

GOTA D'ÁGUA: A MEDEIA NO BRASIL DO SÉ-CULO XX¹

GOTA D'ÁGUA: MEDEIA IN 20TH CENTURY BRAZIL

Giovanna Antonelli Santos²

Isla da Silva Ramos³

Julio Cesar Aquino Teles Ferreira⁴

Milena Simões Alves⁵

Muriel Cristina Vieira⁶

¹ Agradecemos ao Prof. Dr. Gilberto da Silva Francisco pela orientação e auxílio.

² Graduanda em História pela EFLCH-UNIFESP. Contato: giantonelli2108@gmail.com. Áreas de interesse: História do Brasil, História e Literatura, História Social. (<http://lattes.cnpq.br/2303405501605712>).

³ Graduada em Letras Português e Espanhol (bacharelado e licenciatura) pela EFLCH-UNIFESP. Contato: islasral@gmail.com. Áreas de interesse: Literatura Hispânica, Literatura Grega. (<http://lattes.cnpq.br/7279925902151636>).

⁴ Graduando em História pela EFLCH-UNIFESP. Contato: jcesar.teles@gmail.com. Áreas de interesse: História Moderna, História Ibero-americana, História da Justiça. (<http://lattes.cnpq.br/9754636502365902>).

⁵ Graduanda em História pela EFLCH-UNIFESP. Contato: milenaalvescipri@gmail.com. Áreas de interesse: História Social, História da Educação. (<http://lattes.cnpq.br/1986596819699286>).

Resumo: O presente artigo é resultado de um trabalho final desenvolvido na Unidade Curricular de História Antiga da Universidade Federal de São Paulo, ministrada no ano de 2018. Buscamos, em sua produção, estabelecer as relações presentes entre a obra clássica de Eurípedes e sua releitura, produzida por Paulo Pontes e Chico Buarque, *Gota d'Água*. Para realizarmos os paralelos, abordamos, com especial enfoque, a maneira como ocorreu a recepção da peça clássica no cenário brasileiro civil-militar, verificando também as transformações que ocorreram durante a adaptação dos personagens.

Palavras-chave: História; Recepção; Clássicos.

Abstract: This article is the result of a final work developed in the Curricular Unit of Ancient History of the Federal University of São Paulo, given in the year 2018. In its production, we seek to establish the present relations between the classical work of Eurípedes and its rereading, produced by Paulo Pontes and Chico Buarque, *Gota d'Água*. In order to carry out the parallels, we approached, with special focus, how the reception of the classic piece occurred in the Brazilian civil-military scenario, also verifying the transformations that occurred during the adaptation of the characters.

Keywords: History; Reception; Classics.

Introdução

Foi durante as Grandes Dionísias de 431 a.C. que Eurípedes apresentou aos cidadãos de Atenas, pela primeira vez, sua implacável e in-

⁶ Graduanda em História pela EFLCH-UNIFESP. Contato: mcvieira@unifesp.br. Áreas de interesse: História Moderna, História do Direito, História da Justiça. (<http://lattes.cnpq.br/7287190471698717>).

fanticida Medeia. Muito embora mal recebida pelo público - relegando ao autor o terceiro lugar na disputa - a tragédia dispunha de uma violência e profundidade que aparentava antever os tempos nebulosos que viriam, e trariam, por meio de um ataque tebano, a Guerra do Peloponeso (CARPEAUX, 2015: 9)⁷.

O que talvez não fosse previsto pelo dramaturgo grego era o alcance que Medeia teria através dos tempos, assumindo novas perspectivas e cabendo nas diversas culturas e realidades sociais às quais vem sendo encenada (ANDRADE, 2008: 165), chegando ao Brasil na “pele” de Joana, nossa heroína desgraçada da Vila do Meio Dia, em *Gota d’Água* de Chico Buarque e Paulo Pontes (HERMETO, 2010: 52).

Ambos, Chico Buarque e Paulo Pontes se valeram do clássico teatro grego para construir uma interligação com o público, que buscava causar transformações importantes no quadro social brasileiro, além de evidenciar, através do teatro popular, a realidade das populações subalternas (BUARQUE; PONTES, 1975: XVII-XVIII), o que torna *Gota d’Água* um riquíssimo material dramático, histórico e cultural.

É visando a compreender as diversas facetas presentes na obra, o que inclui uma análise concomitante das convergências e divergências entre a produção de Eurípides e a peça teatral em questão, que este arti-

⁷ Prefácio da reimpressão (2015) de Medeia, de Eurípides, lançada pela Editora 34 em 2010.

go discutirá a recepção do clássico no cenário brasileiro de 1975, abordando, com especial enfoque, as transformações sofridas pelos personagens durante o processo de adaptação - *en passant* sob a perspectiva do gênero e seu papel na desgraça de Joana e Medeia, mulheres que não se encaixavam nos papéis socialmente reservados para elas. É interessante ressaltar que a obra de Eurípedes, ao atravessar os tempos, toma novo formato, mas ainda se faz muito significativa quando se adapta à realidade brasileira da década de setenta, o que nos aponta sua perenidade e relevância como terreno fértil para reflexão. Segundo Hermeto (2010: 73):

Ao tratar do nascimento de Gota, Buarque refere-se, tangencialmente, ao conflito relativo à autoria primeira da adaptação do clássico para a realidade brasileira. Essa foi uma das maiores pressões internas do campo artístico-intelectual vivenciadas por Gota d'Água, sobretudo entre 1975 e 1976.

Se na Antiguidade a dramaturgia representava uma função política e pedagógica (ANDRADE, 2008: 172), seu uso na modernidade brasileira dos anos 1970, possivelmente, buscava valer-se de seu teor democrático, abrangente e popular, utilizando especialmente a personagem Medeia para uma reaproximação entre o público e a arte. Isso visava a alumiar os olhos cegos de uma classe média ignorante e desconectada

de sua própria nação, cuja consistência se estabelecia no “povo brasileiro”, de cerne pobre e subalterno (BUARQUE; PONTES, 1975: XVI-XVII).

Uma breve contextualização da conjuntura econômica, social e política da Ditadura Civil-Militar

A peça *Gota d’Água* foi escrita e publicada em 1975, pela editora Civilização Brasileira. Nesse período, o Brasil estava inserido em um regime civil-militar, e o atual presidente era o general Ernesto Geisel. Conforme Maria Paula Araujo, Izabel Pimentel da Silva e Desirree dos Reis Santos (2013: 21):

O novo presidente da República, general Ernesto Geisel, deu início a um processo de abertura política “lenta, gradual e segura”. O objetivo era promover uma transição lenta e controlada para um regime mais liberal, mas que, no entanto, mantivessem excluídos da esfera das decisões do poder setores mais radicais da oposição e os representantes de movimentos populares.

Em contrapartida, houve uma união entre os setores da oposição junto aos movimentos de esquerda (HERMETO, 2010: 169). Essa oposição continha em seu cerne estudantes, operários, intelectuais, artistas, entre outros (ARAUJO; SILVA; DESIRREE; 2013: 21). Dessa forma,

Gota d'Água se insere nessa conjuntura. Seus autores, Chico Buarque e Paulo Fontes, deixam claro, logo no prefácio, sua crítica ao “capitalismo selvagem”⁸ que vinha se desenvolvendo no país, e suas consequências para o grande público: “(...) a brutal concentração de riquezas elevou, ao paroxismo, a capacidade de consumo de bens duráveis de uma parte da população, enquanto a maioria ficou no ora-veja.” (BUARQUE; PONTES; 1975: 6). Conforme Miriam Hermeto a obra foi um manifesto/projeto. “Manifesto, na medida em que claramente se posiciona contra um determinado ‘estado de coisas’. E projeto, no sentido de que projeta algo, qual seja a ‘reaproximação do teatro brasileiro com o povo brasileiro’” (HERMETO, 2012: 92).

A ditadura, que perdurava desde 1964 no Brasil, instaurou no país uma série de medidas que visavam a acelerar o crescimento econômico, com uma crescente redução da participação do Estado e aumento do papel do setor privado, conforme Luiz Carlos Delorme Prado e Fábio Sá Earp. O “milagre econômico”, no entanto, veio a ocorrer no fim da década de 1960, com o presidente da época: general Emílio Garrastazu Médici. Em seu governo, priorizou-se a retomada do crescimento econômico, deixando de lado o combate à inflação. Ressaltamos que o “mi-

⁸ Conforme Cano (2014: 4): “Selvagem porque, a despeito de que viesse a crescer em anos futuros a taxas sumamente elevadas, provocou drástico agravamento na concentração de renda pessoal e um rígido controle salarial, que impediu melhor distribuição dos ganhos de produtividade, prejudicando sensivelmente a classe trabalhadora”.

lagre” foi uma política do ministro Delfim Neto que criou na população uma ilusão de crescimento, utilizando dentre outros recursos a propaganda do regime – que era controlada e ressaltava a “grandeza nacional”.

Segundo Luiz Carlos Delorme Prado e Fábio Sá Earp (2003: 223), o que ocorreu foi temporário, devido a mudança de ênfase da política econômica, pois passou-se a controlar a inflação e os gastos, tal crescimento era inadiável para esvaziar a oposição ao regime. “No curto prazo, era preciso desafogar a demanda agregada; no longo, aumentar os investimentos públicos e privados [...]” (PRADO; EARP, 2003: 223). Por outro lado, enquanto ocorria o crescimento econômico, o povo padecia. “O próprio presidente da República chegou a afirmar que ‘o Brasil vai bem, mas o povo vai mal’. Um certo mal-estar atingia a todos, exatamente no momento em que a economia se despedia das maiores taxas [...]” (PRADO; EARP, 2003: 228).

Conforme Wilson Cano, entre as consequências das reformas do “milagre econômico”, estava o déficit econômico na balança comercial, decorrente do aumento das importações de bens de produção que, consequentemente, resultou em um endividamento externo e, por sua vez, fez retornar o crescimento da inflação: “a partir de 1974 passando dos 20% anteriores para uma média de 30% anual, atingindo 40% no triênio 1976/78 ascenderia a 55%, e a 90% em 1979/83” (CANO, 2014: 6).

Ainda segundo Cano (2014: 5):

Ao mesmo tempo em que a economia desacelerava, a política de arrocho salarial se tornava mais ativa, reduzindo o nível de vida da classe trabalhadora. A contenção dos salários reduziu fortemente seu peso nos custos industriais, e isto, junto com a inflação e a regressividade tributária, contribuiu para a reconcentração de renda pessoal: em 1960 os 50% mais pobres da população brasileira recebiam 17,4% da renda, em 1970 apenas 14,9%.

Dessa forma, no momento de produção da peça, o Brasil passava por uma crise. Em contrapartida, os artistas, em suas obras, refletiam sobre a conjuntura política, questionando o regime ditatorial. Nesse quadro, o teatro aparece em destaque como uma forma de resistência:

Dentre as formas de resistência por meio de expressões artísticas, o teatro foi um dos grandes expoentes da necessidade de ações revolucionárias, seja através de um debate existencial e crítico aos padrões impostos por costumes conservadores, seja discutindo e/ou incitando ao povo a aderir às propostas de luta das esquerdas políticas (ARAUJO; SILVA; SANTOS; 2013: 36).

Nesse sentido, é essa uma das preocupações da peça *Gota d'Água*: refletir e questionar o governo. Paulo Pontes e Chico Buarque deixam claro em seu prefácio o desejo de transmitir a reflexão sobre a dinâmica do sistema e sua crescente tendência em afogar as classes subalternas (BUARQUE; PONTES; 1975: 11). É importante lembrar que,

após a promulgação do AI-5, iniciou-se uma perseguição mais acirrada aos artistas e intelectuais. Ficou cada vez mais comum o interrogatório e a prisão de artistas, a exemplo do artista plástico Carlos Zílio (ARAUJO; SILVA; SANTOS; 2013: 36); tendo o próprio Chico Buarque ficado em exílio na Itália, em 1969. Em seu retorno, compôs músicas de cunho crítico, como *Construção*.

O Brasil dos anos setenta em *Gota d'Água*: “a tragédia do povo brasileiro” e o teatro como ferramenta social.

Como já mencionado, a estreia da peça *Gota d'Água*, nos anos de 1975, ocorreu na cidade do Rio de Janeiro, sitiada pela Ditadura Civil-Militar presente no país desde o golpe de 1964 e que apertava o cerco autoritário desde o ato institucional número cinco (AI-5). A censura, que espreitava toda a produção artística e intelectual do período, levou a aderência geral de artistas, escritores e estudantes à “arte da metáfora”, buscando se valer dos furos deixados pelos analistas da ditadura para compor obras de opinião política e protesto, que visavam a engrossar o caldo da resistência que se constituía por todos os becos escuros da cidade (LOURENÇO, 2010: 12).

O cenário de exceção do período, cuja abertura “lenta e gradual” de Geisel se fazia, na realidade, inexistente, foi solo fértil para a retomada de um teatro que estava esvaziado desde o início da repressão (HERMETO, 2010: 60), e cuja inclinação marxista buscava discutir não

apenas os aspectos inerentes ao autoritarismo que sufocava o país, mas também as mazelas sociais e o esmagamento das classes subalternas, marcadas pela desigualdade e pobreza (CARDENUTO, 2012: 311).

Gota d'Água não fugirá a essa regra, ao contrário, trará para o centro do debate as consequências do “milagre econômico”, tão divulgado pelo governo ditatorial como uma prova do sucesso da administração militar. Às custas do enriquecimento acelerado dos mais abastados, os pobres da nação, que representavam sua maioria, se viam cada vez mais miseráveis, endividados e esfomeados, questões tais que se fazem evidentes no desenrolar da obra, por meio das relações de poder estabelecidas entre o grande capitalista Creonte e os moradores da Vila do Meio Dia, cujas casas, pagas a prestações sob juros cada vez mais altos, foram construídas por ele (LOURENÇO, 2010: 12).

Buarque e Pontes, portanto, se propõem a “refletir, de forma crítica, sobre as políticas econômicas do milagre brasileiro, não as afirmando, mas questionando-as” (LOURENÇO, 2010: 12) e, dessa forma, trazem para o palco as condições da vida real da população brasileira, se utilizando da palavra - presente nos versos, na musicalidade e na expressão do espaço teatral - para construir sua produção artística (PARA-NHOS, 2014: 3)⁹.

⁹ Para ver mais: GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n. 2, Rio de Janeiro, 1968.

Não é à toa que, dentre tantas possibilidades de abordagem artística, os autores escolheram a consagrada tragédia grega como veículo de sua mensagem. Muito embora o ciúme e abandono de Joana teçam a dramaticidade que compõe o primeiro plano da tragédia (SILVA, 2013: 35-36), podemos tomá-la como a máscara metafórica que esconde da censura militar a real proposta da peça, de viés político e social, e que fala para o povo para despertar.

O teatro constituía um papel fundamental na pólis grega, dividindo o espaço do anfiteatro com as articulações e discussões políticas que fundamentavam a democracia ateniense e, portanto, agregando-se, como expressão artística, dos mesmos significados: o teatro grego era pedagógico e político e representava a expressão da pólis (VERNANT, 1984). O acesso era permitido a todos os cidadãos, integrava politicamente a cidade-estado de Atenas e era pensado, em consequência do anteriormente citado, para falar e atingir a totalidade do público¹⁰.

O cenário teatral brasileiro, por sua vez, tinha como herança recente uma produção pouco acessível ao grande público, que se afastava de seu caráter orgânico ao cercar-se do mundo da crítica - que pouco olhava o aspecto humano e social das atuações e eram uma poderosa forma de interação e catarse para as variadas camadas populacionais do

¹⁰ Para ver mais: ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.

país - voltando-se para si mesma, em uma construção mecânica e plástica do teatro (CARDENUTO, 2012). O alinhamento ao teatro grego, cujas características estavam mais relacionadas com a ideia contida em *Gota d'Água*, possibilitou a proposta de um diálogo aberto da peça de Buarque e Pontes.

Da mesma maneira que, na pólis, a dramaturgia e a política dividem o mesmo espaço, na “tragédia brasileira”, o palco também se compromete a discutir ambas em conjunto. Isso se dará, segundo Marta Meega de Andrade (ANDRADE, 2008: 168), a partir de três importantes quadros:

- 1) uma reflexão sobre a assimilação da classe média pela racionalidade da acumulação capitalista que, realizada em um quadro de dependência, torna-se predatória e tem como consequência o encurralamento das classes subalternas;
- 2) um caminho para o reencontro (das classes médias) com a expressão cultural da identidade nacional, que só pode emergir na escuta ou na sintonia com o povo brasileiro;
- 3) um instrumento de valorização da *palavra* como forma de expressão capaz de, na dimensão da cultura, ‘dar à luz’ a extrema complexidade do vivido em forma de *logos*, de discurso.

Alinhamo-nos, logo, a essa mesma concepção da presença do *logos* como ferramenta de alcance ao público, como anteriormente citado. Dentre as preocupações postas pelos autores no prefácio da obra, é evi-

dente a busca pela identidade nacional presente na própria essência do povo brasileiro, e daí a necessidade de se estabelecer uma discussão, por intermédio do teatro, que dê voz a essa população - em especial os menos favorecidos - que naquele momento se punha distante do cenário cultural brasileiro. Buscam chamar a atenção da classe média, cega pela experiência capitalista do “milagre brasileiro”, para as demais facetas que também constituem a nação e, portanto, ameaçam sua identidade nacional (LOURENÇO, 2010: 17).

Ao passo que o herói grego que abandonou o auxílio divino das epopeias homéricas e agora segue responsável por suas próprias escolhas e as consequências delas resultantes se faz presente na obra de Eurípides, o mesmo se dará para Jasão e Joana, os personagens chave da trama, que se veem envolvidos pela ausência de liberdade - no caso, propiciada pela pobreza e submissão ao capital - que os agonia tanto quanto a inédita liberdade de escolha do herói grego (ANDRADE, 2008: 169).

Quando *Gota d'Água* estreia, pela primeira vez, no teatro Tereza Rachel, no Rio de Janeiro, e posteriormente no teatro Aquarius, em São Paulo, o sucesso é imediato e as salas se enchem com um coro de aproximadamente cento e vinte e cinco mil pessoas (ANDRADE, 2008: 167). A tragédia da vida brasileira, aclamada por sua abordagem realista, é muito bem recebida pela crítica que, entretanto, se limita a comen-

tar seus aspectos teatrais formais, sem mergulhar nas questões políticas e sociais ali colocadas e tão caras de se engolir.

A grande aderência do público acabou por colocar a prova, para muitos autores, a efetividade do caráter contestador da peça, cujo sucesso demonstrava não ter causado incômodo. Porém, é importante ter-se em conta que, muito embora a tragédia grega instruísse, Buarque e Pontes buscam muito mais atrair o povo e fazer com que ele percebesse sua situação, sendo, consequentemente, um teatro que buscava larga abrangência e, assim, pretendia reintegrar o público às práticas culturais.

De Medeia à Joana: às transformações decorrentes da adaptação

O trabalho operado sobre a produção de Eurípides para que Medeia fosse transposta da Grécia helênica para o Brasil do século XX, acabou por requerer adaptações e mudanças, que transformaram as personagens e os desdobramentos da peça - bem como todas as demais representações dessa mesma tragédia no decorrer dos anos - e fizeram da produção de Buarque e Pontes, embora imbuída de características do teatro grego, uma proposta única. Como bem aponta Marilene Carlos do Vale Melo (2009: 1):

o texto contemporâneo, no processo de recriação, confirma, nega, assimila e ou conforma os elementos da estrutura dos textos, destacando a dialética do tempo e do espaço e a ação das personagens. Construído com o mesmo material mitológico de Medéia, o texto de Gota d'Água se apresenta

como uma “tecelagem” em que os fios retirados do texto grego constituem um novo tecido que, mesmo sendo do material original, não é mais aquele.

Ao passo que Medeia atravessa os tempos como uma obra de expressão dramática significativa e que, em locais e épocas diferentes, pôde adquirir diferentes facetas sem perder sua essência, é evidente que muitos paralelos constituem as personagens de *Gota d'Água* e a obra original grega. Embora essas evidências se estendam ao todo que compõe a peça, nos limitaremos a discorrer sobre a tríade central de ambas as produções: Medeia e Joana; Jasão e Jasão; Creon e Creonte.

É importante destacar que os elementos contextuais, ainda que colocados em realidades muito distintas - a pólis grega e o Brasil autoritário - compartilham questões sociais muito contemporâneas, tais como o preconceito, o abandono da figura feminina e o julgamento que a ela é destinado, o arrivismo social etc.

Se Joana, assim como Medeia, é levada às últimas consequências do ódio e da vingança, diferente do que se insinua de maneira superficial, não é unicamente por sua chaga emocional, resultado do abandono do amor do ex-companheiro, mas também e principalmente pelas condições sociais às quais ela é exposta. O abandono dos filhos, que são ignorados pelo pai, o endividamento de sua residência pertencente ao pai da nova noiva de Jasão e, por último, sua expulsão da Vila do Meio Dia são

elementos determinantes para o desfecho da peça, que impossibilitam a personagem de encontrar uma solução digna para sua desgraça, e acaba por recorrer à vingança e a morte.

O desterro de Medeia também representa um fator determinante na obra de Eurípides. Após assassinar o rei de Cólquida, seu pai, para ajudar Jasão a roubar o velo de ouro e convencer as filhas do rei de Iolco a matarem o próprio pai para vingar seu herói, Medeia não possui outro abrigo que não seja o exílio em Corinto, onde é vista como uma ameaça bárbara, uma apátrida (VIEIRA, 2015: 164-165)¹¹. Após o abandono de Jasão e a ordem de desterro de Creon, que temia por sua filha Glauce - noiva do herói -, não resta a Medeia, também, uma solução digna para seu ódio, levando-a a consumar sua vingança.

Ainda que sejam evidentes as diferenças existentes na personalidade de ambas, que torna Joana mais sensibilizada, sofrida e submissa, o peso das consequências públicas sobre elas é a força motriz do ato de vingança no desfecho da trama e que as leva à insubordinação, ao não aceitarem o silêncio imposto pelas convenções sociais (SANTOS, 2007). Ao seu modo, ambas se colocam acima do conformismo de sua tragédia e, por meio da organização de seus assassinatos, fazem-se ou-

¹¹ Posfácio da reimpressão (2015) de Medeia, de Eurípides, lançada pela Editora 34 em 2010.

vir, expondo sua revolta e dor. De acordo com Cristina L. P. Leite (1994: 26):

Não raramente, a projeção dos personagens femininos só foi possível pela virtual renúncia de seu próprio sexo e pela insólita transfiguração. Qualquer que seja a situação, entretanto, a participação feminina na história é pautada pela coragem, determinação, persistência e forte caráter do sexo tradicionalmente frágil.

A forma como Eurípedes concerne Medeia demonstra a tentativa do autor de discutir sobre as condições sociais da *pólis*, contestando o passado grego em que o rei era onipotente. Há uma ligação entre a valorização que Eurípedes faz com as classes marginalizadas (a mulher, o escravo) que Chico Buarque e Paulo Pontes, nos anos 1970, também fizeram em sua obra (LOURENÇO, 2010: 59).

O paralelo que está entre as duas classes sociais é a figura de Jasão, um homem que visa a ascensão social através do casamento com Alma, a filha de Creonte (MARINHO, 2013: 33). Em relação à figura de Jasão, Marinho aponta (2013: 33): “[...] é poeta, mas um poeta popular, um sambista que trai a sua origem, aliando-se a Creonte e ensinando-lhe as estratégias populistas referidas como forma de promover a conciliação de classes”. Do mesmo modo, na *Medeia* de Eurípedes, Jasão pretende se casar com a filha do rei de Corinto para assegurar o

seu *status* ao contrair matrimônio com uma grega no lugar de Medeia, uma estrangeira. Isso é verificado quando o personagem se justifica dizendo que contraiu novas núpcias para o bem dos seus (vv. 555-565).

Além disso, o Jasão de Eurípedes não reconhece a contribuição de Medeia para a conquista da sua glória no episódio de Cólquida, assim como Jasão de *Gota d'Água* também não reconhece o quanto Joana lhe ajudou com o seu crescimento pessoal. A personagem, pelo contrário, age com atitudes violentas, a abandona com seus filhos e casa com outra mulher. Desse modo, o que resta à Joana é a vingança que também visa a atingir Creonte e Alma.

Nesse sentido, a figura do homem rico e autoritário também é importante para demonstrar que tanto na *Medeia* quanto em a *Gota d'Água*, Creon e Creonte representam a fonte para o arrivismo da personagem Jasão. Contudo, Creon de Eurípides, embora seja rei, não tem o impulso autoritário de Creonte. A personagem da tragédia grega, ao anunciar o desterro de Joana e os filhos, faz isso mais por temer o que pode acontecer com a sua filha do que necessariamente pode ser impulsionado pela raiva. Por outro lado, Creonte é um grande capitalista que tem raiva de Joana, visto que a personagem não só fala mal dele, mas o enfrenta. Diante disso, o seu embate com Creonte, somado a tudo o que Jasão lhe faz, restringe as possibilidades de Joana:

Então, abusada como mulher e como cidadã, Joana é pressionada a uma saída apenas: submissão e sobrevivência precária, tendo que começar do zero novamente num outro lugar, só que com dois filhos, muitas rugas e dores a mais. Assim como Medeia, instigada pela necessidade de dignidade em detrimento da “sobrevivência”, Joana deixa-se levar pela fúria atacando seus inimigos. Porém, o Creonte brasileiro não é presa fácil, e rejeita os bolinhos envenenados que ela oferece a sua filha (MARINHO, 2013: 43).

Cabe mencionar que essa combinação de abusos que ferem Joana como mulher e como cidadã é advinda dos dois personagens já mencionados: Creonte e Jasão. Tais apontamentos feitos aqui apresentam o caminho que fomentou a vingança de Medeia e Joana. De acordo com Ferreira (1997: 77) a vingança de Medeia é vista como inevitável em retribuição ao mal que Jasão cometeu e nisso está implicada a morte de seus próprios filhos, sendo algo que a personagem não consegue resistir. Isso porque Medeia percebe a importância dos filhos para os homens após ter uma conversa com Creon e com Egeu. Já na obra de Chico Buarque e Paulo Pontes, a morte dos filhos também é um meio inevitável após a personagem Joana ter o seu plano fracassado e não vê outra alternativa para livrar-se de tudo aquilo. Na visão de Andrade (2008: 170), perante os acontecimentos a única coisa que resta a Joana é a sua vingança: “[...] diante do fracasso da transformação do grupo de vizinhos em coletividade, e da coletividade fazer a resistência, resta à Joana

de A Gota d'Água um último e grande *Não*, que é o que representa o suicídio e o assassinato dos filhos.”

Medeia e Joana: “as tristezas e belezas de se saber mulher”

Com suas múltiplas faces e complexidades, Medeia é uma personagem que causa grande impacto ao público. O trágico desfecho de sua vida e o enorme peso emocional de sua vingança marcam seus leitores através dos tempos. Assim, fica evidente o caráter atemporal de *Medeia* e as possibilidades de reinterpretação desta¹², como acontece em *Gota d'Água*. Segundo Talita Baldin e Rosemeire dos Santos Brito, Eurípides cria sua protagonista como

uma mulher corajosa que quis vingar-se com as próprias mãos da traição do marido, ferindo-lhe com a destruição de seus descendentes. Neste sentido percebemos que a tragédia não é linear, mas que propicia inúmeras releituras e abre margem para pensarmos na condição feminina nas mais variadas épocas. (BALDIN; BRITO, 2014: 118)

¹² Sobre as representações do mito de Medeia ver: CNDIDO, Maria Regina. Os fragmentos de narrativa mítica da Princesa de Colchis (Cólquida). E-hum Revista Científica das Áreas de História, Letras, Educação e Serviço Social do Centro Universitário, Belo Horizonte, v. 8, n. 1, p. 42-47, jan./jul. 2015. Disponível em: <http://revistas.unibh.br/index.php/dchla/issue/view/102/showToc>.

Em *Gota d'Água*, a personagem Medeia é ressignificada em Joana, mulher brasileira, heroína da Vila do Meio Dia. Na peça carioca o painel social é valorizado, o que não diminui a grande complexidade subjetiva da personagem grega (MARINHO, 2013: 38). Mulheres emblemáticas, Medeia e Joana apresentam similaridades e divergências e encontram-se diante da traição de seus maridos. Ambas as narrativas levantam diversas problemáticas, e as questões de gênero, sexualidade e maternidade são fundamentais para compreensão não só das obras em si, mas também dos aspectos sociais que elas iluminam.

De notável intensidade dramática e ambiguidade, Medeia vai do sentimento de amor e paixão ao profundo ódio por seu marido em sua trajetória. É a “mulher por inteiro” e figura trágica em sua essência. Nas palavras de Natasha Centenaro:

Medéia não é assim, em nenhum sentido, nem demasiado boa, muito menos, estritamente malévolas. De fato, tratada como heroína autenticamente trágica, ela não produzirá efeito; pois é, em essência, uma figura trágica. Na verdade, ela está possessa por uma natureza apaixonada, absolutamente incontrolável, tanto no amor como no ódio, o que a torna dramática: é a mulher por inteiro (2011: 7).

Relações de gênero e poder estão postas na trama. Da mesma forma em que Medeia submete-se aos desejos de Jasão e, movida por

sua paixão, o ajuda a realizar suas vontades, também aparece como figura autônoma e age de acordo com seu próprio desejo de vingança, assumindo uma postura ativa diante disso. Segundo Baldin e Brito:

a personagem representa ser uma mulher que joga muito bem com as relações de poder, a partir das características e expectativas sobre como o gênero feminino é visto na sociedade. Ela exerce o movimento de subjugação e de resistência ao poder exercido pelo masculino de forma explícita, sendo que a obra permite elementos para investigarmos tais relações (BALDIN e BRITO, 2014: 118).

O jogo de poder entre dominantes e dominados também aparece em *Gota d'Água*, na qual Joana aparece como representante não só da mulher, mas de toda uma classe oprimida pelo sistema capitalista e o “milagre econômico” da década de 1970. Seu drama estende-se a todos os habitantes do condomínio e sua tensão é compartilhada por todo um grupo (MARINHO, 2013: 44). Isso é também um fator de diferença entre as personagens. Segundo Centenaro:

As personagens de Eurípides e Buarque - Pontes apresentam semelhanças e diferenças pontuais. Ainda que Medéia e Joana compartilhem a mesma dor pela traição de Jasão e, depois da queda e humilhação, levantem-se altivas para arquitetar a vingança, a brasileira é uma mulher que trabalha para sustentar os dois filhos, apresentando-se, assim, como

um exemplo da mulher moderna que concilia os afazeres domésticos com o trabalho fora de casa. Quanto à Medéia grega, o sofrimento, a angústia e o sentimento de amor que se transforma em ódio pelo marido parecem ser o único caminho que move as ações da mulher, voltada, exclusivamente para este infortúnio (2011: 10).

Interessante ressaltar ainda a questão da maternidade e como ela é encarada pelas personagens. Medeia pronuncia uma frase emblemática e inesquecível, na qual expressa sua preferência por entrar em combate do que parir: “Melhor seria estar três vezes em combates, com escudo e tudo, que parir uma só vez!” (EURÍPIDES, 1991: 28). Joana também tem seus momentos de dúvida quanto ao futuro de seus filhos, e se eles não agiriam da mesma forma que o pai, abandonando-a por outra mulher. Assim, a maternidade é questionada e desconstruída por essas personagens. No entanto, no momento decisivo de matar seus respectivos filhos para cumprir a vingança, ambas expressam seu sentimento de amor e compaixão para com as crianças (CENTENARO, 2011: 10).

Conflitos internos e externos cercam as personagens. Assim como Eurípides trouxe ao público uma alma feminina forte, complexa, e repleta de questionamentos e desconstrução, Buarque e Pontes também apresentaram as grandes misérias da mulher e do povo brasileiro (MARI-NHO, 2013: 46).

Considerações finais

A leitura de a *Gota d'Água*, de Chico de Buarque e Paulo Pontes, a partir do seu referencial grego a *Medeia*, de Eurípedes, apresentou importantes informações que buscamos tratar ao longo do artigo, de forma que é possível realizar uma leitura de ambas as obras e compreender além das rupturas, suas similaridades, continuidades e, principalmente, enxergar os motivos que levaram Buarque e Pontes a empreender uma releitura da tragédia grega *Medeia* no contexto da época (momento em que o Brasil passava pela ditadura civil-militar e enfrentava, por consequência, os resultados nefastos de uma série de medidas econômicas grandemente nocivas para as classes mais populares).

Ambos autores apresentam ao grande público brasileiro uma peça que nos mostra uma mulher de classe baixa, abandonada pelo marido e que, sobretudo, vivenciou as dificuldades econômicas e sociais presentes no Brasil. Pretendiam aproximar a sociedade do cenário artístico - se utilizando, portanto, do largo alcance do teatro grego - e, para além disso, denunciar o sistema econômico empreendido no aparato civil-militar e seu descaso para com as classes subalternas do Brasil, visto que o “milagre econômico” na verdade, favoreceu apenas uma pequena parcela da sociedade, enquanto o restante se exauriu.

A heroína Medeia foi representada de diversas formas ao longo dos séculos – o que evidencia releituras do clássico aplicado em diferentes contextos - e como os demais clássicos: “[...] atravessam as épocas

com a marca intensa de novidade, mas ao mesmo tempo, intensamente marcadas pelas suas épocas de origem.” (BARBOSA, 2003: 78). Outrossim, a peça de teatro de Chico Buarque e Paulo Pontes também é marcada pelo contexto da época, como bem assinalaram no prefácio: “Gota d’Água, a tragédia, é uma reflexão sobre esse movimento que se operou no interior da sociedade, encurralando as classes subalternas” (1998: 6). É, portanto, um clássico que possui, em sua essência, traços que permitem que se encontre similaridades com a atualidade como, por exemplo, a experiência social da mulher que é colocada sobre as Medeias do Brasil.

Por fim, posto que nos propomos a analisar, com especial enfoque, a recepção do clássico grego no Brasil - no caso, a adaptação de *Medeia* para *Gota d’Água* - é interessante destacar os resultados práticos de sua exibição. Como nos aponta Marta Mega de Andrade (2008), não seria possível constatar com precisão os efeitos políticos da peça, ou mesmo, remotamente, se Buarque e Pontes cumpriram o objetivo que expuseram no prefácio de sua obra, mas não se pode questionar a relevância de *Gota d’Água* como uma expressão artística que se faz presente até a atualidade.

Medeia, por si só, como já citado, representa uma referência de extrema importância, e atravessou inúmeros séculos até tocar o coração de Joana, sua companheira - mulher - contemporânea. Esta, por sua vez, também deixou sua marca na dramaturgia, literatura e música, servindo

de lastro para a criação de minisséries e, recentemente, sua reestreia no ano de 2016 com os atores Laila Garin e Alexandre Glaveaux, nos papéis de Joana e Jasão, sob a direção de Pedro Luis.

Ainda que não se possa medir o impacto político da obra em 1975, como já dito por Andrade, culturalmente e dramaturgicamente, *Gota d'Água* é um sucesso até a atualidade e constantemente se reinventa, sem jamais abandonar a profundidade de *Medeia*.

Bibliografia

ANDRADE, Marta Mega de. *A Gota d'Água, ou a Medeia em nós*. in. CHEVITARESE, André Leonardo. CORNELLI, Gabriela. SILVA, Maria Aparecida de Oliveira. *Tradição Clássica e o Brasil*. Editora Fórum. Brasília. 2008.

ARAUJO, Maria Paula; SILVA, Izabel Pimentel da; DESIRREE, dos Reis Santos. (Orgs.) *Ditadura militar e democracia no Brasil: História, imagem e testemunho*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2013.

BARBOSA, João Alexandre. *A Biblioteca Imaginária*. 2a ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 78.

CANO, Wilson. *Milagre brasileiro: antecedentes e principais consequências econômicas*. Disponível em: <<http://marxismo21.org/wp-content/uploads/2014/03/W-Cano-O-milagre-econ%C3%B4mico.pdf>>. Acesso em: 30 de maio de 2018.

CARDENUTO, Reinaldo. *Dramaturgia de avaliação: o teatro político dos anos 1970*. Estudos Avançados 26, n. 76. 2012.

CENTENARO, Natasha. “Da tragédia grega de Eurípides à tragédia brasileira de Gota d’água: o encontro de Medéia com Joana”. *Anais XI Semana de Letras*, PUCRS, 2011. Disponível em: <<http://editora.pucrs.br/anais/XISemanaDeLetras/pdf/natashacentenaro.pdf>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2020.

FERREIRA, Luísa de Nazaré. A fúria de Medeia. *Humanitas*, Coimbra, v. XLIX. 1997. Disponível em: <https://www.uc.pt/fluc/eclasicos/publicacoes/ficheiros/humanitas49/04_Ferreira.pdf>. Acesso em: 29 maio 2018.

GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n. 2, Rio de Janeiro, 1968.

HERMETO, Miriam. ‘Olha a Gota que falta’: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980) Tese (doutorado) – UFMG / FAFICH / DH / Programa de Pós-graduação em História, 2010.

_____. O prefácio de Gota d’Água: as bases de um projeto cultural de interface entre intelectuais e artistas na ditadura militar brasileira. *Revista eletrônica Literatura e Autoritarismo*, Dossiê, p. 81-102, maio. 2012. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/literaturaautoritarismo/revista/dossie07/RevLitAut_art03.pdf>.

LOURENÇO, Marise Gândara. *Gota D’Água de Chico Buarque e Paulo Pontes: O Trágico-Musical, Criação e Historicidade*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia (MG), 2010. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/11816/1/Diss%20Marise.pdf>>. Acesso em: 27 maio 2018.

MARINHO, Cecilia Silva Furquim. *Gota d’Água: entre o mito e o anônimo*. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo (SP), 2013. Disponível em:

<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-03102013105036/pt-br.php>> Acesso em: 29 maio 2018.

MELO, Marilene Carlos do Vale. *GOTA D'ÁGUA: da reatualização dos mitos à recriação das personagens de Medeia*. Universidade Estadual da Paraíba - CH. 2009. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2012_1434290549.pdf> Acesso em: 27 de maio de 2018.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Dramaturgos e grupos de teatro no Brasil pós-1964: arte, cultura e política. *Lutas Sociais*, São Paulo, v. 18 n. 32, p. 190-202, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/neils/revista/vol.32/katia_rodrigues_paranhos.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2020.

PRADO, Luiz Carlos Delorme; EARP, Fábio Sá. O “milagre” brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973). In: *O Brasil Republicano*, vol.4. O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

RINNE, O. *Medeia*: o direito à ira e ao Ciúme. São Paulo: Cultrix, 1988.

ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.

SANTOS, Alcione Nascimento. “A Gota que falta e o desfecho da festa: a representação do feminino em Gota d’Água, de Chico Buarque e Paulo Pontes”. *XII Seminário Nacional Mulher e Literatura e do III Seminário Internacional Mulher e Literatura – Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural, do GT Mulher e Literatura da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística)*, Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus/Bahia, 2007. Disponível em: <<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/ALCIONE%20NASCIMENTO%20SANTOS.pdf>>. Acesso em: 13 de janeiro de 2020.

SILVA, Matheus Barros da. A tragédia grega: uma manifestação políti-

ca. *Plêthos*, v. 3, n. 1. 2013. Disponível em: <www.historia.uff.br/revistaplethos>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2020.

VERNANT, J-P. *O Universo Espiritual da Polis. As Origens do Pensamento Grego*. São Paulo: Difel, 1984.

Fontes

BUARQUE, Chico. PONTES, Paulo. *Gota D'Água*: Uma tragédia brasileira. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1998.

EURÍPIDES. *Medeia*. Edição bilíngue. Editora 34. Rio de Janeiro. 2015.

Recebido em: 29/05/2019

Aceito em: 15/05/2020