



**DAS NAUS ARGIVAS AO SUBÚRBIO CARIOCA – PERCURSOS  
DE UM MITO GREGO DA *MEDÉIA* (1972) À *GOTA D'ÁGUA* (1975)**

**Diógenes André Vieira Maciel\***  
**Universidade Federal da Paraíba (UFPB)**  
[revistafenix@revistafenix.pro.br](mailto:revistafenix@revistafenix.pro.br)

**RESUMO:** Trata-se de um estudo das relações entre dois textos brasileiros da segunda metade do século XX, a saber, o *script* televisivo de *Medéia* (1972/Oduvaldo Vianna Filho) e o texto dramaturgicamente de *Gota d'água* (1975/Chico Buarque e Paulo Pontes). Além do diálogo desenvolvido entre esses textos, busca-se entender as relações estabelecidas com a tragédia clássica *Medéia*, de Eurípides. Para tanto, propomos uma leitura que considere o texto de 1972 como fonte para o de 1975, mas que compreenda as diferenças implicadas no desenvolvimento do enredo (*mythos*) em cada um deles, considerando que eles têm como objeto-modelo a “lenda” da feiticeira da Cólquida, tal qual está expressa em Eurípides, colocada aqui à disposição da representação da realidade nacional.

**ABSTRACT:** This article is meant to understand the relation between two Brazilian literary texts from the beginning of 20<sup>th</sup> Century, the TV script *Medéia* (1972) from Oduvaldo Vianna Filho and *Gota d'água* (1975) from Chico Buarque & Paulo Pontes. Besides the relation between these two texts, this article tries to enlighten the relation between them and the classical tragedy *Medea*. In order to achieve this goal, we propose to understand the TV script *Medéia* as an inspiration to *Gota d'água*, considering the differences related to the development of *mythos* in which one of the texts and that they have a common inspiration: the legend of Medea, according to Euripides.

**PALAVRAS-CHAVE:** tragédia; *Medéia*, dramaturgia brasileira

**KEYWORDS:** tragedy; *Medea*, Brazilian dramaturgy

*O homem nasce da mulher e tem  
Vida breve. No meio do caminho  
Morre o homem nascido da mulher  
Que morre para que o homem tenha vida.  
A vida é curta, o amor é curto. Só  
A morte é que é comprida ...*  
(Vinícius de Moraes, in *Orfeu da Conceição*)

---

\* Doutor em Letras. Bolsista do Programa PRODOC/CAPES, desenvolvendo o projeto “Minorias e conflito social no teatro brasileiro moderno (1948-1975): memórias e representação das classes subalternas em perspectiva nacional-popular”, como parte das atividades da Linha de Pesquisa “Memória e produção cultural”, da área de concentração em Literatura e Cultura, do Programa de Pós-Graduação em Letras/UFPB.

Como ponto de partida para os estudos sobre a tragédia, sempre devemos recorrer às reflexões de Aristóteles, na *Poética*. Vejamos sua clássica definição de tragédia:

É pois a Tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o ‘terror e a piedade tem por efeito a purificação dessas emoções.’<sup>1</sup>

Definindo-se a tragédia como “imitação de uma ação”, normatizou-se, por consequência, um dos traços estilísticos fundamentais do gênero dramático. Portanto, mesmo que neste gênero as personagens sejam essenciais ao desenvolvimento da ação, sobre elas há uma preeminência, como nos diz Daisi Malhadas,<sup>2</sup> do enredo (ou Mito, como irá preferir Eudoro de Souza em sua tradução). Segundo Malhadas, em Aristóteles o enredo (*mythos*) é definido como “sistema de atos” (*synthesis tôn pragμάτων*), diferentemente da acepção relativa às lendas (*mythoi paradédomenoi*) que também comparece na *Poética* quando o filósofo refere-se aos mitos tradicionais que servem de base à composição das tragédias. Assim, teríamos a *lenda* como objeto-modelo [da imitação/representação] e o *enredo* como objeto-produto [da imitação/representação]. Daí a variação da representação empreendida por diferentes poetas, mesmo quando tratam de uma mesma lenda, pois, no objeto-produto [o enredo] é que variam a caracterização de certas personagens, os espaços, os reconhecimentos, o arranjo das ações e a maneira como se desenrolam as catástrofes, por exemplo.

Aristóteles nos ensina, ainda, que a estrutura dramática é determinada pela concentração do enredo em torno de um conflito central. A mutação do destino, pela peripécia, núcleo da situação trágica por excelência, que promove a queda do indivíduo da Fortuna para o Infortúnio, ocorre não por uma falha moral, mas por um erro, um descomedimento. Essa “falha trágica” é essencial para a estruturação “correta” e “perfeita” do enredo:

É pois necessário que um Mito bem estruturado seja antes simples do que duplo, como alguns pretendem; que nele se não passe da

<sup>1</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993, p. 37.

<sup>2</sup> MALHADAS, Daisi. A definição de tragédia por Aristóteles. In: \_\_. *Tragédia grega: o mito em cena*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003. p. 17-27.

infelicidade para a felicidade, mas, pelo contrário, da dita para a desdita; e não por malvadez, mas por algum erro de uma personagem, a qual, como dissemos, antes propenda para melhor do que para pior. [...]

A mais bela Tragédia, conforme as regras da arte, é, portanto a que for composta do modo indicado. Por isso erram os que censuram Eurípedes, por assim proceder nas suas Tragédias, as quais, na maior parte das vezes terminam no infortúnio. Tal estrutura, já o dissemos, é a correta. [...]<sup>3</sup>

Para Albin Lesky,<sup>4</sup> em seu importantíssimo trabalho em torno da problemática do *trágico*, um dos elementos básicos para o desencadeamento desse efeito é a presença de um conflito insolúvel. Assim sendo, parece-nos que o conceito ainda corrente de *trágico*, descendente direto da tragédia grega, reflete um tipo de desenlace, fincado no completamente insolúvel, aparecido num dado momento durante o processo de evolução da forma trágica e que foi apontado por Aristóteles como a maneira “correta” de proceder.

Partindo da compreensão marxista acerca das estruturas sociais, Raymond Williams,<sup>5</sup> em seu livro *Tragédia moderna*, tece um raciocínio acerca do *trágico* em torno de certos setores do pensamento ocidental que negam a possibilidade de vivência de experiências *trágicas* na época moderna e que dissociam, inclusive, o emprego do adjetivo “trágico” das ocorrências cotidianas e que envolvem pessoas comuns, desqualificando, assim, as experiências destas pessoas. Aparece-nos aqui uma questão importante: ao tratar do *trágico*, temos de considerar que essa palavra se desligou, gradativamente, da forma artística e converteu-se em adjetivo, que serve também para designar eventos fatídicos que acometam certos indivíduos, independentemente de sua classe social, diferentemente da concepção de casta verificada na tragédia ática. Essa palavra, também, diz respeito a certos traços estilísticos de que uma obra pode estar imbuída, em maior ou menor grau, independentemente de seu gênero. Dessa maneira, a compreensão de Williams sobre a tragédia em nossos tempos recai sobre o resultado da experiência social, política e econômica do capitalismo (força *trágica*, por excelência), expressa em dinâmicas como desigualdade, humilhação, violência, privação, injustiça. A tragédia moderna surge, então, como possibilidade de representação artística da dialética entre essas dinâmicas e suas possibilidades de superação, mesmo que seja em

---

<sup>3</sup> ARISTÓTELES, *Poética*, p. 69.

<sup>4</sup> LESKY, Albin. *A tragédia grega*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

<sup>5</sup> WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

meio a um ambiente hostil e propício à manutenção do capitalismo, protagonizado, quase sempre, pelo proletariado.

O perfeito entendimento dessa dialética é que possibilita, como afirmava Oduvaldo Vianna Filho referindo-se ao caso específico brasileiro, atingirmos uma forma de representação da experiência concreta das classes subalternas sob um ponto de vista nacional-popular.<sup>6</sup> Esta percepção recai, principalmente, sobre a busca do sentido *trágico* presente nas “tragédias do dia-a-dia”, o que acabaria reabilitando o sentido primeiro da tragédia, de natureza geral e pública, e ampliando a experiência *trágica* para além da alta posição social dos seus protagonistas primeiros.

Em uma de suas últimas entrevistas, concedida a Ivo Cardoso em fevereiro de 1974, Vianinha expõe conceitualmente essa sua concepção da tragédia, que acaba por se tornar um ponto instigante de seu pensamento. Vejamos o trecho:

O.V.F. – [...] Conquistar a tragédia é, eu acho, a postura mais popular que existe: em nome do povo brasileiro, a conquista, a descoberta da tragédia, você conseguir fazer uma tragédia, olhar nos olhos da tragédia e fazer com que ela seja dominada. Quando Sófocles escreveu a primeira tragédia grega o povo grego devia sair em passeata, em carnaval – “finalmente temos a nossa tragédia”, “descobrimos, olhamos, estamos olhando nos olhos os grandes problemas da nossa vida, da nossa existência, da condição humana”. É isso que eu acho que tem que ser procurado (a pergunta não era exatamente essa), é isso que eu estou procurando, tentando utilizar todas as formas enriquecedoras que a vanguarda trouxe em termos de comunicação e elaboração de teatro. [...] 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 às condições da nossa fragilidade, descobrir 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. (...) <sup>7</sup>

Essa idéia de tragédia, na realidade, de *trágico*, pressupõe a existência de um conflito, a vivência dele e a busca de sua superação, tudo isso realizado, dramaturgicamente, com vistas à obtenção do efeito e da compreensão do *trágico*.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Para uma compreensão crítica acerca do nacional-popular, a partir da perspectiva de Antonio Gramsci, e de suas relações com o projeto encabeçado pelos setores de esquerda que “dirigiam” a produção artístico-cultural brasileira nos anos de 1950-60, notadamente o teatro, e que atinge a o período de abrandamento da ditadura militar nas décadas subseqüentes, cf. MACIEL, Diógenes André Vieira. *Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

<sup>7</sup> Para a transcrição, na íntegra, desta entrevista cf. PEIXOTO, Fernando. (org.) *Vianinha: teatro, televisão, política*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 174-187. A citação refere-se à página 183.

<sup>8</sup> Cf. BETTI, Maria Silvia. *Vianinha*. São Paulo: EDUSP, 1997.

Neste trabalho, proponho uma leitura das trilhas percorridas pela “lenda”<sup>9</sup> de Medéia, a princesa feiticeira da Cólquida, tal qual está formalizada na tragédia homônima de Eurípides, até chegarmos a dois textos de nossa moderna dramaturgia: o *script* do especial televisivo *Medéia* (1972), de Oduvaldo Vianna Filho e o texto de uma das mais importantes peças teatrais da segunda metade do século XX, *Gota d’água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes.

Pretendemos demonstrar como a formalização de Eurípides [objeto-produto], em torno das narrativas míticas (*mythoi paradedómenoi*) sobre Medéia, torna-se objeto-modelo da representação empreendida nos demais, relação esta que é continuada por nossos dramaturgos, principalmente se considerarmos que o texto de 1975 tem como fonte o de 1972, fato já bem conhecido na crítica estabelecida.<sup>10</sup>

Passemos, agora, a alguns apontamentos em torno da “lenda” de Medéia e da maneira como Eurípides monta o seu enredo, baseado nos mitos tradicionais. Nas tradições antigas, Medéia era uma figura muito respeitada e poderosa, dotada de características bem mais positivas do que as apresentadas por Eurípides, representada quase sempre como conhecedora da arte de curar e dotada de uma inteligência

---

<sup>9</sup> Vale destacar aqui que estamos designando por “lenda” o enredo (*mythos*) da tragédia euripídiana em relação aos demais textos que compõem o *corpus* de nossa análise, a saber:

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d’água*; inspirado em concepção de Oduvaldo Vianna Filho. 28. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

EURÍPIDES. *Medeia; Hipólito; As troianas*. Trad. do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1991.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Teatro: Caso Especial – *Medeia*. *Cultura Vozes*, Petrópolis, n. 5, p. 127-158, set/out 1999.

<sup>10</sup> Entre outros, podemos destacar MARQUES, Fernando. O banquete da meia dúzia: fontes e estruturas de *Gota d’água*. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 08, Brasília, p. 03-14, jul.-ago. 2000. “Paulo Pontes e Chico Buarque, os autores do musical, adaptavam a grega *Medeia*, de Eurípides, a partir da concepção de Oduvaldo Vianna Filho, morto em 1974. Mais que mera concepção, as idéias de Vianinha se haviam materializado no Caso Especial que escrevera para a TV no início dos anos 70. Paulo e Chico devem ao criador da *Medeia* televisiva o achado de trazer para a atualidade dos subúrbios cariocas a trama da grande peça clássica. [...]” Destaque-se, também, MACIEL, Op. cit., p. 126-127: “[...] Dentre as adaptações de clássicos empreendidas por Vianinha, aquela que atingiu maior êxito foi *Medeia* (1972), que em sua versão televisiva foi estrelada por Fernanda Montenegro. Essa adaptação do texto de Eurípides para a televisão, empreendida por Oduvaldo Vianna Filho, acabou sendo usada como texto base para a concepção de *Gota d’água*, na realidade, desenvolvendo planos do próprio Vianinha, que veio a falecer em 1974, antes de concretizar sua vontade de levar *Medeia* aos palcos. O *script* desse especial foi publicado e nos dá conta dos procedimentos adotados pelo autor para a atualização. O enredo clássico é transposto para o ambiente carioca. A vida num conjunto residencial precário e um samba como pano de fundo da tragédia, como também a transformação da feiticeira bárbara em devota do candomblé, soluções que serão desenvolvidas ao máximo por Chico Buarque e Paulo Pontes, são, na realidade, achados de Vianinha.”

superior.<sup>11</sup> Essa transmutação de sentidos representa a mudança de um poder, baseado na fertilidade do solo e na agricultura, para um outro, preocupado com a formação de classes e hierarquias sociais.

A situação da mulher, na Grécia do tempo de Eurípides, era marcada pela extrema desvalorização: elas não gozavam de vida social, direitos políticos e de cidadania; não tinham bens, não os herdavam e não podiam fazer negócios; seu único valor residia em, através do parto, dar continuidade à estirpe masculina. Medéia torna-se, pois, um símbolo da transição do matriarcado para o patriarcado. Ela é “rebaixada” da posição de deusa da cura e da sabedoria, nos cultos primitivos, passa a ser vista como uma feiticeira poderosa, ardilosa e ameaçadora e, por fim, acaba sendo representada como uma esposa ciumenta e infanticida. Diante de todo esse contexto, não é de se espantar que, em Eurípides, essa personagem ganhe sua identidade canônica: a da mulher que mata os próprios filhos para se vingar do marido que a abandonou.<sup>12</sup>

O enredo euripídiano é o que segue: a ação começa no prólogo, composto por um monólogo da Ama e um posterior diálogo com o Preceptor dos filhos de Medéia, que nos põe a par de tudo o que se passa dentro da casa, diante da qual os próximos eventos se desenrolarão. Abandonada pelo marido, a “estrangeira”, que deixou sua terra natal e traiu sua família, desespera-se diante por conta da união anunciada entre Jasão e a filha do rei Creonte. Seu desespero, transmutado em ódio e desejo de vingança, volta-

---

<sup>11</sup> Cf. RINNE, Olga. *Medéia: o direito à ira e ao ciúme*. Trad. Margit Martincic e Daniel Camarinha da Silva. São Paulo: Cultrix, 1999.

<sup>12</sup> Em versões mais antigas, os filhos de Medéia eram mortos pelos coríntios, em resposta ao assassinato de Creonte e de sua filha, sendo-lhes rendido um culto bastante conhecido. A tragédia de Eurípides, *Medéia*, escrita em 431 a.C., é um dos episódios finais de um longo entrelaçamento de lendas da mitologia grega, envolvendo o ciclo dos Argonautas, a busca do *velocino de ouro* e a figura dessa poderosa feiticeira, filha do rei Aietes. Este rei, filho de Hélios, o deus-Sol, governava a Cólquida, onde guardava o *velocino de ouro*, na verdade, a pele de um carneiro mágico e de lã dourada, trazido para a Cólquida por Frixo, parente de Jasão. Este era filho do rei de Iolco, que fora expulso do trono pelo seu meio-irmão Pelias. Para restituir o trono ao seu herdeiro natural, Pelias impõe que o jovem guerreiro recupere o *velocino de ouro*, trazendo-o de volta para sua terra natal. Para conseguir tal empreitada, Jasão organizou uma missão, convocando os mais nobres guerreiros da Grécia, que embarcaram na nave Argó rumo à Cólquida. Chegando lá, Jasão foi submetido a árduas provas pelo rei Aietes. Medéia sob influência de Hera apaixona-se por Jasão, auxilia-o na conquista com os seus famosos poderes mágicos, após impor ao herói, no templo de Hécate (deusa padroeira da feitiçaria e bruxaria), um juramento de fidelidade eterna. Vencidas as provas e conseguido o objetivo, os dois fogem para Iolco. Ao saber da fuga da filha, Aietes manda o filho Ápsirto resgatá-la, mas Medéia mata e esquarteja o irmão, espalhando os despojos no mar para desorientar os perseguidores. Na terra de Jasão, Medéia rejuvenesce o velho pai do marido fazendo uso de porções mágicas. O rei Pelias também quis ser rejuvenescido, mas Medéia, novamente instigada por Jasão, mata o usurpador com a sua magia e os dois acabam tendo que fugir para Corinto. Lá eles se casam e, depois de alguns anos, Jasão abandona Medéia, em favor da filha do rei Creonte. É desse ponto que começa a tragédia de Eurípides, na realidade, uma elaboração de um conjunto de lendas tradicionais sobre Medéia, postas à disposição dos conceitos que este tragediógrafo tencionava transmitir.

se, pouco a pouco, em direção aos próprios filhos. No párodo, que marca a entrada do Coro, percebe-se já um entrechoque de opiniões, entre as coríntias, a favor do apaziguamento do ódio e do pranto dirigidos a um marido não merecedor, e Medéia, que de dentro da casa, clama aos deuses, testemunhas do juramento de fidelidade proferido por Jasão, por vingança contra o perjuro e a sua noiva.

Conduzida pela Ama, Medéia aparece em cena para explicar-se diante das mulheres, e ela desfila as razões de seu sofrimento: está sozinha, proscrita, sem poder retornar à casa de seu pai. Apresenta-se Creonte, seguido por seu séquito, para expulsá-la do país junto com os dois filhos, alegando medo de que algum mal recaia sobre sua filha, resultado da “ciência” da “bárbara”. Segue-se um debate (o *agón*) entre Medéia e o rei, que finda com a súplica da personagem por mais um dia de permanência em terras coríntias. Concedido o dia, Medéia declara ao Coro, num longo monólogo, os seus reais objetivos – ela exterminará os seus algozes com os seus venenos, após ter conseguido um refúgio.<sup>13</sup>

Num outro movimento do mesmo monólogo, Medéia esquece-se do Coro, e, como tomada por Hécate, dirige-se a si mesma, chamando-se pelo próprio nome, consciente de seus próprios artifícios, de suas artes, que não lhe abandonariam na humilhação e na vergonha. É nesse momento que ela se reapropria de sua própria identidade, ligada à estirpe divina do Sol, abdicada e esquecida por conta de seu amor desmedido por Jasão.<sup>14</sup> Esse monólogo termina com a exortação da tendência natural das mulheres para o mal, que reaparece em vários outros momentos do texto, seja pela boca de Medéia, seja pela boca dos outros personagens.

Segue-se outra cena de enfrentamento, dessa vez entre Medéia e Jasão, colocados frente a frente. Cnicamente, Jasão vem cobrar-lhe os impropérios lançados contra ele e contra Creonte. Medéia, furiosa, destece, um a um, os fios da teia que a uniu a Jasão: sua inestimável ajuda em sua jornada à Cólquida que lhe permitiu recuperar o *velocino*, o assassinato do rei Pelias, o exílio em Corinto e a quebra dos sacros juramentos. Jasão, também, faz sua exposição de motivos: ele não atribui a Medéia o seu sucesso na expedição, e sim à deusa Afrodite. Depois, passa a elencar as compensações logradas por Medéia com o casamento: ela passou a viver em terras civilizadas (a Grécia) ao invés do seu país de origem (a Cólquida) e a sua “ciência”

---

<sup>13</sup> EURÍPIDES, *Medéia*, p. 34, v. 434-447.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 34-35, v. 456-467.

passou a ser respeitadíssima, coisa que não ocorreria se ela ainda morasse “nos confins da terra”.

Jasão se retira diante das maldições e impropérios de Medéia. Entra Egeu, que, em troca de filtros mágicos que lhe darão fertilidade, oferece asilo para Medéia após a consumação de sua vingança. Conseguindo o dia de permanência, arquitetada a vingança e tendo asilo seguro, Medéia põe em curso os seus planos. Manda chamar Jasão e, dissimuladamente, pede perdão pelos seus excessos e envia, pelas mãos dos filhos, adornos (um véu finíssimo e um diadema dourado) para a jovem noiva. Voltando as crianças, começam os prenúncios da catástrofe que se abaterá sobre sua casa, alternando-se a consciência da mãe assassina e da mulher abandonada, que não se quer ver vencida em seus planos:

Queridos filhos meus! Agora vos espera  
para meu desespero um mundo diferente,  
outra morada onde estareis eternamente  
sem vossa mãe! [...]  
Não! Não posso!  
Adeus meus desígnios de há pouco! Levarei  
meus filhos para fora do país comigo.  
Será que apenas para amargurar o pai  
vou desgraça-los, duplicando a minha dor?  
Isso não vou fazer! Adeus, meus planos... Não!  
Mas, que sentimentos são estes? Vou tornar-me  
alvo de escárnio, deixando meus inimigos  
impunes? Não! Tenho de ousar! A covardia  
abre-me a alma a pensamentos vasculantes.  
[...]  
Jamais dirão de mim que eu entreguei meus filhos  
à sanha de inimigos! Seja como for,  
perecerão! Ora: se a morte é inevitável,  
eu mesma, que lhes dei a vida, os matarei!  
De qualquer modo isso terá de consumir-se.<sup>15</sup>

A esse monólogo, segue uma reflexão do Coro sobre filhos e família, sobre o conjunto de expectativas lançadas sobre a vida de crianças que, não se sabe se o destino as encaminhará para a morte cedo ou tarde. Chega um mensageiro mandando Medéia fugir de Corinto, pois o rei e a princesa morreram consumidos nas chamas desencadeadas pelo presente enviado através das crianças. Cumpriu-se a primeira parte da vingança. Dentro de casa, Medéia dá prosseguimento às suas resoluções e mata os dois filhos. Jasão chega à sua antiga casa e vê a antiga esposa, a bárbara enjeitada, a

---

<sup>15</sup> Ibidem, p. 60-61. v. 1160-1169; 1188-1197; 1205-1209.



salvo no Carro do Sol (o famoso *deus ex-machina*, tão cricado por Aristóteles, na *Poética*), seu avô, sobrevoando a casa e não permitindo ao pai nem mesmo enterrar o corpo dos próprios filhos. Ela, vitoriosa, vingada, parte para o seu novo exílio.

Como podemos ver, na tragédia de Eurípides, Medéia surge como vítima do egoísmo masculino que transmuta o seu amor em sede de vingança, resultando no assassinato dos próprios filhos, como o último meio para ferir o marido perjuro. Pelas mãos desse tragediógrafo, Medéia se opõe, portanto, à imagem de mãe amorosa, cultivada pela cultura patriarcal.<sup>16</sup> Eurípides foi, portanto, transformando no transcurso do drama essa *persona*, fazendo-a transitar entre a mulher abatida e digna de pena até uma onipotente presença, cercada por sua natureza divina no desenlace da ação, como bem leu a professora Deborah Boedeker:

[...] De fato, no início da peça, Medéia é antes de tudo um objeto de pena, recém-abandonada pelo homem por quem traiu sua casa e família, e prestes a ser expulsa do país. No final da tragédia, todavia, e embora de uma certa maneira, Medéia tenha se autodestruido, ela adquiriu um profundo e perturbador poder, tal como os comentadores têm reconhecido. “Medéia, a humana está morta; em seu lugar assumiu a vitoriosa deusa da vingança.” [...]<sup>17</sup>

Assim, de acordo com o argumento de Boedeker, essa complexa *persona*, que se (trans)forma no curso da ação, nos é apresentada através de um processo de adjetivação, desencadeado pelo que as outras personagens dizem a seu respeito, como também, pela maneira como ela mesma se vê. Assim, em muitos momentos da tragédia esses adjetivos vão sendo trazidos à tona em termos de metáforas que criam uma área de intersecção entre Medéia e elementos da natureza, bestas mitológicas, assassinos legendários, além de “simples” designativos como *mãe* e *mulher*, em várias acepções.

Podemos, agora, buscar a maneira de reduzir essa estrutura do enredo euripidiano a um esquema simplificado, sobre o qual nos debruçaremos em busca do

---

<sup>16</sup> Cf. RINNE, Op. cit., p. 11.

<sup>17</sup> BOEDEKER, Deborah. Becoming Medea: assimilation in Euripides. In: CLAUSS, James Joseph, JOHNSTON, Sarah Iles. *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997. p. 127-148. Ver no original: “(...) Indeed, at the beginning of the play Medea is above all an object of pity, recently abandoned by the man for whom she betrayed home and family, and now about to be exiled. By the end of the tragedy, however, although in a sense Medea has destroyed herself, she has also acquired a profound and disturbing power, as commentators have recognized. ‘Medea the human being is dead; into her place has stepped the victorious goddess of vengeance.’ (...)” (p. 127-128)

entendimento dos passos percorridos pelos nossos dramaturgos na construção de suas próprias tramas. Vejamos:

- [1] Antes de Medéia entrar em cena é a Ama que nos coloca diante do problema, anunciando seu temor pela vida das crianças face ao desvario da “estrangeira”;
- [2] Entra o Coro, que convoca Medéia com a finalidade de apaziguar os seus ânimos;
- [3] Medéia, finalmente, aparece diante das mulheres para expor o seu sofrimento;
- [4] Entrada de Creonte e primeira cena de enfrentamento, na qual Creonte expulsa Medéia do país,
- [5] Medéia negocia um dia de permanência e começa a planejar a sua vingança;
- [6] Entrada de Jasão e segunda cena de enfrentamento, seguida pela exposição de motivos de um e de outro;
- [7] Entrada de Egeu e negociação do exílio seguro em Atenas;
- [8] Medéia e Jasão se reencontram e ela entrega os presentes amaldiçoados pelas mãos dos filhos;
- [9] Narração da morte de Creonte e Glauce, através de um mensageiro;
- [10] Assassinato dos filhos;
- [11] Jasão vê os filhos mortos. Fuga de Medéia para Atenas.

Passemos, assim, ao cotejo com os textos brasileiros em questão. Na *Medéia* (1972), de Oduvaldo Vianna Filho, a princesa feiticeira da Cólquida atualiza-se na figura de uma macumbeira do subúrbio carioca, a Grécia transforma-se num conjunto residencial brasileiro, e os castelos tornam-se quadra de Escola de Samba. Medéia, antes sacerdotisa da deusa Hécate, agora é devota dos orixás do panteão afro-brasileiro. Jasão abandona a primeira mulher, apesar de toda a sua dedicação, em busca do seu sucesso como compositor, que seria reforçado com o seu casamento com Creusa, a filha de Creonte. A construção da personagem exposta desde o início do texto é calcada na humilhação causada pela traição e pelo abandono a que esta personagem fora submetida.

Somos apresentados, logo no *Prólogo* a uma Medéia desesperada pelo abandono, sem explicações, por parte de Jasão de Oliveira. A ação é ambientada no interior do apartamento da protagonista, localizado num “conjunto residencial popular já velho”.<sup>18</sup> Vejamos a rubrica e a primeira fala da personagem:

---

<sup>18</sup> VIANNA FILHO, Teatro: Caso Especial – *Medéia*, *op. cit.*, p. 130. Daqui por diante seguirá a sigla Med. e a paginação.

*Prólogo*

Abre. Conjunto residencial popular já velho. São muitos prédios. Pobreza. Lixo. É noite. Falta de luz em corredores e pátios. Crioulos reunidos embaixo, cantam a música “Água do Rio” (De Noel Rosa de Oliveira e Anescar do Salgueiro) – CORTE – Apartamento de Medéia no conjunto pobre. Percebe-se que é cuidado com capricho. Medéia sentada numa cama, na sala, ouve no rádio a música “Água do Rio”, ódio no rosto, na alma, na vida. Geme feito bicho acuado. Rosna. Na pia, num canto da sala – pacote de vela, alguidar, dalias, farofa, imagens de umbanda na sala. Seu Exu, Ogum. Fotos de Jasão, com fantasia da ala dos compositores de escola de samba, uma capa de revista com Jasão, faixas de cidadão samba.

MEDÉIA – ...Me traiu, homem... (Meio resmungo. Meio rosna quase)... me traiu, Jasão... punhalada, punhal no escuro, não é?... tem volta... tem... retorno... ódio. Quero meu ódio todos... vem mais meu ódio... (Med., p.130)

Essa ação é assistida pelos dois filhos (uma menina e um menino) e pela vizinha Dolores. Perceba-se que, na descrição do espaço, o dramaturgo opõe à desorganização e sujeira do conjunto residencial a aparência interna do apartamento da protagonista, ainda “*cuidado com capricho*”, à que se opõe, de outro lado, a expressão do seu estado de espírito (“...*ódio no rosto, na alma, na vida. Geme feito bicho acuado. Rosna.*”) Ainda no prólogo, em outro plano do desenvolvimento da narrativa, vemos os preparativos do casamento entre Jasão e Creusa Santana, filha do presidente da Escola de Samba Unidos do Guadalupe, o rico Creonte Santana, que anuncia a expulsão iminente de Medéia, e dos filhos, ao antigo marido. A ação volta ao apartamento, onde, alucinada, Medéia rasga com uma faca as antigas roupas do ex-marido:

MEDÉIA- Vingança, vizinha. Vingança, eu preciso como ar, como água, como coração batendo. Estou só rasgando as roupas dele! Ele rasgou a minha vida! Tirou meus passos, meu caminho, minha cabeça erguida, meu rosto que eu podia mostrar na rua cheio de paz e soberania, tirou tudo. Me deixou dele só a traição. [...] (Med., p. 132)

O *Prólogo* do texto de Vianinha, dada a própria transposição, difere do que se apresenta na tragédia de Eurípides (em [1] e [2]). Ao invés das falas da Ama e do Preceptor, que caracterizam Medéia e sua ira em comparação a uma leoa (como podemos ver nos versos 206-211, por exemplo), ou da narração dos propósitos de Jasão, temos a ação *in presentia*. Excluído o prólogo e a entrada de coro, de natureza narrativa e a favor da explicação dos eventos que se sucederão, no novo texto, essas explicações têm que estar postas para leitor/espectador logo de imediato, para não prejudicar o

desenvolvimento/entendimento do novo enredo. A Ama que nos punha em contato com o que acontecia dentro da casa e descrevia o estado de espírito de sua senhora, que gritava sua dor, agora, tornada Dolores, também é espectadora silenciosa do desespero da protagonista que se desenrola em cena aberta, diante do público.

A esse primeiro bloco<sup>19</sup> segue-se uma curiosa cena na casa de Creonte, enquanto Creusa prova a indumentária que está sendo preparada para o seu casamento. Simultaneamente a essa cena, Dolores e Egeu, seu marido, pegam as crianças na casa da protagonista, temendo pela segurança delas. Segue uma cena de Medéia, num Cemitério, fazendo um “trabalho” contra a nova noiva, enquanto expõe suas motivações:

MEDÉIA – Vim pedir ódio. Vim pedir a coragem da vingança! Quero vingança, seu Ganga! Vingança é o único alento do oprimido, sua única esperança! Vingança, seu Ganga, quero minha cabeça fervendo! Gosto de sangue na minha boca. O homem pai dos meus filhos, que ajudei com a minha juventude, vai se casar com outra. Ele viajou seis meses, voltou, não deu sinal, foi na boca anônima que ouvi que ele ia se casar – pelo meu homem confiei nesta vida tão sobressaltada e agora eis-me abandonada, com dois filhos, sem dinheiro, sem parente para me receber e chorar minha raiva mais do que eu. (Esta fala de Medéia é entrecortada de pequenos *flashes* da noiva arrumando seu vestido. Arrumando a grinalda. Rindo. Pegando o buquê.) (Ela dança a música de Jasão. A mãe pede para ela ficar quieta.) Eu já estou morta. Mas, a morte só não basta. Eu quero o vento da desgraça (Imagens intercaladas da face de Medéia arrasada, do vento da noiva, de uma faca no chão no meio de um círculo de velas).

CORTE – Noiva em cima da cadeira sente uma forte pontada. Grita. Cai. (Med., p. 135)

O medo de Creonte da ciência bárbara de Medéia, que só será expresso em [4], é motivado no texto de Vianinha pela cena acima. Sendo sua filha atingida pelas “macumbas” da antiga mulher de Jasão, Creonte Santana decide ir até ao conjunto residencial para expulsá-la.<sup>20</sup> Acompanhemos um trecho do encontro de Creonte e Medéia:

---

<sup>19</sup> Reunindo [1], [2] e [3].

<sup>20</sup> O diálogo do texto de Vianinha com o de Eurípidés torna-se patente quando ele também caracteriza a personagem como leoa, em analogia à fala da Ama, a qual nos referimos acima, quando Creonte chega ao conjunto residencial com os seus asseclas: “MEDÉIA, leoa tira a mão do homem de cima de seus filhos. Dá um tapa na cara do homem. Os outros vêm ferozes, agarram Medéia com violência. Ela não reage. Firme. Não se debate. Levam Medéia. Dolores se abraça com as crianças. [...]” (Med., p. 138)

MEDÉIA – Eu sei que a presença da pessoa traída incomoda muito os traidores, fora eu ter sido traída, que crime mais cometi?

CREONTE – Ainda nenhum, mulher, fora as promessas !

M. – Mas o que é que eu fiz, homem?

C. – Medo. Me dá medo. Quem gosta de sentir medo? O inimigo sibilando por perto? Você não morre agora, Medéia, porque tem dois filhos do homem que vai casar com minha filha. Levante as mãos para o céu em concha, suba para sua casa, arrume suas coisas, teus feitiços e saia de Guadalupe. (Med., p. 139)

Após o primeiro enfrentamento, temos a negociação por mais um dia de permanência no conjunto residencial, através de argumentos que se apóiam na fragilidade da figura feminina diante da masculina.<sup>21</sup> Concedida a possibilidade de permanência, inicia-se a arquitetura da vingança. Medéia só pode recorrer aos amigos e ela recorre a Egeu. Destaque-se que o marido de Dolores é taxista e tem uma dívida de gratidão com Medéia que, com suas ervas e rezas, o curou de forte dores que o impediam de trabalhar; algo bastante semelhante com a negociação vista em Eurípidés, em troca de um filtro de fertilidade.<sup>22</sup> Jasão, posteriormente, aparece para justificar-se – diz que nunca abandonará a família, e que os filhos poderiam até mesmo ficar no orfanato que Creonte mantém.<sup>23</sup> Discurso racional, com fins objetivos e precisos, desligado de emoção. Em oposição, temos o discurso de Medéia inflamado pela ira, pela humilhação:

JASÃO – [...] Mas você não pensa nos teus filhos, em nada e espuma, você mesmo provoca tua desgraça ... não pode reclamar de punição quem chama por ela.

MEDÉIA – Eu não pensei nos meus filhos? Você pensou? Pensou em mim? Deixei minha casa execrada de meu pai, meu irmão, toda minha gente. Te dei dois filhos, e você não, não fez legal nossa união e eu aceitei, cega de confiança. Porque íamos esperar dias melhores e

---

<sup>21</sup> Vejamos, um trecho do diálogo:

MEDÉIA – Por favor, Creonte... pelo menos me dá mais um dia... não posso ir agora, às duas da manhã, sem destino...

CREONTE – Você quer tempo pra fazer uma maldade.

M. – Casa tua filha, homem, ela é linda, é jovem, é eleita. Casa tua filha, derrama tua festa, teu chope, soa os tambores... me deixa com minha raiva. Não é permitido ter?... Me dá mais um dia só. Você tem medo de um dia, de mim... mulher? (Se ajoelha) Sou mulher, Creonte, assustada... sem força pra carregar o peso da ingratidão de Jasão... Creonte, não me transforme em agressora... a vítima sou eu... (TEMPO)

C. – Tenho muito medo em fazer bondade a inimigo. Mas teus filhos também são de Jasão. Um dia só, Medéia. Nem minuto mais. Um dia. (Sai Medéia fica ali no chão, se estende no chão. Chora.) [Med., p. 139-140]

<sup>22</sup> Como vimos em [7].

<sup>23</sup> Como vimos em [6].

trabalhei por você e ouvi teus desânimos, tua vacilação, você perdeu empregos, ganhava misérias por aí tocando violão, e eu trabalhando, você ficou doente seis meses na cama, e eu na tua cabeceira, minha pele secando, os músculos afrouxando, mas ali, nunca perdi o ânimo e te ajudei a pagar suas roupas, paguei para você comprar o direito de gravar o um primeiro disco que só nós ouvimos e mais ninguém!? Se você não tivesse filhos, Jasão, podia ir embora e eu nem me incomodava, porque um homem que não é capaz de manter na fortuna um amor que o sustentou na desgraça, é um fraco e não merece misericórdia. (Med., p. 143)

Resta descobrir como a vingança se concretizará. Como ferir o traidor? Medéia teria que matar um pouco de Jasão e fazê-lo sofrer tanto quanto ela, fazendo-o sentir uma perda irreparável – ela resolve assassinar os próprios filhos! Acompanhamos os últimos preparativos para o casamento, a cerimônia e a festa. No último momento, Medéia dirige-se a Jasão e pede-lhe, como sinal de paz, que os seus filhos possam ir ao casamento com presentes seus para Creonte e a filha.<sup>24</sup> Ao invés das vestes e adornos enfeitados, Medéia mata Creonte e Creusa com doces envenenados. Seu plano é matar também os filhos, com o mesmo veneno. No entanto, Jasão chega no momento decisivo e as crianças são salvas, final divergente daquele apresentado na tragédia clássica. Medéia fica sabendo do que aconteceu na festa<sup>25</sup> e inicia-se, à maneira de *thriller* policial, uma perseguição à assassina. Medéia, ajudada por Egeu, foge em seu táxi – solução da adaptação para o *deus ex machina* da Grécia – e acaba por se matar. Seu último pedido é que Egeu oculte o seu corpo, jogando-o no mar, para que todos pensem que ela saiu impune. A consciência da consolidação extremada de seu ato vingativo, por natureza contrário ao que se espera da mãe e da mulher, faz com que sua agressividade volte-se para si mesma e reflita externamente de maneira autodestrutiva.

Em *Gota d'água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes, mantêm-se as soluções de adaptação encontradas por Vianinha, contudo, a protagonista não se chama mais Medéia e sim Joana. O conflito de poder tem como pano de fundo os reclames dos tipos populares que lutam pela diminuição do preço da prestação de suas casas, localizadas não mais em Guadalupe, mas na Vila do Meio Dia. Jasão, mais uma vez, corre atrás de sua carreira de sambista. O *velocino de ouro* é o samba “Gota d'água”.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Como vimos em [8].

<sup>25</sup> Como vimos em [9].

<sup>26</sup> Considerando as especificidades do texto dramático em relação à teledramaturgia, veremos um maior número de personagens e o desenvolvimento mais distenso do enredo. Portanto, torna-se difícil esgotarmos nesse espaço o cotejo das relações entre os textos, dessa forma, nos concentraremos em apenas alguns episódios, para procedermos a nossa análise. As referências aos trechos da peça serão indicadas pela sigla Gd., seguida da paginação correspondente.

O primeiro ato tem como espaços privilegiados a lavanderia e o bar, por onde circulam os moradores da Vila do Meio-Dia, discutindo os destinos de Joana e Jasão. Na lavanderia, o centro da conversa é Corina, já no bar o diálogo circula em torno de Cacetão, um gigolô. O coro das mulheres de Corinto, que na tragédia clássica comentava a ação desesperada de Medéia, fragmentou-se em *Gota d'água* nos vários personagens, homens e mulheres, mantendo, contudo, a função de analisar e criticar os protagonistas, preocupando-se com a ordem dos sentimentos. É fato que o conflito central se desenrola entre Jasão e Joana, e as relações desses dois com Creonte, mas esse conjunto de tipos populares acaba por desempenhar uma função de “coro”, entremeando o texto com juízos de valor sobre o núcleo dramático principal.

Corina é a personagem mais próxima de Joana e, tal qual a Ama da tragédia clássica, é através dela que nos é dado o conhecimento do que acontece dentro da casa da protagonista, que só virá à cena mais adiante. Enquanto as outras mulheres prosseguem em seu trabalho, ela relata o completo desespero de Joana e a desordem em que se encontra a sua casa:

CORINA	Minha filha, só vendo Tem resto de comida nas paredes fedendo a bosta, tem bebida com talco, vaselina, barata, escova, pente sem dente. E ali, menina, brincando calmamente co'os cacos dos espelhos, estão os dois fedelhos... É ver sobra de feira, ramo de arruda, espada de São Jorge, bandeira do Flamengo, rasgada por cima da cadeira E ali, se lambuzando, não entendendo nada, um pouco se espantando co'o espanto dos vizinhos estão os dois anjinhos... É ver um terremoto que só deixa apumado no lugar certo a foto daquele desgraçado posando pro futuro e pra posteridade E ali, num canto escuro, na foto da verdade,
--------	--

brincando nos esgotos,  
estão os dois garotos...  
Os dois abortos...  
[Gd: 4-5]

Essa fala de Corina revela alguns dados interessantes. Em meio à desordem da casa de Joana, como que abalada por um terremoto, ainda repousa, calmamente, a foto de Jasão. Lembrança concreta de sua presença física na casa, essa foto, serve como reminiscência do aparente equilíbrio que Joana vivera em sua companhia. Diferentemente do que encontramos na *Medéia* (1972), o espaço de Joana não está mais “*cuidado com capricho*”, ao contrário, ele está em desordem, anunciada pelo “*resto de comida nas paredes*”, “*bebida com talco*”, “*barata*”, “*pente sem dente*”, “*cacos dos espelhos*”, todos elementos que apontam para a definição do lar destruído, metáfora do caos interno pelo qual passa essa personagem, na realidade, a única coisa que restou da antiga união (além dos filhos). No modo como Corina se refere às crianças, o desenlace da trama aparece esboçado: brincando com “*cacos de espelho*” ou nos “*esgotos*” – espaço e brinquedo, certamente, estranhos a crianças –, os meninos são referidos como “*fedelhos*”, “*anjinhos*” e “*abortos*”, palavras em que podemos perceber uma gradação de sentidos, do mais positivo ao mais negativo (construindo-se, claramente, referências ao universo semântico da morte). Mais uma vez, a constatação do abandono e da desgraça fica a cargo da amiga, da confidente, como acontecia na tragédia clássica. Encontramos, ainda, nesta fala, dois elementos recorrentes tanto em *Vianinha*, quanto em *Gota d’água*: a presença de signos da religiosidade afro-brasileira professada por Joana (“*ramo de arruda*”, “*espada de São Jorge*”), como também o destaque reservado à fotografia de Jasão que, em meio à desordem, permanece intacta “*posando pro futuro e pra posteridade*”, enquanto na “*foto da verdade*” a tragédia começa a se desenhar.

Somos levados, posteriormente, a acompanhar um diálogo entre Jasão e Alma, a filha de Creonte. Alma, apesar de toda a sua frivolidade pela qual ela é caracterizada, tem consciência do papel que desempenha na vida do seu futuro marido: “*higienizar*” todas as referências ao seu passado e fazer com que ele passe por um processo de aprimoramento, capaz de apagar as marcas de sua relação com Joana, últimos resquícios da “*raiz*” que ainda o prende ao povo. Desse aprimoramento, Jasão sairia pronto para o sucesso e para a felicidade. No entanto, Jasão hesita – ele preza a sua identidade e a sua relação com o povo. Creonte, que aparece na seqüência deste diálogo, tem reservado



para Jasão alguns objetivos. Casando com Alma ele será o herdeiro de todo o império econômico, inclusive da Vila de onde ele veio. Disfarçadamente, o poderoso pede, em troca do sucesso que ele imprimiu ao samba (fazendo-o tocar em todas as rádios), que Jasão vá até a Vila para dissolver o movimento organizado por Egeu, companheiro de Corina, de não pagamento das prestações, contra os juros abusivos.

Os argumentos de Creonte são impecáveis e colocam o jovem diante de interesses que a partir daquele momento também têm de ser seus – a defesa de um patrimônio financeiro que será seu com o casamento. É anunciada, também, a decisão de expulsar Joana, da Vila, alegando a inadimplência de seis meses e o medo que o trânsito da personagem pela “macumba” desperta em Creonte. Jasão sai com a dura missão de enfrentar os dois pilares de sua formação: mestre Egeu, que lhe ensinou a profissão de eletricitista, e Joana, mulher com quem foi casado durante dez anos, a quem deve advertir das resoluções de Creonte.

O samba “Gota d’água” é ouvido no rádio da lavanderia, enquanto as vizinhas executam uma coreografia representando o trabalho de lavar-estender-passar roupa. É ao som dessa música que Joana aparecerá em cena pela primeira vez. A fala de Joana, marcada pela amargura de seu sofrimento e pelo desejo de vingança que se desenha, dá seqüência à maneira como Corina se referiu aos seus filhos, no início da peça, anunciado a desgraça que está por se concretizar.

JOANA                    [...]  
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  
[Gd: 42-43]

Jasão chega na Vila e vai logo falar com o mestre Egeu, que o ignora, desprezando os seus objetivos. Joana fica sabendo que Jasão está na Vila e vai ao seu encontro. A conversa entre os dois é tensa. Jasão tenta explicar os motivos do abandono:

ele está procurando melhorar de vida para poder, entre outras coisas, ajudar Joana e os filhos:

JASÃO	[...] Cedo ou tarde a gente ia ter que separar Quando eu te conheci, tava pra completar vinte anos, não foi? Eu nem tinha completado [...] É claro que, daqui pra frente, cada hora do dia só vai servir pra nos separar [...] Ou quer que eu também fique velho, só por causa da tua velhice?... Acho melhor procurar uma pessoa na mesma faixa de idade... Quer dizer...
JOANA	Jasão, pega a tua mocidade e enfia ...
JASÃO	Joana, você tem que se acalmar
JOANA	Acalmar, é claro ... É dever do injustiçado manter sempre a cabeça fria, a qualquer custo Enquanto que a raiva, é um privilégio do injusto Por isso é que você tá tão qualificado a gritar comigo e pedir calma em resposta [Gd: 73-74]

O primeiro ato termina com uma discussão inflamada entre Jasão e Joana, seguida por uma corrente de boatos, em ritmo de coco, que invade o palco.

No segundo ato, há uma concentração de forças em torno do desfecho que está se esboçando desde o início da peça: a vingança de Joana está se direcionando para os filhos. Como último recurso capaz de mudar o seu destino, ela busca os orixás, aos quais rende devoção. Prepara-se um ritual em que orixás, santos católicos e deuses olímpicos são conjurados a favor do desespero da mulher abandonada. A presença de Joana é ameaçadora para Creonte, que teme sua religião e a maneira encontrada para eliminar o incômodo é expulsar Joana, da Vila, junto com os dois filhos. Jasão, mais uma vez, se dirige a Joana para pedir-lhe que se mude antes que Creonte a retire, à força. O jovem músico oferece ajuda financeira para criar as crianças e Joana reage violentamente. Para ela não há argumentos que a convençam – em seu entendimento, a casa é sua por direito.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Cf. Gd., 121-122.

A expulsão se aproxima. Egeu, que antes se rebelava contra a correção monetária das prestações, passa a organizar também um movimento de apoio a Joana. Junto com os outros moradores da Vila, ele vai falar diretamente com Creonte que desmantela o movimento com propostas de melhoria nos edifícios, liberando todos dos juros referentes ao atraso, acatando, assim, uma proposta que Jasão lhe fizera anteriormente. Mais ainda, todas as mulheres são contratadas para trabalhar nos preparativos das bodas. Para ele só não existe discussão sobre a situação de Joana e mais nenhum morador abre a boca para contestá-lo. Nem mesmo Egeu. Joana encontra-se, portanto, sozinha. Até mesmo aqueles que julgava seus iguais foram seduzidos pelo cheiro do dinheiro de Creonte. É nesse momento que o conflito começa a precipitar-se para o desfecho: Joana não serve nem para Jasão, nem para os seus companheiros. Seus gritos não podem mais ser ouvidos, todos estão do lado de Creonte, menos Egeu, que também foi silenciado.

O próprio Creonte, acompanhado por uma força policial, vai à Vila do Meio-Dia para expulsar Joana. Desesperada, a personagem negocia mais um dia de permanência sob pretexto de arranjar um lugar para ficar com os filhos. É o suficiente: concedido o dia, a vingança renunciada, desde o início da peça, começa a ser posta em prática:

CREONTE (...)   
Agora, eu vou lhe falar com toda a clareza:   
se amanhã à noite você inda estiver   
aqui, eu acabo de vez co'essa novela   
Não vai sobrar cama, nem porta, nem janela,   
Sabe? Eu quebro essa merda. Eu quebro tudo, ouviu?

*(Sai com a polícia)*

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 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   
[Gd: 151]

A essa fala, segue o reencontro de Joana e Jasão, que é trazido à cena por Corina. Num simulacro de discurso racional, dissimuladamente, Joana confunde o ex-amante, fazendo acreditar que sua fúria arrefeceu. Os planos de vingança começam a se tornar ações: o primeiro plano é matar a noiva, mandando pelos filhos, no dia do

casamento, quitutes envenenados. Creonte, no entanto, expulsa as crianças da festa. Novamente, Joana recorre aos orixás e descobre o que já deixava transparecer desde o início da peça: não bastava matar a nova noiva, ou seu pai que a expulsara, ela teria que matar um pouco de Jasão, assim, a vingança volta-se para os filhos.

Na última hora, com sua decisão tomada, ela reflete conscientemente sobre o que fará através do mesmo samba “Gota d’água”, tantas vezes cantado e que parece ter sido o ponto de partida para a sua desgraça. É na voz de Joana que essa canção atualiza toda a trama, fazendo-nos mergulhar no estado de alma da personagem, sintetizando toda a correnteza de sentimentos e dúvidas que permeiam a consciência da mulher, que atingindo o máximo de sua doação acionou sua auto-destruição. É essa consciência, que mesmo sob o mando dos orixás, permite que a personagem hesite diante da precipitação dos fatos que terão como fim o assassinato dos próprios filhos.

Emerge, portanto, da mulher-traída a consciência absoluta da mãe-assassina, descobrindo que ao extirpar um pedaço de Jasão acabou matando uma parte de si mesma. O *deus ex machina* da tragédia clássica – o Carro do Sol – recurso divino que permite a fuga de Medéia para o exílio em Atenas, ressalta o caráter da Medéia antiga, banhada pelas águas da vingança contra a quebra do juramento. No caso da Medéia brasileira, num contexto em que o divino não tem mais a possibilidade de interferir na ação, e numa solução técnica diferente, mas ao mesmo tempo próxima da de Vianinha, destaca-se a solidão de Joana, humilhada pelos poderosos e abandonada pelos amigos. Para ela só resta o suicídio, fuga de sua própria tragédia diária. No meio da festa de casamento, Egeu e Corina expõem aos pés de Jasão os corpos da mulher-abandonada e dos filhos. A *tragédia* foi concretizada. Não adianta os poderosos se recusarem a ver.

Mesmo que estejamos num momento histórico em que a tragédia, enquanto forma, torna-se de difícil realização, ele, ao mesmo tempo, abriga uma série de conflitos insolúveis. Desde Eurípides, que teceu um conjunto de narrativas míticas sobre Medéia, a história de amor-abandono-vingança está à disposição de uma outra discussão, poucas vezes considerada, em torno da situação da mulher e do “estrangeiro”, do “bárbaro”, lançado em meio a uma cultura extremamente fechada como a grega. Sem direitos, a não ser aqueles de natureza divina ou relativa à sua ascendência desvalorizada naquela outra civilização, Medéia tem que reagir com as armas que ela bem conhece: a astúcia, a negociação, a dissimulação de seus sentimentos e a sua “ciência”. Perseguidos aqui a maneira pela qual o tragediógrafo grego construiu o seu enredo, dando destaque a essas

características da personagem e canonizando sua imagem de mãe-assassina. É esse enredo que é, como demonstramos, tomado como objeto-modelo da representação empreendida por nossos dramaturgos, num momento histórico do Brasil em que qualquer “bárbaro” que falasse uma língua diferente da hegemônica deveria ser expulso, muitas vezes sem exílio certo. Tendo clareza de que essa vereda ainda não está plenamente desbravada, esperamos ter apontado, ao menos, alguns atalhos.