



## TRADIÇÕES E APROPRIAÇÕES DA TRAGÉDIA: *GOTA D'ÁGUA* NOS CAMINHOS DA *MEDÉIA* CLÁSSICA E DA *MEDÉIA POPULAR*\*

Dolores Puga Alves de Sousa\*\*

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

[dolorespuga@uol.com.br](mailto:dolorespuga@uol.com.br)

**RESUMO:** Este artigo analisa o curso da tragédia, da antiguidade clássica até os anos de 1970, mantendo, através da pesquisa, o diálogo entre o passado e o presente. Nesse sentido, busca-se entender a maneira como a tradição trágica chega à nossa sociedade e modifica-se de acordo com os períodos históricos, percebendo que *tudo o que se pode considerar certo é a continuidade da “tragédia” como palavra*, segundo a afirmação de Raymond Williams. Dessa forma, faz-se compreender – em um duplo movimento de tempos históricos – a apropriação que o teatro brasileiro faz da peça trágica grega *Medéia* de Eurípedes (431 a. C.), revivida por meio da adaptação *Medéia* de Oduvaldo Vianna Filho (em 1972) e, sobretudo, da re-elaboração *Gota D'água* (em 1975) de Chico Buarque e Paulo Pontes, como forma de expressão da resistência democrática durante a ditadura militar no Brasil.

**ABSTRACT:** This article analyzes the curse of tragedy, in classical antiquity until the years of 1970, keeping, with research, the dialogue between past and present. In this way, tries to understand the manner that tragedienne tradition arrives to our society and transforms in accordance to history periods, realizing that *everything that can consider right is continue of “tragedy” as a word*, according to Raymond Williams' affirmative. In this manner, comprehends – in a double movements of history times – the appropriation that brazilians theater do of greek tragedy play *Medea* by Eurípedes (431 a. C.), revived with the adaptation *Medéia* by Oduvaldo Vianna Filho (in 1972) and, especially, the re-elaboration *Gota D'água* (in 1975) by Chico Buarque and Paulo Pontes, as a expression way of democratic resistance during military dictatorship in Brazil.

**PALAVRAS-CHAVE:** tragédia – Oduvaldo Vianna Filho – Chico Buarque – *Medéia* – *Gota D'água*

**KEYWORDS:** tragedy – Oduvaldo Vianna Filho – Chico Buarque – *Medea* – *Gota D'água*

Veze sem número a mulher é temerosa,  
Covarde para a luta e fraca para as armas;  
Se, todavia, vê lesados os direitos  
Do leito conjugal, ela se torna, então,

\* Este artigo é o resultado da pesquisa de Iniciação Científica (programa CNPq/PIBIC), cujo plano de trabalho “Medéias e Joanas: a tragédia grega revivida no Brasil em tempos de resistência democrática” está vinculado ao projeto intitulado “O Brasil da Resistência Democrática: o espaço cênico, intelectual e político de Fernando Peixoto. (1970-1981)”, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosangela Patriota Ramos.

\*\* Graduanda em História pela Universidade Federal de Uberlândia, bolsista de Iniciação Científica (CNPq) e integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC).

De todas as criaturas a mais sanguinária!  
Eurípedes [*Medéia*]

Compreendendo as expressões artísticas não somente como formas diversas de representação que cada criador abstrai de uma dada realidade histórica, mas também uma maneira sutil de observar os debates, contradições e questionamentos que surgem desses autores pela abstração que fazem, é perceptível uma junção básica entre as mais variadas vivências e suas determinadas “estruturas de sentimento”, as quais Raymond Williams conceituou como a “voz” daquele que cria<sup>1</sup>, em meio a tantas outras que caracterizam um mesmo período.

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

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

## O texto dramático e a tragédia grega

Primeiramente, com o intuito de pensar o drama em sua totalidade, é preciso englobar para a análise não somente a realização do espetáculo, mas também a obra escrita. Nesse sentido, tornou-se válida a reflexão acerca do texto teatral, encarando-o, muitas vezes, como a maneira mais fiel de se aproximar da visão do autor sobre a peça.

---

<sup>1</sup> Sobre o assunto, consultar: WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

A partir desse exame literário, é possível situar as convenções seguidas, ou as escolhas tomadas. Segundo Raymond Williams:

For a convention is not just a method: an arbitrary and voluntary technical choice. It embodies in itself those emphases, omissions, valuations, interests, indifferences, which compose a way of seeing life, and drama as part of life.<sup>2</sup>

O estudo do texto dramático tornou-se válido quando pesquisadores perceberam que elementos característicos de sua estrutura poderiam demonstrar, mesmo que de maneira imaginativa, a vontade do autor sobre a performance. Como “[...] vestígio de uma encenação passada e mapa de todas as encenações futuras [...]”<sup>3</sup>, a rubrica – um dos elementos do texto – e a preocupação pela sua análise serviram para um maior aprofundamento investigativo de peças teatrais como a clássica *Medéia* de Eurípedes – objeto de estudo da pesquisa –, cuja época encontra-se muito distante para uma visão dos espetáculos ocorridos. As variações nos sentidos e na importância da rubrica dependem do contexto ao qual cada historiador se remete. Essas diferenciações nos sentidos e na importância dada à rubrica – também chamada didascália – provocam transformações gerais em todo o texto, posicionando-a de maneira significativa, não somente de representação do espetáculo – principalmente na falta deste, assim como já foi dito – mas, igualmente, de representação das mais variadas práticas que compõem os diversos tempos.

Ao voltarmos nossa atenção à Grécia, quando o teatro colocava-se em uma função primordial ritualística ao deus Dioniso (deus do vinho e das festas), sua concretização em performance era essencial, até mesmo pela falta de acesso dos textos dramáticos à maioria da sociedade, sobretudo a tragédia, que começava a ser considerada uma das melhores expressões artísticas sobre as problemáticas sociais. Após freqüentes re-elaborações, os textos trágicos, assim como outros tipos de poesia, tiveram suas leituras facilitadas e disponibilizadas às pessoas que se envolviam na produção das cenas. Assim, as modificações na linguagem e na estrutura do escrito demonstram incorporações de cunho social e histórico, na medida em que se associam

---

<sup>2</sup> WILLIAMS, Raymond. **Drama in performance**. New York: Culture Discovery, 1968, p. 180.

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

<sup>3</sup> RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot e outras encenações imaginadas**: a rubrica como poética da cena. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 16.

aos valores gregos e à capacidade de produção do sentido. Se nos reportarmos a Roger Chartier, observaremos que:

[...] as significações de textos fixadas em suas palavras podem ser radicalmente modificadas pelas diversas apresentações tipográficas que são produzidas sucessivamente, mudando formato e disposição na página, ilustração e recorte [...].<sup>4</sup>

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

Com o tempo, em meio a apresentações de cantos do coro, os diálogos foram sendo incorporados, assim como a estruturação dos atores. O coro continuou com sua importância na tragédia pela sua interdependência com aqueles que dialogavam, mas agora passa a ter uma função específica de narrar a história e julgar as personagens como membros representantes da sociedade. Aristóteles, em sua *Poética*, já demonstrava o interesse nesses novos valores que vão sendo atribuídos. Considerando o herói trágico como centro da humanidade, cujos problemas refletem o universo como um todo, acaba também por considerar a tragédia cada vez mais como ponto de discussão sobre os conflitos do homem e sua relação com os conflitos dos deuses; atitudes que se entrelaçam à suas crenças e se expressam no drama.

Na busca pela abstração do drama em toda sua plenitude e perfeição, Aristóteles luta contra a efemeridade do espetáculo e, exaltando a obra escrita, conseqüentemente, demonstra sua “estrutura de sentimento”. É justamente dessa maneira que ele se posiciona em “[...] uma visão ainda rara na cultura de seu tempo, que se volta contra uma tendência dominante”.<sup>5</sup> Se a tragédia funda-se na relação universal do homem e dos deuses, o drama deve ser passado pelas gerações da maneira mais fiel e, ao mesmo tempo, como “pura poesia”, segundo Aristóteles. Essa concepção só estará intacta pela interpretação do dramaturgo.

Nesse contexto em que as palavras são enobrecidas pela importância dada às reações do público – que se coloca em melhor condição, não como platéia, mas como leitor para Aristóteles – a rubrica perde o seu lugar de destaque, passando a ser

<sup>4</sup> CHARTIER, Roger. **Formas e sentido** – cultura escrita: entre distinção e apropriação. Campinas: Mercado de Letras, 2003, p. 85.

<sup>5</sup> RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot e outras encenações imaginadas**: a rubrica como poética da cena. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 20.

observada implicitamente dentro dos diálogos e, quando explícita, reduzida ao posto de indicação da entrada e saída das personagens. Uma teoria trágica foi então fundada – como todas as teorias do filósofo, em que se pensa no ser humano como se pensa as leis físicas – no intuito de se tornar um guia atemporal para aqueles que queiram produzir tragédias, cuja função era atingir devidamente o público, trazendo eternos ensinamentos sobre o homem.

Muitos dramaturgos passaram, dessa forma, a buscar na poética aristotélica uma identidade trágica, sem considerar os efeitos que seu período histórico exerceriam sobre essa analogia e sobre suas próprias visões. Eurípedes pautou-se em várias considerações de Aristóteles; considerações estas que se tornaram verdadeiros “moldes” para a maioria dos textos clássicos, principalmente em se tratando do papel da rubrica.

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

Ama – Ah! Se jamais os céus tivessem consentido  
que Argó singrasse o mar profundamente azul  
entre as Simplégades, num vôo em direção  
à Cólquida, [...] que, cumprindo ordens do rei Pelias,  
foram buscar o raro velocino de ouro!  
Não teria Medéia, minha dona, então,  
realizado essa viagem rumo a Iolco  
com o coração ardentemente apaixonado  
por Jáson [...] traidor dos filhos e de sua amante [...]  
desposando a filha do rei Creonte [...]  
Medéia, a infeliz, ferida pelo ultraje invoca  
os juramentos [...]. Faz dos deuses testemunhas  
da recompensa que recebe do marido [...]  
Os filhos lhe causam horror e já não sente  
satisfação ao vê-los. Chego a recear  
que tome a infeliz qualquer resolução insólita [...].<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> EURÍPEDES. *Medéia; Hipólito; As Troianas*. 6. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003, p. 19.

Dessa forma, compreende-se que a *Poética* foi escrita principalmente para servir de teoria básica a ser seguida – e nesse sentido, conhecida como o “trágico autêntico”, segundo as palavras de Albin Lesky.<sup>7</sup> Tais considerações demonstram-nos a existência de um ponto em que todos identificam-se ou buscam identificar-se, quando é criada uma concepção bastante fundamentada de tragédia, baseada em dramas gregos que se tornaram referência tanto de encenações quanto de discussões sobre a sociedade. Essa referência pode ser notada no caso de Vianinha, Chico Buarque e Paulo Pontes, uma vez que elegeram como “grande texto dramático” a *Medéia* clássica, transformando-a no foco para a sua adaptação e posterior re-elaboração com *Gota D'água*. O problema, porém, torna-se mais evidente quando a concepção trágica criada forja um “poder hipnótico” – utilizando uma expressão de Carlos Vesentini – sobre qualquer outro tipo de visão.

A capacidade de a memória impedi-lo [impedir o movimento histórico] parece fluir, em boa parte, da força auferida por se localizar em um fato – memória e fato se unem, sobrevivendo aquela e, nesse movimento, ela decide onde as interrogações serão postas, da mesma forma que exclui ângulos onde sua coerência poderia ser colocada em questão.<sup>8</sup>

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

A apropriação [...] visa a uma história social dos usos e das interpretações, remetidas às suas determinações fundamentais e inscritas nas práticas específicas que as constroem. Dar, assim, atenções às condições e processos que, muito concretamente, fundamentam as operações de produção do sentido é reconhecer [...] que nem as idéias nem as inteligências são desencarnadas, e, contrariamente aos pensamentos universalistas, que as categorias dadas como invariantes [...] devem ser pensadas na descontinuidade das trajetórias históricas.<sup>9</sup>

## Vianinha, Chico Buarque e Paulo Pontes: apropriações históricas

Por essas razões, toda e qualquer produção trágica estará imbuída dos valores de cada período, mesmo aquelas que se pautaram em uma peça teatral já constituída na

<sup>7</sup> LESKY, Albin. *A tragédia grega*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

<sup>8</sup> VESENTINI, Carlos Alberto. *A teia do fato*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 19.

<sup>9</sup> CHARTIER, Roger. *Formas e sentido* – cultura escrita: entre distinção e apropriação. Campinas: Mercado de Letras, 2003, p. 152-153.

antiguidade para uma adaptação ou re-elaboração moderna – como a *Medéia* de Vianinha e *Gota D'água*, que necessitaram redefinir os sentidos da referida obra clássica para a realidade brasileira da década de 1970.

Em *Gota D'água*, o enredo situa-se na história de uma população pobre de um vilarejo do Rio de Janeiro – a “Vila do Meio-dia” – na qual mora a protagonista Joana, apaixonada por Jasão, um sambista que alcança a fama e a trai com uma mulher mais jovem e rica (justamente a filha do dono deste conjunto habitacional). A ambição de Jasão representa não somente a traição à sua mulher, mas também uma traição a todo um povo reprimido que trava batalhas todos os dias pelo seu sustento. Como Joana havia se sacrificado pela carreira e pelo crescimento pessoal de seu marido, esta resolve vingar-se, tentando matar a futura noiva e o sogro de Jasão. Por não ter conseguido o que pretendia, a protagonista mata os filhos que teve com ele, suicidando-se logo em seguida como protesto.

Embora Chico Buarque tenha preferência pela presença do coro – elemento da tragédia grega e da tradição poética de Aristóteles –, o público é outro. As interpretações, ênfases e omissões serão diferentes. Em *Gota D'água*, o coro tradicional é redefinido nas figuras das vizinhas e vizinhos de Joana – esta, protagonista da peça.

Situando a estrutura trágica e a forma da linguagem, os dois textos dramáticos brasileiros utilizam-se de rubricas explícitas, até porque, contemporaneamente, com o avanço da tecnologia e da valorização da aparência, a visualização das cenas deve ocorrer voltada para elementos do espetáculo, da construção das imagens, do cenário, figurino, dos movimentos dos atores. Tanto na adaptação de Vianinha quanto na re-elaboração de Chico Buarque e Paulo Pontes, logo de início observa-se uma preocupação em determinar essas imagens, dispondo os acessórios cênicos, as personagens, a sonoplastia. Com uma riqueza ainda maior de detalhes coloca-se a rubrica na tragédia *Medeia*, adaptada em 1972, que, por ser uma teledramaturgia, define no texto especificamente cada ângulo, *close* e corte da câmera. De acordo com Diógenes Maciel:

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

desenvolvimento/entendimento do novo enredo. A Ama que nos punha em contato com o que acontecia dentro da casa e descrevia o estado de espírito de sua senhora, que gritava sua dor, agora, tornada Dolores [a vizinha de Medéia], também é espectadora silenciosa do desespero da protagonista que se desenrola em cena aberta, diante do público.<sup>10</sup>

### **Entre a razão e a paixão: as re-significações do trágico**

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

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

---

<sup>10</sup> MACIEL, Diógenes André Vieira. Das naus argivas ao subúrbio carioca – percursos de um mito grego da *Medéia* (1972) à *Gota D'água* (1975). *Fênix* – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 1, n. 1, out./nov./dez. 2004. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>>.

meio da honra, como se espera dos heróis, mas por meio da morte injusta de Apsirto, irmão de Medéia.<sup>11</sup> Enfim, o sentido de castigo dos deuses, demonstrando sua forte imposição sobre os mortais perpetua-se na tragédia de Eurípedes.

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

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

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

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

---

<sup>11</sup> Sobre o mito dos Argonautas, consultar: STEPHANIDES, Menelaos. **Jasão e os argonautas**. 2. ed. São Paulo: Odysseus, 2000.

fator de desvario e deslize e a considerá-la, de roldão, como suspeita e perigosa.<sup>12</sup>

Nas crenças mais antigas, Medéia era relacionada à Grande Deusa, à qual se integravam as deusas do Olimpo: Hera, Afrodite, Atenas, e ainda, Hécate – a já citada representante da feitiçaria. No período matriarcal, essas deusas, bem como seus dons do desejo, da renovação, do conselho e da cura, conjugavam-se na figura dessa única divindade maior, cuja função era proteger e guiar os mortais. Com a existência de sacerdotisas ao culto à Grande Deusa – como a própria Medéia – buscava-se manter um eterno ciclo de vida, morte e renascimento por meio de magias e sacrifícios dos homens.<sup>13</sup>

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

O ponto trágico culminante na peça grega, em que Medéia, por meio do ciúme – outro sentimento humano – causa a morte da noiva, do futuro sogro de Jasão e de seus próprios filhos, vem simbolizar, primordialmente, a busca da heroína ao retorno de seu estado natural; estado de imortalidade e de divindade, do qual sai vitoriosa.<sup>14</sup> Esse mesmo ponto trágico também vem representar o vigor e a influência que ainda exercem a estruturada hierarquia e vontade dos deuses sobre a visão de Eurípedes, mesmo este defendendo, cada vez mais, a libertação do homem em relação às “amarras” dos imortais.

---

<sup>12</sup> LEBRUN, Gérard. O conceito de paixão. In: CARDOSO, Sérgio. et al. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: FUNARTE/ Companhia das Letras, 1987, p. 24.

<sup>13</sup> Sobre a figura de Medéia nas lendas gregas, consultar: RINNE, Olga. **Medéia**: o direito à ira e ao ciúme. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

<sup>14</sup> Sobre o desencadeamento do ato trágico de Medéia, consultar: ROCHA, Elizabete Sanches. **A gota que se fez oceano**: o espetáculo da palavra em *Gota D'água*. 224f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1998.

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

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

### **A tragédia moderna: *Medéia* (1972) e *Gota D'água* (1975)**

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

No entanto, mesmo que, posteriormente, houvesse uma re-significação do poder humano sobre o destino, indicando seu domínio sobre reinos e governos – já demonstrando sua representação de “superioridade” pela sua nobre posição social – passadas a Idade Média, a Renascença, entre outros períodos, a modernidade – após a ascensão da burguesia – demonstraria que “[...] o indivíduo não era nem o Estado, nem um elemento do Estado, mas uma entidade em si mesma”.<sup>15</sup> Nessa supervalorização do indivíduo sobre ele mesmo, o sofrimento do homem sem posição começou a ser

---

<sup>15</sup> WILLIAMS, Raymond. Tragédia e idéias contemporâneas. In: \_\_\_\_\_. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 74.

considerado de maneira mais séria e direta, mas o sentido de “ordem” da vida acabou se perdendo porque, conseqüentemente, a desordem trágica passou a não ter mais representação pública e geral.

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

Esse tipo de pensamento racional banalizou qualquer conceito de tragédia moderna que poderia existir. Porém, é preciso não perder de vista que todos os eventos estão relacionados a ações humanas e, por essa razão, deve-se observar neles sua interferência. Se atualmente a tragédia coloca-se particularizada e voltada para a vida de uma só pessoa, vê-se necessário enxergar, por meio do pessoal, a intervenção do social, controlada não por deuses, mas por instituições ou por classes dominantes.

Assim se apresenta o sentido nas tragédias de Vianinha e de Chico Buarque e Paulo Pontes. Para este último, “[...] em cada época há uma transcendência do homem. [...] Os gregos viam essa transcendência nos deuses, os românticos no destino [...]. No caso de ‘Gota D’água’ o que transcende os personagens é a engrenagem social que os encurralou”.<sup>16</sup> Esse é o significado trágico, no momento em que enxergamos a repressão de Creonte – o rico pai da futura noiva de Jasão – sobre a “heroína”; agora carioca e de origem humilde – respectivamente Medéia na teledramaturgia e Joana em *Gota D’água*. O ato passional das protagonistas, que buscam não somente a morte de seus filhos, mas também o suicídio, demonstra a busca desesperada por justiça. Entretanto, essa justiça não é a dos homens, afinal, Creonte as expulsou e elas perderam o amante e um lugar para morar. São personagens que possuem fé e esperança de que serão vingadas espiritualmente tanto como mulheres, quanto como cidadãs que sofrem pela pobreza. Representando um povo que batalha todos os dias, Medéia e Joana enxergam, na sua morte e no assassinato de seus filhos, uma chance de alcançar o paraíso e uma vida

---

<sup>16</sup> PONTES, Paulo. Subúrbio e Poesia. *Movimento*, São Paulo, n. 31, 2 fev. 1976. In: PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 282.

eterna digna, melhor do que a vida na terra, longe da escassez e da paixão avassaladora que as dominaram e as destruíram.<sup>17</sup>

Joana – [...] Meus filhos, mamãe queria dizer uma coisa a vocês. Chegou a hora de descansar. Fiquem perto de mim que nós três, juntinhos, vamos embora pra um lugar que parece que é assim: é um campo muito macio e suave, tem jogo de bola e confeitaria. Tem circo, música, tem muita ave e tem aniversário todo dia. Lá ninguém briga, lá ninguém espera, ninguém empurra ninguém, meus amores. Não chove nunca, é sempre primavera. A gente deita em beliche de flores mas não dorme, fica olhando as estrelas. Ninguém fica sozinho. Lá não dói, lá ninguém nunca vai embora. As janelas vivem cheias de gente dizendo oi. Não tem susto, é tudo bem devagar. E a gente fica lá tomando sol. Tem sempre um cheirinho de éter no ar, a infância perpetuada em formol. *(Dá um bolinho [envenenado] e põe guaraná na boca dos filhos)*. A Creonte, à filha, a Jasão e companhia vou deixar esse presente de casamento. Eu transfiro pra vocês a nossa agonia porque, meu Pai, eu compreendi que o sofrimento de conviver com a tragédia todo dia é pior que a morte por envenenamento.<sup>18</sup>

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

<sup>17</sup> Sobre a avaliação dos atos de Joana em *Gota D'água*, consultar: ROCHA, Elizabete Sanches. **A gota que se fez oceano**: o espetáculo da palavra em *Gota D'água*. 224f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1998.

<sup>18</sup> BUARQUE, Chico. & PONTES, Paulo. **Gota D'água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 173.

simbolizar a busca por uma reestruturação da heroína por meio de seu sacrifício como na tragédia grega, mas sim a sua busca por autopiedade. Para Williams,

[...] o sentido da perda é normalmente mais incisivo do que o sentido de renovação. O mártir é formalmente descrito como um herói, embora seja, com mais frequência, pranteado como vítima. [...] Os heróis comumente nos tocam mais quando são, de fato, vítimas, e quando são vistos como tais. O nosso vínculo emocional, na maioria dos casos, se estabelece com o homem que morre, mais do que com a ação na qual ele morre. Nesse ponto tem início, precisamente, um novo ritmo de tragédia, em que a cerimônia do sacrifício se afoga não em sangue, mas em piedade.[...].<sup>19</sup>

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

### **A ditadura militar e a década de 1970: entre o autoritarismo e a questão “nacional-popular”**

Em relação ao período contemporâneo do país, a década de 1970 foi considerada a fase denominada “resistência democrática” por ter ocorrido uma mudança significativa do olhar em relação à maneira de lidar com a coibição dos militares. Não mais adiantava o embate político direto, pois os artistas não conseguiam fazer circular suas obras, devido às perseguições, à censura aos meios de comunicação, ao exílio e às prisões. Inicia-se um momento conhecido como “milagre econômico”, quando surge a

---

<sup>19</sup> WILLIAMS, Raymond. Resignação trágica e sacrifício Eliot e Pasternak. In: \_\_\_\_\_. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 207.

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

Nos regimes de força, os limites entre as dimensões pública e privada são mais imprecisos e movediços do que nas democracias. Pois, embora o autoritarismo procure restringir a participação política autônoma e promova a desmobilização, a resistência ao regime inevitavelmente arrasta a política para dentro da órbita privada. Primeiro porque parte ponderável da atividade política é trama clandestina que deve ser ocultada dos órgãos repressivos. Segundo, porque, reprimida, a atividade política produz conseqüências diretas sobre o dia-a-dia. Pode implicar perda de emprego; mudança de casa; afastamento da família, dos amigos e parceiros, e, ainda, prisão, exílio, morte.<sup>20</sup>

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

Esses elementos podem ser observados no texto teledramatúrgico de 1972 e no texto teatral de 1975. Como já foi ressaltado, o ato trágico de Medéia/Joana veio

---

<sup>20</sup> ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de. & WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: NOVAES, Fernando A. (Coord.). & SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 4, p. 327.

simbolizar uma última tentativa na busca por um ato de justiça social. Além disso, a própria estrutura de linguagem em *Gota D'água*, com a valorização destinada à palavra, aos versos e à fala popular, igualmente nos remete à preocupação dos autores pelo social e pela busca por uma noção bem demarcada de “povo brasileiro”; preocupação esta que se estabelece na influência dos ideais nacional-populares inicialmente assinalados por Vianinha – razão pela qual optou por adaptar um clássico para a realidade de pobreza dos brasileiros –, em sua participação efetiva no Teatro de Arena e no Centro Popular de Cultura, momento em que fez amizade com Paulo Pontes. Na peça *Gota D'água*, segundo este: “o verso [...] é capaz de aprofundar o personagem social e de dar uma dignidade, uma força teatral, que substitui o diálogo em prosa, naturalista [...], a tradição da rima pertence às camadas populares”.<sup>21</sup>

Como representações da realidade vivida na década de 1970, em meio às opressões, as duas obras servem-nos como ponto de partida para o enfrentamento das seguintes questões: como se dá a construção e a manutenção do discurso dominante nesse período? Quais foram as diversas reações das pessoas – apontadas pelos autores – em relação a esses possíveis discursos, e quais seus motivos? A apreensão dessas inquietações leva-nos a entender os sentidos trágicos estabelecidos por Vianinha, Chico Buarque e Paulo Pontes. Torna-se possível, assim, observar o quanto o posicionamento autoritário estava presente no âmbito privado dos brasileiros, tanto para os que usufruíam ou apenas acreditavam nas promessas do “milagre econômico” – indicadas pelo governo como o caminho certo para o “progresso” –, quanto para os que nada descobriram de vantajoso nesse “milagre”, e, certamente, que mais sofriam com a coerção dos dominantes.

Na *Medéia* de 1972 e em *Gota D'água*, a figura de Creonte é a representação do poder, de todas as formas. Sendo dono de uma Escola de Samba no Rio de Janeiro (no caso da teledramaturgia de Vianinha), ou dono do conjunto habitacional onde Joana mora (no caso do texto de Chico Buarque e Paulo Pontes), ele é o símbolo da riqueza e, por isso mesmo, do controle do povo. Como tal, Creonte é quem impõe o que é certo e o que é errado; o que deve ser feito e o que não deve. Ele se coloca como representante da população e preocupado com o social e com seus avanços – um *bicheiro*; espécie de “protetor” e “amigo” da comunidade que sofre com a miséria: auxilia o time de futebol

---

<sup>21</sup> PONTES, Paulo. Subúrbio e Poesia. *Movimento*, São Paulo, n. 31, 2 fev. 1976. In: PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 283.

com uniformes e promete construir um campo na vila; doa as fantasias da Escola de Samba para o carnaval; manda erigir orelhões; perdoa as dívidas dos aluguéis e dos juros.

Enfim, planta-se a idéia de que a comunidade “anda sempre para frente” na esfera econômica, e isso significaria, conseqüentemente, avanços no setor social. Entretanto, para que ocorressem as melhorias almejadas pela população em questão, Creonte deixa bem claro que é preciso impor a ordem. As pessoas deviam obedecer suas regras, sobretudo aceitarem a expulsão de Medéia/Joana do conjunto habitacional, tida como “arruaceira”, ao ameaçar com pragas e morte aqueles que concebiam o poder. Há referência a uma das principais características do período da ditadura militar, isto é, a ordem acabou por se tornar justificativa em nome do progresso, investindo em uma combinação de autoritarismo e crescimento econômico. Seguindo as reflexões de Maria José de Rezende:



O denominado “milagre econômico” era enfatizado como a ratificação dos propósitos da ditadura de construção de uma nação em que prevalecesse a sua suposta democracia com responsabilidade. Enquanto elemento importante de busca de legitimidade pelo regime, o crescimento econômico era constantemente divulgado como algo que se projetava para a hipotética forma de democracia social em que o movimento de 1964 teria, segundo os seus condutores, pautado seus objetivos.<sup>22</sup>

[-----]  
[Era preciso] convencer a população [a] não titubear em aceitar as regras que estavam sendo impostas. Portanto, o fim de todo conflito, a instauração da cooperação como a base do fortalecimento de instituições tais como a família, bem como as idéias de harmonia e consenso passavam a ser mostrados como o fundamento daquele governo num momento de recrudescimento total do regime militar.<sup>23</sup>

Dentre aqueles que se encantaram com as promessas desse crescimento, vislumbrando uma rápida ascensão social, foi exatamente Jasão. A partir do momento em que trai Medéia (na obra de Vianinha) e Joana (em *Gota D'água*) para se casar com a filha de Creonte, trai, ao mesmo tempo, toda a sua comunidade, abandonando e deixando para ela a sua miséria, ao aproveitar a oportunidade de se enriquecer facilmente. Por meio das influências de Jasão, Creonte possui um forte aliado para manipular aquela comunidade a seu favor, uma vez que, a partir dele, poderia falar em

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

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 117.

“pé de igualdade” com as pessoas do subúrbio, mas em nome do poder, do qual o traidor era, agora, parte integrante. De acordo com as palavras de Paulo Pontes: “a peça de Eurípedes dá muita importância à personagem Medéia [...]. Mas [...] o que está em jogo ali é ambição de Jasão de chegar a ser rei. Isso é o que deflagra a tragédia interna [...]. A tragédia, diria, das classes subalternas”.<sup>24</sup>

Nas obras brasileiras, Jasão era um sambista. Na peça de Chico Buarque e Paulo Pontes, era um sambista autor da música “Gota D’água”. Segundo Adélia Bezerra de Menezes<sup>25</sup>, esse samba simbolizará, de maneira semelhante ao velocino de ouro na *Medéia* de Eurípedes, o maior instrumento de Jasão para alcançar a prosperidade e a riqueza. Em ambos os casos, ele não consegue suas façanhas sozinho. Medéia – na tragédia grega – o auxilia na conquista da pele do carneiro dourada com suas magias, da mesma maneira que Joana o auxilia na composição de sua música.

Aproveitando-se do sucesso desse samba e sabendo de seu domínio sob os meios de comunicação da Vila do Meio-Dia, como a rádio e a imprensa, Creonte se mostrou interessado em erguer a fama de Jasão. Nesse sentido, a música popular é um instrumento de manipulação da indústria cultural, buscando a confiança e o apreço das pessoas. Fica clara a imagem de beleza, de sonho e celebração, quando, no jornal, é retratada a cerimônia de casamento de Jasão e a filha de Creonte, em todo o seu glamour. Neste caso, o jornal desperta toda a curiosidade da população, mesmo daqueles que receavam o fato de Joana saber do matrimônio de seu amante com outra mulher e diziam-se ao lado de seu sofrimento, mostrando-se, por isso mesmo, como um tipo de oposição ao controle imposto. Assim se colocam as vizinhas de Joana, em seus diálogos na peça *Gota D’água*:

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

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

<sup>24</sup> PONTES, Paulo. Subúrbio e Poesia. *Movimento*, São Paulo, n. 31, 2 fev. 1976. In: PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 281.

<sup>25</sup> MENEZES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

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

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

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

Nenê – Mulher  
Não tem amiga...

Corina – Eu trouxe um. Quem quer ver?

Estela – Hein?...

Zaíra – Quê?

Maria – Mostra...

Nenê – O que diz...

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

*As vizinhas abrem e disputam o jornal avidamente [...].*<sup>26</sup>



As discussões acerca da manipulação do poder são aprofundadas por Sandra Rodart Araújo<sup>27</sup>, ao delinear – por meio das argumentações de Renato Ortiz em seu livro *A moderna tradição brasileira – Cultura brasileira e indústria cultural*<sup>28</sup> – o processo de massificação da cultura, apontando a necessidade do Estado de construir uma identidade nacional em *prol* de seu controle ideológico:

A integração da sociedade passa a ter um caráter de urgência tanto no campo ideológico (para afirmar os governos militares) quanto ao mercadológico (imprimir um gosto pelo consumo). A correspondência entre o Estado e as formas de produção da arte [...] mostra-se cada vez mais freqüente. Assim, o campo mostra-se aberto para a concretização da publicidade como forma de divulgar os novos ideais de consumo e disciplinar a população aos novos costumes.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> BUARQUE, Chico. & PONTES, Paulo. **Gota D'água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 38; 39-40.

<sup>27</sup> ARAÚJO, Sandra Rodart. **Corpo a Corpo no debate cultural do Brasil da década de 1970**. (Curso de História). 77f. Instituto de História/UFU – Universidade Federal de Uberlândia, 2003.

<sup>28</sup> ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira – cultura brasileira e indústria cultural**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

<sup>29</sup> ARAÚJO, op. cit., p. 66.

O controle de Creonte fica bastante evidente no momento em que propõe a participação de todos do subúrbio na festa do casamento de sua filha, dando-lhes serviços, “comes e bebes”. Constrói-se, dessa maneira, o significado de sua manipulação pela harmonia do ato de se confraternizar e se esquecer – por meio da alegria temporária – as dificuldades da vida e da pobreza; como Chico Buarque igualmente aponta na letra de sua música *Noite dos mascarados: É carnaval, não me diga mais quem é você; amanhã tudo volta ao normal, deixa o dia raiar, deixa o barco correr [...]*.

Creonte – [...] eu gostaria  
que vocês viessem à festa com calor,  
prazer e – por que não? – co’ a prestação em dia  
E pra garantir à festa o melhor sabor,  
comunico desde já que as mulheres todas  
estão requisitadas para trabalhar  
na nova indústria que abri: a indústria das bodas  
Conto com a mão-de-obra do lugar  
Vamos preparar doces, salgados, bebida,  
pra lotar dois Maracanãs.<sup>30</sup>

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

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

Creonte – A lei da polícia se quisesse. Por causa das  
ameaças que você deixa em todo lugar. Mas estou aqui pela  
minha  
lei – olho por olho, dente por dente; é a lei do lugar onde  
muita  
gente é infeliz.<sup>31</sup>

As duas tragédias brasileiras se diferenciam principalmente pelo desfecho. O texto dramático *Medéia*, de Vianinha, foi escrito em 1972, período em que muitos

<sup>30</sup> BUARQUE, Chico. & PONTES, Paulo. **Gota D’água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 147.

<sup>31</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Medéia*. **Cultura Vozes**. Petrópolis: Vozes, v. 93, n. 5, 1999, p. 138.

representantes do movimento de oposição ao regime militar ainda se engajavam na luta armada e sofreram com a repressão. Isso se estabelece na obra, ao identificarmos Medéia como símbolo do extremismo desta luta, ao eliminar o controle e o poder autoritário que a sufoca pela “raiz”, conseguindo assassinar aqueles que resumiam esse domínio: Creonte e sua filha. Porém, a dura coerção aponta o temor das pessoas na época, tão enfatizado por Vianinha nas falas de Dolores, a vizinha de Medéia após a realização do crime:

Dolores – Medéia Louca! Foge Medéia, você conseguiu,  
agora foge, assassina. Foge, desgraçada. Por que chamar a  
atenção  
do nosso sofrimento? Para que sejam dobradas nossas  
penas?<sup>32</sup>

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

Medéia – Não agüento mais, Egeu, não agüento. Não vou  
suportar tudo o que fiz. Fui muito longe demais. Sou um ser  
humano. – A vingança realizada, deixa mais vazia ainda a  
tua vida,  
porque os obstáculos continuam em todas as esquinas... a  
vingança  
só é suportável se é dividida  
[...]  
Por favor,  
meu amigo, estou morrendo... que eles pensem sempre,  
sempre que os que têm direito à vingança sobrevivem a ela...  
adeus, meu amigo...<sup>33</sup>

O período de *Gota D'água*, em 1975, foi um momento em que os intelectuais perceberam não conseguir acabar com o autoritarismo a curto ou a médio prazo. Da mesma forma, Joana não consegue matar, na peça, as figuras autoritárias simbolizadas por Creonte e sua filha. A resistência democrática se organizava de maneira gradativa. Esse novo tipo de oposição é colocado no texto teatral por meio da figura de Egeu, não apenas conselheiro de sua vizinha – como fora de Medéia na obra de 1972 – mas de

<sup>32</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Medéia*. **Cultura Vozes**. Petrópolis: Vozes, v. 93, n. 5, 1999, p. 153.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 157.

toda a população da Vila do Meio-Dia, se portando, igualmente, como representante das dificuldades do povo. Egeu é capaz de conversar constantemente com os habitantes do conjunto habitacional, tentando convencê-los, aos poucos, de que estão sendo manipulados e iludidos pelo poder e que, somente unidos contra o autoritarismo – ao defender a inadimplência e a disposição das pessoas do vilarejo na luta pela sobrevivência digna – é que suas intrincadas situações de vida se transformariam.

Egeu – [...] Todos dando duro no batente  
a fim de ganhar um ordenado  
mirradinho, contado, pingado...  
Nisso aparece um cara sabido  
com um plano meio complicado  
pra confundir o pobre fodido:  
casa própria pela bagatela [...]   
parcela por parcela [...]   
o trouxa fica fascinado... [...]   
O tempo vai passando  
e lá vem taxas, caralhadas  
de juros, correção monetária [...]   
o jumento é teimoso, ele bate  
co' a cabeça pra ver se a titica  
do salário aumenta, faz biscate,  
come vidro, se aperta, se estica,  
se contorce, morde o pé, se esfolta,  
se mata, põe a mulher na vida,  
rouba, dá a bunda, pede esmola  
e vai pagando a cota exigida...<sup>34</sup>



[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)

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

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

Medéia – Egeu, eu te ajudei, Egeu...

<sup>34</sup> BUARQUE, Chico. & PONTES, Paulo. **Gota D'água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 69-70.

Egeu – Mais que ajudou, salvou minha vida. [...] Teus passes, tua reza, tuas ervas me ressuscitaram...<sup>35</sup>

De forma geral, nos dois textos dramáticos brasileiros – em especial em *Gota D'água* – o que transparece como temática é o que Fernando Peixoto denominará *choque ideológico*; fator que não pode ser deduzido da *Medéia* clássica, uma vez que, muitas vezes, a vontade da personagem principal vai ao encontro do desejo dos deuses. O desenlace trágico contemporâneo ancora-se na interpretação nacional-popular que busca criticar o discurso dominante – este definido por Marilena Chauí<sup>36</sup> como a visão *verdeamarelista* de nação e de “povo brasileiro”, cujos valores progressistas vinham da herança populista de Getúlio Vargas. De acordo com as considerações de Sandra Siebra Alencar sobre a peça *Gota D'água*:

Nesse parecer, percebe-se o que poderíamos denominar de embate simbólico, devido à disputa entre dois discursos concorrentes: o oficial e o dos grupos opositores ao governo, representados aqui pela classe artística, ambos buscando legitimar a sua versão daquele momento histórico.<sup>37</sup>

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

---

<sup>35</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Medéia*. **Cultura Vozes**. Petrópolis: Vozes, v. 93, n. 5, 1999, p. 140-141.

<sup>36</sup> CHAUI, Marilena. **Brasil – mito fundador e sociedade autoritária**. 5. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

<sup>37</sup> ALENCAR, Sandra Siebra. A censura *versus* o teatro de Chico Buarque de Hollanda, 1968-1978. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, jul./dez. 2002, p. 108.