

A “GOTA D’ÁGUA” DE MEDEIA: UMA ANÁLISE DA REINTERPRETAÇÃO CONTEMPORÂNEA DO MITO POR MEIO DE CHICO BUARQUE E PAULO PONTES

Letícia Rodrigues Coelho da Silva Marques (UERJ)

RESUMO: O mito, como forma fundamental de compartilhar conhecimento e entender as relações humanas, desempenhou um papel central nas sociedades antigas, fornecendo explicações para fenômenos naturais, origens e comportamentos humanos. Por outro lado, a literatura, ao surgir como uma forma de arte e expressão, trouxe consigo a capacidade de criar mundos ficcionais, explorar a complexidade das emoções humanas e questionar as verdades estabelecidas. Ambas as formas de reconhecer o mundo não podem ser vistas como mentira ou verdade, mas sim como pontos de vista pertencentes ao seu próprio tempo. Nesse sentido, analisa-se a obra literária “Gota d’água” (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes, reinterpretação contemporânea do mito de Medeia, personagem da tragédia grega escrita por Eurípedes, de forma a demonstrar como o mito continua relevante e passível de ser adaptado para diferentes contextos e épocas – evidenciando a atemporalidade e a universalidade de suas temáticas –, e como ele, por meio da literatura, possibilita uma nova perspectiva sobre a história, explorando, na obra em estudo, questões sociais e políticas pertinentes à realidade brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Tragédia; Medeia; Mito; Literatura

THE “LAST STREW” OF MEDEA: AN ANALYSIS OF THE CONTEMPORARY REINTERPRETATION OF THE MYTH THROUGH CHICO BUARQUE AND PAULO PONTES

ABSTRACT: Myth, as a fundamental way of sharing knowledge and understanding human relationships, played a central role in ancient societies, providing explanations for natural phenomena, origins and human behaviors. On the other hand, literature, when emerging as a form of art and expression, brought with it the ability to create fictional worlds, explore the complexity of human emotions and question established truths. Both ways of recognizing the world cannot be seen as lies or truth, but rather as points of view belonging to their own time.

In this sense, it will be analyzed the literary work “Gota d'água” (1975), by Chico Buarque and Paulo Pontes, a contemporary reinterpretation of the myth of Medea, a character from the Greek tragedy written by Euripides, in order to demonstrate how the myth remains relevant and capable of being adapted to different contexts and times – highlighting the timelessness and universality of its themes –, and how it, through literature, enables a new perspective on history, exploring, in the play under study, social and political issues pertinent to the Brazilian reality.

KEYWORDS: Tragedy; Medea; Myth; Literature

“O mito é o nada que é tudo”
Ulisses. Fernando Pessoa.

Sendo o modo fundamental de compartilhar conhecimento, no mito tem-se narrativas orais como formas essenciais para se saber sobre nossas realidades, de tentar reconhecer o que acontece no mundo e de entender as relações humanas, produzindo uma síntese do conhecimento humano pela primeira vez. Dessa forma, o mito é uma categoria especial da narrativa, possuindo elementos muito distintivos. Uma característica fundamental é que o mito é uma forma discursiva criada quando apenas existia ele como narrativa, sem concorrer com nenhuma outra – era o que a sociedade tinha no momento para ajudar com suas vidas.

Historicamente percebemos que o homem tem afinidade com as representações, possuindo prazer em imitar e em contemplar imitações, que é consequência da disposição dele ao conhecimento proporcionado, que eleva o homem do particular para o geral. Aristóteles valoriza a mimética por sua autonomia comparada à verdade preestabelecida – a arte sendo uma possibilidade de reinterpretar a realidade, surgindo aí seu caráter mimético essencial, o da verossimilhança – estabelecendo conceitos como mimese, mito e catarse. Em sua obra *A Poética*, Aristóteles explica que a mimese acontece quando a ação humana é representada de forma pior, pela comédia, ou pela melhor, pela tragédia e pela epopeia, se comparada à realidade, por meio do ritmo, metro, linguagem ou dramatização. A teoria da tragédia de Aristóteles, que é considerada a arte mimética por excelência, afirma que esta é a representação das ações humanas com um caráter elevado, através do diálogo e do cênico. O mito é o elemento mais importante da tragédia, sendo a constituição de uma ação única e com delimitada extensão, que são as características essenciais para constituir o belo trágico.

Hoje tem-se a Literatura, que não é uma verdade absoluta como o Mito, mas sim uma outra forma de reconhecer o mundo, que possui acordos com o leitor para a sua aceitação, como o contrato da ficcionalidade (ECO, 1994). Assim, neste artigo discutiremos os aspectos formais

do gênero trágico na antiguidade e na atualidade, tendo como base *Medeia*, de Eurípedes, e *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes.

Primeiramente devemos entender o que seria a tragédia grega, na qual *Medeia* se encontra. “Tragédia”, *tragōidia*, é um vocábulo composto por *tragos*, que significa “bode” e *oidé*, “canção”, o que gera “canção do bode”; ou seja, é uma celebração ao deus Dioníso, surgida da poética e tradição religiosa, que consistia em apresentações teatrais de canto e dança, com a criação atribuída aos sátiros, surgidas dos ditirambos, ou seja, dos cantos dedicados a esse deus. A tragédia buscava conectar o povo grego aos deuses por meio da tensão existente entre as imagens de Apolo - a razão e o raciocínio, representante da religião oficial - e de Dioníso - o apelo às emoções e aos instintos, representante da religião dos mistérios. Ela começa pelo mergulho em Dioníso, em um “sair de si” que seria a não aceitação da condição humana (*métron*, a meia medida) e sua ultrapassagem, ou seja, a *hamartia* - segundo Platão, “cometer uma falta moral” (PLATÃO, *Fédon* 113e-114a *apud* PEREIRA, p. 24) -, gerando uma violência contra si e contra os deuses (*hybris*) que tem como consequência a punição dos deuses (*nemesis*, o ciúme divino) por meio da cegueira da razão (*àte*). O personagem trágico, assim, como não possui discernimento do que é certo ou errado, se volta contra si mesmo e entra em um destino trágico que o leva até a Moira (o destino cego). Assim, a tragédia começa com conteúdo dionisíaco e termina apolíneo, trazendo as personagens melhores do que elas realmente são.

A tragédia é formada pelo acaso, a sorte, a catarse, a compaixão e o terror. Abordando novamente Aristóteles, em sua obra *Arte Poética*, a tragédia seria uma imitação de uma ação completa, sem episódios, que causa terror e compaixão, tentando “obter a purgação dessas emoções” (p. 8). O terror vem da ideia de que, na tragédia, o que acontece com a personagem pode acontecer com qualquer indivíduo, ou seja, ocorre uma identificação da plateia com a figura humana em cena; enquanto isso, a compaixão surge pois o herói não necessariamente vai atrás do sentimento trágico, então seria injusto. Já a catarse ocorre para que haja uma purificação, pois no final o herói é punido e volta-se à normalidade, que leva o espectador a sentir alívio. Além disso, ela sai da felicidade para a infelicidade, se vincula ao futuro e é desencadeada por um erro - o que não significa que a personagem principal da tragédia seria boa ou má, apenas que errou.

A tragédia tem seis partes, e é realizada segundo três aspectos: os meios, o modo e a matéria. No primeiro aspecto tem-se a elocução (*dexis*, o discurso) e o acompanhamento musical (o coro); no segundo a encenação; e no terceiro os pensamentos, os caracteres e o enredo (que necessita ser verossímil e ter unidade, além de peripécia e do reconhecimento, por

parte da personagem, do porquê se passa pela peripécia). Outras características importantes da tragédia seriam que o fim é a parte mais importante, pois é quando tudo está resolvido; que a ação, única, ocorre em 24 horas e em um mesmo local; o enredo é trágico no sentido de existir o *phóbos* e a *éleos*, mas pode tanto começar com um final feliz e terminar no trágico quanto o inverso também pode acontecer; as personagens são medianas em relação ao caráter, pois, segundo Aristóteles, como já exposto, é necessário que exista a verossimilhança, então um indivíduo que se mostre muito bom não poderia ter uma imensa infelicidade ou vice-versa; apenas a personagem é punida por suas atitudes, sem que exista punição de terceiros; e, por pertencer ao gênero dramático, ou seja, teatral, há história, personagem, tempo e espaço e ação, mas não há presença de narrador.

Dessa forma, tem-se Eurípedes, um poeta do século V a. C., como um dos representantes da tragédia grega, escritor de *Medeia*. Ao contrário do exposto nos parágrafos anteriores, Eurípides não acreditava que a tragédia era um mergulho em Dionísio, mas um mergulho no “coração humano”, com o mito não sendo mais o *kósmos*, ou seja, para o poeta a tragédia seria “como uma *πραξις*, ‘práxis’ do homem, operando, por isso mesmo, uma profunda dicotomia entre o mundo dos deuses e o mundo dos homens” (BRANDÃO, p. 57). Não há, ao contrário de poetas do mesmo século, Sófocles e Ésquilo, nem a *moira* e nem o *logos*, mas a força de Éros, a paixão amorosa. Como diz Aristóteles, parafraseado por Brandão, enquanto Sófocles pintava os homens como deveriam ser, Eurípides pintava-os como eram – assim, ocorre uma identificação muito maior da plateia com a personagem pois aquilo que acontece com ela poderia ocorrer com qualquer um, e acontece: até hoje consegue-se identificar pessoas que agem ou agiram como “Medeias”, ou seja, qualquer um pode entrar no circuito trágico.

Assim, antes de entrar na obra *Medeia* em si, é importante notar que ela está atrelada a dois outros mitos: ao do Velocino de Ouro e ao dos Argonautas. Medeia, feiticeira, filha de Eetes, de Cólquida, se apaixona por Jasão, filho de Esão, de Iolco, que só poderia reclamar o trono se tivesse o Velo de Ouro. Dessa forma, ela o ajuda a passar pelas quatro tarefas impossíveis de serem realizadas, impostas pelo seu pai, para que aquele recupere o Velocino. Após a vitória, o rei de Cólquida se recusou a cumprir a promessa e, assim, Jasão fugiu com Medeia e o velo, o que fez o rei mandar seu filho, Apsirto, atrás deles. Para retardar o seu pai, envolta em paixão, Medeia matou e esquartejou o irmão, jogando os pedaços no mar e fazendo com que, obrigatoriamente, Eetes recuperasse suas partes para fazer um velório digno.

É importante notar que, por Medeia desrespeitar os costumes fúnebres, ela desrespeitou também os deuses, causando uma *harmatia*. Como escrito por Franchini e Seganfredo em sua versão da história, “gravíssima pena pesa sobre todo aquele que, podendo, não dá sepultura em

terra a um morto em alto-mar” (p. 240). Quando chegaram a Iolco, Jasão entregou o velo a Pélias, que não cumpriu a promessa de devolver o trono ao herói. Mais uma vez, Medeia foi dominada pela cegueira de Éros, a paixão, e enganou as filhas do rei ao dizer que poderia rejuvenescê-lo, mostrando uma prova de seu poder ao matar um carneiro e fazê-lo renascer jovem de dentro de uma panela, em um processo no qual as deusas Hebe, Hécate e Prosérpina foram invocadas¹. Assim, as irmãs esquartejaram o pai, que não foi reanimado por Medeia. Se antes a personagem havia cometido um erro, uma *hamartia*, aqui cometeu outro, mas pior, pois ultrapassou o seu *métron* ao utilizar uma magia que não só era de criação, mas relativa à imortalidade.

– o que é isto? – exclamou a [irmã] mais medrosa.
– a Vida, minhas amiguinhas – respondeu Medeia, ainda em transe. – a Vida, simplesmente... (FRANCHINI & SEGANFREDO, 2015, p. 244)

Portanto, tem-se a decadência de Medeia, que foi de princesa de Cólquida para assassina brutal de seu irmão e do rei de Iolco, morto esquartejado pelas próprias filhas a mando de Medeia – e tudo isso devido à imensidão de sua paixão por Jasão, que a cegava desde o primeiro momento.

– Nada tema, Medeia amada! Iremos juntos para a Grécia e lá seremos felizes para sempre!
A filha de Eetes quase desmaiou de emoção diante desta promessa.
‘*Medeia amada... Medeia amada...*’
Estas palavras não saíram mais de sua cabeça, e a partir daí decidiu tomar partido, definitivamente, em favor de Jasão, para o que desse e viesse. (FRANCHINI & SEGANFREDO, 2015, p. 239)

É nesse cenário que começa a obra *Medeia, in media res* – ou seja, em meio aos acontecimentos, próximo ao fim –, com a personagem já tendo passado por vários processos essenciais da tragédia. Assim, o início da peça de Eurípidés começa pela retomada da jornada pela boca da Ama, que resume a história, em frente à casa de Medeia, em tom de angústia e pena, começando pela viagem da nau de Argos, que levou Jasão e Medeia a se encontrarem pela primeira vez, até o momento anterior ao que será encenado, que é a traição cometida por Jasão sobre o amor da feiticeira, que abandona tanto ela quanto os filhos para se casar com a

¹ “Depois de ter espalhado ao redor do recipiente algumas libações de leite e vinho, colocou dentro as entranhas de corujas, morcegos e outros animais mortos, e o bico de um corvo, que segundo a crença resiste a nove gerações humanas. Em seguida mexeu tudo com um galho seco de oliveira, espargindo ervas mágicas e fazendo uma série de invocações extravagantes a Hebe, deusa da juventude, a Hécate, deusa infernal, e a Prosérpina, sinistra esposa de Plutão.” FRANCHINI & SEGANFREDO, 2015, p. 244.

filha de Creonte e se tornar rei. Dessa forma, Medeia, que tudo deixou para trás, e fez, pelo herói, agora tem a sua paixão profunda transformada em um ódio descontrolado e tão profundo quanto,² tanto por Jasão quanto pelos filhos.³ Assim, a Ama informa à plateia que algo acontecerá ao declarar que teme “que ela medite nalguma nova resolução” (p. 5) e revela a trama da peça:

Conheço o seu caráter, e temo que enterre no coração uma espada afiada, entrando silenciosa no palácio, onde está armado o leito; ou que mate o rei e o esposo, e em seguida sofra alguma desgraça maior. (EURÍPEDES. *Medeia*. nota de rodapé, p. 5)⁴

Após a breve conversa com o pedagogo e a fala de Medeia, a Ama expõe para a plateia, com ar de sabedoria, sobre a condição humana, que deveria sempre ser respeitada e nunca ultrapassada, revelando o próprio movimento da tragédia em sua fala.

Melhor é o costume de viver/ na igualdade; a mim me seja dada/ velhice tranqüila e sem grandezas./ Da moderação, vale nome mais que tudo./ Dela usar é bem melhor para os mortais;/ aos homens de nada serve passar tal medida./ Maior a pena da desgraça que sofrem, quando em fúria/ o demônio anda em casa. (*Ibidem*, p. 8)

Antes que o Primeiro Estásimo se inicie, Creonte vai até Medeia para expulsá-la do país, com medo de que ela faça mal a ele e sua filha, com quem Jasão se casará; e acaba por sentir pena da mulher – posto que Medeia, muito perspicaz, se utiliza do emocional do rei para manipulá-lo⁵ –, lhe dando um dia para deixar o local. Assim, após a saída de Creonte, Medeia informa os seus planos funestos à plateia: “concedeu-me ficar este dia, em que dos meu inimigos farei três cadáveres: o pai e a donzela e o marido – mas o meu” (p. 15), e, como que preparada para enfrentar o seu destino, tomada por determinação, “Avança para esse fim terrível; agora é a luta dos ânimos fortes” (p. 16). Começa, assim, o Primeiro Estásimo.

Após o Coro rever a história de Medeia, Jasão vai vê-la em sua casa com o intuito de lhe oferecer algum dinheiro ou hospitalidade para que consiga sobreviver, culpando-a por estar

² “Agora tudo lhe é odioso, e aborrece-a o que mais ama.” EURÍPEDES, *Medeia*. p. 4.

³ “Como eu preferiria mil vezes estar na linha de batalha a ser uma só vez mãe! Mas a vós e a mim não serve a mesma argumentação.” *Ibidem*. p. 12. Vale destacar que o amor pelos filhos ainda existe, mas há uma certa repulsa.

⁴ Ponderação feita pela própria Medeia na página 16, quando revela os seus planos à plateia.

⁵ “Este dia só consente que eu fique, a pensar na maneira de nos irmos e na direção que hão de tomar os meus filhos, já que o pai nada se importa com o que há de arranjar para eles. Tem pena deles. Que tu também és um pai com filhos. É natural que tenhas benevolência.” (*Ibidem*. p. 15) Se utilizando do que o próprio rei diz ao informar que teme pela vida da filha, ela o manipula por meio de sua prole.

sendo desertada. Assim, Medeia entra em um processo catártico ao informar que tudo foi feito por ele. Algo curioso de se perceber nessa cena é que a filha de Eetes destrói a imagem heroica de Jasão, com sua fala “Desvaneceu-se a fé nos juramentos, nem sei se crês que os deuses de então já não governam, ou que há novas leis agora para os homens, já que ao menos tens consciência de não teres sido fiel ao juramento que me fizeste” (p. 18).

Dessa forma, ela consegue, cada vez mais, fazer com que a plateia sinta compaixão por ela: uma mulher que tudo fez em nome do amor, que teve dois filhos que amava muito e que foi traída por um herói que não mais merecia esse título – e essa ideia fica bem exposta quando o Coro se pronuncia após Jasão: “Bem enfeitaste, ó Jasão, tuas palavras; a mim se me afigura, se bem que contra a tua opinião fale, que, traindo tua esposa, não fizeste justiça” (p. 20). Mesmo com ela tendo matado de forma cruel e a ultrapassar o *métron* e causar a *hamartia*, e passado pela *hybris* e a *nemesis*, sendo vista como uma louca⁶, quem é visto de forma mais negativa é Jasão, pois ele seria o culpado, já que ela foi movida pela paixão, pelas promessas do herói. Além disso, um outro ponto muito importante a ser destacado é que Medeia se comunica com o coro diversas vezes por toda a peça, de forma a fazer uma ligação também com a plateia, gerando compaixão: “Dispondo de muitos caminhos, para lhes dar a morte, não sei, **amigas**, qual ensaiar primeiro” (p. 16, grifo meu).

Já no terceiro episódio, Medeia conta a Egeu, que aparece em sua casa, sobre os males que lhe aflige, e, por Egeu expôr que de filhos carece, ela se põe a disposição para gerá-los, em troca de sua hospitalidade. Assim, Egeu jura⁷ que não a expulsará de seu país ou a abandonará pelos inimigos⁸ e sai de cena – é curioso notar que essa é a primeira parte em que a esperança se eleva na peça, fazendo a plateia pensar que tudo ficará bem. Entretanto, logo Medeia retorna os seus planos de vingança e repassa-os para o público, com mais detalhes, reforçando o início da peça:

Pedirei que os meus filhos fiquem (...) para tratar arditosamente a filha do rei. Mandá-los-ei então com presentes nas mãos (...). E quando ela pegar nesses enfeites e os cingir ao seu corpo, terá uma morte horrorosa, assim como todo aquele que tocar na donzela. (...) Gemo ao pensar na ação que em seguida tenho de praticar. Porque eu vou matar os meus filhos. Não há quem os possa

⁶ Em diversos momentos as personagens falam sobre sua falta de razão: uma cena seria a do Pedagogo quando fala para a Ama “Pobre louca - se dos amos é lícito dizê-lo - que nada sabe de males mais recentes.” (p. 5); outra a do Coro “Que desejo é esse das núpcias/ que deves evitar, ó louca?” (pp. 8-9); ou a de Creonte “Vai-te, ó louca, e livra-me de trabalhos.” (p. 14); ou a de Jasão “qual timoneiro de uma nau valente, com os extremos das velas me furte à tua loquacidade temerária, ó mulher.” (p. 19)

⁷ “Juro pela Terra e pela luz brilhante do Sol e por todos os deuses manter-me fiel ao que de ti ouvi.” (p. 28)

⁸ “E o que é preciso fazer ou não fazer? Diz.” / “Que jamais me expulsarás do teu país, espontaneamente, nem me abandonarás com vida, por tua livre vontade, se algum dos meus inimigos desejar levar-me.” (p. 28)

livrar. E, depois de ter derrubado toda a casa de Jasão, saio do país, fugindo do assassinio dos meus filhos adorados, eu, que ousei a mais ímpia das ações. (*Ibidem*, p. 29)

Um ponto importante é notar que Medeia afirma que seu primeiro erro foi ter saído de Cólquida, quando ainda não tinha conhecido o herói (“Errei uma vez, quando abandonei a casa paterna, confiada nas palavras de um grego, que, com a ajuda do deus, sofrerá a nossa justiça”, p. 29). Dessa forma, matar os filhos seria uma maneira de retornar ao início de sua trajetória, como um recomeço, uma volta à normalidade após a punição. Continuando, Medeia manipula Jasão de forma dissimulada para que ele pense que ela não está mais com ódio dele, tendo voltado à razão.

Assim, acreditando nela, deixa que mande os presentes à princesa por meio das crianças, que prontamente vão ao palácio. É interessante notar aqui que Jasão, nesta conversa, como bem explica Brandão (p. 66), mostra bem a técnica discursiva que aprendeu dos Sofistas, tendo pensado em tudo e conseguido manipular a todos (“*Medeia* Mas, ao menos, manda a tua esposa pedir ao pai que as crianças não saiam do país. / *Jasão* Sim, imagino que, a ela, sempre a poderei convencer”, 431 a.C., p. 34).

Após o prenúncio da morte da princesa, exposto pelo Coro, Medeia fala com o Pedagogo e com as crianças, fazendo jogos de palavras fúnebres.⁹ Em um momento ela recobra a consciência e volta atrás em sua decisão de tirar a vida das crianças; entretanto, logo em seguida volta à cegueira do ódio aos inimigos. Enfim chega o Mensageiro, informando com detalhes todos os acontecimentos (a morte do rei e da princesa) e também dizendo que ela deveria fugir. Assim, Medeia mata os filhos, sendo válido ressaltar que esse ato aparenta ser por piedade, para que esses não morram por outras mãos; Jasão chega, enfurecido com a morte da princesa, e descobre sobre a morte dos filhos, que aparecem, mortos, com a mãe no carro do Sol, o deus *ex machina*.

Jasão

Eles [os filhos] existem, ai de mim, como gênios da vingança sobre a tua cabeça.

Medeia

Sabem os deuses quem deu início às calamidades. (p. 47)

Dessa forma, a consequência trágica recaiu sobre Jasão e não sobre Medeia, pois esse ficou sem esposa, sem filhos e, conseqüentemente, sem futuro (“O teu gênio da vingança, os

⁹ “Antes disso, outros farei partir, coitada de mim!” (p. 37) para o Pedagogo; e “E vós nem sequer ao menos vereis a vossa mãe com esses queridos olhos, porque tereis passado a outro gênero de vida” (p. 37) para os filhos.

deuses o assestaram contra mim”, p. 46); enquanto Medeia, a autora de todas as mortes, saiu impune, porque foi movida em função do *pathos*, o Éros subjetivo, que se traduziu tanto pela paixão quanto pelo ódio gerado por essa mesma paixão, conquistando a plateia pela identificação com a personagem. Assim, Medeia informa que irá para Atenas e que Jasão teria uma morte por um fragmento da nau Argos – um final nada heroico, o que, novamente, sustenta a noção de que Jasão passou a ser um ex-herói. Antes de nos encaminharmos para a atualidade, é importante notar duas características de Eurípedes muito fortes nesta peça: a diminuição da importância do Coro, que mais se trata de um porta-voz do poeta; e a total ausência de divindades, que apenas são citadas, mas nunca personificadas.

Esse cenário mítico muda quando começa-se a pensar na possibilidade de que haja uma diferença entre eventos reais e imaginários. Assim, a dúvida é gerada – algo que não existia no mito. Com isso, a ascensão do *logos*, ou seja, da lógica, faz com que a literatura de fato surja e se junte ao mito na disputa do saber. Entra-se, assim, na questão de que o mito era considerado verdade absoluta, mas deixou de ser quando os questionamentos apareceram; e passou a ser visto como uma realidade própria da época, esquecido e trocado, mas não como uma mentira. Da mesma maneira, a literatura não é nem verdade e nem mentira.

Entretanto, quando se compara a literatura e o mito, percebe-se que a primeira utiliza um acordo com o leitor quando na ficção. Esse acordo possui, como norma, a aceitação, por parte do leitor, do mundo criado pela obra. Portanto, não é questionável se algo é real ou não, pois aquela é a realidade ficcional criada, semelhante a nossa. O mito, por outro lado, não precisa de um acordo, já que ele era admitido como verdade histórica na realidade em que se encontrava. Pode-se dizer, portanto, que tanto o mito quanto a literatura possuem semelhanças quando diz-se respeito às narrativas orais que retratavam as suas épocas. Entretanto, no primeiro caso, a narrativa era vista como verdade fundadora, enquanto a outra seria uma explicação ficcional da realidade, que se utiliza do ouvinte para o pleno entendimento. As duas formas de reconhecer o mundo não podem ser vistas como mentira ou verdade, apenas como pontos de vista pertencentes a sua própria época. Assim, tendo mostrado a transição entre as formas, pode-se prosseguir para a contemporaneidade com a análise da obra *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes.

Os dois autores publicaram a peça em 1975, sendo o projeto inicial de autoria de Oduvaldo Viana Filho. Por ter sido em meio à Ditadura Militar no Brasil, a peça sofreu cortes para ser liberada; entretanto, foi muito bem recebida. O texto, uma retextualização da obra clássica, se passa no Rio de Janeiro, mais especificamente na Vila do Meio-dia, um conjunto habitacional em que morava Joana (que corresponderia à Medeia) e Jasão. Alguns personagens

se mantêm com o mesmo nome, como o herói, Creonte e Egeu; a aia de Medeia agora seriam cinco, mas a principal é nomeada Corina; a filha de Creonte, ao contrário da peça de Eurípides, agora tem um nome, Alma; outros personagens seriam Cacetão, Xulé, Galego e Boca Pequena; e, assim como em *Medeia*, os filhos não são nomeados. Percebe-se que a história, antes ligada apenas ao casal, concentrando-se na protagonista e seus sentimentos, a força do Éros, agora envolve também o conjunto habitacional e questões ligadas ao capitalismo, o que vai ao encontro da época em que foi escrito, no meio da Guerra Fria. Como afirmam os escritores no prefácio do livro *Gota d'água*,

“Podemos, entretanto, esquematicamente, esboçar as preocupações fundamentais que a nossa peça procura refletir. A primeira e mais importante de todas se refere a uma face da sociedade brasileira que ganhou relevo nos últimos anos: a experiência capitalista que se vem implantando aqui — radical, violentamente predatória, impiedosamente seletiva — adquiriu um trágico dinamismo.” (1975, p. 6)

Assim, os autores deixam evidente no prefácio da obra que se encontram indignados com o sistema capitalista instaurado, além do autoritarismo, o que influencia, em peso, a forma como foi escrito *Gota d'água*, que seria “uma reflexão sobre esse movimento que se operou no interior da sociedade, encurralando as classes subalternas” (p. 11); além de “uma tragédia da vida brasileira” (p. 14), pois se deseja o retorno do povo ao lugar de maior importância; e uma peça que tem como intuito elevar a palavra novamente ao centro dramaturgico, posto que, segundo os autores, ela perdeu força para os estímulos sonoros e visuais, “O corpo do ator, a cenografia, adereços, luz, ganharam proeminência, e o diretor assumiu o primeiríssimo plano na hierarquia da criação teatral” (p. 14).

Sobre a estrutura da obra, enquanto *Medeia*, de Eurípides, é dividida em quatro episódios em três Estásimos, tendo Medeia sem sair de cena por quase toda a peça, em *Gota d'água* vê-se dois atos e, no palco, três *sets*: o das vizinhas, o do botequim e o da oficina: quando um é utilizado, os outros começam a fazer mímica e assim eles trocam. Dessa forma, a peça contemporânea parece ser mais rápida em movimento e tempo, existindo pelo menos três focos iniciais e não um, em Joana/Medeia, como na peça clássica. Existe música de orquestra e até partes cantadas, mas não um Coro por toda a peça (aparecendo apenas poucas vezes), o que difere completamente do modelo clássico; e também há um tom cômico que nada tem a ver com o drama e impacto de Medeia – Joana, aliás, só aparece em cena muito tempo depois da peça já ter começado (na página 60).

Na peça contemporânea há uma curiosa fala ambígua, que faz menção ao Jasão da peça e à personalidade, negativa, de Jasão em *Medeia*: “Tudo por causa dum Jasão” (p. 21), dito por uma das vizinhas. Essas vizinhas atuam da mesma forma que a Ama do original, falando sobre Joana logo no início; portanto, essa peça também começa *in media res*. Nenê faz o papel que antes era do Pedagogo, mas aqui possui um ar de mais fofoqueiro do que preocupado com a situação. Antes de aparecer em cena pela primeira vez, Creonte já surge na fala das personagens, em especial de Xulé, como sendo um empresário, um representante do capitalismo – inclusive, sua fala é a que primeiro demonstra como seria Creonte: “Alguém tem que falar com seu Creonte/ A gente vive nessa divisão/ Se subtrai, se multiplica, soma,/ no fim, ou come ou paga a prestação” (p. 26).

Enquanto esse, Xulé, inicialmente aparece na oficina de Egeu, um senhor calmo, que se assemelha à personalidade da personagem clássica, um outro *set* merece destaque: o do botequim. Nesse está Cacetão e Galego, o segundo servindo o primeiro e o primeiro lendo um jornal, brasileiro, com notícias não só da semana¹⁰, mas de eventos relacionados à peça, como o relacionamento de Jasão com Alma, filha de Creonte.

Ih, Galego, olha só o Jasão... (Lê:) “Jasão de Oliveira, novo valor da emepê, promissor autor do êxito Gota d'água, vai casar co'a jovem Alma Vasconcelos, filha do grande comerciante benfeitor Creonte Vasconcelos...” (1975, p. 26)

Uma outra característica importante é a inexistência dos deuses gregos: em seu lugar, tem-se referências ao Cristianismo (“Até o dia/ que o rádio tocou seu samba maldito,/ feito de parceria co'o diabo” p. 28) e a religiões de matriz africana (“Depois Exu/ Caveira pega esse traste...” p. 27). Além disso, há a presença do destino.

ESTELA — É destino...

ZÁIRA — A pessoa já nasce avisada!/ Vai sofrer. Olha que vai sofrer. E o que faz?/ A pessoa vai e sofre...

MARIA — É carta marcada

NENÊ — Não há beleza nem esperteza capaz/ de resistir à **natureza**...

CORINA — Isso é que não/ Não, não e não. Repare a cor dos meus cabelos (...)/ Foi só a natureza, foi fatalidade? (...)/ As damas das novelas e da **sociedade**/ aos cinquentinha fazem pose no jornal (...) (1975, pp. 29-30, grifo meu)

¹⁰ “Galego, essa é a manchete da semana: fulana, mulher de João de tal, tinha um ciúme que não é normal” *Ibidem*. p. 24.

Nesse trecho, pode-se observar que o destino é invocado por uma vizinha, e sustentado por outra, para indicar a razão do sofrimento da personagem principal. Entretanto, aqui não se trata da Moira, mas, seguindo o raciocínio da peça, da visão cristã de destino; sendo seguido por uma outra possibilidade do porquê Joana sofre: a natureza. Mesmo assim, até essa é repudiada pela vizinha principal, Corina, que nega ambas as visões e destaca um dos núcleos críticos da peça: a desigualdade gritante da sociedade brasileira. Dessa forma, Joana sofre devido ao capitalismo autoritário, criticado pelos autores no prefácio, sobre o qual já falamos. Quando finalmente Joana aparece em cena, seu pensamento se assemelha ao de Medeia: ao olhar para os filhos dormindo, sente pena deles, imaginando que perderiam a inocência e a alegria, deixando exposto para as vizinhas o seu desejo fúnebre; e a mesma necessidade de vingança existe: “Vocês tão de prova: eu não sou mulher/ pra macho chegar e usar como quer,/ (...) Jasão, vê se me escuta/ Eu descubro um jeito de me vingar...” (1975, p. 63). Medeia demonstra um processo parecido de vingança e determinação quando informa: “cheia de medo é a mulher, e vil perante a força e à vista do ferro. Mas quando no leito a ofensa sentir, não há aí outro espírito que penda mais para o sangue.” (431 a.C., p. 12.)

Uma diferença na personalidade de ambas tem a ver com a distância temporal das obras. Enquanto Medeia constrói sua imagem de compaixão para a plateia ao falar, ela mesma, sobre as diferenças entre homens e mulheres e como as mulheres sofrem (*ibidem*, p. 12), Joana tem sua imagem de compaixão formada por todos os que a rodeiam e que falam ter pena dela – mas ela mesma não fala para gerar pena, mas para mostrar que é uma mulher forte, não-submissa aos homens (“Mulher de malandro? Comigo, não”, 1975, p. 63), mesmo possuindo falas que se assemelham à clássica. Por exemplo, “A mulher é uma espécie de poltrona que assume a forma da vontade alheia” (1975, p. 81.) se relaciona com as falas de Medeia: “Força é que o estrangeiro se adapte à nação” (431 a.C., p. 11) posto que ela é uma estrangeira na Grécia, e “Nós, que primeiro temos de comprar, à força de riqueza, um marido e de tomar um déspota do nosso corpo” (*ibidem*, p. 11), pois a mulher teria que se adaptar ao homem, sendo, como a poltrona de Joana, um objeto.

Enquanto isso, Jasão de *Gota d'água* é visto por Egeu como alguém que foi influenciado pelo Éros, “Ah, Jasão, o amor lhe deu cegueira/ ou mudou seu campo de visão” (1975, p. 73), e que aparenta não ser tão bom com as palavras quanto o herói clássico, sofista, sendo um sambista mais manipulado (pelo próprio sistema capitalista) do que manipulador, e que ainda gosta de Joana. Além disso, se em *Medeia* ele afirma que se casaria com a princesa por status e dinheiro, na obra contemporânea sua imagem é degradada por estar se separando de Joana

por ser mais novo que ela¹¹ e por dinheiro, que apenas não é afirmado verbalmente. Ainda, na peça clássica, Jasão só consegue a mão da filha do rei por causa do Velocino de Ouro – que foi graças à Medeia – e aqui só consegue Alma por causa da música *Gota d'água*, graças à Joana (que, ao contrário da correspondente clássica, ‘joga na cara’ de Jasão: “Te dei matéria-prima para o teu tutano”, *ibidem*, p. 98). Vale ressaltar, ainda, que Jasão, mesmo sendo visto de forma negativa quando se olha para Joana, é um defensor dos pobres (vulgo moradores de Vila do Meio-dia) – mas existe uma “malandragem” em sua fala, pois continua dominado pelo capitalismo (o que pode ser visto pela sua conversa com Creonte, em *ibidem*, pp. 116-129).

Ademais, a personagem clássica, Medeia, se antes era uma virgem princesa tomada por uma paixão enlouquecida pelo herói Jasão, o que rodeia todas as ações da peça, aqui é uma mulher que já foi casada anteriormente e se apaixonou por Jasão (“O velho marido dela, manso, homem de bem, com salário fixo e um Simca Chambord dava a ela do bom e do melhor e ela foi largar o velho”, *ibidem*, p. 27).

Portanto, o Éros perde a potência não só pela multiplicidade de personagens da peça contemporânea, o que faz a plateia ter menos compaixão pela Joana por ela não aparecer em cena na mesma proporção que Medeia, assim como por não ter tantos momentos de catarse da personagem; mas também porque ela não possui mais uma história dramática por trás, como a ausência da morte do irmão, da perda da família, do exílio causado pelo amor, da morte do rei de Iolco pelas mãos das filhas que foram manipuladas pela personagem e, conseqüentemente, a falta da ultrapassagem do *métron* e, assim, da *hamartia* e da *hybris* – ou seja, as mãos de Joana não estão sujas de sangue, as vizinhas, no início, apenas dizem que ela “já saiu ilesa de muito inferno” (p. 21) e a tratam como uma pobre coitada. Conclui-se portanto que a não existência de todas as características trágicas supracitadas faz com que o texto contemporâneo seja livre da meia medida humana, controlada anteriormente pelos deuses.

Sobre eles, mesmo que sejam citados durante uma cerimônia, juntamente com entidades africanas e cristãs, não têm sua existência suportada durante o restante da peça, sendo apenas parte do ritual, como se pode ver em sua bela oração:

O pai e a filha (...)/ vão pagar o resgate dos meus ais/ Para tanto invoco o
testemunho de Deus,/ a justiça de Têmis e a bênção dos céus,/ os cavalos de
São Jorge e seus marechais,/ Hécate, feiticeira das encruzilhadas,/ (...)/ fazei
desta fiel serva de Jesus Cristo/ de todas as criaturas a mais sanguinária/ Você,
Salamandra, vai chegar sua vez/ (...) Eu quero ver sua vida passada a limpo/

¹¹ “Vou completar/ trinta e você tá com quarenta e quatro, agora/ É claro que, daqui pra frente, cada hora/ do dia só vai servir pra nos separar/ (...) Acho melhor procurar/ uma pessoa na mesma faixa de idade...” *Ibidem*. p. 96.

Creonte. Conto co' a Virgem e o Padre Eterno,/ todos os santos, anjos do céu e do inferno,/ eu conto com todos os orixás do Olimpo! (1975, p. 112)

A ausência dos deuses também leva Joana a um destino diferente do de Medeia, que se utiliza do efeito *deus ex machina*. Assim, a personagem contemporânea, sozinha – pois mesmo que Egeu tenha tentado protegê-la de ser expulsa de casa com os filhos por Creonte, esse conseguiu dominar os pensamentos de toda a vila ao propor melhorias sociais e perdão das dívidas e logo Joana ficou por conta própria (*ibidem*, p. 163) – e sem ter conseguido matar Alma por perspicácia de Creonte, não vendo outra alternativa, mata os filhos e a si mesma com o veneno que mataria a outra mulher. O trágico, portanto, é a vida humana, em que todos vivem “sua própria tragédia” (*ibidem*, p. 153) – como diz Joana em suas últimas palavras, “eu compreendi que o sofrimento de conviver com a tragédia todo dia é pior que a morte por envenenamento” (*ibidem*, p. 200).

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Domínio Público. Disponível em:

<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000005.pdf>

_____. *Poética* 3ª ed. Trad. Ana Maria Valente. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2008. Disponível em:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4179798/mod_resource/content/1/PO%C3%89TICA%20DE%20ARIST%C3%93TELES.pdf

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis, Vozes, 1984.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Círculo do Livro S. A. (online). Editora Civilização Brasileira S.A. São Paulo, 1975.

ECO, Umberto. Bosques Possíveis. In: *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, pp. 81-102.

EURÍPEDES. *Medeia*. 431 a.C. Versão disponibilizada por Oficina de Teatro (*site*).

Disponível em: <https://oficinadeteatro.com/conteudotextos-pecas-etc/pecas-de-teatro/viewdownload/4-pecas-gregas-classicas/63-medeiac>

FRANCHINI, A. S.; SEGANFREDO, Carmen. *As melhores histórias da mitologia: deuses, heróis, monstros e guerras da tradição greco-romana*, Vol. 2. Porto Alegre, RS: L&PM, 2015, pp. 239-250.

PEREIRA, Maria Helena Rocha. Prefácio. *In*: ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.