

Gota d'água: aspectos estruturais de uma tragédia nacionalⁱ

Mestranda Suéllen Rodrigues Ramos da Silvaⁱⁱ (UEPB)

Resumo:

Enquanto revitalização de Medéia, tragédia clássica escrita por Eurípedes e encenada pela primeira vez em 431 a.C., em Atenas, a peça Gota d'água, que estreou em 1975, no Rio de Janeiro, criada por Chico Buarque e Paulo Pontes a partir de roteiro televisivo de Oduvaldo Vianna Filho, preserva a trama central do texto grego, apesar de trazer ao palco características da realidade brasileira. A versão moderna atende, em alguns aspectos, à formatação de tragédia ideal concebida nos escritos de Aristóteles e Horácio, inclusive devido a mudanças fundamentais do próprio enredo. Simultaneamente, questões que só chegariam ao palco na modernidade trágica, como o sentimento de solidão e abandono do homem, sem amparo do sagrado, a representação do sujeito comum e as condições sociais para sobreviver numa sociedade movida pelo capital, também estão na essência das ações dramáticas.

Palavras-chave: tragédia, Medéia, Gota d'água

1 Percepções sobre o trágico

A partir das reflexões de Aristóteles (2005), percebemos que a imitação é uma capacidade natural do homem que gera aprendizado e fruição, estando na gênese da criação literária, em especial, da poesia dramática. O filósofo refere-se à representação de ações e à capacidade humana de adquirir conhecimento sobre situações de sofrimento e dor através da apreciação da arte. Surge então o conceito de tragédia, da qual as ações e a fábula constituem sua alma, seu elemento essencial e sua finalidade. Devemos, portanto, pensar a tragédia não como “aquilo que acontece ao herói”, mas sim “por meio do herói” (WILLIAMS, 2002, p. 80), ou seja, como “a imitação de pessoas em ação, não de pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura” (ARISTÓTELES, 2005, p. 25).

Os personagens são, portanto, na compreensão aristotélica, instrumentos de representação da ação trágica, ação que deve ser grave, de alguma extensão, completa e consistir na imitação de fatos que inspirem temor e piedade. Para despertar tais sentimentos, o herói trágico não deveria ser nem um homem honesto nem perverso que caísse em infortúnio, pois isto causaria indignação ou, no segundo caso, possivelmente até simpatia. Deveria sim estar em situação intermediária, sendo “aquele que nem sobreleva pela virtude e justiça, nem cai no infortúnio em consequência de vício e maldade, senão de algum erro, figurando entre aqueles que desfrutam grande prestígio e prosperidade” (ARISTÓTELES, 2005, p. 32).

A recomendação final, referente à posição social do herói trágico grego, faz-se compreender, conforme explica Raymond Williams (2002, p. 41-42), pois as famílias reinantes eram comumente “heróicas” por terem pertencido “a uma época passada e legendária, intermediária entre deuses e homens”. Sendo a ação o elemento central da poesia dramática, e essencial o aprendizado a partir de seu efeito catártico por meio do temor e da piedade, “posição social elevada e estatura heróica eram então condições da importância geral da ação: a um só tempo pública e metafísica”, possibilitando através da grande representatividade deste herói, por sua condição social, que a ação levada ao palco incorporasse “uma visão total da vida.”

A essência desse herói trágico mudou com o passar do tempo, com as transformações sociais, pensamentos e crenças de cada época. A tragédia, afirma Raymond Williams (2002, p. 59), é “fundamentalmente associada às grandes crises do desenvolvimento humano: o conflito grego entre

‘homem e destino’ e o dualismo do homem na renascença. Crises comparáveis são recorrentes, e na tragédia moderna o conflito se estende à própria Idéia”.

Gota d’água, definida por Chico Buarque e Paulo Pontes (2006) como “uma tragédia da vida brasileira”, utiliza-se da trama de *Medéia* para a criação de um espetáculo com o objetivo de levar o povo para o palco, iniciativa que havia sumido das produções culturais brasileiras, na opinião dos autores, apesar desta ser a classe de fato representativa da identidade nacional. Através da peça, Buarque e Pontes buscaram também usar a ação dramática para causar reflexão sobre questões sociais fundamentais para o período em que foi escrita, como a concentração de renda e o acúmulo de capital à custa da exploração das classes mais baixas, acentuando gradualmente o empobrecimento de grande parcela da população.

A tragédia brasileira é um bom exemplo das características que foram absorvidas por este gênero dramático com o passar do tempo, mantendo, no entanto, elementos essenciais da poesia dramática clássica.

O processo de abolição das monarquias, desde a crença em reis como enviados do divino à transição para o momento no qual a realeza necessita manter a satisfação de seus súditos, bem como a posterior ascensão burguesa, com o poder sendo exercido através do capital, são questões às quais nos remetemos diante da figura de Creonte, empresário e proprietário das casas do conjunto habitacional da Vila do Meio-Dia, e de sua cadeira-trono, passada ao final da trama para Jasão, um elemento cênico que representa simbolicamente o poder e a posição social. A tentativa de Creonte expulsar Joana com acompanhamento de escolta policial indica-nos ainda a questão da propriedade como temática moderna e a relação do poder do capital com as instituições governamentais.

O rebaixamento do estatuto heróico e da linguagem elevada, que se torna prosaica, características da tragédia moderna, também compõe a recriação brasileira de *Medéia*. Como mencionado há pouco, está na essência de *Gota d’água*, por seus objetivos, a representação de figuras do povo. Contudo, em relação à linguagem, de conteúdo igualmente popular, inclusive em alguns trechos chegando a ser caricatural pelo excesso de palavras de baixo calão, a naturalidade do linguajar comum é ornada pela versificação. Os autores explicam a opção pela escrita em versos por entenderem que assim estariam “intensificando poeticamente um diálogo que podia ser realista, um pouco porque a poesia exprime melhor a densidade de sentimentos que move os personagens”, mas, sobretudo, tentando “revalorizar a palavra”. (BUARQUE; PONTES, 2006, p. 18)

A intenção de dar à palavra, ao discurso, um papel central no acontecimento dramático é claramente exposta pelos criadores de *Gota d’água*, que se referem a uma “crise expressiva do teatro brasileiro” e criticam a produção dramática nacional da época, segundo eles, centrada apenas nos recursos cênicos de estímulos sonoros e visuais.

Aprendemos com Aristóteles (2005, p. 36) que o ideal seria exatamente a tragédia ter qualidade evidente já ao ser lida, sendo indispensável “arranjar a fábula de maneira tal que, mesmo sem assistir, quem ouvir contar as ocorrências sinta arrepios e compaixão em consequência dos fatos”. Apesar desse destaque, do cuidado na construção dos diálogos e na disposição da própria ação dramática, Buarque e Pontes não abrem mão de usar também os recursos referidos, prevendo passagens de canto, dança e uso de efeitos de iluminação, demonstrando tratar-se de uma produção pensada para de fato ser encenada.

A observação parece redundante por estarmos nos referindo a uma tragédia, contudo, enquanto há produções teatrais que não primam pelo texto, conforme a situação referida pelos dramaturgos, alguns escritos trágicos, observa Hegel (2004), diferentemente das tragédias gregas, que foram, em sua época, elaboradas para o palco, parecem ser concebidos apenas para a leitura, dispensando elementos essenciais, como a vitalidade dramática e questões práticas de execução cênica, deixando de observar um preceito básico da criação teatral: “ter a cena o mais possível

diante dos olhos; vendo, assim, as ações com a máxima clareza, como se assistisse ao seu desenrolar” (ARISTÓTELES, 2005, p. 37).

A retirada do coro como elemento da ação dramática, que exercia uma função importante de reflexão e equilíbrio, é outra mudança estrutural perceptível entre a tragédia clássica e a moderna. De acordo com Hegel (2004), o coro não interferia de fato na ação, mas enunciava seu juízo, advertia, tinha compaixão ou invocava o direito divino.

Assim, o coro pertence essencialmente ao ponto de vista em que ainda não se deixam opor às intrigas éticas leis determinadas do Estado, válidas juridicamente, e dogmas religiosos firmes, e sim em que o ético surge somente em sua efetividade imediatamente viva e apenas permanece assegurado o equilíbrio da vida imóvel, contra as colisões assustadoras, às quais deve conduzir a energia oposta do agir individual. (HEGEL, 2004, p. 251)

No entanto, explica Raymond Williams (2002), o herói trágico passou a ser concebido como indivíduo isolado, desprezando-se a relação entre o coro, representação da coletividade, e os atores.

Não é circunstancial que, à medida que essa singular cultura se modificava, o coro tenha sido o elemento crucial da forma dramática que foi enfraquecido e finalmente descartado. A estrutura de sentimento que no período de grandeza havia desenvolvido e mantido o coro como a tensão e a resolução dramatizadas de uma experiência coletiva e individual enfraqueceu e se perdeu, e com ela um sentido único e singular de tragédia. (WILLIAMS, 2002, p. 37-38)

De modo geral, na tragédia moderna, o que era expresso pelo coro passou a ser inserido nos diálogos, transferido para a fala dos personagens. Em *Gota d'água*, encontramos uma solução intermediária. O coro existe, mas não como elemento de formação estanque, que se mantém presente durante toda a ação dramática. É formado pelos vizinhos de Joana, que desempenham papéis específicos na trama e participam individualmente das cenas, formando o coro apenas em algumas passagens. Além de interpretar trechos musicais da peça, há momentos em que a função tradicional do coro, de equilíbrio, apaziguamento e aconselhamento, é perceptível, inclusive em diálogo direto com a heroína trágica.

VIZINHAS - Comadre Joana
Recolhe essa dor
Guarda o teu rancor
Pra outra ocasião
Comadre Joana
Abafa essa brasa
Recolhe pra casa
Não pensa mais não
Comadre Joana
Recolhe esses dentes
Bota panos quentes
No teu coração
(BUARQUE; PONTES, 2006, p. 54)

Ou intercedendo junto ao sagrado.

CORO — Virgem matriarcarum, me livrai
De toda inútil e vã rebeldia
Joana está sem casa e os filhos, sem pai
Por ela querer mais do que podia
Virgem, cultivai em mim o respeito
Às leis e ao apetite do mais forte
Joana rebelde tem por pena um leito

Gélido e solitário como a morte
(BUARQUE; PONTES, 2006, p. 147)

Ainda a respeito dos elementos da ação trágica, observamos que a separação entre as esferas do divino e do humano, a laicização da arte, com a gradual diminuição da intervenção do sagrado ou do destino, chegando o momento do homem estar só, abandonado à própria sorte, é uma representação presente na relação de Joana com suas crenças. A protagonista de *Gota d'água* chega a invocar ajuda e proteção, inclusive em uma cena ritualística que compõe a ação dramática na qual são mencionados orixás e divindades do Olimpo. Apesar disso, a vingança contra Alma, filha de Creonte e noiva de Jasão, fracassa, aprofundando em Joana o sentimento de abandono e solidão.

JOANA - [...] Meu senhor, olhe pra mim, tenha dó,
Pai, por quê, meu Pai? Você não deixou?
Como foi que Creonte farejou,
meu Ganga? Responde, aponta uma estrada
Pra quem padece como eu não há nada
que ajude mais do que o padecimento
de quem me oprime. Foi só um momento
de alívio que eu pedi. Não pode ser?
[...] Xangô, meu Pai, salvou meus inimigos
por que motivo? De que serve a vida
deles? Eu tenho que sair ferida,
abandonada, doída, sem abrigo
Não, não pode fazer isso comigo,
meu Ganga. Não, não pode ser. Você
quer eles vivos para quê? Por quê?
(BUARQUE; PONTES, 2006, p. 171-172)

Essa é mais uma característica do herói moderno presente na tragédia brasileira em estudo, em especial na personagem Joana: o sentimento de solidão. Como explica Raymond Williams (2002, p. 82) ao discorrer sobre a tragédia no século XX, “o que é generalizado é a solidão do homem que se defronta com um destino cego, e esse é o isolamento fundamental do herói trágico”.

Esse herói, que surge preso à condição humana, tem uma atitude mais reflexiva. Os caracteres, antes perceptíveis em especial por meio das ações dos personagens, tornam-se presentes também no âmbito das ideias. Assim, segundo Hegel (2004, p. 264), é possível delinear uma importante diferença entre os heróis da tragédia clássica, que diante de determinadas circunstâncias, “quando se decidem firmemente a um único *pathos* ético correspondente à sua própria natureza por si mesma pronta, devem entrar necessariamente em conflito com a potência ética igualmente legitimada e oposta”, e os heróis modernos, que, de modo contrário, têm diante de si “uma amplitude de relações e condições mais contingentes, no interior das quais é possível agir dessa ou daquela maneira”.

O texto escrito por Eurípedes já abrigava características que apenas muito depois se tornariam comuns à poesia dramática. Um aspecto apontado por Mário da Gama Kury, em prefácio à edição de 1991, é o fato de que “os erros de Medéia e Jasão, ao contrário do que acontece na maioria das tragédias gregas, são devidos a seus próprios atos, e ambos não os atribuem ao destino ou a algum deus vingador”, expressando assim “a vida humana em termos de humanidade e de livre escolha do bem e do mal.” (KURY, 1991, p. 14).

Hegel (2004, p. 266), ao distinguir os caracteres trágicos e modernos, também destaca os diferenciais das tragédias de Eurípedes: a “fraqueza da indecisão, as idas e vindas da reflexão, o raciocínio sobre os fundamentos, pelos quais se deve orientar a decisão”, atributos observáveis em personagens da tragédia moderna.

Tanto Medéia quanto Joana, a quem corresponde a protagonista do texto grego na recriação brasileira, conscientes de suas ações, agem por si mesmas diante de uma situação na qual convivem com sentimentos conflitantes: o amor por seus filhos e o desejo de vingança alimentado contra o marido após o abandono. Nisso reside, em grande parte, a força das duas peças.

2 Convenções da tragédia: ação, tempo, lugar

De acordo com Aristóteles (2005), a tragédia deve ser a representação de uma ação inteira, completa. Assim, a fábula necessita ser de extensão conveniente, permitindo que seja guardada na memória e que os fatos ocorram conforme a verossimilhança ou necessidade e, em especial, ter unidade, ser a imitação de uma ação única, com início, meio e fim, que não deve começar ou terminar num ponto ao acaso e nem abrigar episódios sem relação direta com a ação principal.

Hegel (2004, p. 208) refere-se à unidade de ação como “lei inviolável”, ponderando haver discussões sobre onde de fato reside esta unidade. Segundo seu entendimento, “toda ação já deve em geral ter uma finalidade *determinada* que ela executa”, residindo a ação dramática “essencialmente num agir *colidente*”, e sua verdadeira unidade fundamentando-se “no movimento total, para que a colisão, segundo a determinidade das circunstâncias, dos caracteres e dos fins particulares, igualmente se apresente adequada aos fins e aos caracteres, bem como supere sua contradição.”

Na *Medéia* grega e na tragédia brasileira, a ação inicia-se *in medias res*, quando Jásão (Jasão, na versão moderna) já abandonou esposa e filhos para ficar noivo da filha de Creonte, representação do mais alto poder local. Em ambas as fábulas, a ação termina após a catástrofe, quando a heroína trágica assassina suas crianças como forma de vingar-se. A respeito dos acontecimentos anteriores ao ponto inicial da peça, tomamos conhecimento por referências contidas nas falas dos personagens.

Em *Gota d'água*, contrariando os princípios aristotélicos, além da ação principal, envolvendo a separação de Joana e Jasão, a expulsão dela da comunidade e o assassinato das crianças, que corresponde ao mito de Medéia, desenreda-se também a mobilização dos moradores da comunidade pelo não pagamento das prestações das casas, uma ação paralela com força própria.

Sendo Joana uma das moradoras, e estando ela na mesma situação dos demais, com prestações atrasadas e, apesar de já ter pago o valor real do imóvel, possuindo uma dívida exorbitante devido às taxas de juros e correções que se avolumam, há um nexos consistente da ação referida com a ação principal na medida em que é a condição de dependência da personagem por conta da propriedade do imóvel que dá a Creonte o poder de expulsá-la da Vila do Meio-Dia. Contudo, a questão não é apenas mencionada, e sim há um fluxo específico de episódios que segue um curso independente da trama extraída de *Medéia*, desde a reflexão dos moradores sobre a cobrança injusta das prestações, a mudança de postura de Jasão, que oscila entre a defesa de seus vizinhos, sua compreensão sobre as condições de vida na comunidade e a justificação das atitudes de Creonte, até a mobilização dos moradores. Em momento algum Joana toma parte nessas ações.

Ainda a respeito da ação, Aristóteles (2005) afirma que a estrutura trágica mais bela é a composta por uma ação complexa terminada em infortúnio, resultado não de maldade, mas de um grave erro do herói, e sendo composta por momentos de reconhecimento ou peripécia, havendo ainda maior beleza quando ambos ocorrem simultaneamente.

O reconhecimento comum aos dois textos trágicos ocorre quando Medéia e Joana se dão conta de que a forma suprema de vingança contra o marido é a morte de seus filhos, percepção que desencadeia nas heroínas um profundo conflito interno. Em *Gota d'água*, há um segundo momento de reconhecimento: a chegada de Corina, melhor amiga de Joana, com a notícia de que o presente enviado à noiva de Jasão não pode ser entregue, quando a protagonista se dá conta de ter fracassado

em destruir o casamento e, principalmente, de estar realmente só, sem qualquer auxílio do sagrado.

Ainda no âmbito da ação trágica, outra convenção referente não apenas à poesia dramática, mas também às estruturas tradicionais da criação literária, é a justiça poética, segundo a qual haveria “o sofrimento como consequência do erro e a felicidade como consequência da virtude”. O impulso moral da tragédia resultaria então do entendimento dessa relação, sendo o espectador “levado a agir de acordo com o bem pela demonstração das consequências do bem e do mal.” (WILLIAMS, 2002, p. 53).

Refletindo a partir dos preceitos aristotélicos que tratam do aprendizado através da arte, a tragédia já teria, a princípio, uma função moralizante. A questão também é posta nos escritos hegelianos referentes ao desenlace e à reconciliação trágica.

Na tragédia é a eterna justiça que, como potência absoluta do destino, salva e sustenta o acordo da substância ética contra as potências particulares que se autonomizam e, desse modo, colidem e, na racionalidade interior de seu imperar, nos satisfaz por meio da visão dos indivíduos que estão sucumbindo eles mesmos. Se na tragédia moderna se apresenta uma justiça semelhante, então na particularidade dos fins ela é em parte mais abstrata, em parte na justiça e no crime mais aprofundados, para os quais se vêem forçados os indivíduos, caso queiram se impor, é de natureza mais fria e criminalística. (HEGEL, 2004, p. 269)

Apesar do sofrimento que causou a si própria, decidindo pelo assassinato de seus filhos, Medéia sai vitoriosa ao provocar a morte do rei Creonte, de sua filha Glauce, noiva de Jasão e, sobretudo, por vingar-se do homem que a abandonou, causando-lhe o que considera ser a dor suprema: a morte das crianças, sendo ele impedido até mesmo de tocar seus corpos e sepultá-los. Resgatada pelo carro do Sol, pai de seu pai, a heroína não recebe punição do povo de Corinto.

Em *Gota d'água*, podemos dizer que a justiça poética não se concretiza por completo. Alma, filha de Creonte, é salva do envenenamento pela suspeita do pai, que também permanece vivo e, apesar de claramente explorar os moradores da comunidade, não é punido de forma alguma. A festa de casamento prossegue e Jasão chega a ser anunciado como sucessor de Creonte, simbolicamente sentando-se em sua cadeira-trono. Joana mata os filhos, também como vingança contra Jasão, mas além de partilhar da mesma cisão interior de Medéia, amar as crianças e sofrer pelo destino a elas imposto, encontra-se ao final da trama até mesmo sem o amparo do sagrado, no qual depositou sua crença, e acaba por suicidar-se.

Diante do desenlace da tragédia brasileira, cabe mencionar a crítica de Raymond Williams (2002, p. 53-54) a respeito do conceito de justiça poética.

Como tal, aquilo que foi intencionado como uma ênfase moral de um tipo bastante tradicional tornou-se uma ideologia a ser imposta sobre a experiência e a mascarar os mais difíceis reconhecimentos da vida real. Que o esquema tenha sido chamado “justiça poética” é ironicamente, a demonstração desse caráter ideológico. Essa versão do resultado podia ser demonstrada numa ficção, mas não podia dar conta de grande parte da experiência real. A distância entre uma tal ficção e a experiência foi o fato principal que os homens vieram a observar, e a consciência de um sofrimento não explicado e aparentemente irracional forneceu base para a decorrente deposição, não apenas dessa versão do resultado, mas de toda a sua ênfase moral.

As colocações do autor indicam a artificialidade desse recurso que cumpre seu papel moralizador e, em geral, atende às expectativas do espectador, mas distancia a arte da *práxis*, em que os finais justos ou mesmo felizes não são uma regra. Há, portanto, em *Gota d'água*, como em outras produções modernas, uma relação de maior proximidade com a experiência humana.

Em relação à extensão, Aristóteles (2005, p. 24) recomenda empenho para que não ultrapasse “uma revolução do sol” ou a supere de pouco, enquanto Hegel (2004) atenta para a fantasia do espectador, com a qual pode se contar, apesar de ponderar que mesmo a representação tendo a capacidade de concentrar grandes espaços de tempo, deve-se levar em conta a intuição sensível e a verossimilhança, concentrando o tempo de modo simples sempre que isto for possível.

Enquanto Eurípedes mantém a unidade de tempo, os dramaturgos brasileiros não demarcam as passagens temporais, conferindo fluidez à ação dramática, a exemplo das tragédias de Shakespeare.

Não mencionada na *Poética* aristotélica, a concepção de unidade de lugar é um diferencial relevante entre a tragédia clássica e a tragédia moderna. Hegel (2004, p. 206-207) esclarece que a poesia moderna libertou-se dessa exigência diante da dificuldade de submeter-se a tal julgo devido à necessidade de “expor uma riqueza de colisões, caracteres, personagens episódicas e eventos intermediários, em geral uma ação cuja plenitude interior também requer um desdobramento exterior”. Contudo, pondera, a mudança de lugar feita de maneira despropositada é inoportuna, não devendo sobrecarregar-se a imaginação do espectador, podendo incorrer na falta de clareza quando se tratar de uma ação “concentrada em poucos e grandes motivos” e que possa ser “simples no exterior”, sem necessidade de “nenhuma mudança variada do palco”.

Eurípedes acompanha o padrão de sua época e toda a ação dramática ocorre em frente à casa de Medéia, em Corinto. A tragédia brasileira, seguindo os preceitos dramáticos modernos, acontece em diferentes *sets*, em alguns momentos, inclusive, com ações alternadas, ou mesmo simultâneas, ocorrendo em espaços diversos, movimento já previsto no texto dramático a ser executado com efeitos de luz. Os principais *sets* da peça são o das vizinhas, o da oficina de Egeu e o do botequim. Há ainda o *set* de Joana, o *set* de Creonte e a previsão de uma zona neutra, não ocupada pelos *sets*, na qual também se passam alguns episódios da ação.

A oficina como um dos *sets* principais justifica-se por Egeu ser o elo entre personagens da trama, tendo acesso a Jasão, à Joana e aos demais moradores da Vila do Meio-Dia, além de desempenhar uma função central na ação paralela inserida pelos dramaturgos brasileiros, e por eles privilegiada, sobre o enriquecimento de Creonte a partir da exploração de toda a comunidade. A figura de Mestre Egeu, assim chamado por seus vizinhos em sinal de respeito, profissional autônomo com conhecimento técnico, dono de sua própria oficina, contrasta com a realidade de seus vizinhos, que sobrevivem com renda proveniente de trabalhos esporádicos, morando em imóveis que ainda estão sendo pagos.

3 Especificidades da tragédia brasileira

Apesar de fazer algumas ressalvas às peças criadas por Eurípedes, Aristóteles (2005) classifica-o como o “mais trágico dos poetas”, aprovando suas produções por terminarem frequentemente num infortúnio.

Ao recriarem *Medéia*, os autores brasileiros parecem atentos às reflexões aristotélicas e fazem intervenções no enredo dramático que atendem às críticas levantadas pelo filósofo grego. Algumas das alterações presentes na peça de Buarque e Pontes são soluções aproveitadas do roteiro para televisão escrito por Oduvaldo Vianna.

Um dos aspectos mais caros a Aristóteles na poesia dramática é a verossimilhança, chegando a afirmar que “quando plausível, o impossível se deve preferir a um possível que não convença.” Para ele, “as fábulas não se devem compor de partes irracionais; tanto quanto possível, não deve haver nelas nada de absurdo, ou então que se situe fora do enredo” (ARISTÓTELES, 2005, p. 48).

Duas passagens da tragédia de Eurípedes são apontadas pelo filósofo como inverossímeis e,

por este motivo, criticadas. A primeira delas é a visita que Egeu, rei de Atenas, faz a Medéia. Após comentar sobre sua ida ao templo de Apolo, Egeu percebe a tristeza no rosto de Medéia, que lhe conta sobre o abandono por Jáson, sua expulsão de Corinto e pede para se refugiar em Atenas, prometendo ajudá-lo a ter filhos, um grande desejo do amigo, motivo pelo qual veio ao templo consultar o oráculo.

Medéia, de origem bárbara, estava impossibilitada de voltar para a Cólquida, sua terra natal, por ter matado seu irmão durante a fuga com Jáson, e não seria facilmente recebida em outro reino por sua fama de feiticeira, sendo mal vista na região de Iolco, cidade em que usou seus conhecimentos de magia para causar a morte do rei Pelias, primo de Jáson, que havia lhe roubado o trono, gerando a revolta da população e sua ida para Corinto.

Ao receber o consentimento de Egeu, que promete pelos deuses não expulsá-la e protegê-la caso seja perseguida, Medéia ganha novo ânimo para seguir com seus planos de vingança, conforme percebemos em sua fala logo após a saída de Egeu com sua escolta.

MEDÉIA - Zeus! Justiça de Zeus! Cintila do sol!
Agora, amigas minhas, poderei vencer
todos os inimigos gloriosamente!
Tenho esperanças, hoje que a marcha começa,
de ver caírem, justamente castigados,
meus adversários, pois no auge da tormenta
em que me debatia apareceu esse homem,
porto seguro onde depois de realizar
os meus desígnios, irei amarrar as cordas
quando chegar lá em Atenas gloriosa.
(EURÍPEDES, 1991, p. 50)

A visita de Egeu tem, portanto, um papel importante no desenlace da trama, no entanto, se dá como um episódio à parte, sem qualquer conexão com o caminhar da ação dramática até este ponto.

Em *Gota d'água*, Egeu, padrinho de um dos filhos de Joana e Jasão, portanto, compadre do casal, além de ser companheiro de Corina, melhor amiga da protagonista, está presente desde o início da peça, assumindo posição de destaque no enredo.

Assim como o Egeu de Eurípedes, na tragédia brasileira também é ele que se propõe a ajudar a mulher abandonada com seus filhos. Mestre Egeu acolhe os meninos em sua casa, mobiliza os moradores para defender a permanência de Joana na comunidade e, quando Creonte consegue controlar a manifestação através do perdão de prestações antigas e benesses, desviando o foco da discussão sobre a expulsão dela e dos filhos, também é o compadre que oferece abrigo em sua casa.

EGEU - [...] Com essa manobra ele nos deixa
falando sozinhos para o vento,
dá a impressão que toda a minha queixa
é queixa de velho rabugento
Mesmo assim, o pessoal... não creio
que na hora mesmo vá deixar
que te enxotem, não tenha receio (*Tempo.*)
Mas se for assim... pode deixar
comigo, comadre, a gente dá
um jeito, põe-se água no feijão
e vocês ficam conosco lá
em casa...
(*Tempo.*) Ouviu, comadre?...
(BUARQUE; PONTES, 2006, p. 148)

Aristóteles (2005, p. 35) também recomenda que o “desenredo das fábulas, é claro, deve ocorrer da própria fábula”, apontando para a necessária limitação da intervenção divina no desenrolar da ação e condenando o recurso do *deus ex machina*, presente na *Medéia* clássica: a fuga da heroína no momento final da peça, resgatada pelo carro do Sol.

A recriação brasileira da tragédia tem um final crível, com Joana matando seus filhos e suicidando-se através da ingestão dos bolinhos envenenados, preparados por ela mesma, levados para a noiva de Jasão pelas crianças como um presente e devolvidos por ordem de Creonte. Não há, portanto, qualquer interferência do sagrado, embora Joana, em momentos da peça, recorra às divindades da umbanda e demonstre sua crença em receber proteção dos orixás para ter sucesso em seus planos de vingança.

O assassinato dos filhos, na tragédia grega, é consumado por Medéia logo após receber a confirmação por um mensageiro de que seu plano foi exitoso. A vingança contra Jasão seria, indiscutivelmente, a motivação principal do ato, mas, no contexto da trama, menciona-se também a antecipação de um fato posto como iminente: o risco de que os meninos fossem mortos pelo povo de Corinto em represália pelo envenenamento do rei Creonte e de sua filha, segundo fala da própria protagonista.

MEDÉIA – Não volto atrás em minhas decisões, amigas;
sem perder tempo matarei minhas crianças
e fugirei daqui. Não quero, demorando,
oferecer meus filhos aos golpes mortíferos
de mãos ainda mais hostis. De qualquer modo
eles devem morrer e, se é inevitável,
eu mesma, que os dei à luz, os matarei.
(EURÍPEDES, 1991, p. 67)

Embora o fato seja claramente secundário na decisão da personagem de Eurípedes em praticar o infanticídio, na tragédia brasileira, com o fracasso dos planos de Joana, o assassinato dos filhos torna-se uma escolha da protagonista ao sentir-se desamparada, o que suas palavras finais deixam transparecer.

JOANA – (*Dá um bolinho e põe guaraná na boca dos filhos.*)
A Creonte, à filha, a Jasão e companhia
vou deixar esse presente de casamento
Eu transfiro pra vocês a nossa agonia
porque, meu Pai, eu compreendi que o sofrimento
de conviver com a tragédia todo dia
é pior que a morte por envenenamento.
(*Joana come um bolo; agarra-se aos filhos; cai com eles no chão; [...]*)
(BUARQUE; PONTES, 2006, p. 173)

E apesar da divisão, tanto de Medéia quanto de Joana, entre o amor pelos filhos e a vingança contra o marido, e a evidente indecisão em praticar tal ato, presente em reflexões das personagens em várias cenas de ambas as peças, o momento do assassinato dos filhos em *Gota d'água* se dá de maneira mais branda, o que se demonstra não apenas nas falas, mas na própria encenação. Joana, após conversar com as crianças, dá a elas bolo e guaraná, envenenando-as sem que saibam e agarrando-as no momento de sua própria morte. A indecisão da protagonista persiste até os momentos finais. Sozinha, ela remete-se à sua divindade, questionando a respeito e decidindo-se apenas com a chegada dos filhos pedindo comida, como se isto fosse uma indicação do sagrado.

JOANA: - [...] Não, Senhor... É isso? Afasta
de mim essa idéia, meu Pai... Mas não,
meu Ganga, é pior... Pior, tem razão

Esse é o caminho que o Senhor me aponta
Aí em cima você toma conta
das crianças?... (*Grita*) Não!...
(*Com o grito as crianças aparecem*)
Vêm, meus
Filhos, vêm...
FILHO 1: - Queria comer...
FILHO 2: - Tou com fome...
JOANA: - Tem
comida vem... Isso é o que o senhor quer?
(*Abraça os filhos profundamente um tempo*)
(BUARQUE; PONTES, 2006, p. 173)

Em Eurípedes, a concepção da ação é mais violenta. A morte das crianças se dá com o uso de um punhal, detalhe que é narrado, cabendo ao espectador imaginar a cena a partir dos gritos dos meninos tentando fugir da mãe e pedindo para serem salvos. A cena do infanticídio ocorre no interior da casa de Medéia, longe da vista do espectador, bem como as mortes de Creonte e sua filha, que acontecem no palácio e são relatadas pelo mensageiro. Os assassinatos, portanto, são apresentados em conformidade com recomendações que Horácio (2005, p. 60) faria mais tarde, por considerar que as ações, “quando recebidas pelos ouvidos, causam emoção mais fraca do que quando, apresentadas à fidelidade dos olhos, o espectador mesmo às testemunhas”, o que seria desejável no caso de “ações que convém se passem dentro e furem-se muito aos olhos, para relatá-las logo mais uma testemunha eloquente”, das quais Medéia “trucidar os filhos” é o primeiro exemplo por ele citado.

Conclusão

O estudo de *Gota d’água – Uma tragédia brasileira*, partindo de sua relação intrínseca com a peça *Medéia* de Eurípedes, obra de referência para a sua criação, permite refletirmos acerca de diversas questões relativas ao trágico, como os conceitos primordiais, formulados por Aristóteles, elementos estruturais da ação dramática e as transformações ocorridas desde a tragédia clássica à sua concepção moderna.

Tratando-se de um trabalho panorâmico, centrado principalmente no aproveitamento feito da trama contida no texto grego, buscamos identificar aspectos gerais da poesia dramática trágica na peça de Chico Buarque e Paulo Pontes, considerando, todavia, que diversos pontos poderiam ser aprofundados em estudos específicos, com uma necessária ampliação bibliográfica, resultando, possivelmente, em contribuições interessantes para o entendimento da tragédia contemporânea.

Referências Bibliográficas

- 1] ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- 2] BUARQUE, Chico, PONTES, Paulo. **Gota d’água: Uma tragédia brasileira**. 35 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- 3] EURÍPIDES. **Medéia, Hipólito, As troianas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1991.
- 4] HEGEL, Georg. A poesia dramática. In: _____. **Cursos de estética**. Tradução: Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle; Consultoria: Victor Knoll. Vol. 4. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p. 200-276.
- 5] WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Trad. Betina Bischof. São Paulo:

Cosac&Naify, 2002.

ⁱ As expressões **tragédia nacional** e **tragédia brasileira**, em todo o artigo, remetem-se especificamente à peça *Gota d'água*, por sua subtitulação e temática social abordada no enredo, e não a um conceito ou delimitação do gênero.

ii Autora

Suélien RODRIGUES, Mestranda em Literatura e Cultura
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL)
suellenrodrigues.rs@gmail.com