dessa rua principal, havia algumas ramificações com mais moradias e várias cocheiras. Há controvérsia quanto ao número de habitantes da estalagem: dizia-se que, em tempos áureos, o conjunto havia sido ocupado por cerca de 4mil pessoas; naquela noite de janeiro, com toda uma ala do cortiço interditada havia cerca de um ano pela Inspetoria Geral de Higiene, a *Gazeta de Notícias* calculava em quatrocentos o número de moradores. Outros jornais da época afirmavam que 2 mil pessoas ainda habitavam o local.⁴⁸⁶

Ao passo que o historiador revela por meio do estudo das fontes documentais (jornais da época e manuscritos do Governo Imperial) as características do “Cabeça de Porco”, Azevedo faz uso de seus manuscritos e de informações também publicadas naquele período para produzir sua ficção. A entrada descrita na obra *O Cortiço* lembra essa referida acima: na frente um grande muro, “[...] com um grande portão no centro, onde se dependurou uma lanterna de vidraças vermelhas, por cima de uma tabuleta amarela, em que se lia o seguinte, escrito a tinta encarnada e sem ortografia: ‘Estalagem de São Romão. Alugam-se casinhas e tinhas para lavadeiras’”.⁴⁸⁷ Ao mesmo tempo, o corredor central que corria atrás do portão do “Cabeça de Porco”, formando

⁴⁸⁵ MENEZES, Raimundo de. Introdução. In: AZEVEDO, Aluísio. **O Coruja**. São Paulo: Martins, 1973, p. 5.

⁴⁸⁶ CHALHOUB, Sidney. **Cidade Febril**: cortiços e epidemias na Corte Imperial. São Paulo: Cia. das letras, 1996, p. 15.

⁴⁸⁷ AZEVEDO. Aluísio. **O Cortiço**. São Paulo: Objetivo, 2013, p. 25-26.

uma espécie de vão, de pátio, lembra o do português João Romão, também com casinhas postas sobre duas alas.

Através disso, vemos coexistir no estilo de Azevedo a descrição da realidade de maneira objetiva, mas tingida de expressões, metáforas e imagens que não estão apenas ligadas ao cientificismo do final do século XIX. Como nos revela o narrador, o cortiço São Romão “serpenteia” como um demônio, arrastando tudo que está em suas cercanias, parando apenas nos muros, nas cercas e nas estacas. “Socando-se de gente”, lembra uma “floreta implacável” que ganha forças e ameaça rebentar o chão, abalando tudo. Assim, a sua literariedade parte da construção de espaços e personagens tangíveis, concretos.

Em *Gota D'Água*, por mais que possamos conjecturar que a Vila do Meio-Dia consiste em um conjunto habitacional da zona periférica da capital carioca, não temos referências textuais que certifiquem isso. Enquanto em *O Cortiço* o autor situa a “Estalagem São Romão” num bairro do Rio de Janeiro, no Botafogo, revelando inclusive aspectos naturais lá existentes (a pedreira de Botafogo), Chico e Pontes tornam o espaço retratado menos exato, mais impreciso. Surgem, então, várias perguntas: onde estaria localizado esse conjunto habitacional? Por que o nome Vila do Meio-Dia? Estaria no morro, tal qual uma favela, ou seria esse local uma espécie de COHAB? Quais aspectos dos antigos cortiços foram preservados?

Uma coisa é dizer, como faz Azevedo, da “[...] criação de uma estalagem em ponto enorme [...] destinada a matar toda aquela miuçalha de cortiços que alastravam por Botafogo”,⁴⁸⁸ forçando o leitor a recuperar e ampliar a imagem de um cortiço carioca. Outra coisa é dizer, como vemos na peça teatral, que a vila é um lugar “sem saída”, sem perspectivas, onde a “gente faz hora, faz fila na Vila do Meio Dia”. Mesmo que as rubricas destinadas ao espetáculo esclareçam como devam ser construídos os sets, temos apenas uma impressão do lugar. No romance, o leitor se sente mais seguro, confortável, pois está diante de locais conhecidos ou talvez vistos em livros; na peça teatral, ele é obrigado a procurar, dentre os muitos ambientes que conhece, aquele mais parecido com o universo retratado.

Em *Além do Rio, Medea*, Agostinho Olavo procede de modo semelhante a Chico e Pontes. Situa a casa de Medea numa ilha, próxima ao cotovelo de um rio, o qual não é nomeado. De um lado desse cotovelo, uma margem pedregosa, e do outro, as matas virgens. Na ilha, está a casa de barro vermelho de Medea e à direita dessa uma “pontezinha de pau corrido”, que dá

⁴⁸⁸ AZEVEDO. Aluísio. **O Cortiço**. São Paulo: Objetivo, 2013, p. 22.

acesso à margem de pedras. Seus ideais divergem dos padrões que estão além do rio e, sem o amor do capitão, resta a ela o isolamento. É dentro dela, alimentada pelos seus temores e ira, que todo aquele ambiente ganha significado: caso recue achará as margens africanas, um reencontro com suas origens; estando ali parada, no meio do rio, a solidão a torna quase imperceptível; se porventura atender o chamado dos seus irmãos, nas margens brasileiras, é preciso acabar com o mundo de Jasão.

Tanto em *Gota D'Água* como em *Além do Rio* o espectador não se sente tão próximo à realidade. A Vila, a Ilha e os personagens apresentam um grau de subjetivação maior do que o cortiço São Romão e seus moradores. Mais do que “forçar a vista”, como partícipe das cenas, é necessário ao leitor criar – dentre aquelas possíveis – suas próprias concepções do que seja o universo retratado. Talvez, a Vila tenha esse nome pois a metade do dia, sendo geralmente o horário de maior calor, faça ferver os ânimos, a “carne”, o desejo dos personagens. Por outro lado, a denominação nos transporta para o intervalo do almoço, alimentado pelas fofocas, pelo “zum-zum-zum” ou por conversas do que deva ser feito durante o período da tarde – no restante do dia. Teria a Vila parado no tempo, no meio-dia, sem terem os personagens força para buscar mudanças e outros rumos para as suas vidas, para aquele lugar? E a Ilha de Medea? Não seria como uma terceira margem do rio, tal qual o espaço do negro que nunca foi delimitado em nossa sociedade? Essas perguntas evidenciam que o retrato composto pelos autores das peças teatrais possui vínculo com aspectos do cotidiano do brasileiro, mas o alcance dessa realidade não está tão próximo como na leitura de Aluísio de Azevedo.

Esse artifício de não focalizar o real como principal objeto de construção textual é mais nítido na peça de Chico Buarque e Paulo Pontes. Como já comentamos, ao optarem por diálogos em versos, entremeados por músicas, diferentemente do que faz Agostinho Olavo, os dramaturgos têm como ponto de partida o texto (a palavra). O uso de jogo de palavras, recorrente ao longo do espetáculo, marcando a posição do pobre e do rico, do opressor e do oprimido, “do trouxa e do sabido”, do enganado e do enganador, do sortudo e do azarado, do traidor e do traído, é um fator relevante quanto a essa preocupação. É através desses pares contrários que a espinha dorsal da peça se sustenta. Além disso, ao passo que a linguagem popular aproxima esses pares, a orquestra e outros sons os distanciam. A exemplo, o barulho estridente de sirene de polícia, a gritaria, o burburinho e o ritmo do candomblé, da embolada, do carnaval, do coco e do samba estabelecem a entrada e atuação dos personagens da Vila. Em contrapartida, Creonte e sua filha são iluminados à luz de um ritmo bem marcado da orquestra, com altura grave e intensidade forte (“a orquestra sobe” como assinalam os autores).

Toda essa mistura de sons, de ritmos e de manifestações culturais de várias regiões do país, ao lado de versos rimados de modo simples, com terminações quase sempre idênticas (rimas pobres), aproxima o espectador do universo popular; antes mesmo de os autores abordarem o povo, suas problemáticas, a linguagem constrói a impressão do cenário que o cerca. É por meio dessa proposta que Chico e Pontes tentam recuperar o povo como “centro da cultura brasileira”, como anunciado no prefácio da peça.

Diferentemente de Aluísio de Azevedo, para Chico e Pontes a mistura de raças, condição de produção de modos e costumes de vida diversificados, não é um fator negativo, que leva à promiscuidade dos moradores da Vila e exacerba problemas como o uso do álcool e o vício pelos jogos. Em meio à diversidade cultural, que é utilizada para compor a própria peça, o viés determinista é atenuado. Algumas características deterministas, em *Gota D'Água*, podem até serem notadas, mas não em sentido amplo. O autor do *Cortiço* – à luz das teorias científicas do final do século XIX – denuncia os comportamentos sociais como “patologias” a serem “tratadas” (como se tivessem que ser curadas), tendo sido elas geradas por questões genéticas, históricas e geográficas. Os dramaturgos – na década de 1970 – também abordam problemáticas ligadas ao álcool, à ganância, à promiscuidade e à prostituição (como acontece com o personagem Cacetão), mas as assinalam a partir de fatores históricos, sendo resultantes da falência de mecanismos sociais advindos do estado, que deveria garantir uma sociedade mais justa.

Assim, os vícios – antes de serem analisados como patologias – são, para Chico e Pontes, fruto da exploração capitalista, da sua manutenção e, por consequência, da falta de oportunidade da grande maioria. Tanto a Vila do Meio-Dia como a Estalagem de São Romão são conduzidas por um capitalista em ascensão. Mas a primeira não é personificada como a segunda, tal qual um personagem capaz de decretar a todos a incapacidade de se libertar dos problemas daquele meio ou, ao menos, de compreendê-los.

Em *Gota D'Água*, o personagem Egeu não só organiza o movimento contra Creonte, mas compreende como o sogro de Jasão atrai facilmente os melhores moradores, criando conchavos que sustentam ainda mais os opressores e esmagam as tentativas de mudança dos oprimidos. Junto a ele, Joana, como relatamos ao longo dessa tese, representa a crítica ao imediatismo dos moradores, incapazes de pensarem as mudanças em processo. Inicialmente, pode imaginar o leitor que a mesma capacidade crítica tenha a personagem Pombinha, da obra de Azevedo. Letrada, a menina, além de ser a mais solícita, escrevia e lia aquilo que os

analfabetos da estalagem pediam, como cartas. Possivelmente, ela se tornaria uma mulher bem casada, com um futuro promissor, capaz de fugir das “armadilhas” daquele espaço. O “voo” da “jovenzinha” porém foi breve, pois, após o sonhado casamento, “[...] a mísera escorregou, caindo nos braços de um boêmio de talento, libertino e poeta, jogador e capoeira”.⁴⁸⁹ Ao contrário de Egeu, que continua amparando todos da Vila, e Joana, capaz de revelar a cegueira do povo, Pombinha volta-se apenas para os seus interesses. Após o término do seu matrimônio, ela se entrega à prostituição. Azevedo aponta em sua personagem, uma das poucas com possibilidades de romper as amarras daquele espaço, um pensamento das mulheres humildes da época, ou seja, a certeza de que caso não fossem santas, seriam elas putas.

Essa questão é ilustrada quando o narrador relata o aborrecimento de sua mãe com os modos de Pombinha:

O que mais a desgostava, e o que ela não podia tolerar sem apertos de coração, era ver a pequena endemoninhar-se com champanha depois do jantar e pôr-se a dizer tolices e a estender-se ali mesmo no colo dos homens. Chorava sempre que a via entrar ébria, fora de horas, depois de uma orgia”; e, de desgosto em desgosto, foi-se sentindo enfraquecer e enfermar, até cair de cama e mudar-se para uma casa de saúde, onde afinal morreu. [...] a sua infeliz inteligência, nascida e criada no modesto lodo da estalagem, medrou logo admiravelmente na lama forte dos vícios de largo fôlego; fez maravilhas na arte; parecia adivinhar todos os segredos daquela vida; seus lábios não tocavam em ninguém sem tirar sangue; sabia beber, gota a gota, pela boca do homem mais avarento, todo o dinheiro que a vítima pudesse dar de si.⁴⁹⁰

Ao contrário de Egeu e Joana, Pombinha foi vencida pelos “vícios de largo fôlego”, ou seja, pela atividade sexual que lhe rendia lucros. Quando vemos a prostituição retratada em *Gota D'Água*, através do gigolô Cacetão, observamos que seu ofício não está apenas vinculado ao meio em que se encontram os outros personagens e nem é tratado como vício. Cacetão diz que estar com as mulheres mais velhas “[...] não é virtude nem vício/ é um pequeno sacrifício”, o qual não permite abandonar aquela a “quem te alimenta”.⁴⁹¹ O seu objetivo não é enriquecer, gozar de luxos de outros lugares da cidade e beber as bebidas mais caras. Ele intenciona apenas sobreviver, sem que suas clientes se tornem presas fáceis. Inclusive quando Joana é desamparada por Jasão e é expulsa da Vila, é o gigolô que se diz disposto a ficar com ela, revelando o afeto que sempre sentiu pela mesma. Assim, a prostituição não é retratada com a gana de se tirar “sangue” do cliente, bebendo “todo o dinheiro que a vítima pudesse dar de si”;

⁴⁸⁹ AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. São Paulo: Objetivo, 2013, p. 214.

⁴⁹⁰ Ibid., p. 214.

⁴⁹¹ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 26.

a atividade, como outros serviços ali, é revelada como uma maneira de manter as contas em dia e, então, ter onde morar e o que comer.

Por fim, em *Além do Rio*, Agostinho Olavo refuta o olhar determinista com grande êxito. Centrado numa outra época, o meio (o Brasil colonial) não é capaz de romper a cultura e os caminhos de Medea/ Jíngá em nossas terras. O batismo traz à personagem, ao longo da peça, a ambiguidade típica do gênero trágico, estando ela presa à dúvida de aclamar ou não os orixás – de se entregar ao catolicismo ou de retomar a religião africana. Todavia, essa tensão é vencida no término do espetáculo, quando a mesma rompe os laços com o mundo branco ao matar os filhos que teve com Jasão. A morte dos pequenos, entretanto, não representa uma crítica à miscigenação, mas uma maneira do autor se opor à dominação do branco, ou seja, à escravidão dos negros e dos seus filhos. Como oferenda, os meninos de Medea são lançados no rio para que ela se livre do universo branco e retome à posição de rainha. O fator econômico, como no texto de Chico e Pontes, é determinante no texto. Os presentes ofertados à negra por Jasão simbolizam aquele que tem maior poder, mostrando que contra os bens materiais – terras e poder – pouco poderiam fazer os africanos ao serem presos pelos portugueses.

5.3. Das páginas do Cortiço às coxias de *Além do Rio* e *Gota D'Água*

Não há como analisar o gênero dramático sem observar suas possíveis relações com os demais, o épico-narrativo e o lírico. A divisão realizada por Aristóteles, na *Poética*, não nos conduz a pensá-los separadamente. Na consolidação das grandes civilizações, a epopeia era, por natureza, o gênero mais indicado para narrar a bravura dos “conquistadores”. De modo semelhante, a tragédia também encenava feitos heroicos; até as personagens medíocres das comédias não deveriam ser totalmente grosseiras, a fim de não se ofender o público. Ainda segundo Aristóteles, a lírica, sobre a qual nos chegaram poucas informações, também louvava e idealizava, através das canções, a natureza em que atuavam os heróis, estando ela associada às suas virtudes e fraquezas. Contudo, apesar dessa e de outras aproximações, é possível afirmar que, diferente de um texto poético ou narrativo, o drama – desde os gregos – é feito para ser encenado e, conseqüentemente, traz exigências que não estão voltadas somente à leitura. As rubricas ou didascálias, a exemplo, propõem como determinada ação, cena, espaço ou fala devem ser feitos ou pensados.

Ao passo que um narrador em terceira pessoa nos explica fatos passados, em *O Cortiço*, nas peças teatrais, *Gota D'Água* e *Além do Rio*, guiamos a nossa interpretação pela

fala dos personagens e pelas rubricas. Sem a mediação do narrador, temos a impressão de que os personagens ganham vida à medida que fazemos a leitura do texto teatral. Descobrimos situações do tempo presente que, por meio do diálogo ou das ações comentadas nas didascálias, desdobram-se no futuro. A fala de Egeu a Creonte reflete isso:

EGEU – Nós viemos pra falar de duas questões...
A primeira é o problema das taxas, dos juros,
correção, todo o sistema de prestações....
Esses aumentos sucessivos estão duros
da gente acompanhar... ninguém tá mais podendo...
O senhor sabe que os preços vão aumentando
todo mês... e então o salário vai perdendo
poder aquisitivo, vai minguando, e quando
a gente vai ver...
CREONTE – Sim...⁴⁹²

O trecho acima conduz o leitor a pensar no desenvolvimento do assunto travado entre os personagens. Futuramente, os moradores terão ou não como pagar as prestações? Ao avançarmos algumas páginas, descobrimos que Creonte perdoa as dívidas deles, mas não modifica a taxa de juros para as próximas cobranças. Dessa maneira, a pressuposição de que haverá um momento no qual os inquilinos não terão como pagar pelos imóveis se mantém. Essa mesma característica, de personagens que falam no presente e se referem a conflitos futuros, os quais serão configurados por ações situadas por novos diálogos, pode ser notada em *Além do Rio*. Vejamos a discussão travada entre a protagonista e sua ama:

AMA – Há ódio por toda parte. Todos fogem de vosmicê.
MEDEA – Os que fugiram pras matas continuam a chamar por mim.
AMA – Talvez para se vingar. Talvez só pensem em matar.⁴⁹³

Mesmo que o tempo presente seja o mais recorrente no diálogo, as personagens refletem sobre uma ação do porvir, a saber, a atitude dos negros quando voltam a aceitar e reverenciar a antiga rainha no fim do espetáculo. Essa ação vem descrita pelas rubricas, trazendo aos leitores a imagem que o corpo do ator – no caso atriz – desenharia numa eventual encenação. Nessa mesma perspectiva, quando Joana, em *Gota D'Água*, está prestes a matar a si e a seus filhos, ela diz: “A Creonte, à filha, a Jasão e companhia/ vou deixar esse presente de casamento/ Eu transfiro pra vocês nossa agonia”.⁴⁹⁴ De fato, essas palavras só se concretizam

⁴⁹² BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 134.

⁴⁹³ OLAVO, Agostinho. Além do Rio, Medea. In: NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961, p. 206.

⁴⁹⁴ BUARQUE; PONTES, 1975, op. cit., p. 167.

e só possuem significado quando as rubricas nos informam que Corina e Egeu, após os dizeres acima, entram com o cadáver de Joana e das crianças na festa de casamento de Jasão. É o caminhar dos vizinhos em marcha fúnebre que concretiza o conflito anunciado previamente pela protagonista. Pois bem: a morte, que se opõe ao clima festivo, é ofertada ao noivo e aos demais. Notemos:

Jasão senta; um tempo; ouve-se um burburinho de vozes; entra Egeu carregando o corpo de Joana no colo e Corina carregando os corpos dos filhos; põem-se os corpos na frente de Creonte e Jasão; um tempo; imobilidade geral; uma a uma, as vozes começam a cantar “Gota D’Água”; reversão de luz; os atores que fazem Joana e filhos levantam-se e passam a cantar também [...].⁴⁹⁵

Comentário como esse, que descreve a “imobilidade geral”, no romance seria feito pelo narrador e aqui é esboçado pela performance dos atores em cena e no texto pelas rubricas. Apreender pela leitura o que seria a trama em cena passa, então, por essa relação do presente, anunciado pela fala, com o seu desdobramento futuro em ações, anunciado por tais indicações sumárias dos dramaturgos. Já o tempo que predomina na obra de Aluísio de Azevedo é o passado. Podemos constatar isso quando Jerônimo, apaixonado por Rita Baiana, passa a disputá-la com seu namorado, Firmo. A luta entre ambos é assim relatada:

Jerônimo, esbravecido pelo insulto, cresceu para o adversário com um soco armado; o cabra, porém, deixou-se cair de costas, rapidamente, firmando-se nas mãos o corpo suspenso, a perna direita levantada; e o soco passou por cima, varando o espaço, enquanto o português apanhava no ventre um pontapé inesperado [...] O outro erguera-se logo e, mal se tinha equilibrado, já uma rasteira o tombava para a direita, enquanto da esquerda ele recebia uma taponada na orelha. Furioso, desferiu novo soco, mas o capoeira deu para trás um salto de gato e o português sentiu um pontapé nos queixos. Espirrou-lhe sangue da boca e das ventas. Então fez-se um clamor medonho. As mulheres quiseram meter-se de permeio, porém o cabra as emborcava com rasteiras rápidas, cujo movimento de pernas apenas se percebia. Um horrível sarilho se formava.⁴⁹⁶

O leitor, mesmo desconhecendo o que acontecerá a um ou outro personagem, tem ciência de que aquela disputa já ocorreu, podendo por essa razão ser narrada por uma terceira pessoa, ou seja, por alguém que também está distante dos fatos descritos. A luta entre Firmo e Jerônimo é apresentada segundo a concepção de um outro alguém, ou seja, um narrador onisciente que, provavelmente, ouviu falar sobre a briga ou a presenciou há certo tempo ou até mesmo a inventou. Ele se encontra fora do mundo descrito, mas é “sabedor de tudo”; reconhece

⁴⁹⁵ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D’Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 168.

⁴⁹⁶ AZEVEDO. Aluísio. **O Cortiço**. São Paulo: Objetivo, 2013, p. 121.

os sonhos, os desejos, as dores, as angústias, ou seja, tudo o que motiva e movimenta os personagens. Segundo Massaud Moisés, esse tipo de narrador:

Acompanha os personagens a todos os lugares, entra-lhes na mais recôndita intimidade, como um agudíssimo olho secreto devassa-lhes o mundo psicológico, esquadrinha-lhes os abismos inconscientes e subconscientes, conhece-lhes, enfim, as mínimas palpitações.⁴⁹⁷

O mesmo não acontece com os trechos das peças teatrais supracitados. Ao não serem contados por outrem, eles parecem depender apenas dos personagens, das suas ações. Isso ocorre de modo mais efetivo quando se está diante da encenação, pois do contrário as rubricas pressupõem a interferência de um dramaturgo, o qual cria estratégias para o jogo teatral. Nesse sentido, o narrador do romance *O Cortiço*, espécie de personagem que conta sobre a trama dos demais, ao mesmo tempo que se aproxima das intenções do autor dele se distancia: quem conta assume, mesmo em primeira pessoa, traços de uma figura também criada, pensada para um determinado universo ficcional. No texto dramático, as rubricas tornam claras a intenção do autor, como se ele pudesse orientar diretores e atores quanto às suas proposições estéticas e até ideológicas. Mesmo que o diretor tenha seu próprio olhar para a montagem do espetáculo, não há como fugir totalmente das didascálias.

Sentados em suas poltronas, em meio à escuridão de uma sala de teatro, os espectadores dificilmente percebem a importância dessas indicações – das rubricas. Assim que as cortinas se levantam, os diálogos, as cenas, a sonoplastia transmite a sensação do surgimento de um universo independente e autônomo, como se a realidade dos espectadores não pudesse ali interferir. A trama parece prescindir das condições políticas, econômicas e culturais da plateia, passando a existir num “passe de mágica”, como se nada daquilo que é encenado tivesse sido pensado anteriormente. Essa visão de teatro é, segundo Peter Szondi, típica do drama moderno, constituído a partir do Renascimento e reafirmado com a ascensão da classe burguesa. Ainda hoje, muitos espectadores encaram o jogo cênico destacado de questões históricas e, então, dos seus contextos. Szondi pontua esse tipo de drama como absoluto, desligado de tudo que lhe é externo:

O dramaturgo está ausente no drama. Ele não fala; ele institui a conversação. O drama não é escrito, mas posto. As palavras pronunciadas no drama são todas elas de-cisões [Ent-schlüsse]; são pronunciadas a partir da situação e

⁴⁹⁷ MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: prosa. São Paulo: Cultrix, 1989, p. 36.

persistem nela; de forma alguma devem ser concebidas como provenientes do autor.⁴⁹⁸

Um pouco adiante, esclarece mais o teórico:

O mesmo caráter absoluto demonstra o drama em relação ao espectador. Assim como a fala dramática não é expressão do autor, tampouco é uma alocução dirigida ao público. Ao contrário, este assiste à conversão dramática: calado, com braços cruzados, paralisado pela impressão de um segundo mundo. Mas sua passividade total tem (e nisso se baseia a experiência dramática) de converter-se em uma atividade irracional: o espectador era e é arrancado para o jogo dramático, torna-se o próprio falante (pela boca de todas as personagens, bem entendido).⁴⁹⁹

Esse “caráter absoluto”, presente no drama burguês a partir do século XVIII, foi questionado pelas novas tendências desenvolvidas pelos dramaturgos do chamado Teatro Naturalista, no final do século XIX. Tudo deveria ser retratado de modo concreto, sendo as personagens “[...] não mais personagens abstratas nas obras, não mais invenções mentirosas, não mais absoluto; porém, personagens reais, a história verdadeira de cada uma, o relativo da vida cotidiana”.⁵⁰⁰

Enquanto o drama burguês tratava de conflitos sustentados pelos diálogos e gerados a partir da subjetividade dos personagens em cena (independente do meio externo), o teatro naturalista passou a apresentar figuras condicionadas por fatores exteriores, com pouca ação. No texto se entrevê mais a descrição que as figuras dramáticas fazem uma das outras do que o choque entre seus aspectos pessoais – como acontecia no drama burguês. Para isso, foi necessário acrescentar rubricas no início de cada ato e vários comentários entre parênteses em meio às falas dos personagens, orientando os atores como deveriam se portar diante de uma cena pouco dinâmica (como muitas vistas no cotidiano). Essas proposições – não “mais absoluta” – invadiram tanto os textos teatrais como os romances, podendo ser observadas na obra de Aluísio de Azevedo, *O Cortiço*.⁵⁰¹

⁴⁹⁸ SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** (1880/1950). São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 30.

⁴⁹⁹ Ibid., p. 31.

⁵⁰⁰ ZOLA, Émile. **O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 92.

⁵⁰¹ Para melhor compreensão dessas diferenças sugerimos a comparação das peças de Denis Diderot, *O filho Natural*, escrita em 1757 e a obra *Os pequenos Burgueses*, do dramaturgo russo Máximo Górkki, de 1900. Ver: DIDEROT, Denis. **Obras V – O filho natural**. São Paulo: Perspectiva, 2008; GÓRKI, Máximo. **Pequenos Burgueses**. São Paulo: Abril, 1976.

Essa tendência naturalista – que no Brasil teve inicialmente maior apelo por meio dos romances de Azevedo – convidou o público a assistir ao espetáculo não mais de “braços cruzados”, pois nos palcos as ações desenroladas exigiam certas reflexões e expressões que não eram faladas pelos atores. Quebrando a ilusão cênica, esperavam os dramaturgos que o público refletisse mais sobre o que era veiculado e até preenchesse as lacunas deixadas por um texto fragmentado. Assim, esses escritores expressavam, por meio da ação e da fala de suas personagens, certa convicção de que o futuro traria transformações sociais e o fim de problemáticas capazes de degradar o homem. Para fugir então do presente de degradação, o teatro ou o romance naturalista recuperava o passado ou, como já dito, projetava dias melhores. Basta observar que na obra de Aluísio de Azevedo, o cortiço é uma alegoria de um modelo de Brasil – degradante – que deve ser superado. Numa comparação do pensamento de Silvio Romero com o de Aluísio, Antonio Candido assina que:

Nenhum exemplo mais expressivo que o de Sílvio Romero, lucidamente convencido da importância das componentes africanas e do nosso caráter de povo mestiço, e ao mesmo tempo vendo como solução dos problemas a superação, quanto mais rápida melhor, de uma coisa e de outra, pela formação compensatória de uma população de aspecto aproximadamente branco, que fizesse o Brasil parecer igual aos países da Europa.⁵⁰²

Se por um lado o Naturalismo – com essa visão descrita acima – foi repensado pelos escritores brasileiros, o mesmo pode ser dito quanto às particularidades do romance e do drama burguês. Assim, o teatro brasileiro do século XX – por meio dos dramaturgos – fundiu características desses dois movimentos e as remodelou. Nesse sentido, temáticas de crítica social – antes levantadas pelos realistas/naturalistas – passaram a ser reveladas pelas particularidades conflitantes dos personagens (pelas suas subjetividades). Tanto o texto de Agostinho Olavo como o de Chico Buarque e Paulo Pontes fundem essas características, antes conflitantes. Para exemplificar tal afirmação, basta observar o diálogo de Medea, em *Além do Rio*, com Egeu. Vejamos:

EGEU – Gostas tanto dêle assim?
MEDEA – (*quase consigo mesma*) Por êle trai a raça, deixei mortos pai e irmão.
EGEU – E êle tem vindo aqui?
MEDEA – Por que perguntas?
EGEU – Por perguntar. Adeus.⁵⁰³

⁵⁰² CANDIDO, Antonio. De Cortiço a Cortiço. In: _____. **O Discurso e a Cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 121.

⁵⁰³ OLAVO, Agostinho. Além do Rio, Medea. In: NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961, p. 209.

O conflito entre Medea e Egeu revela-se pelos diálogos, pois ela torna claro ao outro que, ao ter se voltado à cultura do branco, não poderá ajudá-lo com mandigas e mezinhas, típicas dos cultos africanos. Mas, à medida que os dois conversam, o comentário feito pelo dramaturgo, “quase consigo mesma”, revela que a personagem trava um monólogo a parte, relembrando tudo aquilo que já havia feito para o amado ao destruir sua família. Monólogo que a faz retornar a um passado saudoso – como nas peças naturalistas – e a faz pensar no futuro, o qual aumenta a sua dúvida quanto à aceitação da cultura do colonizador. Essa coexistência de monólogos, comentários e diálogos curtos, alicerçada no tema da escravidão e na trama desenvolvida na Grécia por Eurípides, acentua como o universo subjetivo e conflitante das personagens contribui à crítica social do nosso meio colonizado. Outro momento significativo, em que a personagem principal mantém o diálogo, mas reflete à parte sobre o que ela fez ao seu povo, pode ser visto em sua discussão com a Ama, logo no início da peça. Por meio disso, observamos que o dramaturgo não está ausente do texto e recupera o passado glorioso da África, onde todos eram livres, e propõe uma saída pelas ações futuras.

Essa coexistência de características de dois tipos de teatro, que trouxeram reflexões para se pensar na modernidade o texto dramático, podem ser percebidas em *Gota D'Água* através dos seguintes pontos: a) na contraposição de vontades dos personagens mediada pelos diálogos; b) por comentários constantes marcando o comportamento esperado para o ator; c) na existência de heróis das classes baixas como nas peças naturalistas; d) na presença de monólogos capazes de isolar aquele que fala dos demais; e) de cenários descritos nas rubricas que ao se aproximarem da realidade ora produzem a ilusão cênica ora a quebram.

O primeiro ponto (a) é sustentado pelas características conflitantes dos personagens que, por viverem uma mesma realidade, deveriam – segundo o viés naturalista – apresentar as mesmas expectativas, mas esse não é o caso. Além da oposição entre Jasão e Joana, devido à traição, é nítida a tensão entre Egeu e o sambista. Quando esse intenciona persuadir o mestre a mudar de opinião quanto ao boicote às prestações das casas, o diálogo se desenvolve do seguinte modo:

JASÃO – Que é que foi, mestre Egeu, eu não sei
 a razão de tanta impaciência
 Eu só vim aqui e perguntei sobre
 o problema da prestação
 O senhor já disse que não tem
 nada a ver co'essa situação,
 então tá acabado, tudo bem

EGEU – Ouça, rapaz, você vai sentar
e consertar o rádio, entendeu?
E já. Pelo menos pra pagar
o leite dos seus filhos, que se eu
não tou dando, eles morrem de fome
(*Fulminando, Jasão mais cai do que senta*)
Desculpa, Joana, é como se não
vivesse mais, não dorme, não come,
não sai, parece uma assombração
Desde o dia em que esse casamento
foi marcado, ela não quer falar
de mais nada. E nesse desalento
não pode trabalhar, nem olhar
pelos seus filhos...⁵⁰⁴

Como em grande parte do texto dramático, o diálogo se estabelece a partir de um debate de ideias e expectativas contrárias por parte dos personagens. Há um entrechoque de vontades que, exprimidos na fala de Egeu e Jasão, surge por meio da subjetividade de cada um e alcança questões comuns a todos daquela sociedade (aspecto do drama burguês). É a partir dessa relação indivíduo/sociedade que a ação dramática se desenvolve e influencia o andamento do diálogo. Mas, ao passo que ela se desenrola, há um elemento que interfere nesse embate. O rádio que é colocado nas mãos de Jasão acaba criando um assunto paralelo que, por vezes, quebra a linearidade do texto (traço do teatro naturalista). Observemos:

EGEU – Eu sei que você é um bom rapaz (*Tempo*)
Pôxa, é fogo (*Impaciente com o rádio*) É a idade
é a idade
Vem cá, vê se você é capaz
de engatar o filamento.... (Jasão apanha o rádio e
começa a engatar o filamento)
JASÃO – Chato,
não é mestre?...
EGEU – O que?...
JASÃO – Me passar
na cara só porque deu um prato
pra meu filho comer...
EGEU – Vai ficar
zangado?...
JASÃO – Não é qualquer um. Eu,
sou eu, sou eu, Jasão de Oliveira,
sou eu. Não te ofendi, mestre Egeu
Eu só vim evitar barulheira
por causa das prestações... É certo
levar um coice?
EGEU – Então tá, me dá... (*Pede o rádio*
mas Jasão não entrega)
JASÃO – Pode deixar comigo, eu conserto... (*Segue tentando*)

⁵⁰⁴ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 51.

Engatar o filamento; tempo)
É você, não é, mestre? Que tá
Mandando essa gente não pagar...
Te conheço...⁵⁰⁵

Até mesmo Egeu se confunde com a pergunta de Jasão: “Chato/ não é mestre?”. Chato é consertar o rádio ou “esfregar na cara” do outro o abandono da mulher? O que suscita essa quebra na sequência dos diálogos? Os comentários (segundo ponto acima referido - b) mostram que a disputa de ideia dos dois é transferida para o objeto. Egeu quer tomá-lo, mas Jasão não deixa, na tentativa de demonstrar que sabe também trabalhar e não só explorar os demais, vivendo apenas à custa dos outros. O “tempo” sugerido ao longo dessa disputa dá ao leitor e posteriormente aos espectadores a sensação de que é necessário criar reflexões paralelas àquelas ali travadas. Além daquele jogo cênico, questões políticas, econômicas e culturais do universo da plateia se interligam ao que se lê ou ao que se assiste. Para isso, ao lado dos diálogos que dão “cadência” à cena estão os comentários, como se os dramaturgos complementassem características da cena e propusessem caminhos interpretativos variados para possíveis propostas cênicas.

O terceiro aspecto (c), a valorização de figuras das classes baixas, assumindo elas o caráter heroico, pode ser notado nesse mesmo diálogo em que Egeu defende Joana e em outros, nos quais o mestre guia toda Vila a boicotar as prestações e a se rebelar contra Creonte. Até mesmo Joana que interfere na festa de Jasão, como se gritasse contra a traição e os conchavos de quem almeja o poder, pode ser vista dessa maneira heroica. Tal característica presente nas peças naturalistas também pode ser observada nos romances dessa vertente. Segundo Szondi:

O drama naturalista escolhia seus heróis entre as camadas baixas da sociedade. Nelas se encontravam homens cuja força de vontade era inquebrantável; que podiam se engajar com todo o seu ser por um fim, impelidos pela paixão; [...] Homens capazes de sustentar um drama, com sua limitação essencial ao fato presente e intersubjetivo. Assim, a diferença entre as camadas baixas e altas da sociedade correspondia a diferença dramática: a capacidade e a incapacidade para sustentar o drama. O lema naturalista, que de boa fé preconizava que o drama não era uma posse exclusiva da burguesia, ocultava a amarga constatação de que a burguesia há muito já não possuía mais o drama.⁵⁰⁶

Essa mesma peculiaridade pode ser vista no *Cortiço*, mas não centrada em um personagem ou em outro. Ali, eles só ganham facetas de heróis quando estão todos unidos em

⁵⁰⁵ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 52.

⁵⁰⁶ SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** (1880/1950). São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 101.

torno de uma causa comum, como conter a entrada da polícia ou no intuito de acabar com os incêndios do cortiço. Só unidos eles podem lutar, quiçá, contra as determinações do meio. Para o romance, essa característica trouxe renovações, pois era necessário, como na Sociologia da época, do final do século XIX, contestar a exploração do modo de produção capitalista.

Já para o drama naturalista, tratar da luta dos indivíduos das classes mais baixas foi uma maneira de recuperar o elemento dramático que no passado forneceu dados para o drama burguês. Após anos de conflito com os nobres, a ascensão política e econômica dos burgueses representou a perda desse elemento. Por essa razão, percebemos que os temas mudaram, recebendo a industrialização e o capitalismo severas críticas e ganhando os excluídos, em especial as mulheres, um tratamento que não tinha os aspectos românticos (utópicos). Tanto em *Além do Rio* como em *Gota D'Água* observamos, cada qual guardando as problemáticas de sua época, questões voltadas à luta por uma sociedade mais justa. “Nesse sentido, todo drama genuíno é o espelho de sua época; em suas personagens se espelha a camada social que forma como que a vanguarda do espírito objetivo”.⁵⁰⁷

Outro elemento posto pelo naturalismo são os constantes monólogos (ponto d). No romance de Aluísio de Azevedo, esse elemento nos é apresentado pelo discurso indireto livre. Quando João Romão pensa na melhor maneira de eliminar sua companheira Bertoleza, isso pode ser notado. Consideremos esse artifício literário:

- E se eu a matasse?
Mas logo um calafrio de pavor correu-lhe por todos os nervos. Além disso, como?... Sim, como poderia despachá-la, sem deixar sinais comprometedores do crime?... Envenenando-a?... Daria logo pela coisa!... Matá-la a tiro?... Pior! Levá-la a um passeio fora da cidade, bem longe e, no melhor da festa, atirá-la ao mar ou por um despenhadeiro, onde a morte fosse infalível?... Mas como arranjar tudo isso, se eles nunca passeavam juntos?...⁵⁰⁸

Após a primeira oração, o trecho se caracteriza pela presença do narrador, que expressa pensamentos e desejos do personagem. É nítido que esse recurso – do discurso indireto livre – permite ao narrador demonstrar a conversa do personagem consigo mesmo, como num monólogo interior. Diferentemente, na peça *Gota D'Água*, são as rubricas que anunciam os monólogos. Enquanto “Egeu caminha até o set de Joana, trazendo pela mão duas crianças [...] Creonte fala para si”:

CREONTE – Você veja como é o mundo

⁵⁰⁷ SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** (1880/1950). São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 102.

⁵⁰⁸ AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. São Paulo: Objetivo, 2013, p. 204.

Me aparece esse vagabundo
cantando sambinha, jeitoso,
falando macio, sestroso
E eu aqui pensando: hum, é sambista?
Não passa dum bom vigarista
Um oportunista, arrivista,
isto é, um fresco meio a artista,
sem perspectiva, sem visão
[...]
Mas não é que esse disfarçado
Sabe onde tem o seu nariz?
Pois nesse seu palavreado
nem tudo é palpite infeliz [...] ⁵⁰⁹

No clássico de Eurípides, *Medeia*, o uso de monólogos, como aquele que trava a personagem diante do ato infanticida, é comum. Por meio do embate interior, o escritor grego acirra as dúvidas e ambiguidades da personagem. De modo diferente, o monólogo de Creonte, no trecho acima citado, mais do que estabelecer suas dúvidas e aflições, é usado para descrever o outro. “Vigarista”, “vagabundo”, “oportunista”, mas, no fundo, muito vivo, com chances de se tornar um bom patrão. Ao descrever a condição de Jasão, por meio desse recurso, os autores apresentam-nos observações que no romance poderiam ser feitas por um narrador e no drama burguês talvez as encontrássemos nas didascálias.

Por fim, as rubricas de *Gota D'Água*, que revelam o cenário, nos lembram em certa medida as descrições do ambiente feitas por Aluísio de Azevedo (ponto e). No romance, o espaço principal, o cortiço, é cercado por microcosmos, configurados pela vida e pelo ambiente de cada morador. Os personagens são, tanto na obra de Azevedo como na peça teatral, elementos constitutivos do espaço, quer isso se dê pela qualidade de trabalhadores, de amigos, de amantes, de devedores ou mesmo de sujeitos que não possuem outro lugar social.

Como vimos no capítulo anterior, na peça de Chico e Pontes, cada set, quando iluminado pelo jogo de luz e pela presença da música, revela, antes mesmo dos diálogos, características e particularidades dos habitantes da Vila do Meio-Dia. A exemplo, os varais, as peças de roupa, os lençóis, as camisolas e camisas, assinalados na primeira rubrica, já aludem à condição das personagens, ou seja, ligadas a serviços domésticos. A garrafa, o assovio, os copos de cachaça, assinalados nas indicações do boteco, nos dá pistas para rememorarmos bares das periferias ou mesmo a imagem da venda de João Romão. Já a rubrica que marca o set de Egeu demonstra rádios, válvulas, filamentos, como se tudo estivesse voltado ao trabalho. Como

⁵⁰⁹ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 107.

o “São Romão”, a Vila (o conjunto de sets dos personagens) funciona como um espaço central capaz de reunir os moradores em torno de interesses, assuntos e gostos comuns. À medida que cada set confere a ela – a Vila – particularidades por meio de seus personagens e objetos, temos a impressão de estarmos diante de um conjunto habitacional de classe baixa. Para isso, como assinalado, a iluminação e a música são elementos essenciais. É por meio desse recurso, descrito nas rubricas, que imaginamos a passagem de um set para outro ou notamos acontecimentos simultâneos, que fazem com que determinado ambiente daquele espaço continue vivo, mesmo quando está em segundo plano. Vejamos:

Um tempo; Jasão, vencido, senta; fica um longo tempo parado pensando; Egeu toma o rádio e recomeça o concerto; de repente, Jasão tira novamente o rádio de Egeu e volta a consertar; enquanto se desenrola esta cena em mímica, luz no set das vizinhas onde Joana está deitada, recebendo o conforto de Corina.⁵¹⁰

Ao mesmo tempo que criamos a imagem de Jasão e Egeu discutindo numa oficina, acompanhamos as vizinhas tentando consolar Joana. Para isso, como já ressaltamos, é interessante notar que as mímicas, também apontadas pelos dramaturgos, dão vida para os sets em segundo plano. Para podermos conceber as cenas pela leitura das rubricas, basta observarmos que entre os sets, distribuídos nas laterais e ao fundo do palco, há um espaço vazio, uma “zona neutra” mais à frente, ou seja, localizada no proscênio. Ela representa o espaço das festas, das reivindicações, das danças, das execuções das músicas, dos solos ou do coro.

Quando a Vila não é vivificada e essa zona neutra não revela ações e diálogos, a “luz vai subindo em resistência” apenas no set de Creonte. Assim, a antinomia criada entre o cortiço e o sobrado, entre as classes baixas e as que ascenderam, também aparece em *Gota D’Água*. Contrapondo-se aos demais sets encontra-se o de Creonte e Alma e, por fim, o de Jasão. Nele há objetos que representam o poder, como o trono. É a dinâmica proposta entre esses sets e a zona neutra, ponto de convergência e, então, da relação das diferentes classes, que nos faz entrever uma realidade próxima ao Brasil da década de 1970 e até nuances dos dias atuais. Mas, ao mesmo tempo, seja no texto ou diante da encenação, percebemos pausas, quebras desse movimento entre os sets e estratégias, como a sonoplastia, que permitiram aos autores aludir a uma realidade pretendida, mas não de fato copiada. Tudo aquilo não passa de um universo ficcional alegórico às problemáticas nacionais. Do mesmo modo, no *Cortiço*, observa Antonio Candido:

⁵¹⁰ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D’Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 56.

[...] no livro de Aluísio, entre a representação concreta particular (cortiço) e a nossa percepção da pobreza se interpõe o Brasil como intermediário. Essa necessidade de representar o país por acréscimo [...] diminui o alcance geral do romance de Aluísio, mas aumenta o seu significado específico.⁵¹¹

O “Brasil como intermediário”, pensado nessa forma de ocupar o espaço cênico, entre os sets e a zona neutra, nos transfere a percepção artística, literária, que os dramaturgos criaram para refletir nosso país. Não só para refleti-lo, mas para reelaborá-lo esteticamente, com proposições que estão em consonância com os demais gêneros, como o narrativo.

⁵¹¹ CANDIDO, Antonio. De Cortiço a Cortiço. In: _____. **O Discurso e a Cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 131.

**APENAS UMA
“CONSIDERAÇÃO”**

Além do Rio, a Gota D'Água. A vírgula desse título, além de sugerir a distância temporal que separam as obras aqui comparadas, faz referência a como o contexto histórico recuperado na obra de Agostinho Olavo está distante daquele visto em *Gota D'Água*. Mas essa vírgula não representa uma “pausa maior”, uma interrupção, pois, como vimos ao longo dessa tese, há várias aproximações que unem esses trabalhos. Aliás, há um ponto em comum que nos faz refletir sobre um aspecto ainda presente em nossa sociedade: a manutenção da “cultura dos excluídos”, sustentada a partir da relação opressor/oprimido. Dessa forma, ambas – cada uma com suas particularidades literárias – deflagram, por meio dessa exclusão, a “cultura de desumanização” promovida em nosso país.

De um lado – em *Além do Rio* – o negro é enganado e retirado de suas terras para aqui servir ao português, sendo proibido de manifestar suas crenças. Do outro, em *Gota D'Água*, o trabalhador é explorado por meio das cobranças de suas moradias, fator que também o faz servir ao “vencedor” até a morte. É por essa razão que, em meio ao trabalho comparativo, é tão eficaz recuperar – como fizemos – a obra *O Cortiço*, que denuncia o processo de desumanização não só de negros, brancos e mulatos, mas daqueles que juntos irão formar a ideia do povo brasileiro. Essa desumanização é apresentada por meio da arte sob múltiplas facetas: desde a descaracterização da negra Medea que, antes de ser traída, quer ser branca até a do sambista, o qual deixa seu maior sucesso e sua carreira de músico do morro para alcançar a cadeira do poder. Em meio esse processo incontrolável, Medea e Joana representam a face que nos foi roubada, sendo elas representativas da coragem e da luta que, talvez, possa nos devolver a honra e a identidade.

Nesse sentido, além do rio, encontramos – metaforicamente – a Gota D'Água, o fim da festa, a impossibilidade de realização pessoal numa nação que, desde a “colonização” até o processo de urbanização no século XX, foi erigida a partir da exploração desumana dos estratos sociais mais baixos. Esse aspecto – já histórico em nosso país – é apresentado em cada peça de um modo, respeitando os autores as condições do meio literário no qual estavam inseridos. Se no *Cortiço* havia uma necessidade de “autodefinição nacional”, por meio de uma narrativa empenhada em alegorizar o Brasil e seus problemas sociais, na obra de Agostinho Olavo, *Além do Rio*, o país passa a ser visto sobre a ótica da exclusão do negro, sendo particularizado por meio da ilha e das terras que estão além das margens do rio, ou seja, da fazenda do senhor. Já em *Gota D'Água*, somos levados pelos diálogos em versos e pelas músicas à experiência mental da sensação de miséria, de impotência do povo – representado por Joana – frente às arbitrariedades daqueles que oprimem e, principalmente, daqueles que são enganados por

pessoas próximas, como Jasão. A Vila do Meio-Dia é o espaço que nos fará entrever aspectos que não pertencem só ao Brasil, mas a qualquer país onde o povo viva sempre com o “coração aos pulos”, “aos trancos”, “de repente”, sem um futuro certo e prestes a ver a Gota D’Água dos seus dias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Verena. **O Riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

ALESSO, Marta E. **Circe en la trama de las alegorías**. España: Nacional, 1998.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Atena, 1982.

AMARAL, A. **O dialeto caipira**. São Paulo: Hucitec, 1955.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Quadrilha. In: _____. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: Record, 1993.

_____. **Sentimento do mundo**. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

ANDRADE, Mário de. Os Congos. In: _____. **Danças dramáticas do Brasil**. 2 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982. 2 Tomo.

ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

APOLLONIOS DE RHODES. **Argonautiques** – Texte établi et commenté par Francis Vian et traduit par Émile Delage. Paris: Les Belles Lettres, 1976.

AQUINO, R. B.; MALUF, Sheila Diab. (Orgs.). **Dramaturgia e Teatro**. Maceió: EDUFAL, 2004.

ARISTÓTELES. Ética a Nicômaco, livro II, 1105 b, cap. 5, 22-24. In: _____. **Os Pensadores**. Tradução de L. Vallandro e G. Bornheim. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. Poética. In: _____. **Os pensadores**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

_____. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. **Teatro**: o seu demônio é beato. O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Mitry. In: _____. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. São Paulo: Objetivo, 2013.

BACHELARD, Gaston. **La terre et les rêveries de la volonté**: Essai sur l'imagination des forces. Paris: José Corti, 1948.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: O contexto de François Rabelais. 2 ed. São Paulo / Brasília: Hucitec / UnB, 1993.

BASTIDE, Roger. Os Três Folclores. In: _____. **As Américas negras**. São Paulo: Difel, 1974.

BASTIDE, Roger. **Diálogos brasileiros**: uma análise da obra de Roger Bastide. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. **O candomblé da Bahia**: rito nagô. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

BECKETT, Samuel. **O inominável**. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.

BETTI, Maria Silvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Edusp, 1997.

BISCHOF, Betina. Estrutura de Sentimento. In: WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosacnaify, 2011.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. São Paulo: Edusp, 2000.

BORNHEIM, Gerd. A. O conceito de tradição. In: _____. **Cultura brasileira**: Tradição, contradição. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1987.

BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre Teatro**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970. V. 1.

BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar**: O elogio da traição. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

_____; _____. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Edição comentada. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.

CANDIDO, Antonio. De Cortiço a cortiço. In: _____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. Estímulos da criação literária. In: _____. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. **Formação da Literatura Brasileira**: Momentos Decisivos. 8 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997. V. 1.

_____. O direito à Literatura. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. Prefácio. In: _____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CARDOSO, Daniel dos Santos. Poliamor: Geração, gênese e conceptualização. In: _____. **Amando vári@s – individualização, redes, ética e poliamor**. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências da Computação) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2010.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. Brasília: Texto Editores, 2008.

CARREIRA, Paula Cristina Ferreira da Costa. **As Argonáuticas de Apolônio de Rodes** – A arquitetura de um poema helenístico. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Departamento de Estudos Clássicos, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007.

CARTIER-BRESSON, Henri. Momento Decisivo. **Cara da foto**, Bloch Comunicação, Rio de Janeiro, n. 6, mar. 2010. Disponível em: <<http://ciadefoto.com.br/blog/wpcontent/uploads/2010/03/Momento-Decisivo-Bresson.pdf>>. Acesso em: 09 nov. 2016.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Made in Africa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

CHALHOUB, Sidney. **Cidade Febril**: cortiços e epidemias na Corte Imperial. São Paulo: Cia. das letras, 1996.

CHAUÍ, Marilena. **O nacional e o popular na cultura brasileira**: seminários. São Paulo: Brasiliense, 1980.

CLARK, Stuart. **Pensando com demônios**: a ideia de bruxaria no princípio da Europa Moderna. São Paulo: Edusp, 2006.

COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. Medéia, metamorfoses do gênero. **Letras Clássicas (USP)**, v. 9, p. 157-178, 2005.

CORREIA, José Celso Martinez. **Programa dos Espetáculos**: Roda Viva. Rio de Janeiro, 1968; São Paulo, 1968.

COSTA, Iná Camargo. A crise do drama em *Eles não usam Black-tie*: uma questão de classe. **Discurso**, São Paulo, n. 20, 1993.

_____. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. O Teatro brasileiro que interessa. **Teatro Político no Brasil**. Trans/Form/Ação, São Paulo, v. 24, 2001.

COSTA, Jeanette Ferreira da. Oduvaldo Vianna, filho: Filho de peixe... peixinho é. **Funarte**, Arquivo Vianninha – Oduvaldo Vianna Filho, 2009. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/vianninha/biografia01.html>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

COSTA, Rodrigo de Freitas. O tema do “nacional-popular”: debate e proposições. In: _____. **Tambores na noite**: a dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 2010.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil**: ensaios sobre idéias e formas. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.

CUNHA, Celso. **Gramática Moderna** 2 ed. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1970.

CURESES, David. **La frontera**. Buenos Aires: Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores), Ediciones del Carro de Tesis, 1964.

- DETIENNE, Marcel. **Dioniso a céu aberto**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988.
- DIDEROT, Denis. **Obras V – O filho natural**. São Paulo: Perspectiva, 2008; GÓRKI, Máximo. **Pequenos Burgueses**. São Paulo: Abril, 1976.
- Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930**. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001.
- DOBB, Maurice. **A Evolução do Capitalismo**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- DUMOULIÉ, Camille. Méduse. **Dictionnaire des Mythes Littéraires**. Lorrai: Éditions du Rocher, 1988.
- ELIOT, T. S. **A essência da poesia**. Tradução de Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.
- _____. Tradição e Talento Individual. In: _____. **Ensaio**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.
- ÉSQUILO. **As suplicantes e Prometeu acorrentado**. Tradução de Napoleão Lopes Filho. Petrópolis: Vozes, 1967. (Coleção Diálogo da Ribalta, v. 26)
- EURÍPIDES. **Medeia**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- _____. **Teatro de Eurípedes: Hipólito, Medéia, As Troianas**. Tradução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- FARIA, João Roberto. Cabaré. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva / Sesc-SP, 2006.
- _____. **Nelson Rodrigues e a modernidade de Vestido de Noiva**. O teatro na estante. Cotia: Ateliê Cultural, 1998.
- FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Difusão Européia, 1972.
- FREIRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. 46 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- FREITAG, Bárbara. **Escola, Estado e sociedade**. 4 ed. São Paulo: Moraes, 1980.
- FREITAS, Ludmila Sá de. **Momentos da década de 1970 na dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri: o “caso Vladimir Herzog” (1975) (re) significado em Ponto de Partida (1976)**. 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.
- GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel. **A língua inatingível: o discurso na história da linguística**. 2 ed. Campinas: RG, 2010.
-

GARCIA – ROSA, Luiz Alfredo. A. **Artigos de metapsicologia: narcisismo, pulsão, recalque, inconsciente (1914-1917)**. 7.ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008. V. 3. (Introdução à metapsicologia freudiana)

GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

GOLDENBERG, David M. **The curse of Ham**. Race and Slavery in Early Judaism, Christianity, and Islam. New Jersey: Princeton University Press, 2003.

HESÍODO. **Teogonia**. Tradução de José Antônio Alves Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1996.

HOBBSAWM, Eric. **História Social do Jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Cobra de vidro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26 ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2007.

IERANÒ, Giorgio. Observações sobre o mito de Medéia no século XX. In: LEÃO, Delfim F.; FIALHO, Maria do Céu; SILVA, Maria de Fátima. (Orgs.). **Mito clássico no imaginário ocidental**. Coimbra: Ariadne, 2005.

ILARI, Rodolfo; BASSO, Renato. **O português da gente: a língua que estudamos, a língua que falamos**. São Paulo: Contexto, 2006.

KLINGER, Friedrich Maximilian. **Medea auf dem Kaukasus**. Leipzig: Jacobäer, 1798.

_____. **Medea in Korinth**. Leipzig: Jacobäer, 1794.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1971.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: avertissement d'incendie: une lecture des "thèses sur le concept d'histoire"**. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.

_____. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Tradução de William Nielsen Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACIEL, Luiz Carlos. Quem é quem no teatro brasileiro: estudo sócio-psicanalítico de três gerações. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 4, n. 2, 1968.

MAGALDI, Sábato. O nosso teatro em busca de um novo tempo e a censura. In: STEIN, Edla Van. (Org.). **Amor ao Teatro: Sábato Magaldi**. São Paulo: Ed. Sesc, 2015. (Versão e-book)

_____. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

MALINOWSKY, Bronislaw. Introducción al libro de Fernando Ortiz. In: ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O príncipe**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Penguin Classics / Cia. das Letras, 2010.

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. Tradução e Introdução de Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MCLEISH, Kenneth. **Aristóteles: a poética de Aristóteles**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Ed. Unesp, 2000.

MELO NETO, João Cabral. A educação pela pedra. In: _____. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque**. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 25.

_____. **Militância Cultural: A Maria Antônia nos anos 60**. São Paulo: COM-ARTE, 2014.

MENEZES, Raimundo de. Introdução. In: AZEVEDO, Aluísio. **O Coruja**. São Paulo: Martins, 1973.

MICHELET, Jules. **A feiticeira**. Tradução de Ana Moura. São Paulo: Aquariana, 2003.

MIMOSO-RUIZ, Duarte. MEDEIA. In: BRUNEL, Pierre. (Org.). **Dicionário de mitos literários**. 4 ed. Tradução de Carlos Sussekind; prefácio à edição brasileira Nicolau Sevcenko. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: prosa**. São Paulo: Cultrix, 1989.

MORAIS, Marcus Tullius Franco. **O Fascínio da Filicida**: tradução anotada e comentada de Medeia, drama de Hans Henny Jahnn. 2013. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

MOSTAÇO, Edécio. O legado de Set. **Revista Dionysos**, Especial: Teatro Experimental do Negro, Organização de Ricardo Gaspar Muller, Rio de Janeiro, FUNDACEN, 1988.

MOURALIS, Bernard. Présence Africaine: geography of an “ideology”. In: MUDIMBE, Valentin-Yves. (Ed.). **The surreptitious speech: Présence Africaine and the politics of otherness: 1947-1987**. Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1992.

MURRAY, Gilbert. **Euripedes and his Age**. 2 ed. Londres: Oxford, 1946.

NABUCO, Joaquim. **O abolicionismo**. Brasília: Conselho Editorial, 2003.

NASCENTES, Antenor. O tratamento de você no Brasil. **Letras**, Curitiba, UFPR, v. 6, n. 05, 1956.

NASCIMENTO, Abdias. Carta aberta a Dacar. **Tempo brasileiro**, v. 4, n. 9/10, 2. Trim, 1966. [Diário do Congresso Nacional, suplemento, 20 abr., p. 15-17, lida na Câmara dos Deputados pelo então deputado Hamilton Nogueira. In: NASCIMENTO, Abdias do. **O Brasil na mira do pan-africanismo**. Salvador: CEAO/ EDUFBA, 2002.]

_____. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

_____. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. **Revista do Instituto de Estudos Avançados**, USP, v. 18, n. 50, 2004.

NASCIMENTO, Alessandra Amaral Soares. Candomblé e Umbanda: Práticas religiosas da identidade negra no Brasil. **RBSE**, v. 27, n. 9, 2010.

NETTO, José Paulo. **George Lukács**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O Nascimento da Tragédia**. Tradução de Heloisa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada – História, Teoria e Crítica**. São Paulo: Edusp, 2010.

NOVAES, Adauto. Apresentação. In: CHAUÍ, Marilena. **O nacional e o popular na cultura brasileira: seminários**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

OGDEN, Daniel. **Greek and Roman Necromancy**. New Jersey: Princeton University Press, 2001.

OLAVO, Agostinho. Além do Rio, Medea. In: NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

OLIVEIRA-JOUÉ, Lisa. Gota D'água – Entrevistas. **Instituto Antônio Carlos Jobim**. Rio de Janeiro, dez. 1984. Disponível em: <<http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/2336>>. Acesso em: 18 dez. 2015.

ORTIZ, Renato. Estado autoritário e cultura. In: _____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.

OS COMEDIANTES. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399356/os-comediantes>>. Acesso em: 15 Set. 2017.

PAIVA, Salviano Cavalcanti de. **Viva o Rebolado: vida e morte do teatro de revista brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. De Quadrilha em Quadrilha: Drummond em Chico Buarque de Hollanda. In: BOSI, Viviana; RABELLO, Ivone Daré.; CAMPOS, Cláudia Arruda.; HOSSNE, Andrea Saad. (Orgs.). **O poema: leitores e leituras**. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

PATRIOTA, Rosângela. Coro. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro** – temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. Dramaturgos de Esquerda: experiências estéticas e políticas no Brasil do século XX. In: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor. **Intelectuais Partidos: os comunistas e as mídias no Brasil**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

_____. ÉPICO In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva / Sesc-SP, 2006.

PAVIS, Patrice. Bufão. In: _____. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em aberto**. São Paulo: Hucitec / Primeiro Ato, 2002.

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

PEREIRA, Kenia Maria de Almeida. A Feiticeira e o Judeu: Antônio José da Silva em busca de Medeia. **Fênix** — Revista de História e Estudos Culturais, v. 8, ano VIII, n. 2, f. 1-14, maio /jun./jul./ago. 2011. Disponível em: <
http://www.revistafenix.pro.br/PDF26/Artigo_2_Kenia_Maria_de_Almeida_Pereira.pdf >. Acesso em: 19 mar. 2018.

PINDARE. **Pytiques**. Texte établi et traduit par Aimé Puech. Paris: Les Belles Lettres, 1961.

PONTES, Paulo. Entrevista a Fernando Peixoto. In: PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1980.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

PRIMEIRO PLANO. In: AUMONT, J.; MARIE, Michel. (Orgs.). **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, Jan/Apr. 2004.

PUGA, Dolores. **Pode ser a Gota D'Água: em cena a tragédia brasileira da década de 1970**. 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

QUENTAL, Antero. **Odes Modernas**. 2 ed. Prefácio de Nuno Júdice. Lisboa: Ulmeiro, 1983.

RABELO, Adriano de Paula. **A melodia, a palavra, a dialética: o teatro de Chico Buarque**. São Paulo: Linear B, 2008.

RAMA, Angel. **Transculturación Narrativa en América Latina**. 2 ed. Buenos Aires: Edición El Andariego, 2008.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2010.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do Povo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. Cultura e Política – Entrevista com Ferreira Gullar. **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo** – Dossiê, maio 2012. Disponível em: <<http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie07>>. Acesso em: 02 mar. 2016.

_____. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da Tv. São Paulo: Rercord, 2000.

RINNE, Olga. **O Direito à Ira e ao Ciume**. Tradução de Margit Martincic e Daniel Cmarinha da Silva. São Paulo: Editora Cultrix, 1988.

ROCHA PEREIRA, Maria H. O mito de Medeia na poesia portuguesa. **Humanitas**, Coimbra, v. 15-16, 1964.

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

RODES, Apolonio de. **Argonáuticas**. Madrid: Gredos, 1996.

ROJAS ZORRILLA, Francisco de. Los Encantos de Medea. In: _____. **The Borrás Collection for the study of Spanish Drama**. Unites States: The University of North Carolina Library, 1923.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: _____. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SADEK, Maria Tereza. Maquiavel: o cidadão sem fortuna, o intelectual de virtú. In: WEFFORT, Francisco. (Org.). **Os Clássicos da Política**. 13 ed. São Paulo: Ática, 2001. V. 1.

SAEED, John I. **Semantics**. 2 ed. Oxford: Blackwell, 2003.

SAES, Silvia Faustino de Assis. As quebras de ilusão no teatro de Tieck. **Rapsódia**, São Paulo, USP, v. 7, p. 28, 2013.

SAID, Edward. **Humanismo e crítica democrática**. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

SANTOS, M. P. A. **Macumbas no imaginário brasileiro: a construção de um verbete**. In: VIII Simpósio Linguagens e identidades da/na Amazônia Sul-Occidental, 2014, Rio Branco. Cadernos de resumo do VIII Simpósio Linguagens e identidades da/na Amazônia Sul-

Ocidental: artes, silêncios e silenciamentos. Rio Branco: Universidade Federal do Acre, 2014. v. 01. p. 197-197

SCHIFFNER, Tiago Lopes. **O cortiço e Gota d'água : a trajetória de dois Rios e os reflexos em duas obras literárias**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Programa de Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

SCHLESINGER, Hugo; PORTO, Humberto. **Crenças, seitas e símbolos religiosos**. São Paulo: Paulinas, 1983.

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

SÊNECA, Lúcio Aneu. **Consolação a minha mãe Hélvia; Da tranquilidade da alma; Medeia**. Tradução de G. D. Leoni. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

SILVA, Agnaldo Rodrigues. **Projeção dos mitos na construção histórica do homem no teatro trágico: o lastro mítico de Gota D'Água e Os Degraus: Medeia e Prometeu Acorrentado**. 2006. Tese (Doutorado em Letras) –Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SILVA, Antônio José da. **Obras Completas**. Prefácio e notas do Professor José Pereira Tavares. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1957.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2005.

SILVEIRA, Ronie Alexandro Teles da. Édipo segundo Hegel. **Philosophos**, UFG, v. 5, n. 2, 2000.

SOUZA, Enivalda Nunes Freitas. Dora Ferreira da Silva e Carlos Drummond de Andrade: a sacração da poesia e da amizade na “Trilogia da mangueira”. **O Eixo e a Roda**, UFMG, v. 23, 2014.

STARR, Chester. **The Origins of Greek Civilization**. New York: Alfred Knopf, 1961.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880/1950)**. São Paulo: Cosac &. Naify, 2001.

TAGNIN, S. **Expressões idiomáticas e convencionais**. São Paulo: Ática, 1989.

TEATRO Paulista do Estudante (TPE). **Funarte**, Arquivo Vianninha – Oduvaldo Vianna Filho, 2009. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/vianninha/biografia02.html>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

TEDESCHI, Gennaro. **Commento Alla Medea Di Euripide**. Itália: Università degli Studi di Trieste, 2010.

THOMPSON, Edward P. **A Formação da Classe Operária Inglesa: A árvore da liberdade**. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

- UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VASQUES, Eugênia. **Piscator e o conceito de Teatro Épico**. Rio de Janeiro: Escola Superior de Tetro e Cinema, 2007.
- VENEZIANO, Neyde. Compadre. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / Sesc-SP, 2006.
- VENEZIANO, Neyde. Teatro de Revista. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / Sesc-SP, 2006.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- VIANA, Fernanda Figueiredo de Melo. **Arcanos performáticos**: Ressignificações fotográficas do Tarot de Marselha. 2016. Dissertação (Mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas) – Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Porto, 2016.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. A televisão como expressão. In: PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Vianinha**: Teatro Televisão e Política. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. Entrevista a Ivo Cardoso. In: PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Vianinha**: Teatro Televisão e Política. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. Entrevista a Luís Werneck Vianna. In: PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Vianinha**: Teatro Televisão e Política. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. Limites de Chapetuba atividades do Arena [entrevista concedida a Alfredo Souto de Almeida]. In: PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Vianinha**: Teatro Televisão e Política. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. Um pouco de Pessimismo não Faz mal a Ninguém. In: PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Vianinha**: Teatro Televisão e Política. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- VIEIRA, Paulo. **Paulo Pontes**: a arte das coisas sabidas. 1989. Dissertação (Mestrado em Comunicações e Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.
- VIEIRA, Trajano. O destemor de Medeia e o teatro de horror. In: EURÍPIDES. **Medeia**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- WEBER, Max. **Economia e Sociedade** – fundamentos da sociologia compreensiva. 4 ed. Brasília: Ed. UnB, 2000. V. I e II.
- _____. Os Três Tipos Puros de Dominação Legítima. In: CONH, Gabriel. **Weber**. São Paulo, Ática, 1986.
-

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1979.

_____. **Tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosacnaify, 2011.

ZOLA, Émile. **O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro**. São Paulo. Perspectiva. 1979.