

**Universidade Federal do Ceará
Centro de Humanidades
Programa de Pós-Graduação em Linguística**

Tércia Montenegro Lemos

TESE DE DOUTORADO

Gota d'água: um discurso retextualizador de Medéia

Fortaleza
Universidade Federal do Ceará
2008

Tércia Montenegro Lemos

Gota d'água: um discurso retextualizador de Medéia

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Lingüística, do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Lingüística.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa

Fortaleza
Universidade Federal do Ceará
2008

Tércia Montenegro Lemos

Gota d'água: um discurso retextualizador de Medéia

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Lingüística, do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Lingüística.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa

Aprovada em 16 de outubro de 2008

BANCA EXAMINADORA

Dr. Nelson Barros da Costa (UFC)
Presidente-orientador

Dr. Paulo Roberto Vieira de Melo (UFPB)
Primeiro examinador

Dra. Sylvia Peixoto Leão de Almeida (UECE)
Segunda examinadora

Dra. Rejane Carvalho (UFC)
Terceira examinadora

Dra. Lívia Márcia Tiba Rádis Baptista (UFC)
Quarta examinadora

Suplentes

Dra. Claudiana Nogueira de Alencar (UECE)

Dr. Júlio César Rosa de Araújo (UFC)

Para Glauco, minha paz e minha alegria.

Agradecimentos

Sou extremamente grata a muitos que me auxiliaram, de diversas formas, a concluir esta tese. Praticamente todos os que conviveram comigo, durante os anos de doutorado, partilharam de minha paixão pela pesquisa, quando não diretamente, ao menos com uma palavra ou sorriso de apoio. Entretanto, no meu processo de investigação e escrita, não posso deixar de citar a ajuda preciosa do prof. Dr. Nelson Barros da Costa, pela sábia e serena orientação. Também agradeço aos meus pais e à minha irmã Têmis, pelo incentivo constante. Outros agradecimentos a meus amigos-parceiros no amor pelo teatro, especialmente Lucas Sancho, Rafael Martins e Thiago Arrais. Não tenho como mencionar todos os outros amigos, que souberam compreender minhas ausências para estudo, nem os inúmeros colegas, professores e livreiros, com suas inestimáveis ajudas – mas, na impossibilidade de uma lista exaustiva, direciono a eles, de forma conjunta, o meu carinho. Agradeço, finalmente, a Gavito, Grafite e Gaia, que estiveram sempre presentes, com sua plenitude silenciosa, em cada momento desta pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa analisa a peça *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, enquanto resultado de um processo de retextualização da tragédia clássica *Medéia*. Levando em conta elementos teórico-metodológicos da Análise do Discurso, buscamos sempre a articulação texto/contexto, necessária para o entendimento da obra como a um só tempo produto, reflexo e elemento ativo das circunstâncias sócio-históricas. Consideramos, dentro do percurso que vai da *Medéia* de Eurípides à *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, o roteiro *Medéia*, de Oduvaldo Vianna Filho. Tal articulação é indispensável, pois muitos dos processos de retextualização que *Gota d'água* apresenta já podem ser observados nesse roteiro, escrito para um “Caso Especial” da Rede Globo. Perceber tais relações de influência fez parte de nossa investigação, que também abordou o enquadramento destas obras no contexto do Teatro Nacional-Popular da década de 1970. Trabalhar com uma peça de teor musical, como é o caso de *Gota d'água*, ainda permitiu reflexões sobre a realidade dramática brasileira e o gênero canção popular.

Palavras-chave: Análise do Discurso. Teatro. Retextualização.

ABSTRACT

This essay analyses the play *Gota d'água* by Chico Buarque and Paulo Pontes, as a result of rewriting the classical tragedy *Medea*. Taking into consideration theoretic and methodological from the Discours Analysis, the essay searches for the articulation text / context, essential for the understanding of the literary work interacting at the same time as a product, reflex and active element of historical circumstances. It will be taken into consideration, in the extension from *Medea* by Euripides to *Gota d'água*, by Chico Buarque and Paulo Pontes, the script *Medea* by Oduvaldo Vianna Filho. The previously mentioned articulation is essential due to the fact that many of the rewriting processes that *Gota d'água* presents can be noticed in a script written for an episode of a television program in Globo TV. Observing these influence relations will be part of this research, that will also observe the content these works in the context of the National-Popular Theatre in the 1970's. Working with a literary and musical play, which is the case of *Gota d'água*, will still allow reflections about the Brazilian theatrical reality and popular music.

Key words: Discours Analysis. Theatre. Rewriting

Sumário

EM BUSCA DO VELOCINO DE OURO	9
1. APRESENTAÇÃO	10
2. <i>GOTA D'ÁGUA</i> , <i>MEDÉIA</i> BRASILEIRA	15
2.2. O TEATRO NACIONAL-POPULAR.....	22
3. ALGUMAS QUESTÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS.....	34
3.1. DIALOGISMO, POLIFONIA E INTERTEXTUALIDADE	34
3.2. A REFERENCIAÇÃO.....	47
3.3. PARATOPIA, ETOS E CENA ENUNCIATIVA	51
A VOZ QUE ME RESTA	69
4. DA OBRA-FONTE À OBRA-FOCO	70
4.1. DA TRAGÉDIA CLÁSSICA À TRAGÉDIA BRASILEIRA.....	70
4.2. A OBRA-PONTE: O ROTEIRO <i>MEDÉIA</i>	89
4.2.1. O VALOR POLÍTICO DA <i>MEDÉIA</i> BRASILEIRA	114
4.3. QUESTÕES DE AUTORIA	130
5. DO CORO À CANÇÃO.....	146
5.1. O CORO NO TEATRO CLÁSSICO E A CANÇÃO NO TEATRO CONTEMPORÂNEO....	146
5.2. O LUGAR DA CANÇÃO EM <i>GOTA D'ÁGUA</i>	159
6. IMPÉRIO E DECLÍNIO DO Matriarcado	183
6.1. O PERCURSO DE UM MITO.....	183
6.2. VISÕES SOBRE O FEMININO	192
6.3. A IDENTIDADE DA FEITICEIRA	210
A VEIA QUE SALTA	226
7.UM DISCURSO RETEXTUALIZADOR	227
7.1. <i>MEDÉIA</i> ANTIGA E MODERNA	227
7.2. OUTRAS SEMIOSES	244
O DESFECHO DA FESTA	249
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	250
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	256
A GOTA QUE FALTA	268
ANEXOS	269

EM BUSCA DO VELOCINO DE OURO



1. Apresentação

Esta pesquisa nasceu de antigas paixões, que inevitavelmente despertaram curiosidades e desejo de descoberta. Há muitos anos sabemos que os gregos clássicos foram os pioneiros em todo o conhecimento ocidental. Sobretudo suas obras teatrais fascinaram-nos, como expressão artística que nasceu de rituais religiosos e soube conservar a dimensão de êxtase e catarse.

O homem ocidental contemporâneo continua com necessidades espirituais e estéticas, e é por isso que, apesar de tantas e tão variadas tendências que a arte conheceu ao longo dos séculos, voltamos a perseguir os temas da Antiguidade. Dentre eles, um em especial nos chamou a atenção: a tragédia *Medéia*, que, ao assumir pela primeira vez uma forma autoral com Eurípides em 431 a.C, mereceu inúmeras versões ao longo dos milênios, nas mais diversas modalidades criadoras. Uma das mais recentes, e no âmbito do teatro brasileiro, foi a peça *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes. Classificada na primeira edição de seu roteiro como “uma tragédia carioca”, *Gota d'água* expõe particularidades que justificam nossa perspectiva de retextualização enquanto proposta conceitual filiada às pesquisas de Análise do Discurso.

Apesar das especificidades de cada obra, e não obstante a inesgotável riqueza que a observação dos cotejos proporciona, o que se percebe é a raiz comum do pensamento ocidental – a mesma que os antigos gregos lançaram. Esta, justamente por sua qualidade de raiz, fornece a sensação de segurança e permanência, ao passo que as inventividades e os acréscimos são flutuantes, embora extremamente envolventes por seu dinamismo. Foi assim, nesse mistério

de tradições e reinvenções, que mergulhamos numa pesquisa que agora apresenta não um único ponto de chegada, mas algumas das paisagens do trajeto. Sentimos que, para obedecer às sensações tão diversas experimentadas ao longo desse percurso, o mais coerente seria optar por uma dicção também mista.

Desse modo, nosso texto carrega a dimensão científica e analítica própria de uma tese de doutorado, ao mesmo tempo em que apresenta inserções estéticas e estímulo às práticas de retextualização. O estético fica por conta das fotografias que ilustram a abertura de cada parte. Todas essas imagens foram realizadas pela autora desta pesquisa durante o espetáculo *Medéia in mortal*, exibido no primeiro semestre de 2007, no Centro Cultural Banco do Nordeste, em Fortaleza. A atriz da peça, Claudiana Cotrim, gentilmente permitiu que utilizássemos as fotografias dentro dos limites deste trabalho. Porém, muito mais que meros ornamentos, as imagens apresentam um diálogo com outras possibilidades de leitura de nosso *corpus*, e sua escolha revela esta intencionalidade.

Cada fotografia está inserida na página de abertura de uma das partes da tese. Estas apresentam títulos que fazem referência ao mito de Medéia ou aos versos da canção “Gota d’água”, numa proposta de captação retextualizadora. A primeira parte, “Em busca do velocino de ouro”, traz uma imagem, vista há pouco, que sugere o princípio da jornada empreendedora que ora iniciamos: a personagem Medéia é figurada com o olhar voltado para o horizonte e tendo sobre o ombro esquerdo uma trouxa, espécie de bagagem de viajante. Assim, a parte inicial tem sua abertura nesta apresentação, que é seguida de itens concernentes à peça *Gota d’água* em seus aspectos de composição e contexto.

Algumas das questões teórico-metodológicas são abordadas no item posterior, com inserções de análises de nosso *corpus*.

A segunda parte, intitulada “A voz que me resta”, é ilustrada por mais uma fotografia da atriz Claudiana Cotrim no papel de Medéia. Dessa vez, sua expressão revela o trágico, num grito de dor ou desespero, com as mãos abertas e crispadas. É uma cena que prenuncia os assuntos a serem tratados, seja em relação ao trágico, ou ao componente sonoro: a sugestão do grito, contida na imagem, associada à da “voz”, citada no título da parte, combina com a pesquisa sobre o coro clássico e as canções de *Gota d’água*. Também a figura de uma Medéia em fúria anuncia os itens finais desta parte, relativos ao feminino e ao mito da feiticeira infanticida.

A última seção analítica da tese, “A veia que salta”, traz fotografia que indica Medéia com o rosto levantado, banhado de luz amarela, enquanto segura na mão direita um bastão vibrante – símbolo da arma fatal com que vai cometer sua vingança. É sob esta representação tão forte que preparamos as cenas finais da pesquisa, com um percurso de fechamento acerca da retextualização do mito de Medéia em sua diacronia. Comentamos obras que não estiveram sob nosso foco principal, mas que são úteis no entendimento do universo temático proposto. Também, como arremate, consideramos as especificidades multissemióticas do trabalho com peças teatrais.

“O desfecho da festa”, como o próprio título indica, apresenta as considerações finais de nosso trabalho, assim como as referências bibliográficas.

A festividade, em se tratando de um enredo trágico, tem conotação sangüínea, criminosa – daí nossa opção pela imagem em que predomina o vermelho, numa explosão de tessitura quase líquida. Mas o sangue sugere não somente o desfecho mortal: sua pulsão relaciona-se metaforicamente com a importância das referências bibliográficas. Indispensáveis para o embasamento e fundamentação de toda pesquisa, elas estiveram presentes em cada item de nosso texto, vitais e pulsantes para o corpo deste trabalho.

Finalmente, “A gota que falta” apresenta os anexos referidos em algumas ocasiões da tese. A fotografia utilizada destaca a utilidade deste material e sugere que de fato, sem ele, a apreensão de parte de nossa análise sofreria prejuízos. Foi dessa maneira que pensamos no gesto de advertência na atriz, a mão espalmada diante do rosto: ela pede que se pare nestas páginas, antes de dar por encerrada a leitura.

Sabemos que os recursos de apresentação de nosso trabalho refletem marcas e opções subjetivas, e talvez a principal motivação para esta ousadia tenha sido a real preocupação por consolidar, de modo agradável, nossa pesquisa na memória de quem a lê. Conforme Chartier (1999, p. 70), “todo leitor diante de uma obra a recebe em um momento, uma circunstância, uma forma específica” e, mesmo quando não tem consciência disso, “o investimento afetivo ou intelectual que ele nela deposita está ligado a este objeto e a esta circunstância”.

Do mesmo modo, portanto, com que esta pesquisa nasceu de uma paixão, de um fascínio sedutor proporcionado pela leitura, buscamos, ao escrever sobre nosso tema, insuflar um pouco do mesmo espírito cativante. Em última instância,

outra também não poderia ser nossa escolha – trabalhar com um *corpus* teatral (como adiante detalharemos) cria o hábito de pensar e produzir em muitas semioses simultâneas.

2. Gota d'água, Medéia brasileira

Realizada por Eurípides em 431 a.C., a obra teatral *Medéia* trazia a história da princesa da Cólquida, que, apaixonada por um dos argonautas, dispôs-se a largar seu país, cometendo crimes inclusive contra sua família. Após anos de exílio, Medéia viu seu companheiro, Jasão, repudiá-la para casar com uma mulher mais jovem, filha do rei de Corinto. Em busca de vingança, ela utilizará seus poderes mágicos para matar a rival. Depois, para atingir Jasão do modo mais terrível, Medéia escolherá sacrificar os próprios filhos.

O filicídio, como tema majoritário que não esconde outros (vingança, ódio, exílio, inserção social do feminino e do masculino), conferiu à tragédia *Medéia* uma força que a imortalizou. Mais de 280 obras de vários países já desenvolveram este tema, em romances, dramas, peças, óperas, balés, filmes, esculturas, pinturas ou músicas.

Embora variados trabalhos já tenham sido realizados sobre a personagem Medéia, tais como o de Mimoso-Ruiz (1980), Neves (1985), Savietto (1988), Rinne (1998) e Gazolla (2001), ainda não há notícia de uma pesquisa detalhada a respeito dos mecanismos de retextualização perceptíveis na passagem de uma obra em relação a outra. Escolhendo a peça *Gota d'água*, poderemos não apenas constatar a particular riqueza desta *Medéia* brasileira, mas também refletir sobre as circunstâncias sócio-históricas de produção desta peça, dentro do contexto do nosso Teatro Nacional-Popular.

Nossa investigação encontra sua base nos modernos estudos lingüísticos que, voltados para a análise dos gêneros do discurso, entendem a obra literária

como um macroato de linguagem. Sob tal perspectiva, o leitor assume tacitamente seu papel como co-enunciador, numa condição *sui generis*, uma vez que a recepção adequada de um texto literário somente ocorrerá se este for de fato percebido e interpretado como literário. Faz parte desta condição singular do leitor não apenas absorver de modo apropriado o texto que lê, mas dialogar com ele, pois, de acordo com Maingueneau (1996, p. 23), “mesmo o discurso literário supõe uma interação com o leitor, além da interação entre as personagens”.

No caso das peças teatrais, dá-se uma situação diferente da que ocorre em narrativas comuns: o teatro oferece o espetáculo de cenas de interlocução verdadeira, em que as estratégias argumentativas se desenvolvem com uma nitidez particular. E não apenas, no caso de uma obra teatral posta em ação, temos a *presentificação* dos diálogos, mas contamos com recursos cênicos e expressivos que fazem parte da realização da peça. Além disso, existe uma duplicidade no teatro, representada por duas situações de enunciação simultâneas. Tal característica assim foi esclarecida por Maingueneau (1996, p. 159):

- na primeira [enunciação], um autor se dirige a um público através da **representação** de uma peça; é portanto a representação que constitui o ato de enunciação;
- na segunda, a situação *representada*, personagens trocam frases num contexto enunciativo supostamente autônomo com relação à representação.

Existe uma expressão teatral na linguagem, como confirma Landowski (1983), ao definir que há uma “cenografia” ou “contexto semiótico” que dá credibilidade à enunciação. Assim, não se deve considerar apenas o enunciado, mas “também o modo pelo qual o enunciador se inscreve (gestualmente,

proxemicamente) no tempo e no espaço do seu interlocutor” (MAINGUENEAU, 1997, p. 31). Ora, dentro da literatura, não há gênero que melhor se aplique à observação da cenografia de um enunciado que o teatral – quando não pela observação direta da interpretação dos atores, pela leitura do texto da peça, que fornece dados a respeito dos gestos das personagens, através das didascálias.

A dupla enunciação, de que nos fala Maingueneau (1996), permite estabelecer uma ligação com a polifonia, noção formalizada por Bakhtin (1929a). O estudioso russo chegou a formalizar critérios segundo os quais uma obra pode ser considerada polifônica. Assim, apresenta polifonia um texto literário em que cada personagem funciona como um ser autônomo, exprimindo sua própria mundividência, pouco importa coincida ela ou não com a ideologia do autor da obra. Como ressalta Lopes (1999, p. 74), “a polifonia ocorre quando *cada personagem fala com sua própria voz, expressando seu pensamento particular*”.

Embora Bakhtin não considerasse o teatro como um gênero polifônico¹, acreditamos que a multiplicidade de vozes é encontrada também neste tipo de texto, sendo especialmente sugerida não apenas pelo debate entre personagens, mas por vezes numa polifonia concentrada em monólogo. Como analisaremos no enredo de Medéia, a protagonista pode ver-se, na própria fala, como um “tu” que se separou do “eu”, cindido psicologicamente pela dúvida trágica.

A duplicidade do teatro é encontrada ainda na possibilidade de suas recepções: além da observação de uma peça em cena, pelo acesso ao texto o

¹ É de Lopes (1999, p. 75) a seguinte citação: “Bakhtin pensa que nem o drama, nem a épica, por mais que o queiram ou simulem, podem ser autenticamente polifônicos; o drama porque, a despeito de apresentar-se multinivelado, o universo nele representado contém um único mundo: é da natureza do drama exprimir um único ponto de vista (...), pormenor que faz dele um gênero estritamente monológico”.

discurso pode ser detalhadamente estudado, com todas as facilidades de uma leitura², que permite retornos, comparações ou avanços. Tal recepção do teatro não é inválida, visto que algumas peças já foram escritas deliberadamente para a leitura.

Nossa opção pelo texto de *Gota d'água*, repetimos, advém não apenas de uma antiga admiração pela obra do compositor, dramaturgo e escritor Chico Buarque, mas sobretudo de um fascínio pelo mito clássico de Medéia, que a citada peça retextualiza. O tema da feiticeira filicida expressa uma grande fertilidade em recriações ao longo do tempo e das culturas. Encontramos referência a inúmeras obras que têm por motivo o tema de Medéia, recriado em vários países: Alemanha, Brasil, Espanha, Estados Unidos, França, Grécia, Inglaterra, Itália, Portugal, Rússia, Suécia e outros.

Ao constatar as intersecções artísticas e as recriações que o mito ensejou, não podemos deixar de pensar também em outro conceito bakhtiniano, o de dialogismo. Este termo – compreendido como um princípio constitutivo da linguagem e de todo discurso – foi por vezes considerado um fundamento precursor da noção de intertextualidade, como admite Fávero (1999, p. 50):

A noção de dialogismo – escrita em que se lê o outro, o discurso do outro – remete a outra, explicitada por Kristeva (1969) ao sugerir que Bakhtin, ao falar de duas vozes coexistindo num texto, isto é, de um texto como atração e rejeição, resgate e repelência de outros textos, teria apresentado a idéia de intertextualidade.

² Conforme Ryngaert (1995, p. 25), “ler o texto de teatro é uma operação que se basta a si mesma, fora de qualquer representação efetiva, estando entendido que ela não se realiza independentemente da construção de um palco imaginário e da ativação de processos mentais como em qualquer prática de leitura, mas aqui ordenados num movimento que apreende o texto ‘a caminho’ do palco.”

Em nosso estudo, buscaremos uma distinção entre o intertextual (noção mais abrangente) e o retextual. O conceito de retextualização, utilizado por Travaglia (2003) a respeito da tradução de uma língua para outra, foi abordado por Marsuschí (2001), que defendeu sua legitimidade quando aplicado a processos de transformação do texto falado para o escrito. Entendendo assim que existem várias maneiras de “traduzir” um texto, ainda que se permaneça na mesma língua, Marcuschi propôs o seguinte quadro:

Possibilidades de retextualização				
1.	<i>Fala</i>	→	<i>Escrita</i>	(entrevista oral → entrevista impressa)
2.	<i>Fala</i>	→	<i>Fala</i>	(conferência → tradução simultânea)
3.	<i>Escrita</i>	→	<i>Fala</i>	(texto escrito → exposição oral)
4.	<i>Escrita</i>	→	<i>Escrita</i>	(texto escrito → resumo escrito)

Ora, se o citado estudioso propôs estudar a passagem do texto falado para o texto escrito, nós propomos neste trabalho o enfoque sobre as outras possibilidades de retextualização. Pensando no mito de Medéia como um enredo formulado primeiro oralmente, e que circulou entre várias gerações na Grécia clássica, recebendo algumas variantes antes de se consolidar através da tragédia de Eurípides, teremos a retextualização no sentido fala → escrita. Analisando especificamente a peça *Gota d'água*, que vem a ser uma retextualização da tragédia antiga, temos a perspectiva escrita → escrita. E, por fim, sabendo que a obra de Chico Buarque e Paulo Pontes é exemplo de texto teatral, destinado para apresentações cênicas, temos o sentido escrita → fala, no momento da verbalização do roteiro pelos atores.

Logicamente, dentro dos limites de nossa pesquisa, não faremos longas reflexões sobre as três modalidades. Entendendo que nenhuma pode ser estudada de modo independente das outras, pensaremos na articulação feita entre elas, detendo-nos com mais atenção na retextualização de um texto escrito para outro, visto que este sentido oferece facilidades de apreensão para nosso exame.

É importante ressaltar que, embora possamos encontrar a expressão “retextualização” em muitas linhas de pesquisa, nosso trabalho, enquadrado nos conceitos da Análise do Discurso, adota uma perspectiva singular. Nosso objetivo persegue uma compreensão ampla do *corpus* eleito, sendo necessária, para esta tarefa, não apenas uma análise intrínseca do texto, mas também o estudo de aspectos sócio-históricos do(s) contexto(s) de produção. Assim, pretendemos investigar as transformações que *Gota d’água* realizou a partir da tragédia *Medéia*, de Eurípides.

Assinalamos que entre a obra do tragediógrafo clássico (que chamaremos de obra-fonte) e a peça dos escritores brasileiros Chico Buarque e Paulo Pontes (que chamaremos de obra-foco, por ser nosso ponto principal de análise), existe uma ligação realizada pelo roteiro *Medéia*, elaborado por Oduvaldo Vianna Filho para um “Caso Especial” da Rede Globo, na década de 1970. Muitos dos processos de retextualização que *Gota d’água* realiza, em relação a sua obra-fonte, já estavam sedimentados na *Medéia* de Vianna Filho, que foi inspiração confessa para nossa obra-foco, como esclarecem os autores no prefácio à edição da peça (BUARQUE; PONTES, 2004, p. 19): “Oduvaldo Vianna Filho (...), ao

adaptar *Medéia* para a TV, nos forneceu a indicação de que, na densa trama de Eurípides, estavam contidos os elementos da tragédia que queríamos revelar”.

Desse modo, havemos de levar em conta esta obra de permeio como elemento indispensável de análise, espécie de ponte nas seqüências de retextualização que resultaram em *Gota d'água*. Outras obras também, ocasionalmente e com menor ênfase, serão usadas em nossa apreciação. Já que o universo de recriações do mito de Medéia é, como vimos, extremamente amplo, não podemos ignorar outras realizações célebres nesse sentido. Entretanto, nossa pesquisa, por mais que se desvie circunstancialmente por tais veredas (que também têm seus encantos), propõe-se a seguir o caminho básico da obra-fonte à obra-foco, com a obra-ponte, de Vianna Filho, como componente de junção – guia extremamente útil aos exames que pretendemos fazer.

Nesta tese, utilizaremos a edição da tragédia clássica *Medéia* em sua tradução direta do grego, feita por Mário da Gama Kury (2001). Sabemos que a complexidade no trato com obras traduzidas é sempre inevitável; entretanto, acreditamos ter bem fundamentada nossa escolha, a partir do juízo positivo acerca do trabalho de Mário da Gama Kury como tradutor. Vários artigos disponíveis em sites da internet³ confirmam este parecer. No caso específico de *Medéia*, ainda encontramos a vantagem de a tradução ter sido feita em versos, conservando a estrutura genérica do original grego.

Obviamente, a preferência por uma edição não significa que ignoramos outras traduções disponíveis – apenas não faremos deste ponto o nosso foco de

³ Ver, por exemplo, http://www.unicamp.br/iel/alunos/publicacoes/textos/t00003.htm#_ftnref17, dentre outros endereços eletrônicos.

estudo. Não pretendemos, ao contrário de Travaglia (2003), detalhar os problemas da tradução, especificamente. Nossa aplicação do conceito de retextualização será outra, entendendo *Gota d'água* como o resultado de um processo transformador muito mais profundo e deliberado que uma tradução.

Assim, utilizaremos como base fixa a citada versão de *Medéia*, mas sem o impedimento de consultas breves a outras fontes. Nosso procedimento metodológico procederá ainda ao exame do roteiro de *Gota d'água* em sua edição pela Civilização Brasileira.

A relevância de nossa pesquisa reside não somente na contribuição para o entendimento e a apreciação de *Gota d'água*, uma importante obra no cenário dramático-musical brasileiro contemporâneo. O redimensionamento do conceito de retextualização também se torna proveitoso para esclarecer mecanismos de uma prática inserida no campo da intertextualidade, em diálogo com o universo multiartístico. Assim, a categoria da retextualização, sob o olhar que propomos, fornece à Análise do Discurso mais uma ferramenta investigadora de obras literárias dentro da dialética que envolve texto e circunstâncias sócio-históricas.

2.2. O Teatro Nacional-Popular

Gota d'água demonstra uma filiação ao teatro de protesto tão marcante na cultura brasileira dos anos 1970, a partir da continuidade que estabelece com a versão da *Medéia* elaborada por Oduvaldo Vianna Filho e da própria presença de Paulo Pontes (outro participante do Grupo Opinião) na parceria do roteiro. Além disso, é sintomático que a produção dramatúrgica de Chico Buarque tenha se

inscrito no período dos dez anos (1968-1978) de maior agitação cultural e política do Brasil moderno. Sem ter abandonado nesse tempo a produção musical, Chico Buarque revelou uma forma de resistência através da adoção do meio de expressão teatral na época da ditadura. Por outro lado, não se pode esquecer a relação de *Gota d'água* com todo um movimento histórico-discursivo, pela escolha do mito de Medéia, além do enquadramento que a peça apresenta no estilo dramático-musical.

Neste tópico de nossa tese, faremos uma breve retrospectiva das condições de surgimento e do caráter do Teatro Nacional-Popular brasileiro, buscando elementos que esclareçam a contextualização da peça *Gota d'água*. Ao focar não apenas o texto em si, mas também o posicionamento do(s) autor(es), com seu investimento em instituições sociais, pensaremos na intersubjetividade enquanto maneira de lidar com a inserção da subjetividade do autor num determinado contexto. Assim, além de utilizarmos conceitos oriundos da Análise do Discurso (como os de Maingueneau, citados anteriormente), não fugiremos ao seu princípio seminal: o de considerar obra e sociedade numa relação que não descarta a subjetividade do autor.

Conforme Maciel (2004), a partir de 1958, com a peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, temos a fase programática do nacional-popular em nossos palcos. Tal momento foi caracterizado pela representação da realidade nacional a partir da perspectiva das classes subalternas. *Gota d'água* surge em 1975, como uma retomada desta proposta numa época de acirrada repressão ditatorial. É importante, antes de tudo, entender esta peça como um

desenvolvimento do roteiro *Medéia*, escrito por Vianna Filho para um Caso Especial da Rede Globo. No próprio roteiro, como antes assinalamos, Chico e Paulo Pontes (2004) observam que se trata de uma obra inspirada “em concepção de Oduvaldo Vianna Filho” e esclarecem que a adaptação de *Medéia* feita por este dramaturgo indicara os elementos que eles queriam revelar.

Que elementos seriam esses? A própria conotação trágica⁴ que os autores queriam conferir a uma situação contextualizada no Brasil, envolvendo personagens marginalizados, já constitui um objetivo dos mais importantes. No prefácio de *Gota d'água*, as questões políticas são ressaltadas como um forte aspecto motivador desta criação teatral. O empobrecimento que sofreram as classes subalternas, como resultado de um sistema capitalista autoritário, aparece então como ponto de partida para a crítica ao “milagre brasileiro”. A classe média também é criticada, por ter compactuado com o “milagre” (e, por consequência, com a opressão que as classes baixas sofreram), na medida em que se tornou beneficiária do consumismo.

O prefácio ao roteiro de *Gota d'água* acentua um processo histórico que pôde ser observado em nosso país. Mesmo em seus primórdios, o Brasil teria contado com uma classe média ou uma pequena burguesia responsável por certa rebeldia criativa ou “disponibilidade ideológica”. Tal aspecto, nas artes, pôde ser encontrado desde as sátiras de Gregório de Matos, por exemplo. O que a era capitalista realizou, porém, de acordo com Chico Buarque e Paulo Pontes, foi o aliciamento dos mais capazes representantes desta classe. O “milagre” econômico absorveu essas pessoas em carreiras técnicas qualificadas ou numa

⁴ Oportunamente, discutiremos a respeito do termo *tragédia* e suas acepções contemporâneas.

vida acadêmica pragmática e, ao amortecer suas insatisfações, calou a voz de protesto anterior. O prefácio assinala ainda que, embora ainda existisse na década de 1970 certa prática de insubmissão no que tange a alguns grupos, enquanto classe o estrato médio tinha sido reduzido à “indigência política”.

Gota d’água aparece, portanto, como uma reflexão sobre este movimento de cerco às classes subalternas, ao mesmo tempo em que expõe um problema cultural, qual seja o desaparecimento do povo dentro da cultura produzida no Brasil. Ainda lemos, no prefácio de Chico Buarque e Paulo Pontes (2004, p. 14):

Isolado, seccionado, sem ter onde nem como exprimir seus interesses, desaparecido da vida política, o povo brasileiro deixou de ser o centro da cultura brasileira. Ficou reduzido às estatísticas e às manchetes dos jornais de crime. Povo, só como exótico, pitoresco ou marginal.

Entretanto, dizem os autores de *Gota d’água*, o povo é a única fonte de identidade nacional, e a preocupação de repatriá-lo artisticamente foi a base do Teatro Nacional-Popular. Esse objetivo, no entanto, foi realizado sem distanciamentos que folclorizassem o povo enquanto entidade específica – ao contrário, “em contato direto com as classes subalternas, a intelectualidade (...) ia percebendo que era, também, povo, isto é, que tinha uma história a fazer, uma realidade para transformar” (BUARQUE; PONTES, 2004, p. 15), e tal conscientização provocou um grande avanço em nossas artes:

A aliança resultou numa das fases mais criativas da cultura brasileira, neste século. Foi daí que surgiu a nossa melhor dramaturgia, que vai de Jorge Andrade a Plínio Marcos, passando por Vianna Filho, Guarnieri, Dias, Callado, Millor, Boal etc.; dessa aliança saíram o Arena, o Oficina, o Opinião; saiu o Cinema Novo; saiu a melhor música popular brasileira. (*idem, ibidem*)

A partir de 1964, o golpe político tinha criado uma fratura que afastou a intelectualidade das camadas populares. O diálogo anterior rompeu-se,

ocasionando um prejuízo notável para a gestão da cultura brasileira: a curto prazo, criou-se uma “incapacidade real de pensar nossa realidade”. Para Chico Buarque e Paulo Pontes, “fazer voltar o povo aos palcos” era uma necessidade urgente – e *Gota d’água* indicava esse compromisso.

Vianna Filho, anos antes, já havia concebido o roteiro *Medéia* dentro de igual perspectiva de foco sobre o povo – embora sua obra apresente, quando comparada à realização plena de *Gota d’água*, um estágio criador ainda embrionário. Teremos oportunidade de discutir as diferenças entre os dois textos em capítulo posterior. Por enquanto, detenhamo-nos nas semelhanças, sobretudo as de ordem ideológica, no que tange ao compromisso político e social dos autores.

Ainda em Porto Alegre, no início da década de 60, Vianna Filho atuou nas peças *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, e *Chapetuba Futebol Clube*, de sua própria autoria. Tais espetáculos revelavam o caminho da nova dramaturgia nacional, do teatro como instrumento de luta. A bandeira do Arena era a emancipação do teatro brasileiro, do entendimento do teatro como unidade indissolúvel com a política. Posteriormente, Vianna Filho fez a opção de mergulhar, em termos temáticos, nas contradições e na problemática da classe média brasileira. Sua penetração em ambientes televisivos foi vista como traição ideológica por alguns, e outros consideraram que sua dramaturgia tinha decaído num estilo aparentemente ingênuo e romântico.

Dissidências à parte, o fato é que Vianna Filho elaborou uma dramaturgia que se aproxima do posicionamento de Brecht. Sua trajetória como homem de

teatro foi a de um representante da fecunda geração que emerge no fim dos anos 50 e remete ao dramático golpe militar de 64. Em sua militância, o espetáculo “não existe para anular as contradições que todo espectador, enquanto homem, carrega consigo. Existe, ao contrário, para torná-lo ainda mais dividido” (PEIXOTO, 1983, p. 12).

Fosse por uma reformulação de conceitos ou por um aprimoramento de novas estratégias de ação, Vianna Filho redimensionou sua visão do teatro. Pouco antes de seu precoce falecimento, chegou a assumir a televisão como veículo de transmissão de valores. Criou um projeto cultural para a Rede Globo e exercitou seu senso de crítica e autocrítica, numa dialética permanente. Esse foi o ponto de fechamento de uma carreira que havia começado, no impulso juvenil, erguendo o Teatro de Arena.

Conforme Peixoto (1983), Vianna Filho, em reflexão de 1958, já aponta o surgimento de um teatro que procura a realidade brasileira e apreende o sentido de seu desenvolvimento. Expõe que a arte teatral havia chegado ao momento ímpar de definir-se e vê *Eles não usam black-tie* como símbolo de todo um movimento de afirmação, constituindo uma mudança qualitativa na trajetória do Teatro de Arena. De fato, para Vianna Filho, o Arena caracterizou “todo um processo de desenvolvimento de uma nação que baseia sua sobrevivência num método crítico de análise de sua própria realidade” (*apud* PEIXOTO, 1983, p.26).

Inicialmente, o Arena ainda sofria da mesma deficiência cultural que não acrescentava ao espetáculo nada que permitisse ao espectador ter sua própria

verificação da realidade (e a influência de Brecht depois vai proporcionar isso), sendo ainda, em sua primeira fase (antes de *Eles não usam black-tie*), um teatro ético, alienado e circunscrito à emoção tradicional e convencional. Entretanto, a libertação do artista já se verificava no seu pensamento, com a “consciência histórica de sua função – das necessidades culturais que fortalecerão o processo de desenvolvimento social do nosso povo” (*idem*, p. 28). Segundo Vianna Filho, a “fórmula” para este avanço consistiu em unir um Laboratório de Interpretação a um Seminário de Dramaturgia e a uma Orientação Nacional de Repertório.

O Arena, portanto, aprofundou a investigação da sociedade brasileira – fato então inédito no teatro de nosso país, acostumado a ocasionalmente abordar elementos da vida social, mas sempre de forma episódica ou pitoresca, conforme uma postura moralizante. Na década de 1940, por exemplo, quando se iniciou o processo de industrialização no país, o teatro dirigiu-se às camadas letradas da população e foi alienado politicamente. O caráter retórico fez-se dominante, com o ator assumindo um papel único, numa trama sem conflitos. Para Vianna Filho, nesta época “o que há é uma dissertação”, no sentido de que as peças existem somente para expor o ponto de vista do autor, geralmente numa visão de mundo “simplista e pernóstica” (*op.cit.*, p. 46).

A partir de Ziembinsky⁵, instaura-se o “teatro do diretor”, que, se traz a vantagem de um crescimento quanto ao feitio do espetáculo, peca por uma visão demasiadamente esteticista, em que não existe “ressonância humana” (*ibidem*, p.

⁵ Zbigniew Ziembinsky (encenador polonês que veio para o Brasil escapando ao nazismo) realizou no Rio, em 1941, junto com o grupo Os Comediantes, um espetáculo de extrema importância, apontado hoje como o princípio da etapa da encenação como linguagem específica no teatro no Brasil – *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues.

48). Um outro momento, com noção de responsabilidade, de teatro como participação cultural, é inaugurado com o Arena. Gianfrancesco Guarnieri surge como o primeiro dramaturgo brasileiro a defender uma necessidade de conquistar o teatro popular a partir do terreno político, assim como a necessidade do artista enquanto elemento social, participante ativo de lutas.

O Teatro Nacional-Popular, assim estabelecido, teve de enfrentar uma série de problemas, dentre os quais o receio de perder um público burguês pagante, de perder um certo prestígio necessário para conseguir facilidades de transporte, isenções fiscais, contratos laterais em televisão etc. Seria cômodo disfarçar uma paralisia ideológica, transferindo a razão da crise para o público, para o Estado, ou para a necessidade de montar grandes peças e não autores nacionais. Manter um “repertório embalsamado” era seguro, mas a proposta nacional-popular queria ousadia – e foi assim que ela se destacou como um dos principais movimentos dramatúrgicos de nosso país.

Depois de um período de crise (por volta de 1960), o Arena ficou centralizado em Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Vianna Filho partiu para a criação do Centro Popular de Cultura⁶, e José Renato assumiu a direção artística do Teatro Brasileiro de Comédia: “As três linhas, cada uma a seu modo, procuravam, com diferença de linguagem e recursos, colaborar para a elaboração de um teatro nacional-popular” (PEIXOTO, 1983, p. 64). O empenho de Vianna Filho, que analisa o projeto ideológico do teatro brasileiro, desembocará numa

⁶ O CPC foi fundado em dezembro de 1961. Era o órgão cultural da UNE, regendo-se com autonomia administrativa e financeira. Em sua curta existência (interrompida em 1964 pelo golpe militar), o CPC desenvolveu um intenso programa com teatro, cinema, cursos, seminários etc. Teve três diretores: Carlos Estevam (dezembro de 61 a dezembro de 62), Carlos Diegues (3 meses) e Ferreira Gullar (até o golpe de 64).

crítica ao Arena, cujo trabalho passa a considerar estreito: uma espécie de “teatro inconformado”, porém não um “teatro de ação”. Tal posição o conduz à liderança do Centro Popular de Cultura da UNE, mas, poucos meses antes de morrer, Vianna Filho afirma que o CPC, imerso num sectarismo ingênuo, tinha subordinado o estético ao político.

Sua ânsia de revisionismo o leva também a elaborar criticamente, em muitos artigos escritos para jornal, retrospectivas do teatro no Brasil. Assim, aprendemos, através de Vianna Filho, que, por volta de 1936, o teatro brasileiro tinha um comportamento não questionador, mas extremamente popular e de importância profissionalizante. Era a época da comédia de costumes, da revista. No fim da década de 40, o teatro “some como organização cultural atuante profissionalizante”, voltando-se para um experimentalismo interessado em absorver a cultura mundial e montar grandes nomes como Arthur Miller e Tennessee Williams.

O Teatro Brasileiro de Comédia aparece para retomar a atividade teatral popular, e na década de 1950 houve tanta ânsia de identificar tal atitude com uma tendência política que os espetáculos ficaram superficiais, na medida em que privilegiavam a informação sociológica. Além disso, ao tentarem clarificar a realidade, acabavam mutilando-a, por não abordá-la em suas complexidades.

Tal posição será intensificada com o CPC, que se dedica quase que só ao político – de acordo com Vianna Filho, “passa a fazer peça de 10 minutos, de 15 minutos, na rua, em escadaria, em favela” (*apud* PEIXOTO, *op. cit.*, p. 165). O resultado é que o contato com o povo vai fazendo com que essa arte se esvazie

diante do próprio realizador. O povo aplaudia os espetáculos como atividade política, mas não se divertia. Os acontecimentos de 64, porém, ao reprimirem a atividade política intensa do teatro, fizeram com que os artistas parassem para se debruçar sobre a própria atividade, encontrando, então, alternativas de criatividade que recuperassem a preocupação estética.

Dentro dessa proposta original, fez-se o show Opinião e fez-se “Arena conta Zumbi”. Entretanto, para Vianna Filho, mesmo todo esse desenvolvimento não representou uma abordagem definitiva, no nível de uma compreensão profunda dos problemas fundamentais do homem brasileiro, de sua condição, de seus valores. Como isso não foi feito, a vanguarda passou a aprofundar suas questões formais e foi deixando de lado as questões culturais mais complexas. Assim, o nível de uma perfeição dramática jamais teria sido alcançado, pois sempre os movimentos pecaram por privilegiar ora o conteúdo (esquecendo o artístico), ora o estético (esvaziando a obra de uma responsabilidade social).

Naturalmente, nosso objetivo de análise não consiste no julgamento de valor quanto às realizações teatrais dessa época. As insatisfações, as críticas e os juízos são úteis apenas na medida em que revelam a angústia criadora e os sintomas – sempre positivos – de uma ausência de acomodações. É dentro desse contexto dinâmico que devemos compreender tanto o roteiro *Medéia*, de Vianna Filho, quanto a peça *Gota d’água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes.

A tendência nacional-popular já esteve, em primeira instância, no confronto com um paradoxo: propunha ser uma arte *sobre* o povo, mas não era *para* o povo. Percebe-se isso no dilema financeiro quanto à cobrança de

ingressos que, por mais “populares” que fossem, tornavam o espetáculo elitista e selecionavam, de algum modo, o público na categoria dos “pagantes”. Como diz Prado (2008, p. 415),

(...) teatro para o povo o Arena não chegaria a fazer. Seu público seria basicamente formado por universitários e pessoas de classe média – apesar das experiências feitas com teatro itinerante, em fábricas e praças públicas. O povo de que se fala aqui não é o que está na platéia, mas o que sobe ao palco como personagem: o povo brasileiro como matéria dramaturgica. É isso o que inova a geração teatral da segunda metade dos anos 50.

Por outro lado, iniciativas como a do CPC, como vimos há pouco, praticamente prescindiram da qualidade teatral, utilizando a dramaturgia como simples arma política. Ao lado desses extremos, vê-se a cultura televisiva que desponta na época e é alvo da crítica dos intelectuais brasileiros. Vianna Filho, ao empregar-se na Rede Globo, como antes comentamos, chegou a ser hostilizado por alguns antigos companheiros de teatro, que apontaram sua suposta decadência estética e ideológica. Contudo, esclarece Peixoto (1983, p. 157-8):

O significado do trabalho de Vianna Filho na televisão nem sempre tem sido assinalado. É um erro que talvez tenha sua origem num (...) preconceito de certa camada da intelectualidade contra a televisão. Na verdade, alguns dos seus textos de dramaturgia mais reveladores foram escritos para o vídeo. (...) Como linguagem técnica ou artística, a televisão não é nem boa nem má. Depende do uso que se faz dela. (...) Sem dúvida esta transformação da televisão em veículo a serviço da libertação cultural nacional-popular não dependerá apenas do esforço individual de alguns. Mas nunca existirá sem este esforço.

É dentro desse panorama de disputas e inseguranças (grande parte delas insuflada pela repressão ditatorial) que temos de compreender *Gota d'água*, obra-foco de nosso estudo. No mesmo contexto, inclui-se *Medéia*, de Vianna Filho, nossa obra-ponte, que sugere passagens transformadoras e retextualidades

importantes para a transição que faremos, desde a *Medéia* grega clássica, de Eurípides, até estas tragédias brasileiras atuais.

3. Algumas questões teórico-metodológicas

3.1. Dialogismo, polifonia e intertextualidade

Barros (1999), em artigo a respeito de Bakhtin, confirma as noções com que o estudioso russo contribuiu para as principais orientações da Lingüística moderna. A Análise do Discurso, especificamente, foi muito inspirada nas diretrizes traçadas por Bakhtin, no que tange ao entendimento da enunciação como um processo inserido numa prática sócio-ideológica, em que cada locutor tem um “horizonte social” bem definido, pensado e dirigido a um auditório social também definido. A partir deste ponto, podemos considerar que o sentido da enunciação não está no indivíduo, nem na palavra, nem nos interlocutores; é o efeito da interação entre o locutor e o receptor, produzido por meio de signos lingüísticos. A interação constitui, assim, o veículo principal na produção do sentido.

A noção de recepção/compreensão ativa proposta por Bakhtin ilustra o movimento dialógico da enunciação, a qual constitui o território comum do locutor e do interlocutor. A interatividade é a forma de compreendermos a enunciação dentro do movimento dialógico dos enunciados, em confronto tanto com os nossos próprios dizeres quanto com os dizeres alheios. Através da definição de dialogismo, portanto, percebemos que o texto é concebido como ponto de intersecção de muitos diálogos, cruzamento das vozes oriundas de práticas de linguagem socialmente diversificadas.

O dialogismo pode também ser percebido nas freqüentes referências que faz Bakhtin ao papel do “outro” na constituição do sentido, ou na sua insistência

em afirmar que nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz. A importância dada a esses “dizeres alheios” sinaliza a intertextualidade, noção sistematizada em fins dos anos sessenta por Julia Kristeva.

Antes que passemos a este conceito, porém, é importante esclarecer a diferença entre dialogismo e polifonia – sendo este um termo também bastante usado desde a aplicação que Bakhtin adotou para analisar os romances de Dostoiévski.

A noção de dialogismo – escrita em que se lê o outro – remete ao fato de que todo texto é absorção de outros textos. Tal princípio dialógico seria constitutivo da linguagem. Esta, por si, é sempre heterogênea, embora tal heterogeneidade nem sempre venha mostrada, ou marcada. O que ocorre na polifonia é que o dialogismo se explicita por meio de muitas vozes polêmicas, apresentadas no texto. Nem sempre, porém, isso acontece: na monofonia, o diálogo é mascarado e somente uma voz se faz ouvir, pois as demais são abafadas. Dessa maneira, sintetiza Barros (1999, p. 6):

Os textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, faz-se ouvir.

A polifonia já interessava Bakhtin desde a pesquisa empreendida para *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Este livro, elaborado durante a década de 1920, parte de uma especificidade dos romances do autor russo, que demonstra uma relação única com suas personagens. Elas têm voz própria e apresentam o mínimo de interferência da parte de Dostoiévski como autor: estava criado,

assim, um novo estilo, denominado polifônico, por apresentar muitos pontos de vista, muitas vozes. Vale a pena conferir um trecho da análise bakhtiniana:

As obras de Dostoiévski impressionam acima de tudo pela insólita variedade de tipos e modalidades de discurso, notando-se que esses tipos e modalidades são apresentados na sua expressão mais acentuada. Predomina nitidamente o discurso bivocal de orientação vária e, além disso, o discurso do outro interiormente dialogado e refletido. (BAKHTIN, 1929a, p. 204)

Desse modo, no texto polifônico, perceberíamos que as personagens têm vozes que se cruzam e interagem. Cada uma, de acordo com Bezerra (2006, p. 47), “mantém sua individualidade marcada pelo papel que desempenha; o rei, a dama, o bispo, o cavalo e a torre participam do grande diálogo mas mantém cada um a sua cor”, lutando entre si “pela prevalência da sua voz”.

Em nosso *corpus*, observaremos que o atributo polifônico também pode ser aplicado, pois que existe um verdadeiro embate social representado pelas vozes de Medéia, Creonte e Jasão. Todas revelam uma consciência, uma individualidade caracteriológica – embora, logicamente, possamos perceber diferenças no trato desse aspecto, conforme estejamos analisando a tragédia clássica *Medéia* ou a peça contemporânea *Gota d'água*.

De acordo com Kitto (1990, p. 144), “o argumento, a dialética, a retórica eram os recursos mais freqüentes de Eurípides”, o que fazia com que, em alguns momentos, suas personagens parecessem falar num tom homogêneo – resultado de uma caracterização esquemática. Em *Gota d'água*, não percebemos essa marca de “falas intelectualizadas” ou retóricas. Ao contrário, as personagens estão mais entregues às suas paixões e, por conseguinte, à sua própria dicção – o que resulta numa multiplicidade de vozes, num ativismo polifônico.

Bernardi (2006) acentua o estilo de monofonia, nas tragédias antigas, quando comenta a maneira como era elaborada a linguagem em tais peças:

Abrindo mão de toda riqueza lingüística existente na época, isto é, desprezando o plurilingüismo que se manifestava na presença de inúmeros dialetos que conviviam em Atenas, para onde convergiam cidadãos de todos os demais estados gregos, o poeta opta por uma linguagem única e centralizadora, e por isso extremamente autoritária. (p. 30)

O autoritarismo, ou seja, a subordinação de todas as vozes a uma única, é a pura definição de um texto monologizado. Entretanto, mesmo que a *Medéia* de Eurípides não apresente a típica riqueza da polifonia, por subordinar os discursos a uma homogeneidade tonal que denuncia o controle do autor, vemos na protagonista a marca da bivocalidade. Um dos momentos memoráveis da peça é quando Medéia, presa de fortes emoções por saber-se traída e abandonada pelo marido, recebe a visita de Creonte, futuro sogro de Jasão. Como rei de Corinto, Creonte decide expulsá-la, por temer as conseqüências de seu ódio. Nessa ocasião, Medéia disfarça à perfeição os sentimentos de ira e, assumindo uma fala apaziguadora, pede ao tirano um dia de prazo. Ludibriado pela aparente humildade de Medéia, Creonte concede-lhe o benefício – e será durante este dia que os crimes todos ocorrerão.

Ora, para que ela conseguisse enganar o rei, o único artifício utilizado foi o discursivo: adotando uma voz completamente outra, camuflando sua sincera raiva, Medéia realiza o plano que tem em mente. A bivocalidade revela uma manobra psicológica, um jogo de máscaras, uma sinalização da importância que a alteridade possui, na constituição do próprio sujeito. Entretanto, o teor bivocal não se confunde com o polifônico. Conforme lemos em Fiorin (1996, p. 62), a questão da polifonia

concerne ao fato de que várias vozes se apresentam no interior de um discurso. Essas vozes aparecem objetivadas ou não. Por isso, a nosso ver, a polifonia não se confunde com a bivocalidade, que é o fenômeno pelo qual um mesmo enunciado deixa ouvir diferentes vozes. Como diz Bakhtin, a palavra bivocal é aquela em que se encontram duas vozes; nela cruzam-se dois enunciados iguais e diretamente orientados para o objeto no interior de um mesmo contexto.

Se a peça de Eurípides não atinge o mesmo grau de polifonia de *Gota d'água* (e mais adiante demonstraremos isso em análise), ao menos reconhecemos sua bivocalidade. Esse elemento será útil para o estudo da protagonista, sobretudo no cotejo com a definição de paratopia. Veremos como a instabilidade paratópica, traço característico de Medéia, revela-se também a partir de sua duplicidade vocal.

Por enquanto, feitas as distinções de caráter teórico, voltemos ao tema do dialogismo e sua semelhança com o conceito de intertextualidade. Sobre este, afirma Jenny (1979) que é próprio encontrar um “efeito de eco” como “condição da legibilidade literária”: “Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível” (p. 5). Ora, tal visão é praticamente a mesma que Bakhtin estipula sobre o dialogismo, quando comenta:

Um membro de um grupo falante nunca encontra previamente a palavra como uma palavra neutra da língua, isenta das aspirações e avaliações de outros ou despovoada das vozes dos outros. Absolutamente. A palavra ele a recebe da voz de outro e repleta de voz de outro. No contexto dele, a palavra deriva de outro contexto, é impregnada de elucidações de outros. O próprio pensamento dele já encontra a palavra povoada. (BAKHTIN, 1929a, p. 203)

Esse “povoamento” da palavra pela voz do outro é condição comum tanto para o conceito de dialogismo quanto para o de intertextualidade. Bakhtin, portanto, ao falar de duas vozes coexistindo num texto, isto é, de um texto como atração e rejeição, resgate e repelência de outros textos, teria apresentado a idéia de intertextualidade.

Com a constatação desses pontos de contato, podemos frisar o que dissemos no princípio deste capítulo, acerca das pontes que Bakhtin traça, para a Lingüística moderna. De fato, este pesquisador não se restringiu aos limites do texto – ao contrário, buscou as ligações contextuais e sociais para os enunciados, o que leva Brait (1999, p. 15) a dizer:

Com um pouco de atrevimento e insistentes incursões pelas relações orgânicas existentes entre os temas que interessaram e motivaram o autor de maneira especial, reaparecendo obsessivamente em seus escritos, pode-se perceber que ele ensaiava, com muita sabedoria, a Análise do Discurso, numa perspectiva metodológica e epistemológica ainda superficialmente explorada pelos utilizadores de seus trabalhos.

Este ponto de vista será confirmado por Barros (1999, p. 5), ao comentar que os analistas do discurso

assumem como postulado de base que o estudo da linguagem não pode estar desvinculado do de suas condições de produção. A resolução dialógica entre uma lingüística interna e uma lingüística externa, proposta por Bakhtin, encontra-se, por conseguinte, no centro de suas investigações.

Pinçaremos, portanto, os conceitos úteis de Bakhtin como uma base indispensável para nossos estudos. Além dos componentes polifônicos, que mais tarde observaremos na composição de *Gota d'água*, notaremos como o dialogismo, constituinte de todo e qualquer discurso, serve de trampolim para a noção de intertexto – que vamos adiante associar com o processo de retextualização.

Julia Kristeva, que, segundo Piégay-Gros (1996), insuflou os parâmetros para os modernos estudos sobre intertextualidade, desenvolveu seus estudos a partir dos comentários de Bakhtin. Com efeito, a pesquisadora estabeleceu um paralelo entre o estatuto da palavra, dialógica, e o dialogismo dos textos. Assim como a palavra, que pertence simultaneamente ao sujeito e ao destinatário e está

orientada para enunciados anteriores e contemporâneos, o texto está sempre no cruzamento de outros textos:

A intertextualidade não dissocia jamais o texto literário do contexto social no qual ele se inscreve. (...) Pois o texto literário faz repercutir não somente os escritos anteriores mas também os discursos que estão adjacentes. A intertextualidade, nessa perspectiva, não é pensada segundo um modelo vertical, aquele da tradição e da filiação, mas segundo o modelo horizontal de troca com a linguagem que está ao redor. (PIÉGAY-GROS, 1996, p. 29)

Convém, nesta altura de nossas reflexões, observar ainda que poderíamos ser levados a acreditar que Bakhtin nega a noção de subjetividade no discurso, em nome de um discurso sempre social. Porém, ele não rejeita a existência do sujeito, mas compreende-o como um eu despedaçado em outras vozes. Teixeira (2006) detalha bem as circunstâncias contraditórias que podem envolver os estudos das teorias bakhtinianas, exploradas por várias correntes do saber, em específico no que concerne a aspectos sobre o sujeito. Desse modo, teóricos do campo social e historiadores costumam apossar-se de Bakhtin como um autor marxista, enquanto há quem o veja como um modernista *avant la lettre*.

De acordo com esta última tendência, a problemática do sujeito estaria no território da instabilidade, irrecuperável sob qualquer tentativa de determinação. Ora, conforme Teixeira (2006), tal não foi a pretensão de Bakhtin, que nem mesmo estabeleceu uma teoria do sujeito, mas, em sua teoria da linguagem, fundou a idéia de que a interação verbal é o modo de ser social dos indivíduos. Assim, lemos em Dahlet (1997) que o sujeito só poderia ser apreendido através das vozes de seu discurso. Vozes, no plural, porque se leva em conta o dialogismo constituinte, responsável por vincular o sujeito à realidade de seu discurso (que, por sua vez, é visto como uma construção híbrida, inacabada).

A concepção moderna ou pós-moderna, que entende o sujeito como instância “multidimensional, sem consistência interna, sem contornos definidos, sempre em fluxo ou processo” (TEIXEIRA, 2006, p. 230) não é, assim, autorizada pelo pensamento de Bakhtin, que, por outro lado, também não legitima o sujeito como essencialidade egocêntrica. O dialogismo, ou a alteridade, faz parte de uma unidade discursiva, e é este ponto que levaremos em conta na nossa análise. Não seria viável para nosso estudo considerar o sujeito como uma “composição metamórfica de estilhaços heterogêneos e disjuntos” (TEIXEIRA, 2006, p. 231), se encontramos uma convergência traduzida na figura do sujeito/autor de cada obra que vamos apreciar.

De fato, nesta tese, considerar a unidade do sujeito, identificada com a figura do autor, será importante. Em capítulo posterior, discutiremos melhor esta ligação, mas desde já assinalamos que esta unidade – criada pela instância autoral – será bastante proveitosa para que observemos as escolhas operadas dentro dos mecanismos de retextualização.

Já no texto clássico de Eurípides, temos uma versão modificada do mito, tal como ele entrou (oralmente) na cultura grega. Em Mimoso-Ruiz (1997, p.613), encontramos a informação de que a “temível feiticeira, filha de Eetes, rei da Cólquida, neta de Hélios, o Sol, está presente em cinco episódios míticos ocorridos em diferentes épocas da Antiguidade grega”. A terceira seqüência do mito, a mais famosa, que mostra Medéia já em Corinto e casada com Jasão, após tê-lo ajudado a conquistar o velocino de ouro, eternizou-se pelas palavras de Eurípides. A protagonista da peça, segundo uma das tradições veiculadas entre os

antigos, teria assassinado os próprios filhos para se vingar do marido traído, depois de ter enviado uma túnica envenenada à rival, Glauce, filha de Creonte, tirano de Corinto.

Eurípides (como sujeito/ autor) utiliza-se da retextualização, para atualizar o mito em sua tragédia. Vamos conferir o que, a respeito, diz Jaeger (2001, p.399-400):

(...) na fábula de Jasão que abandona Medéia, descobre o poeta os sofrimentos do seu tempo, e introduz nela problemas desconhecidos do mito original, incorporando-os à grandiosa plástica da representação. (...) *Medéia* é um autêntico drama do seu tempo, pelo conflito entre o egoísmo ilimitado do homem e a ilimitada paixão da mulher.

Dessa maneira, notamos, ainda com Jaeger (2001, p. 397), que surge em Eurípides, como dever elementar da arte, a vontade de traduzir nas suas obras “a realidade tal qual a experiência a proporciona. E, uma vez que o poeta depara com o mito como uma forma previamente dada, derrama neste vaso o seu novo sentido de realidade”. Este novo sentido indica a retextualização, de modo que, mesmo sendo a versão de Eurípides o texto trágico mais antigo de nossa análise, percebemos que esta obra já traz elementos com fontes ainda mais remotas, pertencentes ao pensamento grego clássico.

A retextualização, tal como iremos conceber em nosso estudo, dá conta de um fenômeno intimamente associado à intertextualidade – mas como um processo explícito, consciente, que leva em conta o sujeito produtor do enunciado e as circunstâncias de criação da obra enquanto dados confluentes que justificam as escolhas e transformações efetuadas. Mas, antes que nos dediquemos a este tema, por uma questão de interdependência de conceitos, vejamos primeiro

algumas das definições ensaiadas para a questão da intertextualidade, e qual será o nosso posicionamento a respeito.

A noção de intertextualidade, tal como emerge do discurso crítico no fim dos anos sessenta, impôs-se rapidamente. Entretanto, como esclarece Piégay-Gros (1996), se ela aparece como essencialmente moderna, recobre práticas de escrita muito antigas, visto que nenhum texto pode ser escrito independentemente de outros textos, mas carrega, de maneira mais ou menos visível, o traço e a memória de uma herança. O objetivo da intertextualidade não é, portanto, revelar um fenômeno novo, mas propor uma nova maneira de pensar e de apreender formas de uma intersecção explícita ou implícita entre dois textos.

Nosso enfoque sobre a intertextualidade não será generalizante como a perspectiva de Kristeva, segundo a qual todo texto “é uma combinatória, o lugar de reciclagem de fragmentos de textos: construir um novo texto é partir sempre de textos já construídos, que são decompostos, negados, retomados” (COSTA, 2001, p. 18).

Piégay-Gros (1996) comenta que a falha de tal ponto de vista decorre do entendimento de intertexto como sinônimo de interdiscurso. Por mais que dialogismo e intertextualidade sejam conceitos próximos, não é possível superpô-los: se toda forma de intertextualidade implica uma heterogeneidade, toda heterogeneidade discursiva não significa intertextualidade. Assim, a heterogeneidade discursiva pode englobar traços ínfimos da linguagem social, citações anônimas etc. A intertextualidade, embora não lide apenas com obras

reconhecidas e famosas, requer uma ponte mais ou menos clara em relação à origem do texto que se está retomando.

Para Genette (1982), ao contrário, a intertextualidade não é um elemento central, mas uma relação entre outras que se tecem na composição de um texto. Logo no início de seu *Palimpsestes*, ele conceitua o termo *arquitextualidade* como sendo o conjunto das categorias gerais ou transcendentais (tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários) que torna cada texto singular. A *transcendência textual* (utilizada em oposição ao termo *imanência*) ou *transtextualidade* é tudo o que coloca um texto “em relação, manifesta ou secreta, com outros textos⁷” (p. 7). A transtextualidade, portanto, ultrapassa e inclui a arquitextualidade.

O pesquisador define cinco tipos de relações transtextuais: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitextualidade (já citada) e a hipertextualidade. Para Genette, a intertextualidade deve ser entendida como uma relação de co-presença entre dois ou mais textos (como no caso das citações, plágios e alusões). O estudioso admite que o conceito de Riffaterre, por exemplo, é mais vasto teoricamente, apreendendo relações entre uma obra e outras que a precederam ou seguiram. Entretanto, acaba se restringindo na aplicação, pois as relações estudadas por Riffaterre “são sempre da ordem das micro-estruturas semântico-estilísticas” (GENETTE, 1982, p. 9), como a frase, o fragmento ou o texto breve, geralmente poético. Riffaterre, portanto, não consideraria a obra em sua estrutura de conjunto.

⁷ Todas as citações deste autor aqui reproduzidas têm tradução de nossa inteira responsabilidade.

Genette comenta ainda que as pesquisas de Harold Bloom sobre os mecanismos da influência⁸, embora tomadas de um outro espírito, voltam-se sobre o mesmo tipo de interferências, mais intertextuais que hipertextuais. Conceitua a paratextualidade como a relação entre texto e tudo o que o circula (título, prefácio, epígrafes etc), ressaltando sua importância na dimensão pragmática da obra, ou seja, em sua ação sobre o leitor. Define metatextualidade como a relação de “comentário” que une um texto a outro texto do qual ele fala, sobre o qual tece críticas ou apreciações. Finalmente, chega ao conceito a que dará atenção primordial: o de hipertextualidade.

Genette entende como hipertextualidade toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto). Constituiria um texto em segundo grau o texto derivado de outro pré-existente. Tal derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto “fala” de um texto. Mas pode ser também de outra ordem, em que o texto B não fala de A, mas não poderia existir sem A. Disto resulta uma operação qualificada de transformação. Como exemplo, esclarece: “A *Eneida* e *Ulisses* são, sem dúvida, em graus e certamente em títulos diversos, dois (dentre outros) hipertextos de um mesmo hipotexto: a *Odisséia*” (p. 13).

Sendo mais específico, Genette (1982, p. 14) reconhece que as obras citadas como exemplos de textos transformadores de um texto inicial não usam mecanismos idênticos:

⁸ Em seu livro *A angústia da influência – uma teoria da poesia* (Imago, 1991), Harold Bloom estabelece as seguintes relações intrapoéticas: *clinamen* ou desapropriação poética, *tessera* ou complementação e antítese, e *kenosis* ou repetição e descontinuidade.

A transformação que conduz da *Odisséia* a *Ulisses* pode ser descrita (bem grosseiramente) como uma transformação simples ou direta: a que consiste em transportar a ação da *Odisséia* para Dublin do século XX. A transformação que conduz da mesma *Odisséia* à *Eneida* é mais complexa e mais indireta, apesar das aparências (e da maior proximidade histórica), pois Virgílio não transpõe (...) a ação da *Odisséia*: ele conta uma outra história (as aventuras de Enéas e não de Ulisses), mas inspirando-se para fazê-lo no tipo (genérico, ou seja, a um tempo formal e temático) estabelecido por Homero na *Odisséia* (e, de fato, igualmente na *Ilíada*), ou, como já se disse durante séculos, imitando Homero.

Consideramos que o que Genette chama simplesmente de transformação pode ser denominado com mais propriedade de *retextualização*. Acusado por Piégay-Gros (1996) de elaborar uma tipologia das relações transtextuais que acaba separando a paródia e o pastiche da citação, do plágio e da alusão, dividindo em duas categorias distintos recursos que geralmente designam o que é chamado de intertextualidade, Genette mesmo assim contribui bastante para a reflexão sobre os componentes da textualidade. Tomaremos, portanto, de seus estudos, variadas luzes para articular nosso conceito de retextualização enquanto prática transformadora de um texto em outro texto. Afinal, talvez seja preferível restringir o conceito de intertextualidade a considerá-lo de maneira dispersa e inapreensível.

O já citado Riffaterre (*apud* PIÉGAY-GROS, 1996), por exemplo, concebeu como intertextual todo traço que o leitor percebe como tal, quer se trate de uma citação explícita ou de uma vaga reminiscência. A indefinição é patente: não só é inviável investigar o que o leitor (assim tomado como instância virtual) poderia apreender como intertextualidade aleatória ou obrigatória, já que as diferenças de geração, cultura e formação podem ser decisivas num caso como esse, mas também a subjetividade seria muito forte para estabelecer critérios seguros. O leitor teria a tendência de projetar sobre o texto suas próprias

referências e consideraria como um fenômeno de intertextualidade obrigatória o que talvez não fosse nada além de uma reminiscência ocasional.

Em terreno de pontos de vista tão diversificados, preferimos adotar uma perspectiva mais ponderada. Não vamos nos prender a disputas teóricas que aqui serão dispensáveis. Entenderemos a intertextualidade como um “trabalho de assimilação e de transformação” (JENNY, 1979), que no caso de nosso *corpus* faz-se bem evidente. Aprofundando o estudo da retextualização, já iniciado por Travaglia (2003) e Marcuschi (2001), buscaremos sondar os mecanismos que podem esclarecer os fenômenos de mudança que um texto escrito (a peça *Gota d'água*) realiza, tomando como base outro texto escrito (a tragédia *Medéia*). Antes disso, porém, ainda precisamos tratar de outros aspectos teóricos...

3.2. A referenciação

A retextualização, como fenômeno instaurador de mudanças na peça *Gota d'água*, também pode ser investigada numa perspectiva lingüística tendo como base os elementos de referenciação. Sabendo, de acordo com Mondada e Dubois (1995, p. 273), que “os sujeitos constroem, através de práticas discursivas e cognitivas social e culturalmente situadas, versões públicas do mundo”, observamos que cada maneira de fazer referência a um objeto revela não apenas uma escolha do falante, mas também um modo de interpretar a realidade, ressaltando-lhe este ou aquele aspecto. Se adotamos a linha de pensamento das citadas pesquisadoras, entendemos que as categorias e os objetos de discurso não preexistem como etiquetas, mas sofrem elaborações a partir da interação

comunicativa e apresentam transformações a cada contexto. Assim, reiteram Apothéloz e Reichler-Béguelin (1995, p. 242):

De maneira geral, a cada momento do discurso, o locutor dispõe, para designar um objeto dado, de uma série não fechada de expressões lingüísticas utilizáveis em condições referenciais iguais. Não somente o locutor tem o direito de selecionar aquela que ele estima a mais apta a permitir a identificação do referente, mas ele pode, por recategorizações, pelo acréscimo ou supressão de expansões, etc., modular a expressão referencial em função das intenções do momento; estas podem ser de natureza argumentativa (sustentar uma certa conclusão), social (preservar a face do outro, eufemizar o discurso), polifônica (evocar um outro ponto de vista sobre o objeto, além daquele do enunciador), estético-conotativa, etc.(...) Disso resulta que a seleção de uma denominação é uma operação necessariamente contextualizada.

Apothéloz e Reichler-Béguelin mencionam ainda o objeto-de-discurso como um traço da especificidade de sua noção de referência. Sob tal perspectiva, não se toma a referência como designação extensional de referentes do mundo extramental, mas como um fenômeno ligado àquilo que designamos, sem que haja necessariamente uma existência ontológica comprovada no mundo real. Assim, o objeto-de-discurso é oposto ao objeto-de-mundo e se torna o alvo da Lingüística, interessada pelos fatos discursivos.

Estudando os processos de progressão textual das variantes de *Medéia*, percebemos, por exemplo, que cada obra indica recategorizações da figura da protagonista. Mencionada como “feiticeira”, “macumbeira”, “bárbara”, “exilada”, “infanticida” e “assassina”, para citar só alguns lexemas, Medéia assume a cada texto uma postura diferenciada, de acordo com as mudanças ocorridas nas recriações da peça. É interessante investigar o poder que têm as recategorizações lexicais para fundamentar cada obra em seus aspectos particulares, ao mesmo tempo em que o diálogo com outros textos é inegável. Assim, apesar de captado de outro campo teórico, o conceito de referenciação

pode revelar motivações sócio-históricas muito úteis aos métodos de um analista do discurso.

Em *Gota d'água*, por exemplo, a abordagem da história de Medéia adquire uma conotação contemporânea – e esse é um fator que interfere na escolha e uso de um determinado lexema. Tal aspecto pode ser conferido no modo como o texto faz referência a Jasão, que enriquece com o sucesso de seu samba e fica noivo da filha do empresário Creonte. Designado pelos amigos como “menino” ou “rapaz”, Jasão passa a ser referido, pelas vizinhas de Joana, como “muquirana”, “safado”, “cafajeste” ou “gangrenado”, e pela própria ex-mulher como “canalha”, “aproveitador” e “gigolô”. Fica claro que as referências feitas a Jasão, os vários modos como ele é designado, dependendo da personagem que o cita, revelam escolhas feitas em função dos propósitos a serem atingidos pelo produtor do texto.

Marcuschi e Koch (1998, p. 9) afirmam que o processo de referenciação trata, em muitos casos, “da ativação, dentre os conhecimentos supostamente partilhados com o(s) interlocutor(es) – isto é, a partir de um *background* tido por comum –, de características ou traços do referente que o locutor procura ressaltar ou enfatizar”. Desse modo, no caso de *Gota d'água*, Jasão ora é tido como um aproveitador, ora como um rapaz que busca melhorar de vida, conforme a análise esteja sob a ótica de uma pessoa amiga ou não.

A recategorização pode ser um fenômeno muito diversificado e por vezes envolve aspectos de remissão com rotulações bastante complexas, elaboradas com estratégias muito variadas. Dentre os processos de designação, encontram-se

não apenas a rotulação e a argumentação, mas também a ressemantização, a associação, a aspectualização, o uso de hiponímia ou hiperonímia, a seleção de membros do conjunto ou o uso de procedimentos de explicitação. Não pretendemos, no entanto, aplicar com detalhes esta teoria em nossa pesquisa, a ponto de a partir daí gerar esquemas ou tabelas definidoras de cada obra. Nosso objetivo é fazer convergir alguns fundamentos na medida de sua aplicabilidade para a Análise do Discurso e, especificamente, para o processo de retextualização que queremos enfocar.

Analisando alguns fenômenos de referenciação em *Gota d'água*, encontramos os atributos conferidos às personagens pelos diversos modos como elas são designadas, revelando não apenas o ponto de vista do enunciador, mas também aspectos do contexto de interação e da situação extralingüística – mudanças devidas a fatores sócio-históricos, por exemplo.

Realmente, para Apothéloz e Reichler-Béguelin (1995), a prática social e a categorização lexical estão correlacionadas, mas ao mesmo tempo é possível entender a designação como um ato fundamentalmente subjetivo, onde se exprimem, em uma larga medida, o livre-arbítrio e as estratégias persuasivas do enunciador. Assim, o processo de recategorização lexical das peças que trabalharemos revela também uma marca própria de cada autor – uma pista que pode lançar luz sobre as questões de sujeito e autoria, bem como sobre os mecanismos e os limites da retextualização.

3.3. Paratopia, etos e cena enunciativa

Até agora, procedemos a uma revisão de teoria básica para que alguns dos principais pontos que iremos debater na pesquisa fossem levantados. Entretanto, não esquecemos que nosso caminho será essencialmente guiado pelas propostas da Análise do Discurso, e, como já foi dito, temos como objetivo entender o fenômeno da retextualização dentro de uma perspectiva conceitual que englobe certas categorias típicas de nossa linha teórica. Uma interessante investigação que experimentamos fazer utilizou-se dos conceitos de paratopia e etos num diálogo intrínseco. Podemos mesmo perceber que, em algumas circunstâncias (justamente aquelas associadas à retextualização), não se pode entender a paratopia sem o etos, sendo a recíproca válida de igual forma.

No estudo da peça *Medéia* e suas variantes, percebemos que tal ligação é essencial para o entendimento da posição social das personagens e para a própria carga dramática do texto. Dependendo da obra analisada, os embreantes paratópicos que surgem para marcar sintomas de exclusão e discriminação social podem contribuir para a afirmação de um determinado tipo de etos, e a própria variabilidade desta postura revela o “jogo” de que a personagem precisa para permanecer no movimento conflituoso de uma posição paradoxal (paratópica) em seu meio. Perceber como cada variante de um mesmo enredo elabora a postura (o etos) de uma personagem e sua progressão ao longo da obra, ou como a condição

paratópica dos sujeitos é ou não acentuada, servirá para o questionamento das particularidades de cada texto diante do fenômeno da retextualização.

Encontramos o conceito de paratopia quando Maingueneau (2001a), em reflexão sobre a existência social da literatura, afirma que esta não tem possibilidade nem de se fechar sobre si nem de se confundir com a sociedade “comum”. A literatura pode definir um “lugar” na sociedade, mas não é possível designar-lhe qualquer território. O campo literário vive da instabilidade, de uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar. Essa localidade paradoxal é chamada de paratopia (do grego *para-*, “ao lado de”, “para além de” e *topo*, “lugar”).

A literatura, portanto, assim como as outras artes, supõe uma *localização* (que possibilita a existência de instituições que legitimem e gerem a produção e o consumo das obras) e uma *deslocalização* (que possibilita questionamentos sobre a problemática da pertinência a um grupo). Ou, como afirma Costa (2004, p. 327):

(...) a literatura, diferentemente das outras atividades sociais, não define um espaço estável no âmbito da sociedade. (...) O escritor constitui sua enunciação através da própria impossibilidade de designar um lugar definido para uma atividade que, se não está desvinculada absolutamente da concretude socioeconômica da esfera terrena, não tem nem deseja ter lugar comum no âmbito da sociedade. Nesse sentido, a atividade literária não é uma atividade como outra qualquer, tal como é a atividade dos comerciantes, ou dos funcionários públicos.

A enunciação literária constitui-se atravessando diversos domínios: domínio de *elaboração* (leituras, discussões, etc), domínio de *redação*, domínio de *pré-difusão*, domínio de *publicação*, mas o escritor sempre ocupa seu lugar sem ocupá-lo, fazendo uma espécie de “jogo duplo”. Embora nenhum escritor

possa colocar-se fora do campo literário ou deixar de filiar-se a uma “tribo” formada por autores contemporâneos ou antigos, famosos ou não, também não é neste circuito que podemos de fato localizá-lo.

A posição do escritor é constantemente flutuante, visto que seu ofício não é entendido como tal, e mesmo sua condição financeira reforça esta perspectiva paratópica: os poucos que se declaram “escritores profissionais” e tiram o sustento da venda de seus livros são muitas vezes acusados de mercenários, autores aproveitadores de um tema em moda, de uma linguagem popular ou nada artística. A maioria dos escritores não tem uma relação unívoca entre sua produção e um salário. Como diz Maingueneau (2001a, p. 39- 40):

Com a escrita, da mesma forma que com a arte em geral, a noção de “trabalho”, de “salário”, só pode ser colocada entre parênteses. O escritor está condenado a elaborar um compromisso sempre insatisfatório. O escritor relaciona-se com o dinheiro de duas maneiras. Há o dinheiro que permite viver enquanto ele se consagra à escrita; há igualmente o dinheiro que se obtém eventualmente com a escrita. Diferentemente das profissões “tópicas”, as que proporcionam uma renda previsível a uma posição determinada do aparelho social, o dinheiro tirado da criação está sujeito ao acaso. Não existe método garantido para se ter acesso à glória literária. O escritor que pretende fazer uma obra singular está condenado a inventar à medida que percorre a estrada pela qual caminha (...). O lucro conseguido com a literatura depende mais da decisão insondável de um acaso do que da gestão de um patrimônio.

É pertinente observar como o crítico literário Antonio Candido (1967), mesmo sem filiar-se à proposta da Análise do Discurso, acaba roçando o conceito de paratopia, com suas reflexões sobre a existência social do escritor. O estudioso marca a necessidade do olhar do outro quando diz que “a posição do escritor depende do conceito social que os grupos elaboram em relação a ele” (p.87). Tal comentário é similar à proposta da paratopia, na medida em que a

existência social da literatura supõe a impossibilidade de se fechar em si, mas também a de se confundir com a sociedade “comum”.

Inevitavelmente, a situação paratópica do escritor leva-o a identificar-se com todos os que estão “à margem” da sociedade, deslocados de algum modo — boêmios, judeus, mulheres, palhaços, aventureiros... O reflexo dessa identificação pode acontecer pela criação de personagens que, numa determinada ficção, ilustram uma condição paratópica de existência. Ainda segundo Maingueneau (2001a, p. 36):

Basta que na sociedade se crie uma estrutura paratópica para que a criação literária seja atraída para sua órbita. M. Bakhtin mostrou desse modo o importante papel que a contracultura “carnavalesca”, que pela irrisão visava subverter a cultura oficial, desempenhou para a criação literária. Os extravasamentos pontuais da festa dos loucos, assim como a literatura que nela se apóia, não têm realmente um lugar designado na sociedade; tiram sua força de sua marginalidade.

Nesse momento, entendemos o conceito de *embreagem paratópica* como a presença no texto de elementos (embreantes) de ordens variadas que, embora permanecendo signos lingüísticos, “participam ao mesmo tempo do mundo representado pela obra e da situação paratópica através da qual se define o autor que constrói esse mundo” (MAINGUENEAU, 2001a, p. 174). A embreagem fornece, portanto, “pistas” de que o enunciado está ancorado numa situação de enunciação, constrói uma ponte entre condição ficcional e condição real, no caso através da perspectiva da paratopia.

Assim, personagens paratópicas colaboram para tal embreagem, bem como espaços paratópicos (locais ermos como conventos, desertos, faróis etc). Por definição, um elemento ilustrativo de tal condição instável deve oscilar entre um ponto máximo e um mínimo (por exemplo, no caso de uma personagem que

passa de rei a pária, ou vice-versa), demonstrando com esta ambigüidade a impossibilidade de se encaixar num lugar único.

Pensando no *corpus* que utilizaremos para análise, podemos observar como a protagonista que dá título à tragédia *Medéia* assume a categoria paratópica: vivendo o máximo-mínimo, ela passa de filha do rei a criminosa, muda de conceito aos olhos de seu marido Jasão e dos espectadores/leitores, passando de mulher traída pelo esposo (vítima) a assassina de seus próprios filhos, numa vingança planejada. O espaço nesta obra também pode ser considerado paratópico, pois envolve a questão do exílio, da errância, colaborando para a construção da personagem em sua situação-limite.

A ambigüidade da posição de Medéia pode ainda ser notada ao vermos que ela é “reconhecida” como a feiticeira importante que sempre foi após um determinado ato (o assassinato da rival através de uma poção mágica, além do assassinato dos próprios filhos). Tal atitude a qualifica como vingadora poderosa, mas ao mesmo tempo a desqualifica enquanto mãe, diante da humanidade. Se Medéia já vinha em sua inconstância de exílio, ao longo da qual foi perdendo seu prestígio e o amor de Jasão, no final da tragédia ela recupera ao menos sua fama temível. A fuga no carro de Hélios remete, circularmente, a um novo êxodo, mas onde a heroína encontrará provavelmente a paz. Percebemos, nestes extremos, a alternância de pontos máximos e mínimos, com a paratopia de Medéia inserida concomitantemente nos três níveis estabelecidos por Maingueneau (2001a, p.175): marginalidade (pela rejeição social a seus crimes e a sua feitiçaria), antagonismo (por seu ódio ao novo casamento de Jasão, visto que ela é a única

pessoa a quem esse fato social não satisfaz) e alteridade (por ser uma figura exótica, na medida em que é estrangeira e seus costumes são vistos como “bárbaros”).

Pensando na categoria do etos, que remonta à retórica antiga, segundo a qual a compreensão dos *ethé* envolvia “as propriedades que os oradores se conferem implicitamente através de sua maneira de dizer”, Maingueneau (2001a, p. 137) constrói a perspectiva de que todo texto se mobiliza “fisicamente” em um certo universo de sentido. Mesmo as obras escritas mantêm uma vocalidade fundamental, uma voz que atesta o que é dito:

A vocalidade radical das obras manifesta-se através de uma diversidade de tons (...). Esse termo “tom” apresenta a vantagem de poder ser empregado para todos os enunciados escritos, assim como para os enunciados orais (podemos falar do “tom de um livro”). A instância que assume o tom de uma enunciação evidentemente não coincide com o autor efetivo da obra. Trata-se, de fato, dessa representação do enunciador que o co-enunciador deve construir a partir de índices de várias ordens fornecidos pelo texto (MAINGUENEAU, 2001, p.139).

O estudioso ressalta ainda que qualquer gênero de discurso escrito expressa a categoria do etos, pois o texto “está sempre relacionado a alguém, uma origem enunciativa” (*op.cit.*, p. 139). Também frisa que a própria corporalidade do texto é importante, pois a obra é constituída por uma totalidade material em que tamanho e divisões (em partes, capítulos ou estrofes) contribuem para a vocalidade do texto tanto quanto seu conteúdo e linguagem.

Se passamos a comparar os textos de nosso *corpus*, observamos que na *Medéia* de Eurípides a protagonista assume um etos ambíguo de mulher traída, vítima, exilada, e depois de mulher vingativa, irada, poderosa. Tal instabilidade contribui, sem dúvida, para os extremos de máximo-mínimo da paratopia. Porém,

se não ficarmos apenas na constatação dessa mudança, se investigarmos as razões implícitas para esta variabilidade, entenderemos que o etos pode servir de embreante paratópico de uma condição social instável.

A peça *Medéia* é um exemplo de transformações sociais: a protagonista passa de herdeira de um trono (na Cólquida) a assassina do próprio irmão e fugitiva, por causa de seu amor a Jasão, um dos argonautas. Exilada em Corinto, vive a humilhação de ser traída pelo esposo e expulsa do país, recuperando no final a fama de assassina e feiticeira à custa da morte de seus filhos. A peça pode, portanto, ser vista como uma luta ilustrativa. Medéia, derrotada no começo, tem um etos de desânimo – encontra-se exilada, traída, solitária. Depois da vingança, retoma seu caráter, sua postura de poder e foge, recuperando inclusive um território próprio.

Jasão, em movimento contrário, inicia com um etos de superioridade e arrogância, que o descreve como sujeito egoísta e dono de si. Após a derrota de seu sonho, com o assassinato da noiva, do pai dela e dos próprios filhos, só lhe resta o desespero. É importante ver como essa flutuação, que lida exemplarmente bem com o binômio social masculino-feminino, questionando a fronteira dos comportamentos considerados “típicos” de cada sexo, serve para traçar um etos psicologicamente convincente da carga humana e dramática das personagens da obra, assim como esclarece o fenômeno da paratopia, ao lidar com a ambigüidade do máximo-mínimo.

Nas outras duas obras, a alteração do nível do etos não parece tão radicalizada, mas mesmo assim contribui para o nosso entendimento da

paratopia. Tanto na *Medéia* de Vianna Filho como em *Gota d'água*, não vemos uma mulher que abdica da sucessão de um reino em nome do amor que sente por um homem, mas encontramos uma personagem (Medéia/Joana) pobre, que dedicou seus melhores anos de vida ao relacionamento com um companheiro mais jovem, que depois a abandona. A mudança não é tão drástica, mas existe, e, ao investimento amoroso, sucede a frustração.

Jasão, por sua vez, faz sucesso com um único samba, experimenta a ascensão social, mas esta é inconstante, incerta para ele. Sua projeção foi construída com base num golpe de sorte, num modismo, que, sendo passageiro, fará com que sua nova posição na sociedade seja também provisória. A paratopia está, assim, presente na própria escolha de personagens marginalizadas, errantes, ligadas a um segmento rejeitado da sociedade, adeptas da macumba ou interessadas no enriquecimento fácil.

Um outro conceito útil para nós é o de cena enunciativa, entendida como uma dimensão constitutiva do discurso. A Análise do Discurso, para levar em conta tal aspecto, valeu-se da pragmática, através das questões dos atos de fala, essenciais para as condições da enunciação. Cada ato de fala supõe uma espécie de “contrato” partilhado pelos interlocutores. Esta perspectiva, que faz referência à ordem jurídica, esclarece como os atos de fala estão interligados às práticas sociais.

Apesar da dívida para com a concepção pragmática (que coloca em primeiro plano o caráter interativo da linguagem, recompondo o conjunto da situação de enunciação), a Análise do Discurso especificamente prefere

“formular as instâncias de enunciação em termos de ‘lugares’, visando a enfatizar a preeminência e a preexistência da topografia social sobre os falantes que aí vêm se inscrever” (MAINGUENEAU, 1997, p. 32). Existe, portanto, um “lugar” ou “cena enunciativa”, concebida no momento da enunciação e que é parte integrante dela.

A questão desse “sistema de lugares” converge com a idéia foucaultiana associada a formações discursivas: é preciso saber o lugar de onde o sujeito fala e a posição que ele ocupa, para entender as circunstâncias de enunciação. É preciso observar ainda que a subjetividade enunciativa legitima o sujeito (pois lhe atribui uma autoridade vinculada ao seu lugar), ao mesmo tempo em que o constrange (pois submete o enunciador a regras).

Torna-se necessário, ademais, perceber que as cenas enunciativas não são meras duplicatas; o discurso não é um simples “porta-voz”: ele reflete mas também refrata a realidade, intervindo inclusive sobre sua própria realidade. Dessa maneira, veremos como a cena enunciativa pode ser estudada em colaboração com os conceitos de paratopia e etos, no que tange ao nosso *corpus*.

No caso do gênero teatral tomado em sua concretização cenográfica, percebemos facilmente a presença de uma comunicação direta, física, em que o etos se corporifica de forma explícita. Entretanto, em nossa análise, como nos prenderemos aos textos dramáticos, entenderemos as peças como apreendidas pela leitura, assim como ocorre essencialmente com outros gêneros literários. Naturalmente, não deixaremos de nos referir às didascálias, que, enquanto instruções cênicas, podem lançar pistas sobre a “atuação” das personagens (sobre

seu etos e sua cena enunciativa), agindo, a nosso ver, com uma função descritiva que faz parte do texto teatral, não funcionando somente como indicativo para o momento da encenação.

A primeira questão que podemos analisar é como o tom de uma enunciação teatral, que é em essência construída por diálogos (e que normalmente não dispõe da figura de um narrador), colabora para a construção do etos de uma personagem. Pensaremos em Medéia, protagonista que assume variadas posturas ao longo da história. Inicialmente apresentada como mulher traída, vítima de um marido infiel que a abandona por outra esposa mais jovem e mais rica, Medéia surge na peça de Eurípides com palavras que ilustram seu momento sofrido: “Como sou infeliz! Que sofrimento o meu, / desventurada! Ai de mim! Por que não morro?” (vv. 115-6).

Porém, como feiticeira poderosa, cujo passado e cuja ira já foram anunciados nos primeiros versos pela ama, Medéia promete não ficar conformada. Sua cena enunciativa dá autorização para que pouco depois a vejamos prometer vingança, dirigindo-se ao coro:

Ah! Vou dizer tudo que espero obter de vós:
Se eu descobrir um meio, um modo de fazer
Com que Jason pague o resgate de seus males
E sejam castigados quem lhe deu a filha
E aquela que a desposou, guardai segredo! (vv. 293-7)

A desforra, porém, está ainda imprecisa. Medéia sabe que necessita matar a rival, a filha do rei de Corinto, princesa com quem Jasão planeja o casamento. Mas só depois, em instante de profunda densidade psicológica, é que lhe vem a idéia (quase uma espécie de ordem interior) de matar os filhos para ferir o

marido. Quando Medéia então introjeta tal plano, aceitando a fatalidade de vir a se tornar uma filicida, assume o tom peremptório da vingança, regozija-se em pensar nas conseqüências do ato que provocará. Sua postura (seu etos) é de força, de decisão absoluta. Os lamentos e as dúvidas anteriores se dissipam:

Devo matar minhas crianças e ninguém
Pode livrá-las desse fim. E quando houver
Aniquilado aqui os dois filhos de Jason,
Irei embora, fugirei, eu, assassina
De meus queridos filhos, sob o peso
Do mais cruel dos feitos. Não permitirei,
Amigas, que riam de mim os inimigos!
(...)
Terá de ser assim. Deste momento em diante
Quaisquer palavras passarão a ser supérfluas. (vv. 903-11; 938-9)

Observa-se claramente, com a progressão do enredo, que a atitude de Medéia mudou: de vítima, passa a vingadora. A transformação de seu etos também pode ser percebida pelas referências contidas nas didascálias. Durante o encontro que Medéia tem com Creonte (o rei de Corinto, pai da jovem que está noiva de Jasão), a feiticeira esforça-se para adotar uma atitude inofensiva, querendo com isso um dia de prazo antes de ser banida do país. Durante esse tempo, poderá executar seus crimes. A didascália é reveladora do modo submisso que Medéia adota: *Ajoelhando-se e abraçando os joelhos de Creonte, num gesto de súplica.*

Em outro momento, conversando com Jasão, Medéia já não sente necessidade de manter as aparências de fragilidade, e seu etos verdadeiro de mulher revoltada, raivosa, surge, expresso pela instrução cênica que acompanha a fala de Jasão: *A um gesto indignado de Medéia.* Mais adiante, quando Medéia busca contar com o abrigo de Egeu após ser banida de Corinto, a didascália

indica que a personagem deve falar *com voz sumida*, ao que Egeu, *observando melhor Medéia*, perguntará por que ela parece tão triste. Este é o ensejo para que a mulher conte seu drama e peça proteção ao forasteiro. O apoio de Egeu será essencial para ela, pois garantirá que seus crimes ficarão impunes, acobertados pelo rei de outro país.

Todos os registros de cena na peça de Eurípides são realmente reveladores do poder do etos de exprimir uma personalidade através do seu modo de dizer. Medéia surge como uma feiticeira vingadora, mas não totalmente destituída de sentimentos. Existem ocasiões em que o público/leitor deve perceber que ela sofre ao optar pela morte das crianças, como na passagem indicada pela instrução *À parte, enquanto os filhos seguram a mão de Jasão*:

Ah! Penso agora numa desgraça latente!
Por quanto tempo ainda estendereis, meus filhos,
Vossos braços queridos? (vv. 1019-1021)

Logo em seguida, nova didascália revela que Medéia fala, *voltando ao normal*:

Ah! Pobre de mim!
Com que facilidade eu choro e sou vencida
Pelo temor! Na ocasião em que se acabam
Minhas altercações com vosso pai, meus olhos
Enchem-se de sentidas, incontáveis lágrimas! (vv. 1022-25)

Fica explícito que a tirada acentua o patético, com o público/leitor percebendo que a protagonista sofre para sobrepor sua vingança ao amor materno. Entretanto, aos olhos de Jasão (o adversário), Medéia não pode deixar transparecer a verdadeira razão de suas lágrimas; tem de se mostrar frágil, sentimental, para que ele acredite que ela não teria coragem de armar um crime.

A dissimulação faz parte da estratégia da feiticeira, que falseia a própria personalidade, travestindo-se de pessoa apaziguadora e vitimada, para esconder e fazer agir melhor seu temperamento de mulher poderosa e assassina.

No final da peça, quando Jasão percebe que sua noiva e seu futuro sogro estão mortos, além de seus filhos, que foram assassinados pela própria mãe, grita à porta da casa de Medéia, e a didascália nesse instante indica o aspecto superior e triunfante da protagonista: *Não obtendo resposta, Jasão se lança contra a porta, tentando forçá-la. Medéia aparece por cima da casa, num carro flamejante, no qual se vêem, também, os cadáveres de seus dois filhos.* O apogeu (“por cima da casa”, “num carro flamejante”) está associado ao poder que Medéia teve de cometer o filicídio, de superar seu amor materno em nome de uma represália. Após o assassinato dos filhos, ela já não se lamenta, apenas goza da vitória sobre o marido traidor, como se vê numa de suas últimas falas, quando ela diz, *apontando para as crianças mortas*: “Elas já não existem. Sofrerás por isso” (v. 1563).

O etos instável, modificado de acordo com as intenções e expectativas de quem fala sobre quem escuta, não é, porém, característica exclusiva de Medéia, nesta peça. Jasão também assume alternâncias em seu tom discursivo. No começo do enredo, expressa uma postura entre apaziguadora e cínica, quando tenta convencer Medéia de que não a trocou por outra mulher por falta de amor, e sim para fornecer aos filhos um futuro melhor:

Tem calma! Quando vim de Iolco para cá
Envolto em tantas, inelutáveis desgraças,
Podia acontecer-me algo de mais feliz
Que me casar aqui com a filha do rei,
Eu, um banido? Não pelos motivos torpes

Que te amarguram, não por odiar teu leito
Ou por simples desejo de uma nova esposa;
Tampouco por ambicionar uma progênie
Mais numerosa (já tenho filhos bastantes,
Não vou queixar-me). Desejava – isto é importante –
Assegurar-nos uma vida boa e próspera,
Isenta de dificuldades, pois os pobres
Vêm fugir para bem longe seus amigos.
Ainda mais: criar condignamente os filhos,
Dar aos gerados em teu ventre mais irmãos,
Pô-los todos num mesmo nível de igualdade
E ser feliz vendo a união de minha raça.
Tu, que necessidade tens de novos filhos?
É de meu interesse, todavia, tê-los,
A fim de assegurar aos filhos atuais
O apoio dos futuros. Crês que estou errado? (vv. 631-51)

Depois, ele desiste de dialogar, bane os remorsos e assume o desprezo que tem pela ex-esposa. Em Eurípides, isso se revela na forma de misoginia, quando Jasão desabafa: “Se se pudesse ter de outra maneira os filhos/ não mais seriam necessárias as mulheres/ e os homens estariam livres dessa praga!” (vv. 658-660). Já em *Gota d’água*, Jasão chega ao ponto de assumir uma atitude de agressão, atacando a mulher física e verbalmente. A didascália indica que *Jasão dá um murro em Joana, que cai*, pouco antes que ele grite:

Você é merda... Você é fim
De noite, é cu, é molambo, é coisa largada...
Venho aqui, fico te ouvindo, porra, me humilho,
Pra que? Já disse que de ti não quero nada. (2004, p. 77)

Na peça de Paulo Pontes e Chico Buarque também não existe o enfoque final no desespero de Jasão. O enredo termina com o suicídio da própria Joana, que come um bolo envenenado junto com os filhos, armadilha que não conseguiu introduzir na festa de casamento do ex-marido. A protagonista, portanto, não é de fato vitoriosa em sua vingança; expressa muito mais amargura que poder, até como ilustração de uma Medéia moderna, brasileira, pobre, macumbeira (em vez

de feiticeira) e ameaçada de expulsão de um conjunto habitacional (o “país” dos miseráveis). Jasão decerto sofrerá com a perda dos filhos, mas existe a promessa de que ele supere qualquer dor, ao lado da filha do rico empresário Creonte. Deslocado do ambiente de pobreza, ele é o verdadeiro poderoso, no contexto do Brasil.

É oportuno observar que, em relação à *Medéia* de Vianna Filho, a versão de Chico Buarque e Paulo Pontes ainda supõe uma cena enunciativa de sofrimento por parte de Jasão. O roteiro televisivo, ao contrário, elabora o final com o suicídio de Medéia, que come um bolo envenenado no táxi de Egeu, seu elemento de fuga após ter levado as crianças para um parque, onde se daria a refeição envenenada. Entretanto, o que fica revelado é o plano mal sucedido, pois os filhos acabaram por não comer os doces e são encontrados vivos; Medéia é a única que morre, mas conta com a piedade de Egeu, que faz desaparecer seu corpo, para que todos pensem que ela conseguiu escapar impune.

Utilizando assiduamente a categoria do etos, podemos perceber as cenas enunciativas que autorizam a construção do perfil das personagens e de seus discursos. Comparando as obras, constatamos que este é um ponto importante na análise da retextualização. Percebemos, por exemplo, que na *Medéia* de Eurípides a protagonista assume falas diversificadas (revelando um caráter de mulher frágil, submissa, melancólica, ou vingativa, poderosa) conforme seja seu desejo de se mostrar ao co-enunciador, assim como Jasão também alterna seu discurso de um etos de superioridade masculina (confundível com a sensatez ou a diplomacia) para uma postura de desespero final.

Já em *Gota d'água*, assim como na *Medéia*, de Vianna Filho, Jasão se permite certa instabilidade emotiva logo no começo, bem como Joana. A diferença de papéis não está tão marcada, pois as personagens vêm do mesmo meio, a pobreza as nivelou. Assim, tanto Jasão quanto Joana/Medéia sofrem altos e baixos em suas posturas, mantendo ou perdendo o autocontrole conforme a ocasião. Algumas didascálias de *Gota d'água*, só de serem observadas, exprimem tal oscilação: *Jasão agarra Joana pela cabeça e bate contra a parede* (p. 78), *[Joana] falou isso chorosa; de repente, pára e retoma o controle* (p.78), *Todos os que estão em cena param petrificados porque surge, de repente, a figura de Jasão que, calmamente, olhando pro chão, se aproxima do set de Joana* (p.118), *Jasão sai, rápido, cabisbaixo; acende a luz nos sets e vê-se que toda a vila está na expectativa da saída de Jasão; os amigos tentam interrompê-lo para dialogar, mas Jasão se desvencilha deles e sai; Joana vem logo atrás, abrindo o berreiro diante da massa* (p. 129), *[Joana] em crise de choro* (p.131), *[Joana] recuperando a sua altivez* (p. 131), *[Jasão] abraçando Joana com efusão* (p.154), *[Jasão] envergonhado* (p.154) etc.

A diferença essencial em relação à obra de Eurípides fica por conta do desespero extremado de Jasão ao saber da morte dos filhos, que em *Gota d'água* é ofuscado, assim como na obra de Vianna Filho. A *Medéia* de Eurípides talvez assuste mais, pela consciência de seus atos, pela retórica calma com que executa seus planos, apesar do traço humano de sua luta psicológica; a *Medéia* brasileira surge atormentada pelo desejo de se auto-afirmar e, na ânsia de luta, não elabora nada, nem tampouco sofre grandes dúvidas na hora de matar os filhos – parece

até que lhe vem a idéia de eliminar as crianças apenas por vê-las, numa hora extrema. Esta Medéia é mais uma pobre digna de pena, como ela própria não queria ser (na peça, ela proíbe Jasão de ter pena dela). É impossível ter piedade da protagonista de Eurípides, pois ela termina vitoriosa, conquistando sua vingança. A Medéia de Vianna Filho, assim como a Joana de Chico Buarque e Paulo Pontes, conquistou apenas a própria perdição, através dos crimes que cometeu.

Parece-nos que a categoria do etos, mesmo examinada ainda superficialmente, contribui de modo essencial para estabelecer fronteiras de retextualização, em permeio com outras instâncias. Certos textos (como o de Eurípides) apresentam uma personagem que sabe manejar a aparência do discurso para interferir na reação de seu interlocutor, e isso colabora para a construção de um tipo psicológico e para a própria intensidade dramática da obra. Outros textos (como o roteiro de Vianna Filho) parecem planificar a personagem num único sentimento que é exposto insistentemente ao longo da intriga, eliminando dissimulações e ambigüidades. É possível observar como tal diferença constrói obras particulares, que expandem ou restringem seu enfoque sobre um enredo universalizado nas artes.

Após esta rápida análise das categorias de paratopia, etos e cena enunciativa, apreciamos a forma com que o diálogo entre estas instâncias revela mecanismos muitas vezes complementares e úteis para o entendimento de uma obra literária. Nesta apreciação sucinta, não pudemos nos alongar em considerações sobre o fenômeno da retextualização. Entretanto, em capítulo

posterior, complementaremos nossa análise com observações acerca das circunstâncias sócio-históricas em que foram gestadas as obras do *corpus* (a obra-fonte, clássica, dentro do contexto da Antigüidade grega, e as demais, obra-ponte e obra-foco, inseridas no Teatro Nacional-Popular brasileiro, da década de 1970). Em tal ocasião, perceberemos, juntamente com Candido (1967, p. 4), que “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.” Assim, dialeticamente, estaremos preparados para um mergulho mais profundo nas camadas dos textos, vendo como outros elementos colaboram para desenhar as fronteiras da retextualização.

Encerramos, portanto, a primeira parte desta tese com a perspectiva de uma verdadeira “busca do velocino de ouro”, conforme nosso título de abertura já evidenciava. A grande riqueza de idéias que almejamos está sugerida adiante, e para ela nos direcionamos, olhar fixo no horizonte, bagagem teórica pronta: nossa postura é de fato similar à da fotografia com que ilustramos esta seção.

A VOZ QUE ME RESTA



4. Da obra-fonte à obra-foco

4.1. Da tragédia clássica à tragédia brasileira

O gênero trágico, tal como entendido dentro de uma dimensão histórica, depende de circunstâncias e condições específicas para surgir, e a maioria dos estudiosos concorda com o fato de que os aspectos típicos concernentes a essa modalidade teatral estavam disponíveis na Atenas do século V a.C.

É óbvio que se torna inalcançável para nós, contemporâneos, o fenômeno da arte teatral clássica em toda a sua complexidade. Falta-nos “a visão unitária que nos permita fundir todos os aspectos fundamentais dessa grande festa, da ‘orgia’ que era o teatro” (NEVES, 1985, p. 98). Se, porém, o gênero “tragédia” foi resultado de uma situação política, social, cultural e religiosa específica da Grécia clássica (o que nos leva à impossibilidade de um retorno desses elementos, em qualquer outra época e lugar), nem por isso deixamos de perceber adaptações em seu conceito, que revelam novos sentidos e ocorrências de uso, tanto para o gênero teatral quanto para a definição do “trágico”.

Talvez o único tipo de exame sobre as tragédias que possamos hoje adotar (graças a esse abismo de incompreensibilidade que o tempo gerou em nós), seja uma análise segmentada, fatalmente dissociada da idéia de conjunto que os gregos abarcavam. Assim mesmo, porém, é um estudo interessante, e não nos furtaremos a ele, ressaltando antes que tal assunto constitui um terreno minado, com oposições díspares entre diversos teóricos.

Nietzsche (2000), por exemplo, vincula o nascimento da tragédia ao espírito da música. O coro, portanto, teria função essencial nos primórdios desse gênero. D’Onofrio (1990) concorda com esta postura, ao fazer o seguinte comentário:

As origens do gênero dramático estão relacionadas intimamente com a atividade rural e o sentimento religioso do homem primitivo. No outono, durante o ritual da colheita da uva, um bode, acusado de ter devorado as videiras, era sacrificado ao deus Dioniso. O bode era perseguido, agarrado e esquartejado⁹ pelos sátiros. Em seguida, sobre sua pele, os devotos de Baco dançavam e bebiam até caírem desfalecidos. Durante esta festividade, o coro de sátiros e faunos, chefiados por um corifeu, cantava um hino religioso em louvor de Dioniso, chamado “ditirambo”. (p. 66)

É esta música dionisíaca que funda o trágico, de acordo com o pensamento nietzschiano. Para tal filósofo, a essência do gênero reside na época do apogeu ático, quando a configuração trágica tinha por objeto “apenas os sofrimentos de Dioniso” – materializados pelo coro ou pelos atores, que cumpriam funções rituais, muito mais que artísticas. Quaisquer outras personagens que pudessem ser postas em cena, “Prometeu, Édipo e assim por diante, [eram] tão somente máscaras daquele proto-herói, Dioniso” (*idem*, p. 69).

Tal representatividade, voltada unicamente para um deus orgiástico e musical, justificava o perfil dos heróis trágicos. Os indivíduos comuns não seriam passíveis de figurar neste ambiente, pois que “todos os indivíduos enquanto indivíduos são cômicos e, portanto, não trágicos” (*idem*, p. 69). Daí o ressentimento de Nietzsche em relação a Eurípidés, pelo fato de este dramaturgo ter introduzido em cena pessoas comuns e enredos cotidianos, contrariando uma

⁹ Lembramos, com Burkert (1993, p.142), que o bode representa o próprio Dioniso na representação de seu mito e, “se isto significa que o deus é idêntico ao animal sacrificado em sua honra, então é o próprio deus que é sacrificado e comido.”

espécie de típica tragicidade helênica, evidenciada no teatro de Ésquilo e, sobretudo, Sófocles.

Antes que nos detenhamos em opiniões favoráveis ou contrárias ao autor de *Medéia*, porém, é interessante que busquemos enquadrá-lo em seu contexto de produção. Para os gregos, a tragédia teria começado com Téspis, poeta semilendário a quem se atribui a idéia de designar um participante do coro para com ele contracenar, criando assim o ator. Foi Ésquilo, no entanto, o primeiro poeta trágico poupado pela ação do tempo. Dele a Eurípides, temos um percurso que vai de uma concepção religiosa a uma concepção mais individualista: Eurípides representa o ápice da humanização na tragédia clássica.

Podemos especular sobre a hipótese de que esta preferência do dramaturgo tivesse raízes em sua experiência pessoal, visto que muitos acontecimentos de sua biografia seriam dignos de figurar em tragédias. Conforme Duarte (2007b, p.11), “o poeta teria nascido em Salamina, no dia em que gregos e persas se enfrentaram na célebre batalha naval de 480 a.C.” Uma provável origem familiar modesta apontaria para características de sua obra: o emprego de uma dicção menos elevada, a presença de personagens de camadas sociais baixas e o tratamento realista que dava a seus heróis. Mas o ápice da tragicidade seria a própria notícia de sua morte, que, em 406 a.C., resultou “de um ataque dos cães de caça do rei Arquelaus, da Macedônia, onde [Eurípides] teria vivido uma espécie de exílio voluntário” (*idem, ibidem*).

Em termos estéticos, Eurípides representa uma guinada na tragédia clássica. Inicialmente ligada apenas ao culto de Dioniso, a poesia dramática, com

ele, “assume a função de questionar as relações do homem com a divindade e com seus semelhantes” (D’ONOFRIO, 1990, p. 67). Como diferencial, criou “o aparato do *deus ex machina*, fazendo descer do alto uma divindade para resolver situações críticas em suas peças” (*idem*). Tal artifício é reprovado por Aristóteles, que chega a censurar *Medéia* por duas vezes. Embora considere Eurípides como “o mais trágico dos poetas”, Aristóteles condena o assassinato dos filhos por Medéia como sendo “revoltante”. Além disso, entende a cena de Egeu como ilógica e artificial, ao dizer que “é manifesto que o desenlace das fábulas¹⁰ deve sair da própria fábula, e não, como na *Medéia*, provir de um artifício cênico (*deus ex machina*)” (1993, p. 25).

Nosso objetivo aqui, porém, não é partidário, no sentido de listar qualidades ou defeitos da dramaturgia euripídiana. O intuito que temos é o de compreender as escolhas deste tragediógrafo como traços de seu estilo, e não como imperfeições relativas a um determinado modelo crítico. Caso se use como base a percepção da *Poética*, encontraremos muitos pontos que Eurípides não adota e que, por isso, poderiam ser considerados “defeitos estéticos”. Entretanto, conforme esclarece Kitto (1990), percebe-se, ao contrário, que seus dramas têm um propósito para além da composição. É preciso considerar aspectos importantes do pensamento de Eurípides – “o seu ceticismo, a sua impaciência para com a religião tradicional (...), a misoginia que os antigos críticos lamentavam nele, o feminismo do qual alguns modernos o acusam, o seu liberalismo, o seu pacifismo” (p. 8-9).

¹⁰ Na *Poética*, conforme Ryngaert (1995, p.54), a fábula é entendida como uma das partes da tragédia, no sentido de enredo, narrativa mítica ou inventada.

Todas essas circunstâncias certamente auxiliam na percepção do pensamento trágico de Eurípides como um processo autônomo, e não como um exercício mal sucedido dos ditames aristotélicos. Kitto (1990), em seu estudo, fornece vários exemplos de como “a maneira de pensar de Eurípides era diferente” (p. 12), o que acarretava um modelo trágico diferente. Então, para que possamos acompanhar as características do que se entendia por trágico na época clássica, antes e depois de Eurípides, passaremos a um breve estudo dos teóricos indispensáveis.

Compreender como o teatro se constrói enquanto arte é remontar à origem da história da filosofia, à concepção de *mimesis* em Platão. Concepção que desde o começo inaugura o problema da arte teatral em termos polêmicos, visto que em *A República* existe toda uma condenação dos “fabricantes de ilusão”, assim como a sugestão de desterro para os poetas e praticantes de teatro.

É interessante como, de acordo com Taminiaux (1995, p. 7), “a primeira filosofia política e a primeira filosofia da arte – da tragédia em particular – se articularam simultaneamente em um mesmo texto: *A República*, de Platão.” Esse dado nos lembra o vínculo entre política e arte, ponto que comentaremos mais adiante, nas obras de nossa análise. Mas, voltando à obra de Platão, *A República* introduz a teoria mimética da arte teatral, ao mesmo tempo em que elabora um sistema político, examinando a justiça e as modalidades de sua realização no interior da cidade. Nesse diálogo, figura Sócrates assinalando a singularidade da reação do público de teatro, que encontra prazer no espetáculo do sofrimento.

Conforme Naugrette (2004, p. 49), Sócrates – através do diálogo de Platão – foi de fato

o primeiro a descrever este fenômeno contrastante e contraditório do efeito teatral, que se constituirá em Aristóteles na pedra fundamental do sistema dramático com o nome de *catarse*. Mas, se na poética aristotélica será valorizado e considerado como o objetivo mesmo do teatro, é depreciado e condenado em Platão.

Platão mostra-se submetido a um ponto de vista ético, que inscreve sua visão estética dentro dos limites de uma moral. Nesse sentido, a tragédia e a comédia são espetáculos nocivos, por ocasionarem a desmedida: o excesso de lágrimas ou riso quebra a harmonia, a medida justa mediante a qual se deve governar e viver. O próprio teatro, assim, seria exemplo de *hybris*, de transbordamento e desequilíbrio.

A atitude de Platão lança raízes, e uma das mais famosas se encontra nas *Confissões* de Santo Agostinho. Conciliando a crítica a uma ilusão mimética com um pensamento religioso, Santo Agostinho fornece um novo conteúdo à acusação lançada por Platão contra o teatro. A *mimesis* se converte em pecado, e o prazer teatral vira um crime contra Deus.

Em outra linha, situa-se a obra de Aristóteles, com uma proposta já materialista. Depois de *A República*, a *Poética* certamente é o segundo documento da filosofia grega que trata da arte, especificamente da poesia dramática, sob o signo da *mimesis* – mas com a diferença de que não existe condenação das artes miméticas ou do teatro.

O fundamento da *catarse*, para Aristóteles, está associado ao da *mimesis*. Se, conforme o filósofo indica, o ser humano extrai das imitações (em atitudes

imitadoras que começam desde a mais tenra infância) uma fonte de prazer, a base do teatro funda-se também neste princípio, da representação de acontecimentos. A partir daí, podemos verificar que a noção de catarse como resultado de encenações trágicas repousa num paradoxo, na medida em que constitui um prazer suscitado a partir de emoções penosas. Haveria uma incoerência neste princípio, pois, se consideramos “a lógica dos estados psicológicos, como alguém pode dar conta de que se produza uma reação positiva (o prazer) através de emoções negativas (a piedade e o temor)?” (NAUGRETTE, 2004, p. 72).

Uma das explicações para isso baseia-se na própria palavra “catarse”, traduzida comumente como “purificação” ou “purgação”. Assim, o valor metafórico do termo designaria o efeito curativo e, por conseguinte, positivo, provocado pela liberação de emoções. O espectador seria aliviado de suas paixões, o que provocaria um prazer análogo ao do enfermo aliviado de seus males. Não obstante esse direcionamento conferido ao espectador, a *Poética* não propõe uma estética da recepção. Conforme assinala Ricoeur (1975, p. 60), a catarse aristotélica se mostra “menos relativa à psicologia do espectador que à composição inteligível da tragédia”. Assim, do mesmo modo que a *mimesis*, a catarse é compreendida e justificada como parte integrante do processo de elaboração do texto trágico.

Poderíamos ser tentados a ver, no dispositivo da catarse, uma função moralizante, na medida em que, ao apresentar situações trágicas como resultado de um erro ou da arrogância que desencadeia a *hybris*¹¹, o herói seria punido,

¹¹ Jaeger (2001, p.135) comenta que o sentido original desta palavra pertencia à esfera jurídica, correspondendo à ação contrária ao direito.

numa espécie de lição estendida a toda a platéia da peça teatral. Entretanto, tal pretensão não parece ter existido na época antiga, embora a perspectiva educadora tenha predominado durante o período neoclássico. O ponto de partida para esse novo olhar foi o resgate do *utile dulci* horaciano, que retomou a função moral de Platão, ao definir que o objetivo da arte é dar ao homem algum tipo de instrução.

Através de sua *Arte Poética*, portanto, Horácio reintroduz, e por muito tempo, a questão da moralidade no teatro. Assim, lemos em Carlson (1997, p.24):

Essa dupla ênfase no prazer e na instrução foi o grande tributo romano à questão vital da relação da arte com o valor, e se tornaria – juntamente com a insistência de Horácio na adequação, conveniência, pureza de gênero e respeito às “regras” gregas – pedra angular da teoria dramática neoclássica.

No período neoclássico, é valioso observar que também a *Poética* teve suas proposições transformadas em regras: “Dos vinte e seis capítulos (...) que tem a *Poética*, os aristotélicos produziram dezenas de tratados, milhares de páginas. (...) O texto de Aristóteles funciona desse modo como uma espécie de matriz” (NAUGRETTE, 2004, p. 81), com um alcance muito mais normativo do que teve em sua época original. Por volta do século XVII, o termo catarse era interpretado num sentido absolutamente moral – para os teóricos neoclássicos, significava uma “purgação das paixões e correção dos vícios, algo que se baseia sobre uma crença absoluta do espectador no espetáculo que é representado” (*idem*, p. 93). Ora, tal crença ou ingenuidade não existia no público clássico, sabedor do potencial mítico e, portanto, simbólico, das tragédias que eram representadas nos festivais de Atenas.

Há mesmo quem diga que, apesar de a *Poética* ser a primeira fonte para o estudo da dramaturgia, não seria de fato a mais adequada para a compreensão exata do gênero trágico, tal como os antigos o concebiam. A concepção teleológica do filósofo grego o teria levado a conceber “o enredo trágico como representação da ação, que se efetua na sucessão de eventos consecutivos, na trama dos acontecimentos, na concatenação dos fatos” (SOUZA, 2001, p. 119). Tal não seria a natureza do drama ático, voltado sobretudo para a “interpretação, a exegese das ações, e não simplesmente a representação da trama das ações consecutivas” (*idem, ibidem*). Na maioria das tragédias antigas, de fato, percebe-se que as ações decisivas (como as mortes) ocorrem fora do palco. O que interessa é a interpretação, e não a representação dos fatos. No caso de *Medéia*, por exemplo, a apreciação deste “drama estático” seria perfeitamente plausível.

Até mesmo a noção de catarse aristotélica estaria desviada de seu fulcro genuíno: partindo do princípio de que o herói cai em desgraça por cometer um erro porque faz o que não sabe ou não sabe o que faz, observaríamos um aspecto socrático, segundo o qual o erro deriva da ignorância. Essa visão transformaria a catarse, ainda de acordo com Souza (2001, p. 122), numa “passagem da obscuridade para a iluminação do conhecimento”. O problema, afirma o pesquisador, é que “o trágico da tragédia grega é principalmente ontológico (...). A tragédia não resulta apenas da carência do saber, mas, sobretudo, da excessividade do próprio ser humano” (*idem, ibidem*).

Existem, com certeza, inúmeras maneiras de compreender os conceitos do teatro antigo, muitas delas díspares. Quanto ao termo catarse, por exemplo,

verificamos vários modos de entendimento ao longo do tempo – desde as interpretações que valorizam puramente o artístico ou estrutural, até as que evidenciam dimensões morais e psicológicas da arte. Em meio a esta encruzilhada, adotamos a postura esclarecedora de Carlson (1997, p. 16):

É claro que cada uma dessas interpretações brota de uma visão diferente da tragédia como um todo, mas há consenso no reputar à catarse uma experiência benéfica e enaltecida, seja essa experiência psicológica, moral, intelectual ou uma combinação disso tudo. De qualquer modo, a visão aristotélica do resultado da tragédia pode ser vista como uma refutação, intencional ou não, da postura platônica segundo a qual a arte é moralmente danosa.

Há, realmente, muitas razões para que entendamos a experiência grega antiga como algo que não comporta a moralidade enquanto objetivo. O próprio fascínio de Nietzsche pela tragédia – e sua veemente posição contrária ao platonismo e socratismo – se dá porque, na tragédia, os gregos atuavam demonstrando forças que transcendem o próprio homem. A força trágica de existir não segue nenhuma tábula moral, dentro do contexto amplamente democrático de Atenas. Talvez por conta desse entendimento, Naugrette (2004, p. 13) entenda o autor de *O nascimento da tragédia* como alguém posicionado “por sua negação de toda transcendência, por sua vontade de reencontrar a união da arte e da vida. É o primeiro cujo objetivo é colocar a arte no centro da vida e de toda filosofia”.

A vigência de uma teoria horaciana, sobretudo num período neoclássico, propagava, ao contrário, um tipo de teoria ética, e não estética. A catarse perdia, assim, sua função cognitiva no plano intelectual, “esse prazer do reconhecimento das coisas através da imagem descrita por Aristóteles” (*idem*, p. 93), para adotar uma tendência educadora. Não é sob esse prisma, porém, que devemos estudar

Eurípides. A posição de tal dramaturgo, conforme Carlson (1997, p. 14), indica “a função da arte como a revelação da realidade, independentemente de questões éticas ou morais”.

Mas, ainda que houvesse entre os antigos gregos uma proposta de moral cristã como a que vemos atuar durante o império romano (quando encontramos o preceito da arte enquanto modo de “ensinar com deleite”, de acordo com Horácio), dificilmente poderíamos aplicar à tragédia *Medéia* um tal fundamento. Que ensinamentos traria a história de uma mãe que mata os próprios filhos como vingança contra o esposo traidor, saindo ilesa de seus crimes? Onde existe a interferência do destino, o castigo dos deuses aplicado ao excesso de fúria dessa mulher? Teremos depois a oportunidade de nos debruçar melhor sobre a caracterização de Medéia, vendo suas peculiaridades, mas desde já podemos levantar algumas de suas marcas específicas.

Para começar, a personagem Medéia não corresponde à definição que Aristóteles dá de um herói trágico – alguém que não deve ser um santo (para que sua queda não seja revoltante) nem um vilão (cuja queda poderia ser edificante, mas não seria trágica). Esta protagonista aparece em extremos paratópicos, que estão mesmo na raiz de seu temperamento. Desde o seu passado, acompanhamos as evidências de seu potencial de amor e fúria:

Tal como ela traiu o pai e assassinou o irmão no seu primeiro amor por Jasão, tal como em Iolcos, para servir Jasão, forjou um fim horrível para Pélias (proezas mencionadas por Eurípides e que, portanto, são provas), assim em Corinto, ao ser traída e insultada por Jasão, pensa primeiro em vingança, não a vingança, comparativamente honesta, de matar Jasão, mas uma vingança que faça Jasão cair arruinado, a sua noiva, seus filhos, toda a sua casa. Que eles sejam também filhos dela é uma desgraça, mas não o suficiente para a deter no seu plano. (KITTO, 1990, p. 20)

Medéia é uma personagem trágica na medida em que suas paixões são mais fortes que a razão. Que ela sofra é uma parte importante da peça, mas não é o ponto principal. Esta tragédia de Eurípides busca representar a paixão como potencial destrutivo, e destrutivo para a sociedade, num sentido amplo (já que o crime cometido afeta todos, Glauce, Creonte, Jasão, as crianças e a própria Medéia).

Para Aristóteles (1993, p. 23), é revoltante “matar o seu parente sabendo quem está a matar”. Em *Medéia*, a ação concentra-se nisso, mas novamente ressaltamos que não foi a intenção de Eurípides seguir as regras estipuladas pelo filósofo. A própria cena da morte de Glauce e Creonte, descrita minuciosamente pelo mensageiro, é algo novo na tragédia grega:

Tivemos antes cenas de horror, descritas ou sugeridas – Édipo ao cegar-se, o assassinato de Clitemnestra – mas o horror foi sempre envolvido pela emoção maior da piedade trágica. (...) Na destruição de uma mulher inocente e de seu pai não há possibilidade de alívio trágico. Temos pena deles como mais tarde temos pena das crianças, mas como não fizeram nada que, com razão, os possa ter envolvido neste sofrimento, nenhuma mancha no caráter, nenhum engano trágico, nenhuma lei férrea da vida os trouxe a esta situação, mas simplesmente a raiva de Medéia, a nossa piedade não tem saída; sentimo-nos impotentes e irados. (KITTO, 1990, p. 15-6)

Esta “revolta”, contudo, é absolutamente necessária para fechar o enredo, assim como o recurso do *deus ex machina*. Kitto (1990, p. 16) conjectura, por exemplo, que se Medéia tivesse fugido para Atenas por seus próprios meios (e não no Carro do Sol), ou se tivesse sido capturada e castigada por seus crimes, a peça viraria não uma tragédia, mas “o mais vazio dos melodramas”.

O final de *Medéia*, portanto, não é inadequado, como o quis Aristóteles, mas deliberadamente forjado por Eurípides como revelação final do seu pensamento:

Quando começamos a ver Medéia não apenas como a esposa atraída e vingativa, mas como personificação de uma das forças cegas e irracionais da natureza, começa a aparecer-nos aquela catarse que procuramos em vão no discurso do mensageiro. É esta transformação que explica finalmente o “revoltante” e aprofunda uma história dramática até à tragédia. Se Eurípides se tivesse contentado com um fim “lógico”, quedando-se a peça ao nível mundano de Corinto, o “revoltante” necessitaria então de justificação. (KITTO, 1990, p.31)

O Carro do Sol, enquanto representação das intervenções divinas, não necessita de explicações, obviamente. O *deus ex machina* é o ponto culminante, engenhoso e necessário, não como um fim lógico da história de Medéia, mas como elemento esclarecedor da concepção trágica subjacente de Eurípides. Sua compreensão é a de que o maior flagelo da humanidade são as paixões. Os instintos cegos, as loucuras e a crueldade elevam-se junto com a mensagem de que todos estamos sujeitos a emoções que podem nos trazer calamidades. Dessa maneira, em última análise, o herói trágico de Eurípides seria a própria humanidade.

O valor humanista também é ressaltado por Belleza (1961), quando comenta o sentido de “verdade humana” que Eurípides insere em suas obras: o interesse pelo ser humano leva-o a camuflar as estruturas míticas, e os fundamentos teológicos são secundários. Pode-se mesmo afirmar que, em seu teatro, a existência ou não dos deuses transformou-se numa questão aberta, à maneira da doutrina sofista.

De fato, o movimento sofista entrou como representante direto da filosofia no século V a.C., quando os primeiros indícios do racionalismo e do individualismo ocidental surgem na Grécia. A razão, a competência e a eloquência são marcos dessa revolução filosófica, como depreendemos da

pesquisa de Hauser (2000). Contrapondo-se ao credo mítico-religioso, os sofistas valorizavam o pensamento lógico e a formação de intelectuais, postulando todos os conceitos científicos, éticos e religiosos da época como verdades relativas ao homem.

A eloquência sofística era famosa, e podemos ver reflexos de sua influência nas falas de Jasão, sobretudo quando ele argumenta sobre os benefícios que suas segundas núpcias trarão. Ao tentar convencer Medéia de que o casamento com a filha do rei de Corinto era vantajoso para todos, Jasão evidencia sua busca por sucesso e glória num vínculo direto com a arte da palavra. Exatamente como os sofistas faziam – esses mestres de retórica que se destacavam por ensinar “a seus alunos os processos mais abomináveis, mas seguros, de tornar mais forte o mais fraco dos argumentos” (BRANDÃO, 1985, p.24).

O embate discursivo entre Jasão e Medéia, aliás, é visto como um conflito jurídico, para Fernandes (2001), porque “todas as justificativas de Jasão para este novo matrimônio estão de acordo com os ideais políticos e sociais e com a idéia de direito vigente na Grécia naquele momento” (p. 35). A protagonista da peça, ao contrário, por ser estrangeira, é representante de outros valores, e não tem os mesmos direitos que uma esposa grega teria.

Hauser (2000, p. 93) frisa que, levando em conta todo esse contexto, Eurípides retirou “as personagens dos pedestais heróicos, deslocando-as para um universo afetivo e psicológico”. Em vez de pautar-se nos deuses, preferiu concentrar-se no gênero humano, com todas as oscilações que esta abordagem

implica. Esse terreno movediço faz também com que o tragediógrafo não se filie a uma única tendência de pensamento. Como ressalta Pereira (2006, p.22), Eurípides sempre esteve sujeito a transformações na forma de pensar: “Ele abusou da tempestade filosófica que invadiu o seu tempo, agarrando-se a todas as vertentes possíveis”.

Assim, apesar dos evidentes traços sofistas, sobretudo no discurso lógico de Jasão, não devemos entender *Medéia* como uma simples transposição desta corrente filosófica para a arte teatral. Eurípides, no seu processo criativo, com certeza levava em conta muitos outros campos de reflexão. Não esqueçamos que a Grécia do século V a.C. elabora, simultaneamente ao pensamento socrático e à atividade intelectual de Protágoras e Pródico (renomados sofistas), a física de Arquélau, por exemplo. É justamente esse ecletismo do chamado “iluminismo grego” que se torna a “condição básica para a sua assimilação na contemporaneidade” (PEREIRA, 2006, p. 23).

A tal respeito, podemos ainda ver o que nos diz Belleza (1961, p. 36):

O irrequieto Eurípides, que era muito influenciado pelo movimento científico e filosófico de seu tempo, abriu caminhos no teatro, de efeitos tão duradouros no correr dos tempos, que lhe permitiram uma ligação estreita do teatro de sua época com o teatro de nossos dias. A variedade e natureza dos temas, a caracterização de personagens vacilantes, o desprendimento da condição divina como força inelutável sobre a condição humana, a rebelião contra a ordem estabelecida e a atitude um tanto cética de encarar as crenças, as coisas e os acontecimentos – são atributos que fortemente o qualificam como pessoa de nossa atualidade.

Se a concepção de Eurípides pode assim ser entendida, não esqueçamos que suas particularidades não devem ser generalizadas como padrão para outros autores. Conforme Jaeger (2001, p. 297), “se nos interrogássemos sobre o que é

trágico na tragédia, descobriríamos que em cada um dos grandes trágicos teríamos de dar uma resposta diferente”.

Uma semelhante dilatação de sentidos pode ser comprovada quando pensamos na tragédia moderna, ou no entendimento do que é trágico para os contemporâneos. Tomamos como legítimo e apropriado o subtítulo conferido por Chico Buarque e Paulo Pontes a sua peça: uma tragédia brasileira. Da mesma forma, quando Vianna Filho define seu roteiro televisivo como “atualização” de uma tragédia antiga, não estranhamos tal expressão. Nosso reconhecimento, porém, parte agora de uma outra base analítica, não mais alicerçada nas formulações válidas para o teatro grego.

Conforme Gumbrecht (2001), o gênero da tragédia não existiria sem a presença ameaçadora da morte. Este componente é consensual, nas três obras de nosso estudo. A morte, porém, é apenas instrumento de vingança de Medéia, na peça de Eurípides. No roteiro *Medéia*, de Vianna Filho, e na peça *Gota d'água*, ela será também instrumento de fuga, na medida em que a própria protagonista escapa (da dor, das afrontas, da punição legal) através da morte.

Tanto no roteiro *Medéia* como na peça *Gota d'água*, podemos entender o suicídio de Medéia/Joana enquanto elemento antes de tudo verossímil, no retrato de exclusão dessa protagonista. Se, por um lado, ela é a perfeita vítima de um sistema sociopolítico injusto, por outro reage movida por uma vingança individualista, e não se propõe ser mártir ou redentora: poderia estar, assim, inclusa no antigo conceito de heroína trágica¹². Os paralelos, entretanto, não são

¹² Tomando ainda, a este respeito, a caracterização proposta por Gumbrecht (2001, p.11), de base claramente aristotélica: “não será permitido ao herói trágico tornar-se a perfeita incorporação de algum

perfeitos, e começamos a ver as discrepâncias se observamos, com Most (2001, p.21), que o “etos ‘trágico’ é uma construção moderna, cujos laços com o antigo gênero ‘tragédia’ são muito mais tênues do que suas conexões com desenvolvimentos filosóficos e sociais dos últimos dois séculos”.

De acordo com tal ensaísta, na Grécia antiga a palavra *tragikon* podia estar identificada a um estilo literário “esplêndido, grandioso”, ou a personalidades “arrogantes, vaidosas”. Numa aplicação ao cotidiano, apenas em raras circunstâncias o trágico estava associado a eventos tristes, de maneira que para o grego clássico o *tragikon* era um termo mais freqüentemente aplicado à literatura, para tratar de algo ou alguém que excede, ou quer exceder, as normas humanas comuns aplicadas a todos. A velha noção de *hybris* aparece aí infiltrada, e o castigo do herói trágico era a punição corretiva a quem ousava cometer um ato similar aos dos deuses. A personagem Medéia surge como uma exceção não somente pelo caráter singular da dramaturgia de Eurípides. Neta de Hélios e princesa da Cólquida, a feiticeira em si não era uma simples mortal arrogante. Além do mais, sua vingança é respaldada pela infidelidade que Jasão comete contra o juramento feito a Afrodite. Medéia, então, ao vingar-se, tem como pretexto não somente o orgulho ferido, mas a preservação de uma honra religiosa.

Outro é o caso de Joana, que, como vimos, está sozinha e extremamente individualizada em sua vingança e na margem social que habita. A religião, transposta para a magia negra, evoca sua espiritualidade insuflada de ódio pelo

valor positivo (ou seja, ele não aparecerá como vítima inteiramente inocente), nem ele pode tornar-se um salvador”.

marido traidor, que, contudo, não ofendeu nenhum deus, com seu adultério. O ethos trágico agora é o cotidiano e moderno, associado ao sofrimento inerente à condição humana. No processo de mudança que o termo “trágico” sofreu, ao longo do tempo, o enriquecimento filosófico alcançou a visão de uma categoria metafísica. A essência do homem, em sua estrutura imutável diante da morte, ou a ocorrência de fatos excepcionais, catastróficos, são, desse modo, descritos hoje como trágicos – algo que os clássicos não puderam conceber:

Na filosofia e na crítica literária antigas parece não ter havido nada correspondente à noção filosófica moderna do “trágico” como uma dimensão fundamental da experiência humana, mas em seu lugar apenas teorias da “tragédia” como um gênero específico. (MOST, 2001, p. 25)

A formulação do trágico como um aspecto existencial, “indicativo da irremediável, dolorosa incompatibilidade entre o homem e o mundo em que ele se acha por acaso” (MOST, 2001, p. 34) surge no período romântico, com as teorias da tragédia elaboradas por Schiller. Tal idéia já tem um veio absolutamente moderno, secular, estranho ao pensamento grego antigo. Se sua elaboração data do final do século XVIII, até hoje “estas concepções da tragédia e do trágico nos deixaram um legado de hábitos e instintos que são extremamente difíceis de descartar” (*idem, ibidem*).

O construto romântico do trágico até os dias atuais parece um paradigma dos mais influentes, e não foi por acaso que a noção de tragicidade se libertou de uma referência exclusivamente literária para generalizar-se enquanto concepção a respeito do homem justamente na virada para o século XIX. Nesta época, o gênero tragédia deixa de ser um tipo de literatura dominante, mas, em contrapartida, o mundo e o cotidiano dão cada vez mais exemplos de tragicidade.

Poderíamos dizer, ainda com Most (2001, p. 35), que “hoje em dia nossos teatros quase não produzem novas tragédias, mas nossas estradas as produzem todo fim-de-semana”.

Também para Williams (2002), só por um “preconceito aristocrático” recusaríamos o processo histórico cifrado na assimilação do conceito de catástrofe pelo de tragédia. Pelo contrário, a censura ao uso do termo trágico em situações corriqueiras indicaria uma “tentativa de desqualificar a experiência da gente comum”, tendo em vista que desastres de automóvel ou de trem, perda de emprego, desabamento em minas, quedas de vigas, explosões em plataformas marítimas e outros acontecimentos são trágicos, efetivamente, para suas vítimas:

Tragédia se tornou, em nossa cultura, um nome comum para esse tipo de experiência. (...) E, no entanto, tragédia é também um nome extraído de um tipo específico de arte dramática que por vinte e cinco séculos teve, sem interrupções, uma história intrincada, mas que pode ser explicada. A sobrevivência de muitas das grandes obras a que chamamos tragédias confere um peso importante a essa presença. A coexistência de sentidos parece-me natural, e não há nenhuma dificuldade fundamental tanto em ver a relação entre eles quanto em distinguir um do outro. (*op. cit.*, p. 30)

É dentro desse novo conceito, banhado pela contemporaneidade, que entendemos as principais mudanças do conceito do trágico de *Medéia* para *Gota d'água*: Eurípides, apesar de ainda utilizar-se de fundamentos míticos muito fortes, já se desprende de uma tônica sacra para debruçar-se sobre o sofrimento humano. A peça brasileira desenvolve ainda mais o cotidiano e o prosaico, numa tradução de um contexto político trágico também, de acordo com as atuais noções para esse termo.

O importante em nosso exame não é necessariamente perseguir variações ou identidades nas definições concernentes ao trágico. O que buscamos, com os comentários aqui realizados, foi a oportunidade de olhar crítica e historicamente

para nosso *corpus* de pesquisa, levando em conta que muitas de suas ligações se deixam associar por meio dessa palavra: tragédia. Assim pensando, poderemos observar as obras que escolhemos a partir do lugar e da função que exercem em relação a outras obras e idéias, e também em relação à diversidade e multiplicidade das experiências de diferentes contextos.

4.2. A obra-ponte: o roteiro *Medéia*

O roteiro *Medéia*, de Oduvaldo Vianna Filho, foi escrito para um Caso Especial da Rede Globo em 1973. Como seu texto é de difícil acesso, optamos por transcrevê-lo em nossos anexos. Dessa maneira, será possível o acompanhamento integral da análise.

Logo no princípio, existe a clarificação de que o roteiro é uma “atualização da tragédia *Medéia*, da mitologia grega”. O fato de o nome de Eurípides não aparecer, apesar da referência ao estilo trágico (que imediatamente nos remete aos grandes tragediógrafos clássicos), é sintomático. Eurípides, como já comentamos, em sua *Medéia* também elabora uma versão própria, retextualizando o mito fundador – que originalmente contava com outras variantes, inclusive uma que negava o filicídio. Ao excluir a menção a Eurípides e retomar a fonte da mitologia grega, Vianna Filho elabora uma escolha que nos prepara para um roteiro diferente, que resgata os fundamentos populares do mítico.

É nesse sentido que entendemos o retrato de *Medéia* enquanto mulher do povo, pobre, endividada e praticante de macumba. Não fazia sentido, para uma

“atualização da tragédia”, retomar uma figura de princesa exilada, poderosa e digna. Mas, ao mesmo tempo em que a Medéia popular é traçada pelo próprio veículo de mídia televisiva (mídia das massas, por excelência, e que cerceia e impede, até certo ponto, alguns tratamentos temáticos, como o da vitória de uma assassina), a retomada das raízes mitológicas expande as possibilidades da obra. Assim é que a figura de Egeu, acessória para a tragédia de Eurípides, ganha nova dimensão no roteiro de Vianna Filho.

O detalhamento das relações de Medéia com Egeu, que cuidará de sua fuga por gratidão a um benefício passado, é uma retextualização efetiva da mitologia, visto que a tragédia de Eurípides não entra em tais méritos. Mas vejamos qual o papel (anterior e posterior ao acontecimento trágico) que Egeu teve, junto à personagem Medéia.

De acordo com a tradição clássica, e conforme Mimoso-Ruiz (1997), Egeu, rei de Atenas, concorda em fornecer refúgio a Medéia. De fato, é para junto dele que ela vai, fugindo no Carro do Sol, no final da peça de Eurípides. Conforme a continuação do mito, não contemplada pela tragédia – embora haja notícia de que Eurípides, ainda segundo Mimoso-Ruiz (1997), tenha escrito um texto teatral intitulado *Egeu*, infelizmente não preservado –, Medéia casa-se com seu protetor e tenta matar o filho dele, Teseu, que retorna a Atenas após anos de exílio. O rei, porém, ao reconhecer o jovem, derruba a taça de veneno que a esposa preparara. Ou, segundo outra versão, Medéia faz com que Teseu seja enviado para combater o touro de Maratona. Afortunadamente, o herói o vence e

é reconhecido como filho por Egeu, no momento em que tira a espada para sacrificar o touro. A história de Medéia, porém, continua:

Na última seqüência do mito, Medéia, expulsa de Atenas, vai para Éfira na Elida, ou para a Cólquida, de onde volta acompanhada de um filho cujo pai é Jasão, Egeu ou um príncipe da Ásia. Medéia restitui o trono da Cólquida a seu pai Eetes e contribui, com a ajuda de seu filho Medos, para reconquistar terras pertencentes ao reino colquidiano que se tornará o império dos medas. (MIMOSO-RUIZ, 1997, p. 614)

O desfecho do mito é favorável à feiticeira, que consegue recuperar seu *status* familiar e nacional, ainda contando com a companhia de um filho que a ajudará na manutenção do poder. Enquanto isso, Egeu, desesperado ao pensar que Teseu tinha morrido em combate com o Minotauro, suicida-se, atirando-se ao mar que depois levará seu nome, numa parte do Mediterrâneo entre a Grécia e a Turquia.

Todos esses detalhes fazem parte do mito, do repertório popular e anônimo construído ao longo de milênios, pelos gregos antigos. Em Eurípides, temos somente a promessa de ajuda do rei Egeu, que surge num rápido diálogo com Medéia. Em Vianna Filho, Egeu aparece já íntimo da protagonista, numa relação de vizinhança e também possibilidade de auxílio, pois que é “atualizado” num taxista, alguém que desfruta da liberdade locomotora, liberdade de fuga.

Egeu, no roteiro para a televisão, fornece a Medéia uma espécie de variante do Carro do Sol grego, mas, longe de ser um artifício inverossímil, como o *deus ex machina* dos antigos, o táxi de Egeu não tem poder salvador. O único mérito da ajuda que o vizinho presta é o de preservar a honra de Medéia, salvá-la da humilhação de ser presa. A vida, a própria Medéia já não se interessa em preservar. Como ela diz, foi longe demais e não vai suportar tudo o que fez. A

vingança recaiu sobre a rival, noiva de Jasão, e o pai dela: são os únicos a sofrerem os efeitos do veneno preparado. Embora Medéia pense que seus próprios filhos também tiveram destino semelhante, no final as crianças aparecem milagrosamente saudáveis – por um golpe de sorte, não comeram os doces envenenados que a mãe lhes dera pouco antes de fugir.

Talvez a principal diferença, em termos de construção do enredo, seja esta: em relação à tragédia grega, Vianna Filho substitui a vitória pelo castigo, a ascensão pela decadência. Simbolicamente, inclusive, a fuga de Medéia no roteiro televisivo acontece pela descida de seu corpo ao mar, ao passo que na obra de Eurípides a fuga era uma ascensão, através de um carro alado. Torna-se inevitável pensar num desejo de *moralização*, em parte justificável pelo veículo de exibição. A TV sofre restrições de diversos teores, ainda mais se pensarmos no contexto brasileiro da década de 1970.

Mesmo hoje, com a banalização das notícias de violência e barbárie urbana feita pelos telejornais, ainda existe uma fértil discussão a respeito da abordagem de tais temas em programas como novelas ou minisséries. Inúmeros debates envolvendo educadores, psicólogos e outros especialistas continuam a levantar a questão do estímulo, ou do modelo negativo, que a televisão pode exercer sobre crianças e adolescentes, ao propagar imagens de sexo ou agressão. Podemos mesmo afirmar que, na atualidade, exibir um roteiro em que a mãe assassinasse os próprios filhos levaria grande parte dos telespectadores à revolta. Provavelmente, o mesmo não aconteceria, no caso de um roteiro para um espetáculo teatral.

A diferença de transmissão é evidente: a TV, ao imitar a realidade, ao reproduzir características detalhadas de uma vida efetiva (cenário, figurino, profissões etc), induz o público de uma novela, por exemplo, à ilusão imediata, impossível para o teatro. A fronteira entre a ficção e a realidade dilui-se, a ponto de muitas vezes atores que encarnam “vilões” em telenovelas serem hostilizados nas ruas, por desconhecidos, que ali não vêem a pessoa, mas a personagem viva. No caso do teatro, o entendimento dos “artifícios” da arte é mais fácil. Por mais realista que seja a encenação, a camada fictícia é perceptível, e a identificação por parte do público ocorre só até um certo limite.

Há ainda aspectos a serem considerados, como Maingueneau (2001b) o faz, por exemplo, quanto à estabilização do oral que a televisão proporciona: uma cena do suporte televisivo pode “ser repetida quantas vezes se quiser e difundida quase instantaneamente no mundo inteiro” (p.75). Tal *responsabilidade* não atinge o teatro, que permanece associando, tradicionalmente, o oral ao instável. Além disso, o teatro é um local aonde o espectador se dirige, com a finalidade de integrar-se, junto com pessoas desconhecidas, para compor uma platéia. Isso certamente acarreta mudanças de comportamento em relação ao espectador de TV, que vê os programas dentro de sua intimidade familiar, sem esforço de deslocamento.

Entretanto, se existe uma tendência moralizante em alguns programas de TV, numa espécie de medida preventiva contra maus exemplos que o modelo televisivo possa engendrar, esta não seria a única razão para o novo final de *Medéia*, no roteiro de Vianna Filho. Observando o conjunto da obra deste artista,

poderíamos também justificar a opção pelo castigo como insurreição contra as injustiças e denúncia do sofrimento do povo. A popularização de Medéia, logicamente, obedece não somente a uma coerência temporal, para que a tragédia se atualize num contexto do século XX. O que Vianna Filho pretende é realçar um objetivo exposto na proposta do Teatro Nacional-Popular, depois estendido às esferas televisivas. Assim, vale a pena detalhar um pouco o seu panorama biográfico, no intuito de entender as opções estéticas com que a obra foi elaborada.

O percurso de Oduvaldo Vianna Filho, como vimos anteriormente, está profundamente ligado à dramaturgia brasileira das décadas de 1960 e 1970, com todas as preocupações socializantes e políticas que o contexto insuflava. Participante do Teatro de Arena, fundador do Centro Popular de Cultura da UNE e do Grupo Opinião, Vianna Filho pôs em cena a realidade brasileira através do homem simples e trabalhador, em textos como *Chapetuba Futebol Clube*, *Papa Highirte* e *Rasga coração*.

Tendo cursado a Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie até o terceiro ano, suas primeiras experiências no teatro são como ator no Teatro Paulista do Estudante, TPE, dirigido por Ruggero Jacobbi. Ingressou no Teatro de Arena de São Paulo em 1956 e atuou em *A escola de maridos*, de Molière, com direção de José Renato, que, em 1958, vai dirigir, também com a atuação de Vianna Filho, *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. O espetáculo, que marcaria o encerramento das atividades do Teatro de Arena, alcançou sucesso tão inesperado que o grupo decidiu apostar na linha inaugurada

por esse texto – a saber, a linha de uma arte de grande densidade dramática, que abordasse problemas sociopolíticos de impacto.

Eles não usam black-tie foi o germe do Seminário de Dramaturgia, nascido logo em seguida para incentivar a criação de textos voltados a essa proposta nacionalista. Vianna Filho envolve-se bastante nas discussões promovidas pelo Seminário e, em 1959, estréia *Chapetuba Futebol Clube*, primeira peça sua a demonstrar engajamento social. Com diálogos diretos e ágeis, o texto se serve das figuras dos jogadores de futebol (comumente tratados como mercadoria) para falar da realidade brasileira e do problema da solidariedade diante da busca de sucesso individual. *Chapetuba Futebol Clube* recebeu os primeiros prêmios de dramaturgia: Governador do Estado e Associação Paulista dos Críticos Teatrais, APCT.

Por essa época, Vianna Filho sente-se decididamente identificado com o movimento operário. Cria um elenco para percorrer sindicatos, escolas, favelas e organizações de bairro, escrevendo, em 1960, *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, que marca a estréia do Teatro Jovem. O texto mostrava ao público a lógica da exploração capitalista.

Dessas atividades surge o Centro Popular de Cultura da UNE, que, com o objetivo de conscientizar o público por meio do “teatro revolucionário”, acaba estendendo suas atividades a outras áreas artísticas. Vianna Filho afasta-se do Arena, entusiasmado com a capacidade do CPC de mobilizar grande número de ativistas, intelectuais e estudantes, e alcançar um grande público.

Em 1964, com o golpe militar e a extinção do CPC, Vianna Filho ajudou a fundar o Grupo Opinião e escreveu, com Armando Costa e Paulo Pontes, o show *Opinião*, encenado no mesmo ano. Paralelamente, começou a escrever para teleteatro. Em 1965, atuou em *Liberdade, Liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. Elaborou, com Ferreira Gullar, *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, participando também como ator do espetáculo, encenado em 1966. A peça recebeu o Prêmio Molière, no Rio de Janeiro, o Prêmio Saci e o Prêmio Governador do Estado, em São Paulo.

Em 1967 e 1968, Vianna Filho envolveu-se em muitas outras peças, atuando ou escrevendo. Ganhou o primeiro lugar no Concurso de Dramaturgia do SNT com *Papa Highirte*, que imediatamente foi censurada. Redigiu artigos para conclamar os artistas e intelectuais a relevar divergências estéticas e se unir contra o inimigo político. Finalmente, desligou-se, com Paulo Pontes, do Opinião e fundou o Teatro do Autor, que, sem ser um grupo formal, subsistiu até 1973, com certa independência em relação a grupos de produção.

No período de maior repressão política, Vianna Filho afastou-se do teatro popular e começou a criar peças em que figurasse um protagonista de classe média – um jornalista, como em *A longa noite de cristal*, ou um publicitário, como em *Corpo a corpo* – que se vê encurralado pela situação social. Paralelamente, produziu teleteatro e adaptações de peças para a TV, como *Medéia*, *Noites brancas* e *A dama das camélias*. Em 1973, criou o seriado para a TV *A grande família*, com Armando Costa.

Em 1974, Oduvaldo Vianna Filho morreu sem ver encenadas suas duas obras-primas: *Papa Highirte* (escrita em 1968, mas montada somente onze anos depois) e *Rasga coração* (cujas últimas páginas foram ditadas no leito de morte). Esta última peça, assim como *Papa Highirte*, ganhou o primeiro prêmio no concurso do SNT e sofreu forte censura. Conforme Peixoto (1983), o texto de *Rasga coração* propôs um significado revolucionário ao homem que luta, inserido num cotidiano mesquinho. Nessa perspectiva, conflitos entre pai e filho, personagens da peça, nunca ficam presos a uma crônica doméstica. Trabalhando com uma multiplicidade de planos que alternam tempos, espaços e figuras distintas para falar da psicologia e relações familiares de três gerações, de Getúlio ao Golpe Militar, *Rasga coração* trouxe ao diretor José Renato um de seus maiores sucessos de crítica e público, num momento marcado pelo teatro de resistência.

É, portanto, dentro do contexto de uma vida voltada para esta produção artística de grande base ideológica, que temos de ver o roteiro *Medéia*. Embora tenhamos observado, no capítulo desta pesquisa dedicado ao Teatro Nacional-Popular, o quanto Vianna Filho foi hostilizado por alguns companheiros, ao assumir emprego na Rede Globo, já comentamos a coerência que seus textos apresentam ao longo de todo esse percurso. Os seus muitos momentos de reflexão e autocrítica, que geraram artigos e ensaios diversos, evidenciam que sua mudança de comportamento na carreira ocorreu para não aceitar com passividade uma derrota política.

Em última instância, a valorização do roteiro *Medéia* deve existir não somente porque, segundo o próprio Vianna Filho, em entrevista publicada em *O Globo* (Rio, 22/03/1973), o trabalho para a TV que mais o gratificou foi esse. Para nós, esta obra torna-se imprescindível pelas reformulações que, no mínimo, “inspiraram” Chico Buarque e Paulo Pontes a conceberem *Gota d’água*. É no intuito de mostrar o seu papel de “obra-ponte”, então, que passamos à análise do roteiro, em suas retextualizações da tragédia clássica.

Comentamos anteriormente acerca da popularização que a *Medéia* do roteiro sofre – de feiticeira, passa a macumbeira; de princesa exilada, passa a habitante de um conjunto habitacional. As outras personagens também são adaptadas a essa realidade de “atualização” de um mito clássico. Assim é que Jasão, na versão antiga um dos argonautas que venceu destemidas provas para capturar o velocino de ouro e requerer o trono de seu país, agora não passa de um sambista famoso. Sua noiva também não é mais a filha do rei de Corinto: o Creonte “moderno” é presidente da escola de samba Unidos de Guadalupe. O império atual está ligado ao dinheiro; o grande poder de Creonte, que o faz temido e dono de uma particular lei, é o poder da fortuna, não o da linhagem.

Novamente salientamos como esse processo de popularização casa perfeitamente com a proposta do Teatro Nacional-Popular. Igual tendência será percebida em *Gota d’água*, que mantém o espírito da *Medéia* de Vianna Filho não somente para homenagear o amigo dramaturgo, mas por encontrar no roteiro em análise o objetivo visado: a “reaproximação do teatro brasileiro com o povo brasileiro” (BUARQUE; PONTES, 2004, p.18).

Entretanto, apesar das afinidades, recorrentes do fato de ambas serem obras de um mesmo tempo e ideologia, é óbvio que encontramos diferenças – tanto no texto, quanto na realização. *Gota d'água* nasce enquanto peça teatral, dispondo, assim, de um elemento “ilusório” na encenação, que resulta muito menos realista do que a realizada pela TV. Além das mudanças que esse aspecto pode acarretar em termos de enredo (como comentamos em relação à morte das crianças, no final), existem diversos procedimentos – de interpretação, sonoplastia e texto – que revelarão escolhas específicas.

Gota d'água, por exemplo, traz um roteiro inteiramente composto em versos. A valorização da linguagem, percebida através de tal opção, pode ser vista como tentativa de captação de uma realidade brasileira que se tornou cada vez mais complexa. Isso não significa, logicamente, que a *Medéia* de Vianna Filho, por utilizar diálogos de teor comum, simplifique a realidade. As questões de autoria são em grande parte responsáveis por algumas escolhas, dentro do processo criador. Não nos alongaremos por enquanto neste assunto (posteriormente discutido em capítulo próprio), mas levantaremos ao menos uma ponderação: considerar Chico Buarque na parceria autoral de *Gota d'água* é inevitavelmente enxergar no texto desta peça a veia artística de tal compositor, ainda mais porque a obra se enquadra na vertente dramático-musical.

Ao trazer a canção como um componente crucial ao enredo de *Gota d'água* (e descreveremos este aspecto também em momento posterior), Chico Buarque e Paulo Pontes harmonizam o processo verificado nos diálogos rimados,

entre as personagens. O poético confunde-se com o musical¹³ e liga-se ao popular numa criativa relação. O mecanismo de dualidades gerado pela riqueza lingüística em *Gota d'água* é conferido não somente pela composição textual, mas, em última instância, pelo par autor-obra.

Considerarmos um autor como Chico Buarque (como também Paulo Pontes e Vianna Filho) enquanto porta-voz do povo brasileiro é operar com um deslocamento de fronteiras sociais, visto que a camada da intelectualidade que estava identificada com as causas populares, no contexto do teatro desta época, era formada por pessoas de origem pequeno-burguesa, em sua maioria. Não existe ilegitimidade alguma neste processo; apenas levantamos esse ponto para que se perceba a complexa construção que temos para análise.

Assim, se Chico Buarque e Paulo Pontes optam por diálogos rimados numa peça de pretensão popular, essa dualidade é somente uma das tantas que se descortinam dentro da obra. Se, por outro lado, Vianna Filho elabora falas mais simples, diretas e até, num certo grau, pobres estilisticamente, isso não acontece por deficiência ou menor talento. A diferença, em parte, se deve ao uso da televisão como suporte. Este grande veículo de mimetismo da realidade talvez ajude a justificar algumas opções estéticas.

A *Medéia* televisiva, desde o início do roteiro, apresenta uma protagonista envolvida com macumba. Referências a Exu, Ogum e a aparatos de magia negra pontuam as cenas. Às forças do mal, a protagonista pede sua vingança, que vai envolver também os filhos como instrumentos para a dor de Jasão. As crianças,

¹³ A respeito do *status* de poesia muitas vezes conferido a letras de canções, confira-se o artigo de Costa (2005, p.107-121)

no roteiro, estão muito mais presentes do que nas outras versões de nosso estudo: várias instruções para a filmagem pedem concentração na expressão facial dos meninos, e há também as falas deles, reduzidas em *Gota d'água* e inexistentes na *Medéia* de Eurípides.

O roteiro, de fato, amplia a participação de algumas personagens – como no caso de Egeu (que antes comentamos), das crianças e da família de Creonte: não apenas Creusa, a noiva, surge em diversas cenas, como temos a figura de sua mãe, completamente descartada em outras versões da tragédia. O detalhamento destas personagens, dentro da criação de uma estrutura familiar, também faz parte de um intuito popularizador. Creonte não é mais um rei, e sua filha é uma “princesa” mulata, que desfila por uma escola de samba. O banquete de casamento traz um cardápio nada sofisticado, embora abundante, e percebemos, por uma das falas de Creonte, que ele é entendido em macumba e “descarrego” – afinal, quando Creusa desmaia, ao provar o vestido de noiva, a primeira atitude de seu pai é pedir que chamem Nininha, provavelmente uma mãe-de-santo, que deve vir “de branco” para trazer o alívio espiritual.

Tal atmosfera sugere uma camaradagem mais sincera entre Creonte e o futuro genro, Jasão. Apesar de Creonte ainda ser uma figura poderosa, nota-se uma identidade entre ele e a massa comum – diferente do que acontece em *Gota d'água*, quando Creonte, proprietário do conjunto habitacional, parece muito mais maquiavélico, ao perdoar as dívidas de aluguel dos moradores, vizinhos de Joana, para que eles não se sintam dispostos a apoiá-la ou oferecer solidariedade contra sua expulsão. O Creonte empresário não entenderá nunca a realidade

social dos pobres, e mesmo exige de Jasão um comportamento novo, que esteja à altura do *status* que o casamento vai lhe proporcionar.

No entanto, se o roteiro esmiúça certos aspectos, no geral (pelo próprio suporte televisivo, dizemos mais uma vez) tenderá a uma atitude resumitiva, como quando ouvimos em diversas ocasiões uma voz *in off* (de alguém num alto-falante ou do locutor de rádio). Este recurso serve para abreviar explicações cênicas, numa espécie de atualização do papel do coro clássico. Em *Gota d'água*, as falas dos vizinhos cumprirão essa função de um modo ainda mais presente. À Dolores do roteiro televisivo, correspondem diversos vizinhos e vizinhas, com opiniões e conselhos variados, na peça de Chico Buarque e Paulo Pontes. Aqui, inclusive, a importância musical do coro será resgatada pelas canções entoadas coletivamente.

Na *Medéia* de Vianna Filho, existe a presença de uma canção atribuída a Jasão em termos fictícios, embora o roteiro revele que se trata de uma obra composta por Noel Rosa e Anescar do Salgueiro. Esse sucesso, “Água do Rio”, certamente terá servido de mote para Chico Buarque compor a canção “Gota d'água”, que é fundamental para a peça homônima. Vejamos a letra em questão:

Água do Rio

Tudo ficou diferente
Depois que você me deixou
Dos nossos beijos ardentes
Hoje resta o amargo sabor
Até a água do rio
Que a sua pele banhou
Também secou com a saudade
Que a sua ausência deixou
A lua não tem mais brilho
O sol não tem mais calor
O pomar não dá mais fruto
O jardim não dá mais flor
Daquelas noites tão lindas

Que nos inspiravam o amor
Hoje só resta saudade
Muito sofrimento e dor

É interessante como “Água do Rio”, supostamente criada por Jasão de Oliveira (o sobrenome, mantido na peça *Gota d’água*, é também o último do compositor Noel Rosa), poderia ser cantada por Medéia. O lamento pela perda de um amor é extremamente apropriado à figura da protagonista, assim como o aviso trágico de um coração sem paz, a ponto de transbordar (na canção “Gota d’água”) serve como um desabafo para Joana.

A relação formada pela palavra “água”, presente no título das duas canções, é bem produtiva. “Água do rio” traz a lembrança da famosa frase de Heráclito, que trata da passagem contínua e inevitável do tempo. Assim como ninguém se banha duas vezes no mesmo rio, devido ao fluxo sempre novo de águas, não há como controlar a corrente do amor, sua transição rumo ao fim. Medéia e Joana sofrem por não poderem se conformar com essas mudanças; não suportam a traição, a solidão depois de anos de companheirismo. É nesse contexto que vem a “gota d’água”, o estopim da vingança, explorado por momentos de grande riqueza psicológica.

O instante crucial na tragédia desta mulher traída acontece quando ela pensa em elaborar seus crimes; recua diante da idéia de matar os próprios filhos, mas depois a aceita. Em algumas versões, como na de Eurípides, a dúvida é rapidamente superada pela agressividade e sentimento de honra. Em *Gota d’água*, também vemos ocasionais menções de Joana ao sofrimento, mas é mais forte o pensamento de que os filhos de Jasão crescerão “como dois gatilhos”

apontados para ela, dispostos igualmente a abandoná-la na velhice. É no roteiro de Vianna Filho, portanto, que temos as hesitações mais dramáticas e recorrentes em torno deste tema. Novamente, poderíamos apontar o apelo exigido pela mídia de TV, para esta característica.

Algumas cenas capitais da tragédia clássica são mantidas, nas versões que analisamos nesta pesquisa: o monólogo de Medéia sobre a condição da mulher, seu diálogo com Creonte e seu diálogo com Jasão. Transcreveremos em seguida os trechos respectivos, para a melhor observância do processo de retextualização.

O monólogo de Medéia, na peça de Eurípides, é famoso por expor a situação feminina – numa sinceridade advinda, segundo consta, de um autor confessadamente misógino. Recordemos a passagem mais representativa (EURÍPIDES, 2001, vv-258-283):

Das criaturas todas que têm vida e pensam,
somos nós, as mulheres, as mais sofredoras.
De início, temos de comprar por alto preço
o esposo e dar, assim, um dono a nosso corpo
– mal ainda mais doloroso que o primeiro.
Mas o maior dilema é se ele será mau
ou bom, pois é vergonha para nós, mulheres,
deixar o esposo (e não podemos rejeitá-lo).
Depois, entrando em novas leis e novos hábitos,
temos de adivinhar para poder saber,
sem termos aprendido em casa, como havemos
de conviver com aquele que partilhará
o nosso leito. Se somos bem-sucedidas
em nosso intento e ele aceita a convivência
sem carregar o novo jugo a contragosto,
então nossa existência causa até inveja;
se não, será melhor morrer. Quando um marido
se cansa da vida do lar, ele se afasta
para esquecer o tédio de seu coração
e busca amigos ou alguém de sua idade;
nós, todavia, é numa criatura só
que temos de fixar os olhos. Inda dizem
que a casa é nossa vida, livre de perigos,
enquanto eles guerreiam. Tola afirmação!
Melhor seria estar três vezes em combates,
com escudo e tudo, que parir uma só vez!

Desde a questão do dote (a “compra” do esposo por um alto preço), até a ausência de uma educação sexual para meninas, várias características da sociedade da época são delineadas nestes poucos versos. De fato, de acordo com Jaeger (2001, p. 399), as mulheres de Atenas da época eurípidiana eram figuras tão apagadas, que o poeta precisou escolher uma personagem bárbara, estrangeira, para “ultrajar o marido infiel, para mostrar a natureza elementar da mulher, livre das limitações da moral grega”. Assim, Eurípides fez de Medéia “a heroína da tragédia matrimonial burguesa, tal como se manifesta na Atenas daquele tempo, embora não de forma tão extrema” (JAEGER, 2001, p. 400).

Entretanto, se Medéia verbaliza o segundo plano a que estavam relegadas as figuras femininas, não esqueçamos de seu triunfo e ascensão, ao final da peça. Longe de uma vitimização pela condição de “sofredora”, Medéia expõe sua força e coragem já nos últimos versos que citamos: “Melhor seria estar três vezes em combates,/ com escudo e tudo, que parir uma só vez!” A dor do parto, dor da vida, prepara as mulheres também para uma espécie de guerra – no caso desta tragédia, a guerra da vingança.

No roteiro de Vianna Filho, não existe um monólogo universalizante que resuma a condição da mulher – em momentos esparsos, vemos o desabafo de Medéia, mas quase sempre a partir de sua perspectiva individualista. Assim é que, ao conversar com Creonte, ela lhe diz: “Sou mulher, Creonte, assustada... sem força pra carregar o peso da ingratidão de Jasão (...) a vítima sou eu...” (Anexo A, p.VIII). Logicamente, essa fragilidade é fingida, para obter de Creonte o prazo de um dia, necessário ao cumprimento da vingança – porém, é possível

identificar na passagem a opinião, bastante comum ainda na contemporaneidade, que associa a mulher aos medos e à fraqueza.

Em outro momento, no diálogo com Jasão, quando busca também um artifício de conciliação de modo a angariar confiança, Medéia comenta que “são os homens que fazem o destino, enfrentam as mais duras provas” (Anexo A, p.XV), numa paráfrase dos versos de Eurípides, que celebravam os homens enquanto guerreiros. Também aqui o discurso é falacioso, visto que Medéia agiria justamente no intuito de mostrar que ela era capaz de formar o próprio destino, enfrentando terríveis provas.

Na peça *Gota d'água* (2004, p.76), encontramos uma passagem equivalente à da tragédia grega, com Joana generalizando as limitações que estão ao redor das mulheres:

Que venha e volte, entre e saia, que monte
e desmonte, que faça e que desfaça...
Mulher é embrulho feito pra esperar,
sempre esperar... Que ele venha jantar
ou não, que feche a cara ou faça graça,
que te ache bonita ou te ache feia,
mãe, criança, puta, santa madona,
a mulher é uma espécie de poltrona
que assume a forma da vontade alheia.

As arbitrariedades suportadas pelas mulheres reduzem-nas a coisas, embrulhos, poltronas, elementos passivos – ao passo que os homens são descritos como dinâmicos e instáveis. Há muita semelhança entre esta figura, constantemente à espera, com a outra, de Eurípides, que tinha “de fixar os olhos numa criatura só”, sem diversões possíveis. O elemento de fidelidade como discrepância entre os sexos ultrapassa os séculos e surge com idêntico perfil. No

final de *Gota d'água*, num discurso pouco sincero mas suficiente para tranquilizar Jasão, Joana lhe diz (*idem*, p. 160):

Se homem é ação e mulher, postura
A mulher, o raso, o homem, o fundo
Se a mulher é de casa e ele é do mundo
Se ele é chave-mestra e ela é fechadura,
Então o que a mulher tem que cobrar
Dele não é lealdade, mas brilho.
Pode comer quem quiser, fazer filho
Numa, casar com outra, descasar,
O que importa é ganhar uma parada
Toda semana.

Aqui, novamente a idéia do homem que “ganha a parada”, que é conquistador e combatente, entra em dualismo com a figura de uma mulher estática, que é “de casa” e representa uma “fechadura” – um simples recipiente, sem profundidade, sem brilho próprio. Estando num contexto contemporâneo, esta fala – eficiente a ponto de Jasão sentir-se bastante confortável depois de ouvi-la – mostra como não houve grande mudança, ao longo do tempo, no que tange ao comportamento exigido de uma mulher.

Sem desejarmos fazer uma análise exaustiva, pretendemos ainda trazer como exemplos trechos dos diálogos de Medéia/Joana com Jasão e Creonte. Este par masculino funcionará, na peça, como símbolo da traição. Creonte, como o poderoso pai da futura esposa de Jasão, é também a figura de um homem ativo, que seduz com suas promessas de dinheiro e prestígio. O rei de Corinto, na tragédia clássica, é culpado por possuir uma filha que despertará em Jasão o anseio por uma elevação social e uma nova esposa. Medéia, naturalmente, dedica-lhe todo o rancor – porém, sabe que não pode demonstrar a um rei a insubordinação da ira. Por isso, em Eurípides (2001, vv. 349-356), encontramos

uma Medéia preferencialmente vitimada, diante do exílio que Creonte lhe ordena:

Não tremas diante de mim, pois que maldade já me fizeste? Não ofereceste a filha a quem a quis? Odeio o meu esposo, sim; mas, quanto a ti, creio que procedeste bem; tua felicidade não me causa inveja. Casem-se os dois, sejam felizes, mas me deixem viver aqui. Suportarei sem um murmúrio as injustiças. Os mais fortes me venceram.

Toda a postura suplicante e confessoria de fragilidades é desmascarada versos depois, quando Medéia obtém o prazo que queria. Ao coro, então, ela admite:

Lisonjarei Creonte para meu proveito e minhas súplicas foram premeditadas. Eu nem lhe falaria se não fosse assim, nem minhas mãos o tocariam, mas tão longe o leva a insensatez que, embora ele pudesse deter meus planos expulsando-me daqui, deixou-me ficar mais um dia. (vv. 415-421)

Na *Medéia* de Vianna Filho, já comentamos que a condição de Creonte (apesar do dinheiro que o coloca em superioridade) está identificada a uma sociedade de carnaval e costumes populares. Assim, não sendo nenhum rei, ele não merece a reverência de Medéia, que inicia seu diálogo ferozmente. Diante da expulsão, ela protesta: “Esta é a minha casa, Creonte. Lá eu posso ser traída mas não posso viver? Você não é autoridade. Que lei é essa que te permite expulsar os outros das suas casas?” (Anexo A, p.VII). Apenas depois é que Medéia adota uma atitude mais controlada – e, neste momento, o trecho é muito parecido com o que vimos na tragédia clássica: “Casa tua filha, homem, ela é linda, é jovem, é eleita. Casa tua filha, derrama tua festa, teu chope, soa os tambores... me deixa

com minha raiva. Não é permitido ter?... Me dá mais um dia só. Você tem medo de um dia, de mim... mulher?” (Anexo A, p.VIII).

Em *Gota d'água*, Creonte é dono do conjunto habitacional em que Joana vive. Sem esconder o medo que a macumbeira lhe causa, ele se vale de antigas dívidas como pretexto para expulsá-la. Inicialmente, o “recado” do exílio é levado por Jasão – e Joana, enfurecida, já menciona Creonte com grande revolta (p.130):

O preço que constava na escritura
eu já paguei. Passo mais de seis anos
em cima de u'a máquina de costura,
dia e noite ali emendando uns panos –
tu quase sempre na maior pendura.
Eu lá trabalhando de sol a sol.
(...)
Quando vi, tinha pago o preço antigo
e já devia duas vezes mais.
Que é isso? Não pago. Não tem castigo.
E todo mundo aí já deu pra trás.
Se vem falar de despejo comigo,
despeja todo mundo, meu rapaz
– tu quase sempre foste um bom amigo.
Por isso eu digo, Jasão, essa casa
é minha, sim, e Creonte é ladrão.

A estratégia de Creonte, para angariar a simpatia dos vizinhos de Joana, é perdoar os débitos de todos os outros moradores. Quando finalmente adquire a aura de “empresário-salvador”, ele parte para expulsar sua inimiga. Joana, então, não tem saída além do fingimento de uma pacificidade (p. 156):

Creonte... Por que um homem onipotente
assim, poderoso assim, precisa jogar
toda a sua força em cima duma mulher
sozinha... por quê?

Esta cena de súplica é praticamente idêntica em todas as versões dessa tragédia. Da mesma forma, o confronto entre Jasão e a ex-esposa alcança

desempenhos semelhantes nas três obras em análise. A tragédia grega apresenta um Jasão autoritário, que tenta argumentar sobre os benefícios que seu casamento com a princesa trará para os filhos que teve com Medéia. Esta, naturalmente, discute com acirrado furor, e mesmo conta com o apoio do coro, que também reprova as atitudes do traidor. O diálogo começa com o espanto de Medéia pela ousada presença de Jasão:

Maior dos cínicos! (É a pior injúria
que minha língua tem para estigmatizar
a tua covardia!). Estás aqui, apontas-me,
tu, meu inimigo mortal? Não é bravura,
nem ousadia, olhar de frente os ex-amigos
depois de os reduzir a nada! (vv. 528-533)

A presença do ex-marido é o mote para que a peça assuma um *flash-back* explicativo, pela fala de Medéia. Todo o passado mítico, compreendendo a aventura dos argonautas, o pacto de fidelidade entre Jasão e Medéia e o desprezo que esta dedicou ao próprio país são resgatados, num discurso de mulher ferida pela ingratidão. A tudo Jasão responde com soberba, declarando que os benefícios que recebeu da esposa não foram espontaneamente ofertados por ela, mas surgiram das “setas inevitáveis” do Amor.

No roteiro de Vianna Filho, a retrospectiva do amor conjugal fracassado aparece antes do encontro de Medéia com Jasão. Numa primeira tentativa de magia negra contra sua rival, Medéia, ao invocar os poderes mágicos, declara seu abandono (Anexo A, p.II-III). Quando se vê diante do ex-marido, então, não demora muito para que Medéia expurgue toda sua raiva:

Deixei minha casa execrada de meu pai, meu irmão, toda minha gente. Te dei dois filhos, e você não, não fez legal nossa união, e eu aceitei, cega de confiança. Porque íamos esperar dias melhores, e trabalhei por você e ouvi teus desânimos, tua vacilação; você perdeu empregos, ganhava misérias por aí

tocando violão, e eu trabalhando, você ficou doente seis meses na cama, e eu na tua cabeceira, minha pele secando, os músculos afrouxando, mas ali, nunca perdi o ânimo e te ajudei a pagar tuas roupas, paguei pra você comprar o direito de gravar um primeiro disco que só nós ouvimos e mais ninguém! Se você não tivesse filhos, Jasão, podia ir embora e eu nem me incomodava, porque um homem que não é capaz de manter na fortuna um amor que o sustentou na desgraça, é um fraco e não merece misericórdia (Anexo A, p. XI).

Em *Gota d'água*, notamos uma espécie de simbiose entre as outras versões. Como as cenas são mais detalhadas, existem duas situações em que Joana entra em confronto com o ex-companheiro. No primeiro diálogo, temos um minucioso *flash-back* das dívidas que Jasão teria. Joana se coloca como a responsável por tudo o que ele se tornou:

Te conheci moleque, frouxo, perna bamba,
barba rala, calça larga, bolso sem fundo.
Não sabia nada de mulher nem de samba
e tinha um putinho dum medo de olhar pro mundo.
As marcas do homem, uma a uma, Jasão,
tu tirou todas de mim. (...)
E foi assim, enfim, que eu vi nascer do nada
uma alma ansiosa, faminta, buliçosa,
uma alma de homem. Enquanto eu, enciumada
dessa explosão, ao mesmo tempo, eu, vaidosa,
orgulhosa de ti, Jasão, era feliz,
eu era feliz, Jasão, feliz e iludida,
porque o que eu não imaginava, quando fiz
dos meus dez anos a mais uma sobrevivida
pra completar a vida que você não tinha,
é que estava desperdiçando o meu alento,
estava vestindo um boneco de farinha.
Assim que bateu o primeiro pé-de-vento,
assim que despontou um segundo horizonte,
lá se foi meu homem-orgulho, minha obra
completa, lá se foi pro acervo de Creonte... (p. 89-90)

No segundo encontro do casal, Joana parece resumir todas as queixas anteriores, numa fala que começa com o mesmo espanto da Medéia grega:

Que cinismo! Meu Deus, mas que cinismo!...
(...)
Sou a Joana, te conheci criança,
lembra? Mas qual, você não lembra nada.
Me deixou com frio, sem esperança,
dois filhos sem pai, toda esculhambada (p. 131).

Já tivemos a oportunidade de apreciar, em capítulo sobre algumas questões teórico-metodológicas, os fenômenos de paratopia, etos e cena enunciativa aplicados a *Gota d'água*, nossa obra-foco de estudo. Entretanto, por ocasião do cotejo entre os fragmentos que compõem os diálogos das protagonistas com seus opositores (o marido traidor e seu futuro sogro), confirmamos o comportamento paratópico de Medéia/Joana. A variação máximo/mínimo é nítida nas falas, com a personagem assumindo um discurso ora agressivo, ora humilde. Isso, naturalmente, repercute em todo o conjunto característico do etos, e a complexidade das mudanças é um dos sinais da riqueza psicológica, na construção do enredo. Mesmo no confronto entre Medéia e Jasão, não existe puramente agressividade – há instantes de lamento, de dúvida e choro, verbalizado na peça *Gota d'água* numa passagem como a seguinte:

Não vai, Jasão. Fica mais um pouco, Jasão.
Não vai. Pelo amor de Deus, Jasão, volta aqui,
Gigolô, quero dizer mais, não vai embora,
sacanhado, aproveitador, volta, Jasão!
Não, Jasão, por favor, Jasão, não vai agora.
(*Falou isso chorosa; de repente, pára e retoma o controle*)
Mas vou me vingar, isso não fica assim, não... (p. 92)

É interessante notar como no trecho acima se evidencia uma debilidade feminina, uma busca de amparo, logo substituída pelo “controle” do sentimento de vingança. A dignidade que faz com que Medéia não rasteje e não implore (a não ser com segundas intenções) coloca o crime como motivado antes pela honra, que pelo ciúme. Tal aspecto será mais bem debatido na última parte desta tese – mas desde agora alertamos para certa “atmosfera masculina” que o tema da honra nos invoca. Sempre que se fala em dignidade, brio, glória, associamos tais termos a qualidades masculinas, provavelmente pela relação quase imediata entre

grandeza, força e poder, características de guerreiros e líderes, pessoas que, durante a História da Humanidade, quase nunca foram representadas por alguém do “sexo fraco”.

Trabalhar com o par masculino-feminino como sinônimo de força-fraqueza seria também observar a prática da paratopia e da variação do etos, embora de maneira superficial. A personagem Medéia concentra em si a tendência máximo-mínimo não como uma flutuação irregular, um sinal de inconstância, no que isso possa ter de elemento indefinidor. Ao contrário, seu hibridismo é a representação de um temperamento consolidado em extremos – que não são radicalmente opostos, mas complementares.

Complementar também é a questão discutida a partir de uma personagem como Jasão, que, de representante do povo, passa a membro de família de um repressor, seja este simbolizado por um rei, empresário ou simplesmente alguém com suas leis particulares, que prejudicam o indefeso. A paratopia está condensada mais uma vez, e pelo recurso de diferentes etos que fazem Jasão se adaptar às diversas situações. Nesse sentido, Medéia, quando se insurge contra a injustiça da qual é vítima, representa por extensão a revolta de um povo contra seu opressor. O exemplo doméstico, privado, passa a valer como figuração do coletivo ou universal. E as conseqüências, neste caso, apontam para um sistema sociopolítico em que o trágico surge como a expressão mais adequada.

Interessa-nos, assim, pensar na *Medéia* de Vianna Filho e, sobretudo, na *Gota d'água* de Chico Buarque e Paulo Pontes como reflexos de temas urgentes

para o contexto brasileiro da década de 1970. Tal será o nosso objetivo, discutindo o valor político destas obras no tópico que se segue.

4.2.1. O valor político da Medéia brasileira

Faremos agora considerações sobre a figura da Medéia brasileira construída simultaneamente pelas obras de Vianna Filho e Chico Buarque e Paulo Pontes. Joana (que traz um nome de teor mais comum, popular) é uma espécie de extensão da Medéia do roteiro televisivo. Na peça *Gota d'água*, a protagonista torna-se uma figura mais trabalhada, com falas e cenas que permitem uma profundidade psicológica – aspecto fatalmente resumido pelas limitações do suporte televisivo com o qual Vianna Filho trabalhou. Entretanto, já comentamos no capítulo anterior que Joana traz, em seu perfil, elementos inaugurados por Vianna Filho. O processo de retextualização da obra clássica passa pelo roteiro enquanto obra-ponte – embora, naturalmente, não se detenha nele. Assim, se *Gota d'água* é uma obra mais enriquecida, inclusive em termos lingüísticos, considerar Joana como a Medéia brasileira é embutir, na sua formação, a protagonista anteriormente criada pelo roteiro de TV – a macumbeira, mulher pobre e traída, que tão bem representa os sofrimentos de um povo. Uma personagem com certeza mais familiar para nós que a Medéia de Eurípides, princesa exilada, com poderes mágicos e ascensão previsível.

A decadência da Medéia brasileira, sua derrota ao fim do roteiro/peça, já nos leva a pensar numa representação política, na medida em que o trágico, convertido para o contexto brasileiro, traduz um período de repressão. A década

de 1970 para o teatro em nosso país foi, sob muitos aspectos, resultado de um processo de medo e censura que explodiu no final dos anos sessenta.

Inicialmente, logo após a deposição de João Goulart, em 31 de março de 1964, a classe teatral sofreu a ilusão de que seria poupada: o interesse que o presidente Castelo Branco dedicava aos espetáculos teatrais, sendo ele mesmo um freqüentador assíduo de peças, camuflou as ondas de perseguição que se seguiriam.

Como presidente, inclusive, Castelo Branco iniciou seu relacionamento com a classe teatral nomeando, menos de dois meses depois de empossado, uma estudiosa de grande prestígio, Bárbara Heliodora, para a direção do Serviço Nacional de Teatro. A campanha nacional de teatro do mesmo órgão passou a contar com a colaboração de um conselho consultivo formado por figuras como Carlos Drummond de Andrade e Décio de Almeida Prado. Na época, entretanto, predominavam as produções meramente comerciais, no teatro brasileiro.

O cenário começou a mudar durante o mês de julho, com a encenação de *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade. O espetáculo, sob a direção de Antunes Filho, representava um grande avanço na dramaturgia, mas acabou sendo incompreendido pelo público. O fracasso de bilheteria fez com que o TBC encerrasse suas atividades como companhia produtora, após uma longa série de crises. Ainda em São Paulo, entretanto, o grupo Oficina montou, nesse período, *Andorra*, de Max Frisch, um discípulo de Brecht. A peça não foi nenhum ponto alto do grupo, mas simbolizou uma iniciativa importante na medida em que o

Oficina começava a deixar claro o seu inconformismo com o clima político do país.

Aos poucos, várias peças nasceriam para estimular críticas subjacentes ou referências implícitas feitas à ditadura. Os vetos começaram a ser distribuídos, atingindo até mesmo uma peça de Shakespeare, que recebeu cortes no ano das comemorações pelo quarto centenário do poeta. Quando aconteceu o show *Opinião*, dirigido por Augusto Boal e interpretado por Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), a classe teatral estava prestes a sentir os efeitos de uma reação que vinha sendo guardada como num barril de pólvora.

Uma grande mudança cultural acontecia, insuflada pelos escritos do diretor e ensaísta francês Antonin Artaud. Seus estudos, resgatados e entendidos como uma bíblia do novo teatro, impulsionavam jovens experimentadores. Ao mesmo tempo, artistas engajados acenavam com o nome de Brecht como o pai de uma estética altamente ideológica. A censura tornava-se mais e mais acirrada, sobretudo no ano de 1968, que conheceu uma inédita greve da classe teatral. Personalidades como Cacilda Becker, Glauce Rocha, Tônia Carrero, Ruth Escobar e Walmor Chagas lideraram grupos para diversas vigílias cívicas nas escadarias dos teatros do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Em junho, o Comando de Caça aos Comunistas invadiu a peça *Roda Viva*, de Chico Buarque, marcando com este episódio um ápice da repressão. Diversos atores sofreram espancamentos, o cenário e o equipamento técnico foram danificados naquela temporada em São Paulo. Em setembro, numa turnê pelo Rio Grande do Sul, a mesma peça voltou a ser perseguida, até sua proibição em

definitivo pela censura. Na mesma época, outros acontecimentos confirmam a atmosfera de terror: teatros como o Gil Vicente (RS) e o Opinião (RJ) sofrem atentados a bomba, o ator Flávio Rangel é parado na rua e tem a cabeça raspada, a atriz Cacilda Becker é demitida de seu emprego na TV Bandeirantes, por pressão dos órgãos de segurança...

Quando o roteiro *Medéia* e a peça *Gota d'água* surgem, respectivamente em 1973 e 1975, o momento histórico, se ainda não representava a completa liberdade de expressão, já superava a fase dos “anos de chumbo”. Esta expressão tinha caracterizado o governo de Médici, de 1969 a 1974, quando uma severa censura perseguiu todas as formas de expressão artística do Brasil e controlou a imprensa. Casos de tortura, exílio e desaparecimento de intelectuais foram o saldo humano de um período que paradoxalmente também conheceu o chamado “milagre econômico”. De 1969 a 1973, o PIB brasileiro crescia a uma taxa de quase 12% ao ano, enquanto a inflação beirava os 18%. Com investimentos internos e empréstimos do exterior, o país avançou, gerando milhares de empregos e empreendendo algumas obras consideradas faraônicas, como a Rodovia Transamazônica e a Ponte Rio-Niterói. O resultado de tantos empréstimos estrangeiros, naturalmente, foi uma dívida externa elevadíssima.

A partir de 1974, o governo do general Ernesto Geisel sugeriu um lento processo de transição rumo à democracia. O fim do milagre econômico insuflava a insatisfação popular, ao mesmo tempo em que a crise do petróleo e a recessão mundial interferiam na economia brasileira. Mas, diante de tantos problemas sociais, existia algo a se comemorar: uma gradual abertura política, com a

oposição ganhando mais espaço. Em 1978, Geisel acabaria com o AI-5, restaurando o *habeas-corpus* e abrindo caminho para a volta da democracia no Brasil.

A relativa tranqüilidade em relação aos meados da década de 1960, porém, não acomodou os artistas. Para nos determos apenas em exemplos relativos aos autores focados nesta pesquisa, lembremos que entre os anos de 1968 e 1978 Chico Buarque escreve seus textos teatrais e lança suas canções de mais forte teor político. Para Sant'Anna (2004, p. 161), uma análise cronológica da obra deste autor deveria compreender uma primeira fase, caracterizada por um início de produção ingênua, com o poeta “em disponibilidade, à *toa na vida*, fazendo considerações líricas sobre os pequenos incidentes do dia-a-dia.” Um segundo momento, inaugurado pela peça *Roda viva*, encenada em 1968, já foi um “sinal de ruptura com a imagem de bom moço que o sistema publicitário queria impor ao poeta” (*idem, ibidem*).

Nesta fase posterior, conforme Sant'Anna, percebemos melhor a construção musical das composições de Chico Buarque, a dramaticidade dos temas, a violência erótica e uma agressividade ideológica. Tal aspecto contestatório seria um traço da chamada “canção de protesto” típica da época de militância política. Segundo Silva (2004, p. 178), em toda a obra de Chico Buarque é perceptível a expressão das minorias marginalizadas: esse foco “integra-se naturalmente ao projeto poético” do autor. Mas ocorre que, no caso específico do período histórico considerado, percebe-se um retrato da nacionalidade reprimida motivado pelas interdições didatoriais.

Paulo Pontes, por sua vez, já em 1971 escreveu seu primeiro sucesso nacional, *Um edifício chamado 200*. Partindo de uma temática popular – a tentativa desesperada de ganhar na loteria para sair de uma vida medíocre –, Paulo Pontes revitalizou a decadente comédia de costumes. Com grande talento para criar comicidade a partir de situações dinâmicas, o dramaturgo mostrava-se engajado na luta por um teatro que chegasse até o povo. Participante, assim como Vianna Filho, da proposta nacional-popular, Paulo Pontes enfrentaria muitas barreiras no processo dessa “revolução artística” proposta pelos intelectuais na época. A conscientização ensaiada pelo teatro sofreu grandes golpes de incompreensão por parte do próprio povo, como ressalta Vieira (1997, p. 42), referindo-se ao episódio do incêndio da sede da UNE, no Rio, em 1º de abril de 1964:

O pior não fora o fato de descobrirem, na última hora, a sua impotência diante do poder das armas. O pior, talvez, foi descobrir que o povo aplaudia o golpe, que a cidade do Rio de Janeiro virara uma festa; fora perceber que o golpe assumira o papel de “Redentora” no imaginário popular. O golpe, afinal, viria para livrar o povo da ameaça cruel dos comunistas, os que bebiam o sangue das criancinhas.

Dentro desse contexto de embates e reflexões políticas, seria muito empobrecedor estudar uma retextualização da *Medéia* apenas em suas atualizações de tempo, cultura e lugar. A própria tragédia de Eurípides já trazia discussões de teor social e político que interessavam à comunidade grega clássica (e, no item intitulado “O percurso de um mito”, vamos nos deter um pouco nisso). No Brasil de 1970, então, tornam-se inevitáveis as circunstâncias sociopolíticas referidas. *Medéia* é protagonista de uma tragédia não apenas

familiar, mas brasileira (como o subtítulo para a 33ª edição de *Gota d'água* anuncia).

O sentimento do trágico, conforme comentamos no item “Da tragédia clássica à tragédia brasileira”, pode ser entendido modernamente como vinculado a acontecimentos que evidenciam as seguintes características: são geralmente tristes, “envolvem uma perda irreparável (...); tendem particularmente a envolver morte (...); entretanto, não qualquer tipo de morte, mas apenas tipos particulares, excluindo a morte natural” (MOST, 2000, p. 22).

É dentro desse amplo conceito de tragicidade, portanto, que vamos agora pontuar nossa investigação. Veremos como o específico torna-se alegoria para o coletivo, como o doméstico expande-se e serve de entendimento de toda uma sociedade – uma espécie de “protótipo imóvel”, conforme o conceito de Barthes (1978) para mito. Não queremos adotar completamente a visão barthesiana a respeito – em primeiro lugar, porque ainda não estamos tratando do trágico enquanto mítico, e, depois, porque Barthes compreende o mito enquanto ideologia paralisante, no seu objetivo de “imobilizar o mundo” (*idem*, p. 175).

É óbvio que não enxergamos nenhuma doutrina imobilizante no processo de expansão que a história de uma mãe assassina ganha, para ilustrar toda uma condição social trágica. Mas aproveitamos de Barthes a idéia de que um mito perpetua valores sacralizados. A perpetuação, a nosso ver, não invalida a produtividade criadora – os movimentos retextualizadores provam justamente o contrário. Se a figura de Medéia mantém-se permanente enquanto mito¹⁴ (e mito

¹⁴ Alguns estudiosos, como Neves (1985), ponderam que a real essência do mito foi conhecida somente no período clássico, e épocas posteriores sempre diminuíram o seu significado, “porque lhe tiraram a

trágico), na medida em que continua a despertar valores ricos à compreensão da humanidade, cabe-nos investigar até que ponto as mudanças realizadas pelo roteiro de Vianna Filho e pela peça de Chico Buarque e Paulo Pontes acrescentam novas circunstâncias a tal entendimento. Nossa hipótese é que as novas circunstâncias estão atreladas ao contexto de produção das obras – a década de 1970 no Brasil, invariavelmente marcada por uma importância política.

Nosso objetivo nestas páginas é, então, observar como a noção do trágico no sentido contemporâneo assume uma voz política dentro do roteiro *Medéia* e da peça *Gota d'água*. Simbolizar a repressão através de uma situação doméstica que ostentasse um marido traidor, uma mulher abandonada e expulsa da própria casa, com dois filhos inocentes sacrificados, poderia ser um eficaz mecanismo de drible à censura, no ato de falar sobre a opressão dos poderosos e a inútil rebeldia das vítimas. Encontrar tal correspondência tão produtiva numa tragédia clássica que se revisita era também uma resposta ao teatro puramente politizado e brechtiano – que, por iniciativas do CPC (conforme vimos em análise sobre o Teatro Nacional-Popular), redundava numa arte pouco criativa e esteticamente estéril.

A implicitude das equivalências políticas no roteiro *Medéia* e na peça *Gota d'água* é, basicamente, o que distancia seus autores da classificação brechtiana, sem que por isso suas criações se tornem despolitizadas. Apenas constatamos, em ambos os casos, uma acertada medida no grau de

sacralidade de experiência total do homem e do universo” (p.99). Em nossa pesquisa, não adotamos tamanha restrição.

questionamentos sociopolíticos. A proposta conscientizadora do público tinha sido radicalizada pelo “teatro épico” de Brecht, chegando ao ponto de negar qualquer finalidade lúdica dessa arte. Por ocasião de seu surgimento, tal idéia entusiasmou, mas a longo prazo demonstrou ser desgastante, com peças sempre direcionadas para o estranhamento reflexivo e, no caso de alguns de seus adeptos, descuidadas de elaborações formais.

Assim é que, em trechos como os que citaremos a seguir, extraídos do roteiro *Medéia* e da peça *Gota d’água*, veremos como os elementos de crítica podem transcender a situação dos enredos, lançando, de modo implícito, um eficaz questionamento social e até mesmo político. Tome-se como exemplo, primeiro, a passagem no prólogo da *Medéia* de Vianna Filho: “Conjunto residencial popular já velho. São muitos prédios. Pobreza. Lixo. É noite. Falta de luz em corredores e pátios” (Anexo A, p. I). O retrato da baixa sociedade é necessário para contrapor a realidade de Medéia à de Creonte, que desperdiça dinheiro na festa de casamento da filha.

Poderoso, Creonte representa uma lei própria, capaz de desalojar uma mulher no meio da noite, obrigá-la a uma saída repentina. A cena em que os seus “asseclas” invadem o apartamento de Medéia certamente guarda fortes semelhanças com as “batidas” policiais que surpreendiam os transgressores da ordem política no princípio da década de 1970, no Brasil:

A porta do apartamento abre com violência. Os três paus mandados de Creonte entram no quarto, acendem a luz.
UM – Vem com a gente, mulher.
MEDÉIA – Que é isso?
DOIS – Vem, Medéia! (Pega Medéia) Creonte quer falar com você.
MEDÉIA – Fala baixo, acorda meus filhos. (Dolores entra. Estremunhada. Assustada.) Creonte que venha aqui.

TRÊS – Cala essa boca! Creonte entrar nessa casa onde você assopra ódio? (Os meninos acordam assustados.) Vem, mulher, Creonte não gosta de esperar.

UM – Os meninos descem também. (Vai pegar as crianças.)

FILHOS – Mamãe! Mamãe! (Choram, se assustam.)

(...)

CREONTE – Vai embora daqui, Medéia. Agora. No meio da noite mesmo. Vai embora desta zona. Não deixa nem respiração aqui. Vai agora!

(Anexo A, p. VI)

O banimento de Medéia espelha o exílio que inúmeros brasileiros sofreram, na época ditatorial. Na peça *Gota d'água*, não temos uma cena de agressão física do mesmo porte, embora Jasão (que fica encarregado de levar a mensagem de expulsão a Joana) agrida a ex-esposa verbalmente, e com muita veemência. Entretanto, a ausência de “capangas” de Creonte, sujeitos desconhecidos que invadem a residência para intimidar a moradora, deixa a cena no âmbito mais doméstico, de briga familiar. Se uma leitura mais abrangente neste caso não seria tão válida, nem por isso a ameaça de exílio (com todas as suas conotações mais amplas) deixa de existir. Além do que, *Gota d'água* apresenta vários momentos de críticas que podem ser vistas sob um prisma político.

Na peça de Chico Buarque e Paulo Pontes (2004), o ambiente da pobreza também tem sua descrição muito viva. Veja-se a propósito a fala da personagem Xulé, que se queixa dos problemas financeiros:

Falhei de novo a prestação da casa...
Mas, pela minha contabilidade,
pagando ou não, a gente sempre atrasa.
Veja: o preço do cafofo era três.
Três milhas já paguei, quer que comprove?
Olha os recibos: cem contos por mês.
E agora inda me faltam pagar nove.
Com nove fora, juros, dividendo,
mais correção, taxa e ziriguidum,
se eu pago os nove que inda estou devendo,
vou acabar devendo oitenta e um... (p. 29)

Mesmo Jasão, que alcança certo prestígio (pelo sucesso do samba e pelo noivado com a filha de um rico empresário), é descrito com a “cara do povo”, o que mostra a já comentada preferência de Chico Buarque por dar voz aos sujeitos marginalizados:

ALMA- Você já sofreu muito, a gente vê no rosto.
Debaixo dos olhos tem muito sobressalto.
Aqui na testa, quando franze, bem no alto,
aparece uma linha feita de desgosto.
A boca, que já é muito desajeitada,
entorta quando ri, como se uma metade
fosse feliz e a outra tivesse vontade
de chorar, igual a uma criança enjeitada (p. 43-4)

Este perfil, elaborado pela noiva a respeito do homem com quem ela vai se casar, não é dos mais apaixonados ou elogiosos, sinalizando uma imparcialidade que revela, antes de tudo, a aparência de um homem do povo, um brasileiro vítima de muitos sofrimentos e dores. É ainda interessante o fato de, poucos versos adiante, Alma também dizer para Jasão: “Eu cuido de você / Eu trato de fazer você chorar...” (p. 44) Esse é o discurso de alguém poderoso, manipulador – e o fato de Alma ser uma rica herdeira comprova isso –, com duas possíveis acepções. Numa primeira instância, dentro da situação amorosa, as menções ao cuidado e ao choro podem assumir um caráter protetor, com a noiva simulando um aconchego maternal que promete oferecer ao futuro marido. Entretanto, o segundo sentido é ameaçador, com a expressão “cuidar de você” indicando a promessa de atos cruéis, que levariam ao choro. Uma semelhança com o contexto político ditatorial não seria, absolutamente, infundada.

Se em *Gota d'água* Jasão ainda simboliza um sujeito marginalizado, embora em processo de ascensão social (através do casamento), Joana é

personagem que reitera a voz dos excluídos. Apesar de toda condição dramática que enfrenta, ainda ensaia uma revolta, direcionada aos outros e a si própria:

JOANA – Pra não ser trapo nem lixo,
nem sombra, objeto, nada,
eu prefiro ser um bicho,
ser esta besta danada.
Me arrasto, berro, me xingo,
me mordo, babo, me bato,
me mato, mato e me vingo,
me vingo, me mato e mato. (p. 63)

Do outro lado, está Alma, representante de uma classe poderosa, junto com seu pai, Creonte, que personifica a versão moderna de um tirano (na tragédia antiga, esse era o seu posto, como rei de Corinto). Ele impõe o exílio a quem o desagrada, constrói suas leis particulares, e em muitos momentos discursa com arrogância. Observe-se a severidade (o “militarismo”) com que no trecho abaixo ele descreve o povo brasileiro:

Vou lhe dizer o que é que é o brasileiro:
alma de marginal, fora-da-lei,
à beira-mar deitado, biscateiro,
malandro incurável, folgado paca,
vê uma placa assim: “não cuspa no chão”,
brasileiro pega e cospe na placa.
Isso é que é brasileiro, seu Jasão. (p. 106)

Em outra passagem, diante da sugestão de Jasão para que Creonte perdoe as dívidas antigas dos moradores do conjunto habitacional (não como um ato de bondade, mas como um recurso tático para aliciar simpatizantes), o poderoso explode:

Pr’onde é que ia a ordem social
se eu fosse tratar burro a pão-de-ló?
Quer trabalhar direito, tá legal.
Agitação pra cima de mim, ó!
Liberalismo, Jasão, acabou. (p. 115)

A mentalidade em favor da subserviência do povo, do trabalho árduo e mal remunerado em nome do crescimento nacional, tinha sido verbalizada pouco antes por Creonte, num teor bastante próximo ao que se podia perceber em discursos anticomunistas, na época ditatorial:

Na Inglaterra, uma pobre criatura
de oito anos, há dois séculos atrás,
já trabalhava na manufatura
o dia inteiro, até não poder mais,
quatorze, quinze horas... Posso dar quantos
exemplos você quiser. Foi assim
que os povos todos construíram tantos
bens, indústria, estrada, progresso, enfim.
Mas brasileiro não quer cooperar
com nada, é anárquico, é negligente. (p. 106)

É contra um opressor de grande estatura, portanto, que Joana tem de se haver. A situação piora quando seus vizinhos, que compartilham de idêntica condição de pobreza, são aliciados pela sedutora proposta de Creonte, que promete benefícios ao conjunto habitacional e perdão das dívidas anteriores desde que ninguém impeça o banimento da ex-esposa de Jasão. Joana, num instante de extrema revolta, encontrará ainda apoio em Egeu, que lhe dá conselhos sobre como lidar com um opositor daquela envergadura:

Então, pra você se fortalecer,
não desperdice esse seu ódio ao vento,
use esse mesmo ódio como alimento,
mastigue, engula, saboreie ele,
se arraste, morda a língua, arranhe a pele,
e chore, e reze, e role pelo chão,
faça das suas tripas, coração,
do seu coração, um corpo fechado
onde seu ódio fique represado,
engrossando, acumulando energia.
Até que num determinado dia,
junto co' o ódio dos seus aliados,
todos os ódios serão derramados
ao mesmo tempo em cima do inimigo (p. 122)

Numa passagem como essa, não há como não enxergar uma mensagem implícita de estímulo à espera, à esperança, no fomento de atitudes que, cedo ou tarde, vão tirar os poderosos de seu posto, vão dar voz aos vitimizados. O contexto político da estréia de *Gota d'água* era, sem dúvidas, favorável a essa interpretação de resistência.

Interessante é ainda observar como o papel de Egeu, na peça de Chico Buarque e de Paulo Pontes, já não é o de um condutor no sentido físico do deslocamento, alguém como o taxista do roteiro Medéia, ou como o rei de Atenas, na Medéia clássica, que abre as portas de seu país para o refúgio da assassina. Sua dimensão ganha um caráter simbólico, por ser “mentor ideológico da comunidade em que vive” (VIEIRA, 1997, p. 183). Permite, assim, não o trânsito espacial (que, de resto, com a morte de Joana, não seria necessário), mas o trânsito ideológico: “Egeu põe-se todo o tempo entre os grupos feminino e masculino. Compartilha a dor de Joana e ajuda-a. Divide com os homens o sentimento de injustiça diante dos preços abusivos (...) e, igualmente, ajuda-os.” (VIEIRA, 1997, p. 193).

Os tais grupos, que dividem a esfera do feminino e a do masculino (sobretudo através das personagens que representam vizinhas e vizinhos), compõem, como antes já ressaltamos, uma espécie de coro. Assim, lemos em Vieira (*op.cit.*, p. 192):

O discurso de Joana, como Medéia, a amante abandonada, faz-se em *Gota d'água* através do grupo feminino. É esse grupo que se preocupa com as dores amorosas de Joana, a sua reação desesperada ante a atitude de Jasão. Enquanto o discurso político, o conteúdo ideológico que constitui a segunda ação, está posto no grupo masculino. São eles que avalizam ideologicamente o comportamento de Jasão. São eles que conduzem, inclusive, a passagem do discurso amoroso, problema de Joana, para o preço extorsivo que pagam pelas casas em que moram, problema de todos. São eles que fazem o contraponto

entre o tema eterno, o amor, e o tema em permanência: a necessidade de sobreviver a qualquer custo.

A questão dicotômica estabelecida pelo paralelo feminino-masculino, associada ao universo mais popular ou mais político – com os seus desdobramentos discursivos –, será mais adiante detalhada por nós. Por enquanto, observemos que em todos os exemplos que há pouco listamos, das obras em análise (exemplos que, naturalmente, são apenas uma amostra), uma dupla leitura sempre é permitida – aquela de valor político, simbólica, representativa do contexto de produção, e outra, mais interna, que diz respeito ao enredo e às personagens trabalhadas. Esse ponto é imprescindível para contemplarmos o caráter social, brechtiano, dessas composições, como sendo apenas uma influência – elemento visível, mas discreto, que não chega ao potencial classificatório.

De fato, se analisamos separadamente tanto a produção de Vianna Filho, quanto a de Chico Buarque e a de Paulo Pontes, concluímos que, mesmo associadas às idéias de cunho socializante e às preocupações do Teatro Nacional-Popular, as obras desses autores não chegaram ao ponto de serem, no todo, caracterizadas como puramente brechtianas.

Vianna Filho, por exemplo, apesar de em alguns momentos ter se engajado no sectarismo de certas propostas do CPC, logo repensou sua necessidade de fazer um teatro mais estético, e sua incursão pela TV mostrou verdadeiras propostas lúdicas (embora nunca alienadas), como a da série *A grande família*, ainda hoje atualizada pela Rede Globo.

Paulo Pontes, desde a sua primeira peça, *Paraí-bê-a-bá*, já traz o recurso do coro dentro de uma proposta de distanciamento que vem do teatro épico brechtiano e filia-se à postura ideológica do Teatro do Oprimido¹⁵. Apesar disso, sua constante preocupação com uma criação artística acessível ao público – embora sempre conscientizadora – o manteve distante de radicalismos ideológicos.

Chico Buarque, por sua vez, apresenta um comprovado resgate de Brecht na *Ópera do malandro*. Com estréia em julho de 1978, no Rio de Janeiro, esta sua peça elabora uma retextualização da *Ópera do mendigo*, de John Gray (de 1918) e da *Ópera dos três vinténs*, de Bertold Brecht e Kurt Weill (de 1928). Entretanto, também neste caso, é preciso levar em conta os limites da influência.

A *Ópera do malandro* é um espetáculo musical, tendo como ambiente um bordel, espaço propício ao retrato da malandragem brasileira, do submundo carioca. Chico Buarque não adota o típico teatro brechtiano, com distanciamento, cortes temporais, digressões, debates e outros efeitos de estranhamento. Todas essas ferramentas do “teatro épico” de Brecht opunham-se ao “teatro dramático”, que desejava criar ilusões de realidade, o que resultava (de acordo com o dramaturgo alemão) na diminuição de uma percepção crítica.

O teatro épico, ao contrário, não pretende fazer uma construção artificialmente mimética do mundo. Em vez do ilusionismo realista, quer abrir um fórum de debates em constante mutação – algo capaz de tornar o espectador um “agente privilegiado” da experiência cênica e, por extensão, um “ator de sua

¹⁵ Vieira (1997, p.81) esclarece que Augusto Boal, ao estruturar seu método, inspirara-se no livro de Paulo Freire, *Pedagogia do Oprimido*, que também muito iria influenciar Paulo Pontes em seus tempos de trabalho como alfabetizador.

própria história”. O motor marxista para esse pensamento, em níveis extremos, abominava a noção de entretenimento que o teatro podia acarretar.

O roteiro *Medéia* e a peça *Gota d'água* não chegaram a esse nível de absorção política. Entretanto, se não podemos rotular as obras em estudo sob este conceito, de autêntico “teatro épico”, nem por isso devemos negar a influência da visão política que Brecht possibilitava. É sob esta raiz – estendida de maneira bem adaptável – que constatamos a riqueza ideológica subjacente à história de uma *Medéia* brasileira. A resposta a uma época ditatorial pulsa neste enredo, pensado primeiro por Vianna Filho e depois retomado por Chico Buarque e Paulo Pontes. Como reforça Vieira (1997, p. 193), *Gota d'água* é realmente uma obra que associa a tragédia ao momento ditatorial que o Brasil vivia:

Joana, com a sua ação suicida, pode ser lida como a imagem da guerrilheira que buscou tomar o poder sem o apoio expressivo da sociedade. Egeu, o intelectual de esquerda que não conseguiu sublevar as massas na medida necessária. Jasão, o homem que veio do povo, e que conhece do povo cada gesto, vende seu saber em troca de *status quo* diferenciado no quadro social dominado por Creonte, o déspota. Assim como a classe média em relação à ditadura.

4.3. Questões de autoria

Neste momento de nossa análise, cabem algumas reflexões acerca das noções de autor, sujeito e obra que estamos adotando. Sabe-se que, em qualquer processo de textualização, o sujeito, ao enunciar, assume uma determinada posição para realizar seu projeto: opera escolhas, de modo consciente ou não (POSSENTI, 2002). Na retextualização, conforme o conceito considerado nesta pesquisa, a prática não é outra.

Nosso objetivo maior, de acordo com a Análise do Discurso, consiste em observar como, no *corpus* utilizado, tais opções visíveis na tessitura textual refletem as circunstâncias de enunciação e mesmo a intencionalidade do enunciador. Com isso, naturalmente não queremos considerar o texto como mero produto; levamos em conta sua potencialidade como agente que interfere no processo social, inserindo-se no jogo dialético do que se entende como contexto. Afinal, Maingueneau (1996) já dizia que “o ato de enunciação transforma o enunciador” (p. 183) e o “eu” que escreve é “ao mesmo tempo sujeito e objeto de seu dizer em modificação perpétua” (p. 184).

Por outro lado, também não gostaríamos de cair no erro oposto, de tomar o enunciador como simples lugar para onde convergem determinadas ideologias, instauradas sempre coletivamente. Esta poderia ser uma cilada propícia a quem trabalha com o Teatro Nacional-Popular, tendência que, por si, já pretendia ser porta-voz de uma camada social. Entretanto, acreditamos que, mesmo com este alcance, *Gota d'água* não perde sua dicção particular, resultante de um comportamento criativo e pessoal, proporcionado pela instância da autoria.

Acreditamos inclusive que nosso *corpus*, por demonstrar a permanência de um enredo que recebeu várias versões ao longo do tempo, facilita a observação destas marcas de subjetividade. As mudanças percebidas em diversos elementos da composição, no que diz respeito ao mito¹⁶ original de Medéia, são indícios das escolhas operadas pelo fenômeno da retextualização.

¹⁶ No item intitulado “Um breve percurso do mito”, discutiremos as questões relativas ao mito enquanto gênero. Já ressaltamos, porém, que em nossa pesquisa tal palavra é utilizada com conotação semelhante à de relato, narrativa.

Toda retextualização acontece, logicamente, a partir de uma recontextualização. As mudanças sócio-históricas de uma versão de *Medéia* para outra respaldam essa observação óbvia. Porém, não podemos esquecer o papel do sujeito, ou a questão da autoria, em suas interferências para a construção do processo retextualizador. É com base nesse ponto que deparamos com um desafio, no que tange a *Gota d'água*. Se, para Foucault (1992), a instância do autor normalmente já problematiza uma articulação entre a unidade e a dispersão dos sentidos, em nossa obra-foco esta característica dilata-se, pela dupla autoria.

Resultado da parceria de Chico Buarque e Paulo Pontes, a peça teatral apresenta momentos claramente buarquianos, como aqueles em que encontramos a presença das canções. Pelo fácil acesso à obra musical de Chico Buarque, notamos sua singular marca de compositor¹⁷, em tais momentos. Podemos comprovar esse aspecto através de Vieira (1997), que cita uma entrevista dada por Chico Buarque a Sábado Magaldi, em setembro de 1985. Vale a pena transcrever as palavras de Chico sobre a criação de *Gota d'água*:

Nós lemos a *Medéia* de Eurípides, discutimos bastante o texto e traçamos o roteiro. Foi feito o roteiro de algumas poucas páginas com a adaptação para teatro. A partir daí, separamo-nos. O Paulo Pontes ia escrevendo e mandando, paulatinamente, o material para mim; mandava, assim, de 5 a 10 páginas, eram lotes que chegavam. Eu pegava o texto dele cru e transformava em versos. A idéia de se fazer em versos o texto da peça era dele também. Eu, muito disciplinadamente, fazia em versos com a métrica, ajeitando a métrica, a rima, tudo certinho e devolvia tudo para ele. (*apud* VIEIRA, 1997, p. 176-7)

Pelo depoimento, Chico Buarque parece ressaltar que em *Gota d'água* seu talento foi direcionado principalmente para a estruturação, o formato poético escolhido. Esse dado, porém, não indica que o “texto cru” de Paulo Pontes fosse

¹⁷ Aqui aplicamos a noção de singularidade tal como Baptista (2005, p. 33) a fórmula: “(...) uma determinada forma de estar presente num texto, relacionada com uma forma particular de enunciar e produzir textos”.

isento de construções metafóricas ou outras opções de linguagem altamente criativas. Os cotejos que proporemos vão indicar o contrário, com incursões de Paulo Pontes pelo texto rimado (como veremos logo adiante em sua adaptação para *El señor Presidente*), embora não com uma métrica perfeita. A disciplina do verso medido era uma técnica mais fluente para Chico Buarque, sem dúvida, assim como a criação musical. Mas o diálogo de idéias, a convergência de propósitos, transparece em todo o processo de composição de *Gota d'água*, de acordo com o depoimento lido.

O trecho da entrevista ainda ressalta a obra-fonte, a *Medéia* de Eurípides. Inegavelmente, Chico Buarque e Paulo Pontes foram ao texto clássico, como também passaram pela obra-ponte, o roteiro *Medéia*, de Vianna Filho. Vieira (1997) comenta que, logo por ocasião da estréia de *Gota d'água*, Deocélia Vianna, a mãe de Vianna Filho, àquela altura já falecido, considerou a peça uma usurpação, e chegou a declarar isso no livro intitulado *Companheiros de viagem*. Lamentavelmente, ela não tinha lido o programa da peça, em que a menção a Vianna Filho era explícita, como o é no prefácio a *Gota d'água*. Mas, mesmo sem tal evidência, era preciso perceber, como bem ressaltou Vieira (*op.cit.*, p. 175), que “repetir um tema não significa plágio”, pois que o tema “é um instigamento”, não pertence a um único homem, é sempre algo do domínio universal. A obra é que recebe a responsabilidade da autoria, individualizando o tratamento que se deu ao tema.

Voltando à questão da dupla autoria em *Gota d'água*, podemos afirmar que não há coadjuvantes nesse processo criador. Se, por um lado, esta peça

parece combinar perfeitamente com a dicção de outras obras teatrais (também dramático-musicais) de Chico Buarque, como *Calabar* e *Ópera do malandro*, nem por isso devemos atribuir uma maior participação autoral a ele. Paulo Pontes, como veremos, também demonstra várias afinidades (em territórios ligados à linguagem ou a outros procedimentos artísticos) entre esta obra e o restante de sua dramaturgia.

Com efeito, vimos poucas páginas antes que Paulo Pontes, já em sua estréia como autor de teatro, envolveu-se com questões cruciais para a tendência nacional-popular, numa linha de reflexão política que será observável em *Gota d'água. Paraí-bê-a-bá*, de 1968, pôs em forma de dramaturgia um projeto essencialmente articulado com processos que remontavam ao método pedagógico de Paulo Freire. As práticas de alfabetização sugeridas por Freire (que baseava a idéia da palavra geradora como um elemento necessariamente associado ao universo lingüístico e comunitário do aluno) eram amplamente conhecidas por Paulo Pontes, que na juventude, em João Pessoa, trabalhou no movimento alfabetizador da CEPLAR (Campanha de Educação Popular). Assim, podemos enxergar em *Paraí-bê-a-bá*, desde o título, não somente a carga regional, voltada para os interesses da própria comunidade, mas igualmente o trocadilho abecedário, lembrando que a proposta educadora e a proposta artística interligam-se na mesma fonte de cidadania.

Paraí-bê-a-bá, de acordo com Vieira (1997), também contava com o recurso do coro, numa revitalização do recurso clássico – elemento igualmente utilizado em *Gota d'água*, como sabemos. Além disso, outras obras de Paulo

Pontes são úteis para cotejo. Um texto escrito para a TV Tupi, *Sem Saída*, tem, conforme Vieira (*idem, ibidem*), semelhança com *Gota d'água* pela “vida ambientada no morro” (p. 122). Em outras peças também observamos uma linguagem que se aproxima muito do léxico utilizado em *Gota d'água*. Vejamos, por exemplo, do sucesso *Um edifício chamado 200*, o trecho em que Gamelão resume o dia-a-dia de um operário brasileiro:

Vocês já deram uma panorâmica na vida que tá aí fora? Nego acorda 5 da manhã, com medo de abrir os olhos. Veste um ataúde de tergal, passa no pescoço uma forca de seda, engole o pão que o Diabo amassou com margarina, fecha a porta de sua gaiola, salta na rua com medo na cara e um bando de dívidas na pasta 007. Caminha desviando das minas, das trincheiras e das barricadas armadas pela guerra do trânsito. Encaixa o seu cansaço no rabo de uma fila, aloja seu nariz debaixo do sovaco da multidão dentro do ônibus. Transporta sua agonia até o 14º andar, onde está colocado o ponto. Bate um cartão que registra a partir de que hora ele começou a morrer naquele dia. Larga pro lado seus sonhos, sua vontade, sua pessoa, e vira um azougue que sobe e desce, senta, levanta, vai prum lado, vai pro outro, corre, pára, conta, vira-se e mexe e baixa a cabeça. Engole um filé frito no suor e na intolerância. Fecha de novo o cadeado de sua cela e recolhe seu sangue, os nervos, sua energia, enfeixa tudo com arame farpado e joga dentro de um fogo de papel de faturas, projetos que irão queimar mais energias, mais sonhos, mais vontades. (*apud* VIEIRA, 1997, p. 129-130)

É de ressaltar como a passagem acima lembra a descrição dos repetidos sacrifícios que vemos na fala de Egeu, acerca do cotidiano de um operário, nas economias para adquirir a casa própria:

(...) ele bate
co'a cabeça pra ver se a titica
do salário aumenta, faz biscate,
come vidro, se aperta, se estica,
se contorce, morde o pé, se esfola,
se mata, põe a mulher na vida,
rouba, dá a bunda, pede esmola
e vai pagando a cota exigida... (p. 70)

O próprio Jasão, em diálogo com Creonte, reconhece o sofrimento do povo, que se submete a uma rotina desumana:

Quem às três da manhã tá de olho aberto,
se espreme pra chegar no emprego às sete,
lá passa o dia todo, volta às onze

da noite pra acordar a canivete
de novo às três, tinha que ser de bronze
pra fazer isso sempre, todo dia,
levando na marmita arroz, feijão
e humilhação... (p. 105)

O desencanto de uma vida escravizada às necessidades financeiras repercute similarmente, nestas obras.

Outro paralelo pode ser percebido a partir do texto de *Check-up*, peça que Paulo Pontes estréia em 1972. Atentemos para a passagem em que o protagonista Zambor, internado no hospital, fala para o médico:

Um homem é muito mais do que a sua anatomia. Você vai abrir o cadáver de todos os homens que já nasceram, examinar cada membrana, e não vai descobrir o que é um homem. Me mostre aí na sua anatomia onde fica o nervo do ódio. Não, não... Eu sei que você vai mostrar um pedaço da parte antero-posterior do cérebro que gera e transmite o ódio pras vísceras. Mas essa chuva de articulações, que vai do córtex às vísceras é feita com a corda de não sei que violino que só o homem é que tem. (*apud* VIEIRA, 1997, p.150)

Agora recuperemos, de *Gota d'água*, os versos em que Joana diz:

Me responda, mestre Egeu,
o senhor alguma vez já sentiu
a clara impressão de que alguém lhe abriu
a carne e puxou os nervos pra fora
de uma tal maneira que, muito embora
a cabeça inda fique atrás do rosto,
quem pensa por você é o nervo exposto?
É assim, mestre, que eu estou ferida.
E só o que ainda me liga à vida
é meu ódio. E o ódio não é uma peça
que a gente encaixe num quebra-cabeça,
que aí não é mais ódio, é jogo puro. (p. 121-122)

Fica evidente que a referência anatômica à localização do ódio e a sua essencialidade humana, peça misteriosa de nervo e sentimento, tem a mesma repercussão, nos dois textos.

Em 1972, além de *Check-up*, Paulo Pontes estreou uma outra peça, *Dr. Fausto da Silva*, que, como o próprio nome indica, era uma versão brasileira

baseada no tema medieval do Dr. Fausto, que teve retextualizações célebres, como a de Marlowe, na Inglaterra, e a de Goethe, na Alemanha. Esse dado é suficiente para sugerir que Paulo Pontes, antes de pensar em *Gota d'água*, já utilizava, como artista, o mecanismo do aproveitamento de velhos mitos e obras clássicas. Mas não somente clássicas: seu hábito de retextualização, comprovável pela retomada do roteiro *Medéia*, de seu contemporâneo Vianna Filho, também foi exercitado sobre um romance de Miguel Ángel Astúrias.

Os originais da adaptação que Paulo Pontes estava fazendo, da obra *El señor Presidente*, não foram concluídos, mas demonstram vários aspectos esclarecedores sobre o seu processo criativo. Primeiro, temos a opção por transpor para o teatro o romance de um autor guatemalteco conhecido por suas referências políticas. *El señor Presidente* inspira-se na figura do ditador Manuel Estrada Cabrera, retratado como uma espécie de arquétipo do tirano latino-americano. Astúrias, Nobel de 1967, mostra uma proposta literária de denúncia também em outros livros, como *Homens de milho* e *O Papa verde*. Isso indica claramente a identificação ideológica que Paulo Pontes certamente tinha, com artistas latino-americanos engajados, assim como o hábito da retextualização – explícito em *Gota d'água*, conforme sabemos.

Em segundo lugar, observamos que o estilo escolhido para o processo retextual foi o poético. A preferência por um teatro elaborado com tal estrutura imediatamente nos alerta para a semelhança com *Gota d'água*. E Paulo Pontes, que passou oito anos elaborando sua versão para *El señor Presidente*, demonstrava ter habilidade com as rimas, conforme se pode conferir em nosso

Anexo B. Aliás, neste mesmo texto queremos destacar algumas passagens, como sendo bastante similares a algumas cenas de *Gota d'água*. Logo no início do Fragmento 1, por exemplo, encontramos a seguinte fala do Presidente:

Eu preciso de sua fuga, já.
Às primeiras horas de amanhã
vão prendê-lo. Hoje, antes da
ceia, o mais tardar, corra a procurá-lo
e avise-o que até de manhã
será preso; aconselhe-o que vá
para o exílio, que fuja, saia
deste País. (ANEXO B, p. XXIV)

Parece explícita a ligação entre esta passagem e a circunstância política da ditadura brasileira, que arrastou tantos intelectuais e artistas à prisão ou ao exílio¹⁸. Mas, para além dessa referência contextual, percebemos a similitude entre esta atitude do Presidente (que ordena fugas, distribui exílios ou prisões) e a posição de Creonte, em *Gota d'água*, dono de um poder equivalente, no conjunto habitacional da Vila do Meio-dia: a autoridade necessária para advertir Joana, expulsá-la.

Tal equivalência de figuras autoritárias revela não somente a dimensão política subjacente a *Gota d'água* (de acordo com o que vimos em item anterior), mas também demonstra como Paulo Pontes teve participação direta na composição de Creonte. A experiência com uma personagem capaz de dizer “No meu Governo, eu escolho os amigos e os inimigos./ Eu distribuo o mérito e também o castigo” (ANEXO B, p. XXVIII) evidencia isso.

¹⁸ A propósito, vale lembrar o depoimento do artista Caetano Veloso (1999, p.414) sobre a maneira como foi levado a sair do Brasil, para não ser preso, em 1969: o coronel que supervisionou suas atividades chegou a sugerir um show para o arrecadamento do dinheiro necessário às passagens e à estada dos primeiros meses fora do país.

Em muitos outros momentos da adaptação de *El señor Presidente*, temos indícios de uma voz ditatorial, como quando um assessor do Presidente indaga se deve proceder para “esconder eternamente”, ou seja, eliminar o mendigo Palhaço. Pouco antes de esta personagem ser executada, inclusive, temos outra referência a passagens de *Gota d’água*. Palhaço entra cantando, marcando o ritmo de sua fala com batidas no chão (o que, juntamente com a presença do coro, resgata a composição musical da peça feita em parceria com Chico Buarque) e, em determinado instante, diz:

Mãe, cê não é fêmea de qualquer um...
cê é mártir da cria que nasceu!
Aquele doce que cê não comeu,
mãe, e guardou pro meu jejum,
só deu pro dia que você morreu.
Agora que cê tá aí no céu,
peça ao Anjo da Bola de Ouro
pra pedir a essa arca do tesouro,
mãe dos anjos, mãe de todos os santos,
pastelaria dos pobres, a tia
Virgem do Carmo, pra jogar no canto
da terra, antes de raiar o dia,
um arco-íris, para que eu faça
um pirulito. Peça que ela faça
da cera da vela uma fatia
de pão, de aipim, ou uma bala
de hortelã. (ANEXO B, p. XXV)

Note-se que a referência que Palhaço faz à própria mãe enquanto mártir, sofredora, que prepara um “doce que não comeu” e “guardou para o jejum” do filho, lembra a personagem Joana, que, no auge de sua dor e de sua raiva, cozinha os doces envenenados para servir aos filhos. Também o modo como o céu é descrito guarda semelhanças com um excerto de *Gota d’água* (p. 173), quando Joana descreve o paraíso às crianças, que está prestes a envenenar:

Meus filhos, mamãe queria dizer
uma coisa a vocês. Chegou a hora

de descansar. Fiquem perto de mim
que nós três, juntinhos, vamos embora
prum lugar que parece que é assim:
é um campo muito macio e suave,
tem jogo de bola e confeitaria.
Tem circo, música, tem muita ave
E tem aniversário todo dia.

Mas a análise que buscamos, naturalmente, não pretende desmembrar toda a peça em perseguições para saber “onde está” Paulo Pontes ou Chico Buarque. Sem negar o caráter polifônico desta peça, vamos considerá-la como sendo constituída por múltiplas vozes, por dois autores, mas por um único *comportamento autoral*. Ademais, todos os exemplos que utilizamos, no intuito de destacar as convergências entre o trabalho autoral de Paulo Pontes e *Gota d’água*, foram utilizados não no intuito de sobrepujar sua importância em relação à de Chico Buarque. Não desejaríamos nunca privilegiar a “voz” de um ou de outro, nesta obra.

Se nas páginas anteriores detalhamos mais o universo de Paulo Pontes, foi por considerar que sua prática teatral permanece menos acessível que a de Chico Buarque, seja por motivos de ascensão midiática que este último alcançou, em maiores proporções, seja pelo fato de que a vida de Paulo Pontes foi tragicamente curta. Seu precoce desaparecimento do meio cultural e artístico fez com que seu nome não chegasse às novas gerações com a mesma força com que chega o nome de Chico Buarque. Daí nossa preocupação em dedicar um espaço para esse justo resgate, para que Paulo Pontes não seja, numa visão superficial, relegado a papel secundário, no processo de criação de *Gota d’água*.

Defendemos a idéia de que nesta peça existe um único comportamento autoral, apesar da presença de dois autores, duas entidades físicas produtoras do

enunciado. Na parceria de Chico Buarque e Paulo Pontes, nota-se um objetivo comum de criação que resultou numa obra em que não há, de modo perceptível, disparidades estilísticas resultantes de duas individualidades em contraste.

Por comportamento autoral, poderíamos entender, de maneira análoga, comportamento subjetivo. Na chamada terceira fase da Análise do Discurso, já não se considera o assujeitamento do sujeito, embora a heterogeneidade seja eleita como base para inúmeros estudos (com o respaldo de Bakhtin, Lacan e Authier-Revuz). Acredita-se que não existe o sujeito uno, que não está submetido a condições externas. Porém, de acordo com Possenti (2002) não é possível chegar ao radicalismo de negar o sujeito. Se existe uma alteridade constitutiva, também é incontestável que “a presença do outro não é suficiente para apagar a do eu, é apenas suficiente para mostrar que o eu não está só” (p. 64-5). Assim, entenderemos a noção de autoria identificada com tal marca de sujeito.

Sabemos que essa noção foi problematizada por vários teóricos, dentre eles Foucault (1992), que associava a noção de autoria à de discurso fundador, pela característica de, a partir de uma citada obra, criar-se a possibilidade de formação de outros textos e outros discursos. Tal estudioso vinculava a figura do autor à “existência, circulação e recepção dos discursos no interior de uma sociedade” (p. 68), ressaltando que sua função “não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização” (p. 56).

Aqui, percebemos a afinidade de Foucault com os propósitos da Análise do Discurso: seu interesse não é o de estudar os discursos pelo seu valor

expressivo ou por suas transformações sociais. Levando em conta que os modos de circulação, de valorização e de apropriação dos discursos variam conforme cada cultura, modificando-se no interior de cada uma, Foucault elege a função do autor como a maneira mais direta de se decifrar o modo como os discursos se articulam sobre relações sociais.

É nesse instante, entendendo-se o autor como uma função que “não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real” (p. 56), mas pode abrir lugar a vários “eus” simultaneamente, que se pode debater a questão do sujeito. O sujeito pode ser analisado, segundo Foucault, “como uma função variável e complexa do discurso” (p. 70), e a função autor é “apenas uma das especificações possíveis da função sujeito” (*idem*).

Em outro momento de seu estudo, Foucault trata de particularidades encontradas em determinados textos, sobretudo os literários. Uma delas é a unidade estilística, favorecida pelo nome do autor, que reúne os textos num conjunto coerente. O nome de autor não é um nome próprio exatamente como os outros: depende da obra constituída, a tal ponto que pode dar *status* ao texto, conferindo-lhe uma espécie de marca, grife:

(...) o fato de se poder dizer “isto foi escrito por fulano” ou “tal indivíduo é o autor”, indica que esse discurso não é um discurso cotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto. (FOUCAULT, *op. cit.*, p. 45)

Não é preciso um grande esforço para concordarmos com essas palavras, tanto em relação ao nome de autor Eurípides (um dos grandes tragediógrafos clássicos) quanto aos nomes de Chico Buarque, Paulo Pontes e Oduvaldo Vianna

Filho (os três imersos num processo artístico absolutamente identificado com o Brasil da segunda metade do século XX, apesar de o primeiro carregar uma dimensão ainda mais abrangente, resultado não somente da qualidade e diversidade de sua obra, mas também de sua exposição à mídia e às circunstâncias da fama).

Apesar da sugestão de uma unidade pretensamente formada pelo rótulo “nome de autor”, Foucault não descarta a “pluralidade de eus”, que desencadeia a “dispersão do autor”. Esse conceito, para nós, é a justificativa necessária para consolidarmos, em *Gota d’água*, não um único autor (pois que temos dois indivíduos participantes do processo criador), mas um mesmo comportamento autoral¹⁹. Se num único autor temos a pluralidade de eus, por que não podemos fazer o raciocínio complementar, de em dois autores percebermos a conformidade de um mesmo propósito estético e expressivo?

A via de mão-dupla na análise científica parece ser uma das poucas estratégias que garantem um olhar flexível, não impositivo, livre do parcial. Lembremos, a propósito de parcialidades, que Barthes (1998) decretou a morte do autor e elegeu o império do leitor e do texto. Ao elaborar tal proposta, que foge de um radicalismo (o da primazia do autor, que anteriormente resvalava para uma crítica quase inapreensível, baseada em critérios de intencionalidade) para cair em outro (o do domínio do leitor – esse alguém sem biografia, psicologia ou história – inapreensível, portanto, também!), Barthes contribuiu

¹⁹ E esta visão é extremamente útil para enxergarmos *Gota d’água* como uma unidade artística, visto que, conforme Orlandi (2000, p.75), “a própria unidade do texto é efeito discursivo que deriva do princípio de autoria”.

para o reconhecimento da plurissignificação de um texto, de suas múltiplas composições intertextuais. Entretanto, como diz Possenti (2002, p. 128):

Barthes sugere que o autor precisa morrer para que o leitor possa assumir o papel de dar unidade ao texto, ou seja, de dar-lhe sentido. Mas por que transpor para o leitor um poder total atribuído anteriormente ao autor? Por que se precisa sempre atribuir a alguém um poder total?

Desse modo, cremos que a partição da autoria de *Gota d'água* em dois indivíduos, embora convergidos na mesma proposta ideológica e artística, por si já escapa da ditadura do “poder total”. Se, por um lado, não podemos negar a duplicidade criada pela presença dos sujeitos, por outro lado observamos sua união dentro de uma proposta autoral.

Agora, quanto à noção de obra, poderíamos retomar novamente Foucault (1992), que problematiza muito bem esse assunto:

O que é uma obra? Em que consiste essa curiosa unidade que designamos por obra? Que elementos a compõem? Uma obra não é o que escreveu aquele que se designa por autor? Vemos surgir as dificuldades. Se um indivíduo não fosse um autor, o que ele escreveu ou disse, o que deixou nos seus papéis, o que dele se herdou, poderia chamar-se uma “obra”? (...) Como definir uma obra entre os milhões de vestígios deixados por alguém depois da morte? A teoria da obra não existe, e os que ingenuamente empreendem a edição de obras completas sentem a falta dessa teoria. (...) De tal forma, não basta afirmar: deixemos o escritor, deixemos o autor, e estudemos a obra em si mesma. A palavra “obra” e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas como a individualidade do autor. (p. 38-9)

Apesar das inúmeras questões que perpassam o conceito de obra (assim como o de autor e sujeito), em nosso trabalho tenderemos a utilizar a teoria que nos parece mais útil. Dessa maneira, vimos que o sujeito pode ser analisado como uma função do discurso. Vamos, então, identificá-lo com o enunciador, levando em conta que sob essa idéia de unidade reina a multiplicidade, como já foi visto. Tal sujeito ou enunciador estabelece uma relação de ser ao mesmo tempo criador e produto de uma obra. A simultaneidade decorre do fato de que,

para considerarmos o conceito de obra, temos de adotar o conceito de autor. O autor, estabelecido muitas vezes através de um nome (tornado representativo conforme aspectos socioculturais), legitima a obra como tal, mas, ao mesmo tempo, não existiria sem ela – portanto, torna-se ao mesmo tempo legitimador e legitimado, criador e produto. A relação é bilateral, evidenciando a pluralidade típica que a Análise do Discurso costuma ressaltar.

5. Do coro à canção

5.1. O coro no teatro clássico e a canção no teatro contemporâneo

No estudo que fizemos a respeito do percurso da tragédia clássica à tragédia moderna, usando como base as obras de nosso *corpus*, mencionamos rapidamente a importância que o coro teve para a formação do teatro antigo. De fato, conforme Vernant (1999), uma das características das tragédias gregas era a organização em torno de uma dualidade manifestada entre os heróis e o coro, elementos que “estabeleciam entre si uma espécie de contraponto dramático” (p.34). Ainda segundo o mesmo estudioso, a tarefa do coro era cantar e dançar, criando

um efeito estético e emocional que a arte perdeu no momento em que a música foi separada da poesia. Sua função, em qualquer condição, quer seja cantando coletivamente ou estabelecendo um diálogo com o Corifeu (o chefe do coro) era esclarecer as ações, refletindo sobre elas ou preenchendo acontecimentos narrativos. (VERNANT, 1999, p. 35)

Sabemos que a peça *Gota d'água* insere-se no enquadramento de um discurso dramático-musical, com a presença de diversas canções ao longo do roteiro. Assim, convém apreciarmos as mudanças ocorridas na passagem histórica do coro à canção, dentro do gênero teatral.

Queremos neste momento de nossa tese comprovar que, no caso da peça de Chico Buarque e de Paulo Pontes, a canção reveste-se de um *status* de grande importância dramática e, embora com uma função diferente da atribuída ao coro em épocas clássicas, demonstra ser um elemento de grande relevância na composição trágica. Mas, antes que nos detenhamos nesta obra contemporânea, façamos o caminho do passado...

Comentamos, em capítulo anterior, que Nietzsche (2000) associava o nascimento da tragédia à presença da música, colocando dessa maneira o coro num papel primordial. De fato, o embrião do gênero trágico estaria potencialmente na figura dos executores dos ditirambos, na medida em que eles se encaixavam no papel de “espectadores ideais”. E Nietzsche (2000) mesmo afirma: “Aquelas partes corais com que a tragédia está entrançada são, em certa medida, o seio materno de todo assim chamado diálogo, quer dizer, do mundo cênico inteiro, do verdadeiro drama” (p. 60).

Originalmente, então, a tragédia realiza-se apenas através do coro, na medida em que este revive os episódios dionisíacos, conforme percebemos através do comentário de Guinsburg (2000, p. 158):

Dioniso dilacerado e renascido revela-se como imagem da alma na alma da imagem, dos coreutas. Como um todo, eles o sentem e o *vêem*. Exultam nesta transvisão que os une no mesmo querer – o da vida, no mistério de sua eterna revivência. A exaltação dessa vivência comum tem de se exteriorizar. Ela jorra como cântico.

Aos poucos, porém, o coro vai ganhando um papel secundário. De símbolo de um êxtase coletivo e religioso, ele passa a expectador quando, num momento seguinte, o ator entra em cena. Inicialmente, o seu desempenho não tem pretensão de arte: o objetivo é materializar o deus Dioniso, de acordo com uma função ritual. Entretanto, uma mudança irreversível se produziu: a divindade, agora vivenciada através de apenas um representante, deixa de se fazer sentir com plena intensidade pela multidão. O coro, que antes encarnava o coletivo Dioniso, abandona a ação plena e passa a contracenar ou simplesmente observar.

Com o passar do tempo, essa primeira forma de arte dramática, chamada de *tragoedia* (canto do bode), vai sendo aperfeiçoada. Ainda de acordo com Guinsburg, a “máscara dionisíaca”, inserida pelo ator, “instala no espaço ritual a arte do teatro” (*op.cit.*, p. 159). O princípio multiplicador da personagem dramática está criado, para a encenação de inúmeros mitos que faziam parte do pensamento clássico. A tragédia ática, nascia, assim, para apresentar mudanças de um dramaturgo a outro.

Ésquilo, o primeiro grande tragediógrafo, teria conseguido unir o “desmedido da dissonância mítica e o harmônico da consonância estética e dar uma forma compatível e equilibrada à delicada relação dramática entre o coral e o individual, entre o lírico e o épico, entre o ditirâmico e o dialógico” (GUINSBURG, 2000, p. 160). Em termos de inovações, introduziu a figura do segundo ator (deuteragonista) e instituiu o uso da máscara e do coturno, para salientar as características da personagem representada e conferir-lhe uma maior imponência e visibilidade.

Já em Sófocles, “a máscara mítica como que se flexiona e atenua a rigidez da configuração simbólica” (*idem*, p. 161). Este, que é considerado o mais clássico da tríade dos tragediógrafos gregos, contribuiu para o desenvolvimento do drama ao introduzir a figura do terceiro ator – o que possibilitou o aumento do número de personagens e o incremento do diálogo. Também aumentou o número dos coreutas de doze para quinze, e o próprio coro, em sua obra, transformou-se em *persona*: “Sua voz ditirâmica integra-se no diálogo das interlocuções

dramáticas. E o mistério do deus é agora revelação da poética do artista” (*idem*, p.162).

Se Sófocles apresenta um caminho aberto para a personalização, Eurípides aprofunda-se definitivamente no psicológico, interessando-se mais pelo cotidiano que pelo mítico. Esta opção, para alguns estudiosos, representa a decadência do gênero trágico, tal como foi concebido em sua proposta clássica. A partir do momento em que o espectador passa a “deparar consigo próprio no palco”, vendo situações que se desenrolam tendo como foco pessoas comuns, em enredos menos míticos e mais populares, estaria perdido o “sentido dionisiaco” do qual falava Nietzsche.

O filósofo alemão, de fato, não poupa críticas ao dramaturgo que teria produzido um teatro inspirador do drama moderno. A seu ver, falta-lhe “impulso passional, música do ser e vocação metafísica”. Mas é importante perceber como a visão nietzschiana combina com o pensamento aristotélico, no impulso de categorizações e hierarquizações – embora o seu objetivo principal não fosse a apreciação da estrutura interna do texto trágico. Dessa maneira, seria inevitável a hostilidade de Nietzsche, no que tange a um dramaturgo que, em sua descida temática às prosaicas realidades do mundo e suas intrigas, estaria rebaixando o gênero trágico – visto que, de acordo com Aristóteles, não seria possível à tragédia mimetizar-se com o popular, que sempre se direciona ao cômico. Não parece à toa que Nietzsche associe Eurípides aos poetas da Comédia Nova, com um intuito claramente pejorativo.

Mais uma vez, nosso objetivo não é defensor ou acusativo, em relação à dramaturgia euripidiana. Nestas páginas, pretendemos levantar questões relativas ao modo como este autor tratou o coro – elemento musical que está na origem da própria tragédia antiga. Conforme nossa análise seja desenvolvida, teremos condição de observar, comparativamente, o papel atribuído à canção na peça *Gota d'água*. Dessa maneira, o propósito de nosso estudo será realizado, com a observância de mais um fator no fenômeno da retextualização entre as obras que selecionamos para pesquisa.

Voltamos, assim, ao ponto de discussão sobre o quão estranha era, à essência da forma mais arcaica da tragédia, qualquer representação pormenorizada das ações comuns da vida. O coro fazia-se totalmente impróprio para isso: “Podia só aspirar a ser o instrumento mais perfeito possível da emoção lírica, que introduz no palco e exprime por meio do canto e da dança” (JAEGER, 2001, p. 296).

Aos poucos, porém, o coro vai deixando de ser um fim em si, o locutor (ator) partilha com ele a ação e acaba por ser ele quem principalmente a realiza e mantém. Na medida em que “se fez de um homem individual o portador do destino, foi preciso mudar a função do coro, o qual se converteu gradualmente no ‘espectador ideal’, por mais que se tentasse fazê-lo participar da ação” (*idem*, p.312).

Conforme Brandão (1985, p. 22), o coro em Eurípides perde o caráter centralizador que, em Ésquilo, fora definido como “ação lírica” e “alma da tragédia”: “Tangenciando o drama, os coros de Eurípides, embora líricos, são

apenas intensificadores das impressões do momento, quando não o porta-voz das idéias do poeta”. Assim, Pereira (2006, p. 16) ressalta que o coro euripídico não seria propriamente uma personagem ativa, mas um emaranhado de “idéias e sensações que circulam desde o âmbito da discussão acerca da descrença divina até o da discussão das desconhecidas profundidade e intensidade da alma feminina”. Kitto também é da opinião de que a utilização do coro por Eurípides não é realmente aristotélica, visto que ele não participa da ação:

O coro em *Medéia* encontra-se numa dificuldade famosa perante o assassinato das crianças: deveria participar da ação e não pode. Quinze mulheres de Corinto estão ali sem fazer nada enquanto Medéia assassina os filhos dentro de casa – ou antes, elas estão ali a deliberar se devem fazer alguma coisa ou não. Indo ao encontro desta improbabilidade nada se ganha em dizer que o Coro era um corpo de Espectadores Ideais e que um público grego não esperaria que eles interferissem. Com efeito, tomavam parte na ação sempre que as circunstâncias o sugeriram – em *As Eumênides*, em *Ájax*, em *Antígona*, mais tarde em *Filoctetes*, para mencionar apenas alguns casos – e Aristóteles acha que é melhor assim. (KITTO, 1990, p. 17)

Já comentamos anteriormente a respeito das discrepâncias entre o ponto de vista aristotélico e a dramaturgia de Eurípides. Não queremos tomar como lei a *Poética*, pelo simples fato de que ela reflete um pensar sobre conceitos estacionado em determinada fase do desenvolvimento de tragédia clássica. Graças a isso, seu modelo de perfeição é Sófocles, aquele que melhor serve às regras estipuladas por Aristóteles. Ora, como nosso objeto de estudo referente à Antiguidade é Eurípides, de nada adianta tentar “ajustar” este autor aos preceitos da *Poética*. Torna-se produtivo, porém, observar de que maneira, também no que tange ao coro, este dramaturgo traça um caminho próprio, totalmente oblíquo ao pensamento aristotélico.

Dentro dessa perspectiva, lembramos que em *Medéia* se delinea um “coro concreto, de carne e osso”, “mulheres de Corinto que vêm saber acerca de Medéia e não cantar filosofia” (KITTO, 1990, p. 17). É preciso entender esse uso como uma opção de Eurípides – uma tendência de humanização e individualização, que alcançará grandes dimensões, até que, em *As Troianas*, longe de ser um co-ator, o coro não toma conhecimento nenhum da ação.

Se, em Sófocles, as tragédias continham “temas públicos”, agora, com os “assuntos particulares e psicológicos”, Eurípides tornava o coro “inevitavelmente mais difícil de governar”, visto que seu papel, diante de questões que não afetam completamente a comunidade, é instável (*op. cit.*, p. 132). Em *Medéia*, desde o início “o coro é uma intrusão” (*idem, ibidem*).

Nesta tragédia, o coro “está repassado do espírito da heroína” (*op. cit.*, p. 133), ao concordar com ela em relação ao caráter dos homens. Entretanto, existe um aumento de “ímpeto dramático”, quando o coro passa para o outro lado: “Quando começa a compreender o que Medéia se propõe fazer, passa da simpatia ao protesto, até que, na sua última ode, vê em Medéia uma profanadora dos Céus e da Terra” (*idem*, p.133-4). Kitto (1990) comenta como é necessário que assim seja: “Um coro que defendesse completamente as ações de Medéia ter-nos-ia deixado de todo atrapalhados” (p. 134). Ao sofrer estas flutuações, o coro, dentro da tragédia, permite o aumento de um ritmo dramático: “passou do triunfo ao medo, ou da simpatia à oposição” (p.136).

O coro em *Medéia* segue, portanto, o princípio de ater-se “intimamente ao tema trágico”:

(...) debruça-se atentamente sobre o herói, as suas ações e as respectivas conseqüências, sem digressões filosóficas ou ornamentais, porque todo o pensamento trágico do poeta é expresso através do herói, do seu caráter e da sua situação. (...) Em *Medéia*, uma vez que a tragédia é, em grande parte, destilada na heroína (embora não completamente), o coro, ocupado com a idéia trágica interior, permanece, com efeito, junto dela. (KITTO, 1990, p. 134-5)

Dessa maneira, o coro assume na peça “um lugar tão aparentemente inevitável como tinha no tempo mais antigo da Tragédia Grega, o de representante ou símbolo da humanidade sofredora” (*idem*, p. 141). Esta função, em *Medéia*, encaixa-se bem no que queria Jaeger (2001, p. 297):

A representação clara e vívida do sofrimento nos êxtases do coro, expressos por meio do canto e da dança, e que pela introdução de vários locutores se convertia na representação integral de um destino humano, encarnava do modo mais vivo o problema religioso há muito tempo candente, do mistério da dor enviada pelos deuses à vida dos homens.

E, se na tragédia clássica o coro tinha uma função mística, ritual, numa tragédia moderna percebe-se a prática cancional como recurso de popularização. Antes de tudo, no entanto, devemos recordar como a importância da canção já se manifesta em nossa obra-ponete, o roteiro de Vianna Filho, na medida em que Jasão é sambista. Este é um importante aspecto de retextualização da personagem – que de argonauta passa a compositor, mantendo nessa transição o seu caráter de conquista e força, embora na contemporaneidade essas marcas venham em dimensão metafórica.

A mudança que Vianna Filho introduz em sua *Medéia* valoriza a canção, conferindo a um samba todo o sucesso do protagonista, a elevação que o conduzirá ao segundo casamento e, portanto, à situação desencadeadora da tragédia: com as novas núpcias de Jasão, Medéia, a esposa traída, planejará sua vingança. Também neste ponto a canção seria uma espécie de “encarnação da dor” – com a diferença de que esta não é mais enviada pelos deuses.

No roteiro *Medéia*, percebemos a canção não apenas como trilha sonora ou pano-de-fundo. O samba “Água do rio” (de autoria de Noel Rosa e Anescar do Salgueiro, mas atribuído a Jasão, no arranjo fictício) é a inspiração para “Gota d’água”, canção de Chico Buarque que dá título à peça que analisamos. E nos dois casos, tanto no roteiro televisivo quanto na obra teatral, o samba representa o velocino de ouro, o instrumento que Jasão obtém para alcançar a fama. Seu talento conta com o auxílio da primeira esposa, Medéia/Joana, que depois irá cobrar-lhe gratidão, do mesmo modo que a antiga Medéia cobrou ao marido todos os sacrifícios que lhe dedicou, no episódio dos argonautas. E, se na história clássica a captura do velocino de ouro rende ao herói um trono, no enredo contemporâneo a glória musical rende poder e dinheiro – os equivalentes atuais para uma vida cheia de “nobreza”.

É curioso observar como o tema da celebridade atrelado a um sucesso musical é do interesse de Chico Buarque, como já o demonstrava *Roda Viva*, peça montada em 1968 pelo polêmico grupo Oficina. A respeito dessa obra, Silva (2004) comenta que o tema é o da “trajetória de um ídolo da música popular, desde a sua ascensão até seu aniquilamento pelas mesmas engrenagens do showbiz que o tinham fabricado” (p. 46-7). As canções teriam um valor afirmado também no espetáculo musical *Ópera do malandro*, desde o título.

Nosso foco neste capítulo, entretanto, ainda não é o valor das canções, nem a manifestação discursiva que Chico Buarque, enquanto compositor, realiza em muitos de seus trabalhos. Teremos a oportunidade de voltar ao primeiro destes temas um pouco mais adiante, quando procederemos à análise do aspecto

cancional da peça *Gota d'água*. Por enquanto, vamos nos restringir a um entendimento geral das canções nesta peça de teatro, a título de comparação com o coro clássico.

Podemos considerar as canções em *Gota d'água* como um elemento retextualizador do coro em *Medéia*, observando, no processo de mudanças funcionais ocorridas, como alguns princípios se conservam, quais sejam: a representatividade coletiva no papel do coro ou dos cantores e a “voz universal” que eles representam, ao emitir por diversas vezes uma opinião, em comentários – cantados ou não – que correspondem a um enunciado digressivo, com proposta resumitiva ou avaliadora da situação dramática.

Dentro dessa perspectiva, voltamos a assinalar que *Gota d'água* apresenta não apenas canções, mas uma espécie de coro efetivo, com personagens (os vizinhos e as vizinhas) que integram uma coletividade presentificadora da classe social baixa, popular, habitante da Vila do Meio-Dia. Da mesma maneira como na *Medéia* clássica tínhamos a figura das coríntias em sua participação vocal através do coro, agora temos pessoas que simbolizam a região (não mais um reino, e sim, um conjunto habitacional) em que a tragédia vai acontecer. Mas existem diferenças, lógico: o coro de *Gota d'água* não é mais uniforme, em seu discurso. Temos opiniões dissidentes, conforme sejam mulheres ou homens os que emitem suas considerações – geralmente aquelas ficam do lado de Joana, enquanto esses apóiam Jasão.

O coro, em *Gota d'água*, não necessariamente canta. As canções são também produzidas por ele, em alguns momentos de uníssono indicados pelas

didascálias, mas aparecem principalmente entoadas por Joana (que, nas primeiras apresentações da peça, era interpretada pela atriz e cantora Bibi Ferreira). Essa fragmentação do papel coral reforça a importância da canção, ao vinculá-la diretamente à protagonista, além de transportá-la ao próprio título da obra, conforme já citamos. Mas, se por um lado consideramos o coro como um conjunto vocal que pode se expressar pelo canto ou pela declamação, a canção, ao contrário, só pode ser entendida levando-se em conta seu aspecto melódico.

Como auxílio para o nosso entendimento do gênero canção, vejamos o que nos diz Costa (2005a, p. 107) a respeito:

Numa primeira definição, digamos que *a canção é um gênero híbrido, de caráter intersemiótico, pois é resultado da conjugação de dois tipos de linguagens, a verbal e a musical (ritmo e melodia)*. Defenderemos que tais dimensões têm de ser pensadas juntas, sob pena de confundirmos a canção com outro gênero (...). Assim, a canção exige uma tripla competência: a verbal, a musical e a lítero-musical, sendo esta última a capacidade de articular as duas linguagens. [grifo do autor]

Na definição do gênero canção, apreciamos seu hibridismo também com Tatit (1996), para quem uma canção é um fala camuflada em maior ou menor grau. Dentro do contexto da peça *Gota d'água*, adiante veremos como essa definição torna-se válida, na medida em que as canções funcionam como turnos de fala das personagens. Aliás, o próprio fato de que esta peça traz todas as falas em versos reforça o objetivo rítmico da obra. Os diálogos são híbridos, na medida em que simulam um discurso direto espontâneo, mas que na verdade nasce revestido de recursos literários (como as rimas, as aliterações). Desse modo, as canções na peça entram como mais um elemento artístico, a se relacionar movediçamente com a “imitação do real” que o teatro supõe.

Compreendendo a canção como “uma peça verbo-melódica breve, de veiculação vocal”, algo que “não é nem exclusivamente texto verbal, nem exclusivamente peça melódica, mas um conjugado das duas materialidades” (COSTA, 2005a, p. 108), chamamos a atenção para o fato de a fronteira entre canção e poesia ser tênue. Atualmente, ainda vemos muita polêmica em torno do juízo de letras de canções como textos poéticos (tendo por base a valoração positiva que o termo “poesia” alcançou na sociedade). Talvez, dentro da peça *Gota d’água*, torne-se à primeira vista difícil especificar o que é poesia e o que é letra de canção, pelo fato de todo o texto teatral optar pela estrutura versificada. O que nos guiará nessa distinção, entretanto, será não apenas o uso das didascálias (que “avisam” quando uma canção vai ser entoada), mas a própria diferença entre os gêneros.

Ainda segundo Costa (2005a, p. 113), é mais sensato

considerar a poesia e a canção dois gêneros específicos, que se interseccionam por aspectos de sua materialidade e por alguns momentos comuns de sua produção. Na canção, texto e melodia são duas materialidades imbricadas (não sendo a melodia um mero meio de transmissão da letra e vice-versa). Além disso, a canção é uma prática intersemiótica intrinsecamente vinculada a uma *comunidade discursiva* que habita lugares específicos da formação social (MAINGUENEAU, 1988, 1995). Portanto, o mero fato de ambas, canção e poesia, se utilizarem da materialidade gráfica em determinados momentos de sua produção e circulação não as torna variedades do mesmo.

O conceito de comunidade discursiva trata da organização de grupos no interior dos quais são gerados os textos, envolvendo os meios técnicos de produção e circulação, com a respectiva ocupação dos espaços sociais. No caso da nossa peça em análise, podemos entender a diferença de aplicabilidade se pensarmos que as canções de *Gota d’água* foram gravadas em CD que até hoje circula independentemente da peça (assim como também aconteceu com as

canções de *Roda viva*, *Calabar* e *Ópera do malandro* – algumas famosas num circuito desvinculado da peça que originalmente integram). É fácil notar que as canções participam de uma comunidade discursiva que não é exatamente a mesma do teatro – o público, o espaço de execução e de circulação da obra, sua acessibilidade, são diferentes, embora estejam, na origem, integrados.

As considerações que fazemos convergem, então, justamente para este ponto: o de constatar como o teatro tem a capacidade de fazer tais integrações. Seu caráter intersemiótico torna possíveis as mais diversas assimilações. É o caso explícito de um gênero que abriga outros, conforme Maingueneau (2005) esclarece. A respeito de *Gota d'água* especificamente, encontramos em Menezes (2005) o detalhamento desse entrecruzar de gêneros, apontando para a presença de gêneros contemporâneos que integram a obra – a canção popular e a notícia de jornal. Para a apreciação deste último, é levada em conta a capa da primeira edição do roteiro de *Gota d'água*, assim descrita (e presente em imagem em nosso Anexo C):

A manchete “Assassinou os dois filhos e se matou” divide sua função informativa com uma intenção plenamente apelativa. O leitor é incitado a abrir o jornal a partir do teor sensacionalista da manchete, com palavras de valor emocional muito forte, como *assassinou* e *matou*, e da conotação de choque enfatizada pela exposição da foto em que aparecem mãe e filhos mortos, deitados uns sobre os outros. Superposta a essa imagem, uma *gota d'água*, que revela, por trás, a notícia, e que também sugere uma úvula, dando a entender que um grito desesperado fora abafado pela tragédia, ou talvez fazendo referência ao *canto* como uma forma constituinte de manifestação popular. (MENEZES, 2005, p. 93)

A ligação entre as fronteiras dos gêneros (notícia de jornal, canção, peça de teatro) aparece numa intercepção bastante produtiva em *Gota d'água*. Para levar em conta toda a riqueza destes vínculos, obviamente é necessário analisar

outras semioses que não somente a textual. No caso das canções, por exemplo, o estudo do estilo musical, da composição melódica, torna-se um elemento importante. E, entendendo o teatro como um todo, pensaremos, junto com Ubersfeld (2005), nesta encruzilhada de desafios de uma arte paradoxal, a um tempo produção literária e representação concreta. É neste limite entre o instantâneo da reprodução de uma cena ou de uma canção (nunca reproduzida de um modo exatamente idêntico) e o eterno da fixação textual (num enredo impresso, imutável) que nosso estudo se situa.

5.2. O lugar da canção em *Gota d'água*

A canção em *Gota d'água* atualiza a importância do componente musical dentro de peças teatrais. Tal aspecto, como vimos, remonta à presença do coro nas tragédias clássicas. Por outro lado, no Brasil, a relevância dos espetáculos musicais existe, de acordo com Menezes (2005, p. 47), desde as

burletas pitorescas de Martins Pena e das operetas musicais de Arthur Azevedo, passando pelo rebolado debochado do Teatro de Revista, até atingir um nível de conscientização explicitamente política nos shows do Teatro Opinião e nas encenações do Teatro de Arena.

Resultado da parceria de Paulo Pontes com Chico Buarque, o roteiro apresenta canções incorporadas à situação teatral e criadas especialmente para a peça. Essa é uma prática da dramaturgia de Chico Buarque, que em *Roda Viva*, *Calabar* e *Ópera do Malandro*, também se valeu do discurso musical. Aliás, Rabelo (1999) já apontava a inevitável relação entre música e dramaturgia desde o primeiro trabalho de Chico Buarque voltado para o teatro – justamente a trilha

sonora para o espetáculo *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, em 1965.

O fato de que as canções pertencentes à peça *Gota d'água* foram posteriormente divulgadas em CD (com algumas ganhando uma popularidade que as fez circularem sem vínculo com o roteiro de teatro) não invalida a análise de tais discursos musicais pesarem como elementos esclarecedores e mesmo constituintes do enredo. A opção pela estética dramático-musical não é um acessório da obra teatral, mas uma atitude consciente que resulta em certas especificidades.

Assim sendo, propomo-nos agora analisar as canções “Flor da idade”, “Bem querer”, “Gota d'água” e “Basta um dia”, pertencentes à peça em estudo. Além de retomarmos os conceitos de paratopia e etos, já discutidos em capítulo anterior mas aqui também fundamentais, utilizaremos, para nossa pesquisa, de referências teóricas sobre teatro, como os estudos de Jasinski (1998), Menezes (2005) e Brecht (s/d).

A canção que dá título à peça é o samba por meio do qual Jasão de Oliveira se torna famoso. Semelhante ao velocino de ouro, que na tragédia clássica confere ao herói o poder de um reino, o samba, para a “tragédia carioca”, eleva Jasão ao sucesso. A canção surge, portanto, enquanto objeto de valor. Como *leitmotiv* que perpassa todo o roteiro, é interessante observar não apenas a letra (que traz uma espécie de “aviso” trágico), mas o modo como “Gota d'água” é entoada alternadamente por diversas personagens, assumindo vários níveis de importância. Vejamos inicialmente o conteúdo dos versos:

Já lhe dei meu corpo, minha alegria
Já estanquei meu sangue quando fervia
Olha a voz que me resta
Olha a veia que salta
Olha a gota que falta pro desfecho da festa
Por favor

Deixa em paz meu coração
Que ele é um pote até aqui de mágoa
E qualquer desatenção, faça não
Pode ser a gota d'água

Fica evidente que o enunciador em questão constata os sacrifícios (“Já lhe dei meu corpo, minha alegria”) que fez em prol da pessoa a quem se dirige. É a esse co-enunciador que pede que olhe, por favor, a situação-limite (“a voz que me resta”, “a veia que salta”, “a gota que falta”) a que chegou. Utilizando-se da expressão popular “gota d’água”, que popularmente designa o fim da tolerância e o anúncio de uma atitude intempestiva, o enunciador se vale de imperativos (“deixa em paz”, “faça não”) como recomendações para que o próprio coração (“um pote até aqui de mágoa”) seja preservado. Caso contrário, um mínimo gesto (“qualquer desatenção”) pode desencadear uma reação imprevisível.

Talvez seja útil comentar o potencial metafórico que depreendemos dos versos acima. A expressão-chave da canção, aquela que sinaliza um aspecto fatalista que resume o próprio sentido da tragédia, é “Deixa em paz meu coração/ que ele é um pote até aqui de mágoa”. Ora, conceber o coração como um “pote” é criar uma metáfora que ressalta até mesmo uma dimensão gestual. Quando alguém comenta que está “*até aqui* de mágoa”, ou “*por aqui* de raiva”, geralmente faz acompanhar o enunciado por um movimento que indica, com a mão, o pescoço enquanto limite. Isso nos leva à metáfora de entender o coração

não somente como o “pote”, mas, especificamente, como o *bojo* do pote, enquanto o pescoço faria as vezes de gargalo²⁰.

Podemos ainda perceber um cruzamento entre as expressões “sangue que fervia”, “veia que salta” e “gota que falta”, todas elas associadas a um líquido impulsivo, algo que mal se consegue estancar ou controlar, algo que está prestes a explodir – a viva metáfora do ódio. Tal era o sentimento da protagonista Joana, ao se saber traída. Embora a canção “Gota d’água” tenha sido criada (dentro do enredo da peça) por Jasão, o ex-marido adúltero, suas palavras se prestam muito bem ao desabafo de Joana, inclusive porque, num intercâmbio interessante de vozes, esta personagem entoará os versos da canção, apropriando-se, assim, de seu conteúdo.

“Gota d’água” será entoada também como orquestra no casamento de Jasão e Alma, e ainda no desfecho da peça, quando se tem a notícia das mortes: os atores que fazem Joana e os filhos se levantam e cantam, numa espécie de síntese da situação que os levou à tragédia.

Enquanto canção que dá título à peça, seria natural que percebêssemos a presença de “Gota d’água” permeando várias cenas, costurando sentidos, ao longo dos episódios. E assim acontece, sendo o motivo musical retomado ou surgindo apenas como fio condutor. Há ocasiões em que a música é comentada pelas vizinhas e amigos de Jasão (p. 57-58), que, mesmo com opiniões contrárias

²⁰ Cabe-nos observar, com Wisnik (1999), como Chico Buarque, em suas canções, parece *desenvolver* metáforas, partindo de expressões cristalizadas e revelando seu caráter. Assim acontece, quando se parte da frase “Pode ser a gota d’água” para “Meu coração é um pote até aqui de mágoa”. Dizer que o coração é um pote constitui metáfora nova, semelhança inusitada. Entretanto, sua criação nasce como um acréscimo ao uso, já desgastado popularmente, de *gota d’água* enquanto representação de uma tolerância prestes a findar. Constatamos a diferença de superfície expressiva que torna distintas tais metáforas – a metáfora literária, criativa, e a metáfora cotidiana, cristalizada – mas não vamos detalhar questões teóricas a respeito.

sobre a atitude dele para com Joana, reconhecem o valor do samba. A canção, neste momento, cria também uma atmosfera que combina com o aparecimento de Joana, em sua fala já anunciando o trágico: “Duas crianças cresceram pra nada,/ pra levar bofetada pelo mundo/ Melhor é ficar num sono profundo/ com a inocência assim cristalizada” (p. 59).

Se tomarmos tal ponto de vista, de que o samba, elaborado por Jasão, na verdade pode traduzir os sentimentos de Joana, veremos um irônico enlace, fusão representativa de um casal que acabou de se separar. Porém, mais do que esta dicotomia que envolve a um só tempo identificação e repúdio entre as personagens principais, temos de levar em conta o etos que subjaz a essa canção.

A letra de “Gota d’água”, por si só, traz um caráter de mau presságio, anúncio de desgraça, mesmo quando cantarolada com descompromisso, por figuras secundárias à trama. Quando cantada pelos protagonistas, então, torna-se uma eficaz maneira de verbalizar a dor por um investimento amoroso falido, que se vê à beira de uma explosão, de uma perda de controle. Esta situação é, sem dúvida alguma, a de Joana, traída no casamento de dez anos por um homem mais jovem que ela e que a abandonou com dois filhos. Entretanto, encontramos também Jasão a cantar seu samba, e o que poderia parecer lógico por meras questões autorais (já que ele é o compositor, na peça), ganha dimensões muito maiores.

Jasão canta o refrão de “Gota d’água” após diálogo com sua noiva Alma (p. 47). Durante toda a conversa, fica claro que a mulher que o sambista vai desposar é de classe bem superior à dele. Fútil, Alma mostra-se mimada e

voluntariosa, enumerando as aquisições para o apartamento que vão habitar. Percebe-se a pressão psicológica que Jasão está sofrendo e o remorso que ele sente, de abandonar sua vida anterior, simples mas feliz:

Eu só não gosto
de deixar este fim de mundo sem levar
tudo o que sempre foi pra mim a vida inteira.
Uma alegria ou outra, um pouco de saudade,
meus filhos, minha carteira de identidade,
cada bagulho, meu calção, minha chuteira,
a mesa do boteco, o time de botão,
tanto amigo, tanto fumo, tanta birita
que dava pra botar na sala de visita,
mas ia atrapalhar toda a decoração. (p. 46-47)

O refrão de “Gota d’água”, nesse contexto, surge como um lamento, espécie de ameaça pálida, que logo se esvai diante da fala posterior de Alma, lançada para encerrar definitivamente as dúvidas do noivo: “Precisa definir seu repertório./ Ou bem você dança a valsa comigo,/ ou pula o carnaval no purgatório” (p. 47).

Nesse enunciado, fica visível não apenas o tom intimidativo de Alma, mas também o dualismo valsa/ carnaval, que estabelece as diferenças entre um ritmo mais aristocrático, próprio para salões, e um ritmo popular, divulgado nas ruas. Simbolicamente, Alma delimita um território: casando-se com ela, Jasão terá de aderir à valsa, a todas as regras da rica burguesia. O purgatório, aqui vinculado à pobreza, simboliza, por um lado, certas penitências ou sacrifícios impostos pela necessidade financeira, mas por outro lado evoca a alegria do carnaval, a animação do povo.

Ainda pensando em termos de ritmos populares, temos que destacar a posição de “Flor da idade”. Composta em movimentos ligeiros que constroem

uma atmosfera descontraída, esta canção apresenta o coro dos vizinhos, que, já por sua composição massificada, representa bem a dimensão social do projeto nacional-popular. Este, como citamos anteriormente, pretendia “a aproximação das concepções de mundo dos intelectuais-artistas e do povo” (MACIEL, 2004b, p. 67). Vejamos a letra:

A gente faz hora, faz fila na Vila do Meio-Dia
Pra ver Maria
A gente almoça e só se coça e se roça e só se vicia
A porta dela não tem tramela
A janela é sem gelosia
Nem desconfia
Ai, a primeira festa, a primeira fresta, o primeiro amor

Na hora certa, a casa aberta, o pijama aberto, a família
A armadilha
A mesa posta de peixe, deixe um cheirinho da sua filha
Ela vive parada no sucesso do rádio de pilha
Que maravilha
Ai, o primeiro copo, o primeiro corpo, o primeiro amor

Vê passar ela, como dança, balança, avança e recua
A gente sua
A roupa suja da cuja se lava no meio da rua
Despudorada, dada, à danada agrada andar seminua
E continua
Ai, a primeira dama, o primeiro drama, o primeiro amor

Carlos amava Dora que amava Lia que amava Léa que amava Paulo
Que amava Juca que amava Dora que amava Carlos que amava Dora
Que amava Rita que amava Dito que amava Rita que amava Dito que amava
Rita que amava
Carlos amava Dora que amava Pedro que amava tanto que amava
a filha que amava Carlos que amava Dora que amava toda a quadrilha

O ambiente de um conjunto habitacional, na sua balbúrdia de tipos humanos que se aglomeram e se confundem, é o espaço doméstico por excelência desse povo, de sua “roupa suja” e suas relações de encontro e desencontro, tal como demonstra o intertexto com o poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade. Há lugar inclusive para os relacionamentos de

homossexualidade e bissexualidade, como se percebe na passagem “Dora que amava Lia que amava Lea que amava Paulo que amava Juca”.

O erotismo, de fato, é reforçado por trocadilhos na letra da canção, como em “Ai, a primeira festa,/ a primeira fresta,/ o primeiro amor”. Além da sonoridade quase idêntica entre *festa/fresta*, percebemos o paralelo criado entre a idéia de entusiasmo, festa, dança, e a carga erótica insinuada pela simbologia do sexo feminino na imagem de *fresta*. Versos adiante, essa conotação será reforçada em “o primeiro copo,/ o primeiro corpo,/ o primeiro amor”, em que *copo/corpo* constitui um par idêntico de sugestões, aproximando a representação do álcool, do copo de bebida, à festa, e o corpo, naturalmente, ao sexo.

Não apenas a palavra *fresta*, com sua insinuação de abertura, liga-se a recipiente. O *copo*, por si, é um utensílio para ser usado no recebimento de conteúdos líquidos, e a semelhança fônica com *corpo* cria a identidade entre estes elementos. Em outros versos da canção, encontramos ainda “a casa aberta, o pijama aberto, a braguilha”, em que o sentido de abertura não apenas resgata o teor erótico de *fresta*, como a referência à roupa de dormir (o pijama) ou partes da roupa (a braguilha, justamente a que proporciona a abertura) o reiteram. Ora, tais descrições situam o corpo como metáfora de um recipiente, que se abre ou se expande.

Em diversos momentos nesta canção, podemos acompanhar a vida coletiva que se expõe – por exemplo, nos versos “Vê passar ela, como dança,/ balança, avança e recua/ a gente sua”, em que *passar ela* sugere, fonicamente, *passarela*, indicando, por extensão, desfile, exibição de caráter sedutor, o que

combina com o erotismo da figura referida pelo pronome *ela*. A “troca” que a leitura permite, sugerindo que essa mulher ora é o sujeito dos verbos “dançar”, “balançar”, “avançar” e “recuar” (o que lhe confere movimentos libidinosos), ora que o sujeito é “a gente sua” ou “a sua gente”, o seu povo, é importante também no reforço à valorização da coletividade. Mesmo que se entenda *sua* não como possessivo, mas como flexão do verbo *suar*, tal idéia se mantém – o suor, associado estreitamente ao corpo, é resultado de agitação física, como ocorre com a dança na passarela.

É curioso observar que “Flor da idade” surge como um retrato festivo e dançante, mas também crítico. Seu momento de aparição no roteiro da peça se dá logo após uma conversa de Jasão com o mestre Egeu, quando aquele se mostrou claramente partidário do empresário Creonte, seu futuro sogro. Existe, portanto, um caráter irônico na alegria coletiva que contrasta com os interesses pessoais. A expansão dos vizinhos entra em choque com o ânimo de Jasão, que não pode mais ser considerado um representante do povo, já que aderiu ao lado dos poderosos.

“Flor da idade”, ao mesmo tempo em que engloba uma realidade abrangente (pelo próprio canto em coro e pela referência a um “nós” identificado aos moradores da Vila do Meio-Dia), pode ressaltar um caso particular, que seria o de Joana, travestida em “Maria”, na canção. Ela é essa mulher plena de sensualidade, que não tem trâmela na porta, nem gelosia na janela – é uma mulher de “casa aberta”, que “dança, balança, avança e recua” e “vive parada no sucesso do rádio de pilha”. Joana vai “lavar a roupa suja” no meio da rua, o que

equivale a dizer que vai expor sua vida íntima, inclusive as “sujeiras”, os problemas. Nada seria mais adequado a uma mulher de atitudes tão expostas, e por isso o coro se apropria do episódio dela como um caso entoado pela boca de todos.

Entretanto, percebemos, a partir da dicotomia entre o particular e o coletivo, uma universalização do fato – o drama de Joana, na verdade, é o mesmo de qualquer “Maria”, e o seu destino de ter “na hora certa” a “armadilha” do “pijama aberto” é bastante comum, porque acaba sendo uma opção das mulheres desta classe social: sem oportunidade de ascensão profissional, elas vêm na construção de uma família a chance de sua realização. Novamente notamos, com o recurso deste procedimento universalizante, o objetivo da proposta nacional-popular. Ao ampliar o alcance do tema e das características, a obra sai do indivíduo para chegar ao povo enquanto personagem.

Além de tais aspectos, voltamos a ressaltar o processo intertextual de incorporação dos versos do poema “Quadrilha”. A imagem da quadrilha como dança junina, com sua dinâmica de troca de casais, é extremamente apropriada para o tema do desencontro amoroso, desenvolvido por Carlos Drummond de Andrade e aqui recuperado na canção de Chico Buarque. A estrutura de substituição dos indivíduos, obedecendo ao esquema “A que amava B que amava C que amava D...” apresenta não somente uma costura simbólica do percurso destas transferências amorosas, mas também sugere uma sobreposição das personagens, que vão englobando umas às outras pelas sucessivas orações subordinadas.

Na peça de Chico Buarque e Paulo Pontes, temos o evidente desencontro representado pelo triângulo Joana-Jasão-Alma, que também poderia ser representado dentro da incorporação intertextual como “Joana que amava Jasão que amava Alma”²¹. É nesse sentido que, ao final da peça (p. 168), pouco antes do casamento, todos cantam este trecho de “Flor da idade”. Entretanto, existe a sinalização de mais desencontros, como quando Cacetão, gigolô, canta o refrão de “Quadrilha” para Joana (p. 154), pouco depois de declarar seu amor frustrado para ela:

Rainha, sai na janela. Desponta,
estrela. Faz dez anos que eu te espero...
Dez anos que eu bebo por tua conta...
Você sabe... Cê sabe que eu te quero...

Dentro do enquadramento de um roteiro trágico, porém, este amor não dará certo. Há a ocasião em que Joana apresenta um despertar em relação a Cacetão: é quando ela, em briga com o ex-marido, chama-o de gigolô, e compara: “Pra mim, Cacetão, que ao menos não nega,/ tem muito mais valor...” (p. 91) Apesar desse indício de um interesse afetivo, Joana mostra-se bem mais empenhada na vingança que vai destruir sua família e sua própria vida, que na possibilidade de uma nova paixão.

Já “Bem querer” é uma canção que Joana canta pouco antes de seu primeiro encontro com Jasão, após o golpe de saber-se traída. Existe toda uma expectativa para este momento: ao mesmo tempo em que deseja extravasar sua raiva, Joana não esconde a esperança de desfazer o “mal entendido” da

²¹O final, “que amava toda a quadrilha”, sintetiza tal proposta, funcionando como um abraço encapsulador de todas as personagens citadas.

separação, e é por isso que a canção se inicia numa espécie de jogo de fascínios, com uma figura feminina que se imagina perseguida pelo amante, esse “bem querer” que jura que “não vai haver adeus jamais” e se lança com uma sofreguidão animalesca aos braços dela. No entanto, o final da letra é típico de um perfil vingativo, apropriado para o ódio que a protagonista vinha acumulando:

Quando o meu bem querer me vir
Estou certa que há de vir atrás
Há de me seguir por todos
Todos, todos, todos os umbrais

E quando o seu bem querer mentir
Que não vai haver adeus jamais
Há de responder com juras
Juras, juras, juras imorais

E quando o meu bem querer sentir
Que o amor é coisa tão fugaz
Há de me abraçar com a garra
A garra, a garra, a garra dos mortais

E quando o seu bem querer pedir
Pra você ficar um pouco mais
Há que me afagar com a calma
A calma, a calma, a calma dos casais

E quando o meu bem querer ouvir
O meu coração bater demais
Há de me rasgar com a fúria
A fúria, a fúria, a fúria assim dos animais

E quando o seu bem querer dormir
Tome conta que ele sonhe em paz
Como alguém que lhe apagasse a luz
Vedasse a porta e abrisse o gás

É notável que os primeiros versos de cada estrofe alternam os possessivos *meu/seu*, o que sugere o diálogo, ou a identificação de um caso específico (o de Joana, mulher traída) com outra situação, mais universal: esse “você” a quem o

texto se refere poderia ser Jasão, Alma (a nova esposa), ou qualquer outro co-enunciador.

Também podemos encontrar uma dicotomia construtora do par afago/fúria. Ao longo de todo o texto, alternam-se as referências a carinho (“abraçar”, “afagar” etc.) e violência (“garra”, “rasgar” etc.), o que confere uma atmosfera de transitoriedade psicológica à protagonista, mulher que se sabe traída e experimenta, a um tempo, amor e ódio pelo companheiro. A estrofe final é resumitiva disso, pois a sugestão de morte aparece associada ao sono e ao repouso – Joana, com espírito maternal de zelo, pensa ritualisticamente em como proceder para garantir que o “bem querer” possa sonhar “em paz”. O eufemismo sustenta uma seqüência de atitudes que parecem amorosas (“tomar conta”, “apagar a luz”), mas que revelam as verdadeiras intenções, mortais (“vedar a porta”, “abrir o gás”).

Assim, a última estrofe não indica uma mudança brusca de atitude ou de atos. Na verdade, percebemos que a postura de agressividade foi diluída pelo texto todo (através de palavras como “seguir”, “garra”, “rasgar”, “fúria”, “animais”), e o que ocorreu foi a mescla de uma relação física exacerbada pelo sexo e pela raiva. As pistas para o sentimento de rancor também estão esparsas pelo texto (“E quando o seu bem querer mentir”, “Que o amor é coisa tão fugaz”), construindo os motivos para o suave castigo do final (“Tome conta que ele sonhe em paz”).

“Basta um dia”, por sua vez, surge pela voz de Joana depois que ela recebeu a visita de Creonte, que a expulsa do conjunto habitacional do qual é

proprietário. Como o título da canção sugere, a protagonista pretende negociar um dia de permanência, para efetivar sua vingança. Para conseguir que Creonte lhe conceda este favor, Joana investe-se de uma atitude suplicante, que inspira piedade. Seu etos, nesse momento, é o de criatura frágil, desamparada, com um discurso completamente diferente do que ela vai assumir pouco depois que Creonte sai: “Quando me deu um dia, você se traiu,/ Creonte, você não passa de um imbecil” (BUARQUE; PONTES, 2004, p. 158).

É, portanto, com este ar triunfal de quem detém o tempo necessário para articular sua desforra, que Joana canta:

Pra mim
Basta um dia
Não mais que um dia
Um meio dia
Me dá
Só um dia
E eu faço desatar
A minha fantasia
Só um
Belo dia
Pois se jura, se esconjura
Se ama e se tortura
Se tritura, se atura e se cura
A dor
Na orgia
Da luz do dia
É só
O que eu pedia
Um dia pra aplacar
Minha agonia
Toda a sangria
Todo o veneno
De um pequeno dia

Só um
Santo dia
Pois se beija, se maltrata
Se come e se mata
Se arremata, se acata e se trata
A dor
Na orgia
Da luz do dia
É só
O que eu pedia, viu

Um dia pra aplacar
Minha agonia
Toda a sangria
Todo o veneno
De um pequeno dia

Distinguimos, em “Basta um dia”, um aspecto dialogal com “Bem Querer”, na medida em que também encontramos a dicotomia afago/fúria, criada por pares verbais de sentido contrário, como em amar/torturar, jurar/esconjurar, beijar/maltratar. A relação amor/ódio está evidente, pois a circunstância da vingança a ser efetivada é muito mais dolorosa que triunfante – Joana planeja não apenas matar sua rival, mas executar os próprios filhos que teve com Jasão, para assim feri-lo definitivamente.

Observamos outra estrutura metafórica nos versos “E eu faço desatar/ a minha fantasia”. Isolando-se o contexto de enunciação, poderíamos pensar no sentido literal aplicável a tal frase: a fantasia, como vestimenta, pode ser desatada, despida a partir do afrouxamento dos nós que a compõem. Entretanto, se a sugestão de nudez lembra a personagem referida em “Flor da idade” (a quem “agrada andar seminua”) no caso de “Basta um dia” o termo *fantasia* aparece utilizado no sentido de imaginação – o devaneio necessário ao plano criminoso. Assim, a “fantasia desatada” corresponde à “imaginação solta”, desenfreada – o que nos leva à “veia que salta”, à idéia de transbordamento explicitada na canção “Gota d’água”.

Dessa maneira, apesar de normalmente *fantasia* ser um termo revestido de valores positivos (a ponto de funcionar como sinônimo de sonho, desejo ou idílio), no presente caso a fantasia da vingança assume a atmosfera perigosa das conseqüências do ódio. Tal passagem da canção aproxima-se de outros versos:

“Um dia pra aplacar/ minha agonia”. A presença de *aplacar*, como introdução da serenidade e da placidez não é, todavia, indício de paz nesse contexto. Joana só verá sua *agonia* (ou seja, seu ódio) reduzir-se com uma desforra. Não há conformidade ou consolo possível; somente a “sangria” ou o “veneno” pode abrandar a violência das emoções. A situação é idêntica à que vimos antes – o coração, pote “até aqui de mágoa”, precisa desafogar-se. A agonia e o ressentimento necessitam ser derramados, para a limpeza do ânimo.

Através das análises destas canções, lembramos a atuação do etos na peça, seja para caracterizar Joana enquanto mulher traída, vingativa, que promete malefícios, seja para caracterizar Jasão enquanto sujeito pressionado e apto também a extravasar, ou ainda para assinalar um caráter popular das demais personagens, que, ao cantarem em coro, assumem, pela coletividade, a identidade dos perfis traçados no texto.

Para além deste aspecto, assinalamos o quão interessante as canções se tornam à luz do conceito de paratopia. Recordamos, com Maingueneau (2001), que a literatura, assim como as outras artes, supõe uma *localização* (que possibilita a existência de instituições que legitimam e geram a produção e o consumo das obras) e uma *deslocalização* (que possibilita questionamentos sobre a problemática da pertinência a um grupo).

O discurso lítero-musical em si, conforme Costa (2004, p. 334), já apresenta uma condição paratópica, visto que ainda não se estabilizou “enquanto prática discursiva autônoma reconhecida na sociedade, não tem poderes para desvencilhar-se das malhas literárias nem se reconhece como membro autêntico

dessa comunidade”. A oscilação entre dois eixos, o musical e o literário, pode ser aplicada também em nosso caso, ainda mais que, dentro de um discurso dramático-musical, esta instabilidade se torna acentuada, pois o teatro, enquanto categoria literária, não depende exclusivamente do texto, como outros gêneros, mas é feito para uma representação, uma corporalidade cênica que completa e ultrapassa o roteiro.

É possível, então, lançarmos um olhar retrospectivo às canções analisadas e percebermos como a condição paratópica é notável em cada uma delas. Nos versos de “Gota d’água”, por exemplo, a condição máximo-mínimo está expressa pelo enunciador, que declara todo um passado de dedicação ao objeto de amor, enquanto no momento presente sua atitude é a de conter uma iminente explosão emocional. A “gota que falta pro desfecho da festa” está apenas temporariamente contida: “qualquer desatenção” pode promover a ruína, a desestabilidade. A paratopia é perceptível na situação frágil do enunciador, que vê o instante de agora como oscilante, prestes a cair. Ele já não se situa no passado vivido, não consegue mais repetir as velhas atitudes, e também receia pelo que pode acontecer a seguir, se o coração, um “pote de mágoa”, vier a se quebrar.

Em “Gota d’água”, o tempo, com seu desequilíbrio entre passado e futuro, pode ser considerado o principal embreante paratópico. Já em “Flor da idade”, o espaço será o elemento mais marcante para a condição de paratopia. Esta última canção sugere a perspectiva do passado em diálogo com o presente, através, por exemplo, do saudosismo de versos como “Ai a primeira festa, a primeira fresta, o primeiro amor”. Entretanto, o espaço paratópico parece ser mais marcante: é

dentro da Vila do Meio-Dia que se encontram os tipos sociais marginalizados, que tanto protagonizam como ilustram o enredo.

Em tal ambiente, as expectativas são baixas: “A gente almoça e só se coça e se roça e só se vicia”. A prática comunitária se concentra nas festividades e no sexo, componentes que são vividos sem moralismos: da festa à fresta, do copo ao corpo, da dama ao drama, o caminho é cheio de avanços e recuos, e “continua” – inclusive pela intertextualidade com os versos de “Quadrilha”, circulares e, portanto, claramente instáveis.

Existe, porém, a possibilidade de divisarmos ainda uma questão relativa ao tempo em condição paratópica, se colocarmos “Flor da idade” como uma canção que estabelece uma espécie de pacto com “Gota d’água”. Enquanto a primeira retrata a fase do princípio de relações amorosas, numa atmosfera de adolescência, de alegrias e promessas, a segunda canção apresenta um relacionamento já consumido, sofrendo os momentos finais. Teríamos assim, uma situação de máximo-mínimo entre as duas canções.

Na letra de “Bem querer”, analisamos anteriormente como o jogo entre os pronomes *meu/seu* indica uma alternância de posses, sujeitos variáveis, movediços. Mas não somente a identidade do enunciador sofre mobilidades típicas da condição paratópica; o elemento referido, o “ele”, ou o “bem querer” aludido, também manifesta inconstâncias. Pois essa figura masculina, que com certeza seguirá a mulher por “todos, todos, todos os umbrais”, mentirá que não vai haver adeus jamais. Disposto a perseguir e a abandonar, esse indivíduo é capaz de “abraçar com garra” e ao mesmo tempo “afagar com calma”. Temos,

assim, uma paratopia que se estende a todas as pessoas do discurso mencionadas – cada uma experimenta volubilidades, e até mesmo o sentimento de querer bem se confunde com o de querer mal, pela indicação trágica da última estrofe.

“Basta um dia” também traz, em termos lexicais, a instabilidade. A partir da noção de que o restrito tempo de um dia se alarga, percebe-se que nesse intervalo é possível viver a orgia e a dor, o amor e a tortura – contradições que expressam o estado conturbado de Joana, que, ao cantar esses versos, precisa “aplar” a agonia. A balbúrdia que leva a beijos e violências, exaspera e desgasta por tantas transições, só podendo ser contida com a vingança, conforme o roteiro da peça. Com tal recurso, Joana consolidará em atos irreversíveis o que não conseguiu ajustar, em matéria de pensamentos e emoções. A vingança vai estabilizar seu etos, sua postura de força, embora – mais uma vez, paradoxalmente – saibamos que seus planos não se desenrolam da maneira prevista.

Joana não consegue envenenar a rival, com os doces que manda os filhos levarem à festa. Quando as crianças voltam com o alimento recusado, só lhe resta cumprir a outra parte do que tinha sido premeditado: dar o veneno aos próprios filhos. Entretanto, incapaz de viver, ela também se mata. A morte de Joana, e não o seu triunfo (opção escolhida pela *Medéia* de Eurípides e pela maioria das versões deste mito, ao longo do tempo), marca a paratopia máximo-mínimo. Seu momento de apogeu pela vingança é igualmente seu momento de destruição e derrota. Percebemos, então, que nem mesmo ao tomar uma atitude extrema, como foi anunciado em “Basta um dia”, ela conseguiu superar suas contradições.

O etos de Joana é, assim, variável, compreendendo desde a mulher sensual, disposta a aceitar de volta o homem infiel (como em “Bem querer”), até a figura irada, capaz de empreender o assassinato por vingança (conforme anunciado em “Basta um dia”). Jasão também se movimenta com perfis inconstantes, dentro da peça – ora anuncia a tolerância que chega ao fim, em “Gota d’água”, e explode, em diálogo com Joana; ora submete-se, docilmente, a Alma e Creonte. Com este último, chegará a fazer um acordo contra o próprio povo que habita a Vila do Meio-Dia, o povo que, descrito em “Flor da idade”, inspirou o seu samba, mas agora é rejeitado para que Jasão possa “dançar a valsa” com o luxo da burguesia.

Existem muitos outros exemplos da oscilação máximo-mínimo, ao longo do roteiro – aspectos que não cabem para uma análise neste momento. Queremos somente ressaltar como a transição dessa corporalidade, desse “modo de dizer” que constitui o etos, está indissociavelmente ligado ao fenômeno da paratopia. Uma personagem que muda seu *status* discursivo indica, naturalmente, a precariedade de sua condição. Isso é bem típico das figuras sociais marginalizadas, que têm de recorrer a artifícios variados, na luta por uma sobrevivência sempre difícil. Ao compor protagonistas com tal feitio, Chico Buarque e Paulo Pontes, uma vez mais, compartilham da proposta nacional-popular, de ligação da arte com o povo.

À guisa de fechamento desta análise sobre o papel das canções na peça *Gota d’água*, convém mencionar, ainda que rapidamente, alguns aspectos da teoria do teatro que podem auxiliar nosso pensamento. Jasinski (1998, p. 69)

assinala as duas concepções do drama através das quais pode ser realizado o emprego da música no teatro moderno:

A primeira prima pela imitação da realidade exterior; a segunda privilegia a caracterização do momento cênico, um recurso da teatralidade, no qual se perde a ilusão de que teatro é vida. De qualquer forma, a música revela-se como elemento constituinte da representação.

Esta autora ressalta especificamente que *Gota d'água* recupera de modo crítico a postura do Teatro Épico, segundo as elaborações de Brecht, de um teatro baseado em uma nova índole da relação palco/platéia. De acordo com Brecht, deveria haver uma autonomia entre som e palavra, constituindo registros inclusive descontínuos, resultado necessário para o chamado efeito de distanciamento.

O dramaturgo alemão concebe seu Teatro Épico a partir de uma concepção marxista que entende o homem pela observação de todas as relações sociais de que participa. Para Brecht, a forma épica é a única capaz de apresentar as determinantes sociais das relações inter-humanas. Sabendo-se que Chico Buarque, em todo o percurso de sua obra artística, esteve sempre preocupado com o processo de concentração de riquezas, debatendo a marginalização política e social no Brasil, é pertinente ver a mesma raiz marxista em suas idéias. E, de um modo mais estreito ainda, como já comentamos em item anterior, a afinidade com Brecht confirma-se na *Ópera do malandro*, de 1978, inspirada em parte na *Ópera do mendigo* (1728), de John Gay, mas também na *Ópera dos três vinténs* (1928), de Bertold Brecht.

Entretanto, voltamos a dizer que não se pode considerar o trabalho dramaturgico de Chico Buarque como uma mera transposição das teorias

brechtianas. Em sua obra, por exemplo, não se vê a aplicação do fundamento anti-aristotélico, que, de acordo com Brecht, pregava que a catarse deveria ser evitada, pois tal fenômeno, de identificação e purgação interior, envolvia o público, impedindo que este desenvolvesse uma atitude crítica em relação à peça. Ora, em *Gota d'água* temos profundos momentos catárticos, inclusive porque tal aspecto é parte da proposta de uma tragédia – ainda que moderna.

Assim, com a ressalva de que o distanciamento brechtiano não é o fundamento do teatro de Chico Buarque, podemos nos deter no conceito da música-gestus. Esse termo, cunhado por Brecht, será um aspecto esclarecedor da nossa pesquisa no que tange às canções feitas para a peça *Gota d'água*. Vamos, então, levar em conta que o Teatro Épico não é um espetáculo que necessariamente dispensa os efeitos emocionais, mas, ao contrário, “as emoções são apenas clarificadas por ele, que as arranca de suas origens subscientes e evita que mergulhem o espectador num estado de transe” (BRECHT, s/d, p. 86). Dessa maneira, a música tem um papel de extrema valia, como gestus social, como elemento que evita “os efeitos narcotizantes”, ao acentuar o “significado político e filosófico” de cada tema (*idem, ibidem*).

De que modo as canções em *Gota d'água* atingem o caráter de música-gestus? Os versos, já analisados neste trabalho, revelam sempre o compromisso social, como percebemos: mesmo quando aparentemente concentrados numa questão individual, alcançam o coletivo. Entretanto, convém observar, de igual maneira, os aspectos melódicos, não somente as letras das canções. É assim que

percebemos, com Jasinski (1998, p. 72), que a função da música “como fundo, definindo o tom da cena”, é a que predomina nesta peça:

As formas utilizadas são as elaboradas como orquestra e como conjuntos menores de instrumentos em ritmos de samba e músicas cerimoniais do candomblé. São ritmos que definem a entonação da voz, complementam o significado do discurso, da ação, ou determinam o nível social das personagens. A música da orquestra geralmente se relaciona à situação “superior” de Creonte e aqueles que estão à sua volta, simboliza a erudição de uma cultura “desenvolvida”. A possível nobreza dessa forma musical contrasta com a hipocrisia dos personagens, mas complementa o sentido de poder da sua posição social. (...) O ritmo do candomblé e o samba estão associados à cultura popular brasileira, são formas musicais constituintes do cotidiano, a que as pessoas mais simples recorrem para aliviar angústias, estabelecer atitudes ou alimentar esperanças.

Fica manifesto que, em *Gota d'água*, mesmo a linha melódica e a opção de gênero musical têm uma finalidade social, repartindo as personagens conforme o ritmo adotado. Por estar tão intimamente ligada às identidades, muitas vezes a música serve à elaboração narrativa do enredo, cumprindo a função de turno de fala. Dessa maneira podem ser entendidas as canções que analisamos: em primeira instância, elas se destacam pela mensagem subjetiva e pelo papel no desenvolvimento dramático.

Entretanto, se voltamos a Brecht, para quem a música deveria revelar-se autônoma em relação às palavras, construindo com elas uma relação dialética e até contraditória, podemos concluir nossa apreciação. Pois em *Gota d'água* a canção também assume um efeito irônico, e até mesmo adquire um sentido oposto, numa segunda aparição.

A repetição de um tema musical em momentos diferentes da história proporciona uma revisitação dos significados construídos. Isso acontece não somente com “Gota d'água”, entoada ora por Jasão, ora pelo coro ou por Joana.

Também o ritmo de “Bem querer”, como fundo para o solilóquio de Joana enquanto prepara o veneno destinado à rival, confere um novo sentido aos versos. A música, libertando-se de um único registro, pode instigar a percepção do espectador.

O variado alcance que observamos, seja da canção como turno de fala, como reforço dramático ou como música-gestus, prova que em *Gota d'água* o componente musical não é um mero elemento de ornamentação. A extrema habilidade de inserir os motivos melódicos, reaproveitando-os em sua plurissignificação, indica que a música é elemento constituinte desta obra dramática, não podendo ser vista como algo secundário para sua interpretação.

É ainda útil frisar que, com tantas feições e empregos da canção em *Gota d'água*, percebemos o insistente mecanismo – presente em outros exemplos da obra de Chico Buarque – de partir do individual, do exemplo isolado, para o caráter universalizante, global. Essa era ambição do Teatro Nacional, quando lançou a proposta de uma dramaturgia sobre o povo e para o povo, e também fora esse o desejo de Brecht, quando entendeu o indivíduo como componente importante não por sua subjetividade, mas pelos mecanismos que o levavam a ser um núcleo de interesse de um fenômeno maior, social.

6. Império e declínio do matriarcado

6.1. O percurso de um mito

Para começarmos a pensar no valor dos mitos clássicos, e particularmente do mito de Medéia, é imprescindível recordar como mito e religião eram indissociáveis, na época antiga. A acepção de mito, conforme as sociedades arcaicas, diz respeito ao relato de um acontecimento ocorrido no tempo primordial, mediante a intervenção de entes sobrenaturais. Sendo o mito uma narrativa de criação, seu surgimento enquadra-se num contexto de religiosidade.

Conforme Burkert (1993), a dupla forma do ritual e do mito eram os aspectos caracterizadores da religião grega. O ritual era entendido como “um programa de ações demonstrativas (...) que é sagrado na medida em que toda a omissão ou interferência desencadeiam um profundo temor e implicam sanções” (p. 35). Em relação a essas práticas, que incluíam a “exortação de forças invisíveis” (p. 36), o mito se agregava, enquanto “complexo de narrações tradicionais” (*idem*). Assim, o mito “adquire a sua relevância justamente por meio da sua ligação com os rituais sagrados, aos quais ele confere, não raramente, uma fundamentação” (*idem*).

No caso do mito de Medéia, a importância da feitiçaria enquanto representação do mágico, das citadas “forças invisíveis”, daria constante valor ritualístico a essa protagonista, na medida em que ela concentra poderes equivalentes aos dos deuses. Mais adiante, teremos a oportunidade de nos debruçar mais demoradamente sobre o tema da feitiçaria para os antigos, mas desde já citemos novamente Burkert (1993, p. 126) a respeito desse assunto:

Encarado do ponto de vista da sua finalidade, o comportamento ritual manifesta-se como magia. Um estudo da religião que atribua sentido apenas ao agir com um fim, tem de ver a origem da religião na magia, pois são “mágicas” as ações que devem conduzir a um fim determinado de modo direto, apesar de obscuro. Como fim, aparece, então, a obtenção de todos os bens dignos de serem desejados, a par da supressão de possíveis obstáculos: existem feitiços para fazer chover, para a fertilidade, para o amor, para causar prejuízo etc.

A importância de Medéia enquanto figura mítica estaria ligada, portanto, à prática mágica como demonstração de um ritual. Por ser neta de Hélios, membro de uma linhagem divina, seus conhecimentos de feitiçaria podem ser entendidos como uma técnica religiosa, uma afinidade com os temas sobrenaturais. Medéia assume um *status* de mito, em grande parte, por essa característica voltada aos ritos e à religiosidade.

O fato de Medéia e outras muitas personagens da mitologia grega terem sido aproveitadas como temas de tragédias leva-nos à hipótese de uma ligação também entre mito/rito/religiosidade e tragédia. Realmente, desde os rituais de celebração do nascimento e morte do deus Dioniso – embrião dos posteriores certames dramáticos – percebia-se, como quer Zilberman (2001) o quanto “o mito está na gênese da tragédia” (p. 58).

Vimos que o nascimento da tragédia é atribuído aos rituais de celebração em torno do deus Dioniso, e basta lembrar esta relação para que se evidencie o nexos entre o gênero trágico e os rituais de religiosidade que criaram inicialmente os ditirambos e, ao cabo do processo, o próprio teatro clássico. Entretanto, o que nós queremos agora é mostrar a ligação entre o relato mítico sobre o deus do vinho e a protagonista que é centro de nossa análise. Ao cotejar estas duas figuras, pretendemos demonstrar como o mito de Medéia não somente tem um valor religioso, mas igualmente um valor trágico, desde o princípio.

As conexões entre Medéia e Dioniso são muitas e variadas. Lévy (1997) comenta que as versões do mito de Dioniso apresentam-no como um deus perseguido, dilacerado, cozido e devorado: “A paixão de Dioniso, sofrendo, morrendo, mas sempre renascendo, é o símbolo do renascimento vegetal” (p. 233). Podemos, com Rinne (1998), notar como esse vínculo agrícola está relacionado a uma sociedade matriarcal identificada com figuras femininas como Medéia, Hera ou Atena. O ritual de fertilidade agrícola impunha sacrifícios que estavam ligados à idéia da fecundação, e a própria morte era vista como uma transformação em outra forma de vida.

Podemos ainda entrever uma relação sugerida entre Medéia e as bacantes²², pois que estas mulheres, sob o efeito da possessão divina inspirada por Dioniso (Baco), surgem como “tomadas de um verdadeiro delírio assassino que as leva a dilacerar os filhotes de animais que amamentaram, e às vezes seus próprios filhos” (LÉVY, 1997, p. 235).

No entanto, Medéia não é uma figura impulsiva, vítima de delírio ou possessão; comentamos antes o quanto ela é intelectualizada, reflexo de uma tendência retórica típica de Eurípides. Ainda assim, é curioso examinar como este autor, que é considerado o que mais se distancia da proposta original da tragédia ática, acaba aproximando a atitude filicida de sua protagonista aos ritos das bacantes, que certamente localizam-se nos primórdios das práticas dionisíacas, tão caras ao gênero trágico.

²² A título de curiosidade, podemos assinalar que “as palavras finais do coro são as mesmas em *As Bacantes* e *Medéia* [de Eurípides], alertando os mortais sobre a imprevisibilidade dos deuses e, conseqüentemente, sobre a fragilidade humana” (DUARTE, 2007a, p.44)

Com este circuito de similitude, pretendemos não confundir mitos ou épocas, mas sinalizar a complementaridade que as práticas sociais e artísticas apresentam, ao longo do tempo, apesar de suas diferenças. Afinal, o próprio fenômeno da retextualização só tem razão de ser porque levanta mudanças realizadas em função de uma base comum. Se tal base não existe, o próprio desenrolar de uma análise torna-se impraticável.

Outras semelhanças entre Medéia e Dioniso seriam plausíveis: a própria ambivalência da embriaguez dionisíaca, portadora de vida e de morte, pode ser aplicada à atitude da mulher que, ao assassinar os filhos, estipula uma nova etapa de existência para si mesma. E a idéia de que Dioniso é um deus estrangeiro (LÉVY, 1997, p. 235), sem lugar fixo, também combina com a paratopia de Medéia, sua figura de exilada, bárbara e banida do novo país em que estabeleceu moradia.

Dioniso representaria “uma força feminina, um poder subversivo e noturno que ele defende como um deus afeminado, contrastando com a força diurna, organizada e masculina de Apolo” (*idem*, p. 235). Medéia, paralelamente, é uma mulher de ação violenta, e sua fuga no carro do Sol equivale a uma ascensão masculina. Assinalamos ainda que Apolo, citado como contraposição/complementação a Dioniso, é conhecido como um “deus solar”, o que nos remete, claro, à neta de Hélios...

Ainda para Lévy (*idem, ibidem*), Dioniso é visto como um deus que provoca “uma contestação da ordem familiar, logo política”. A mesma estudiosa

comenta como, em *As bacantes*²³, de Eurípides, “o deslocamento social e depois político de Tebas é coroado pelo desmoronamento do palácio, símbolo do poder real” (*idem, ibidem*). Ora, em *Medéia* também temos essa equivalência: a contestação familiar atinge o âmbito político. A vingança da esposa traída culminará não apenas numa desgraça doméstica, mas atingirá o próprio rei de Corinto e sua filha. Aqui, igualmente, teríamos um “desmoronamento do palácio”, num sentido metafórico. A contestação da ordem política, a vingança contra a injustiça ou a tirania, alcançam um valor social²⁴.

Todos os paralelos que traçamos devem culminar numa última convergência de idéias. Queremos observar como Dioniso e Medéia são figuras que partem de uma dimensão mítica (que é coletiva, produto amplo de todo um povo) para uma dimensão mais específica, seja como trampolim para a criação do gênero dramático (no caso das celebrações dionisiacas), seja como elemento emblemático de uma determinada atitude. Esse “afunilamento”, que vai da compreensão múltipla ao entendimento pontual, ocorre na transição do mito para a tragédia.

O mito, compreendido como gênero narrativo, trata de uma manifestação de grupo, transmitida através de várias gerações. Dentro desta percepção, recordamos que para os antigos gregos existiram vários relatos em torno da personagem Medéia – mas apenas um deles foi celebrizado como tragédia. Acompanhar esse trajeto é levar em conta uma série de mudanças. Quando

²³ E ressaltamos que, ao tematizar numa peça as seguidoras de Dioniso, Eurípides não estaria realmente tão distante da concepção clássica do trágico, como o quis Nietzsche (2000).

²⁴ Isso reforça nosso pensamento, de que não apenas Vianna Filho, Chico Buarque e Paulo Pontes investiram na história de Medéia como um símbolo político, tradutor de um contexto de opressão; Eurípides mesmo, a seu modo, já tinha feito isso.

passamos da oralidade à escrita, o que antes era ouvido coletivamente, com uma percepção mais ou menos sagrada, passa a ser visto (no teatro) ou lido (no roteiro) cada vez mais individualmente, e criticado. Essa mudança de costumes indica uma alteração profunda das sociedades, algo que fez com que o texto fosse entrando no domínio do estético – perdendo, às vezes, grande parte de sua importância espiritual.

Medéia, conforme já citamos, é vista em cinco episódios míticos ocorridos em diferentes épocas da Antiguidade grega. Inicialmente associada às aventuras dos argonautas, fez-se companheira de Jasão na segunda seqüência mítica. De acordo com a versão mais famosa, o casal teria sido ludibriado pelo tio de Jasão, Pélias, que negara o trono de Iolcos ao sobrinho. Para vingar-se, Medéia induziu as próprias filhas de Pélias a esquartejá-lo e fervê-lo num caldeirão, acreditando cumprirem assim um feitiço de rejuvenescimento. Obviamente, depois deste crime terrível, Medéia e Jasão são banidos de Iolcos e têm que se refugiar em Corinto, onde ocorre a terceira e mais importante seqüência mítica, apresentada sob um amálgama de tradições. Numa das versões,

Medéia, venerada como uma divindade por ter libertado a cidade da fome, está associada ao culto de Hera. A fim de recompensá-la por ter repudiado o amor de Zeus, Hera promete a imortalidade aos filhos de sua rival. Durante a cerimônia, Medéia enterra as crianças sob o templo, onde elas morrem. Segundo outra tradição, foram os coríntios os responsáveis pela morte das crianças no templo. (...) É em torno da morte dessas crianças que se cristaliza a figura de Medéia, descrita como uma estrangeira abandonada por Jasão porque este quer se casar com Glauce, filha de Creonte, tirano de Corinto. Banida da cidade, para vingar-se, a feiticeira envia uma túnica envenenada à rival. A morte das crianças sacrificadas pelos coríntios é apresentada como consequência desse gesto. (MIMOSO-RUIZ, 1997, p. 613-4)

As duas últimas seqüências apresentam Medéia junto a Egeu, rei que lhe dá proteção contra os crimes cometidos. A feiticeira teria então tentado, sem

êxito, assassinar Teseu, filho de Egeu. Expulsa de Atenas, ela finalmente retornaria à sua terra natal, a Cólquida, para instituir, junto com seu filho Medos, o império dos medas.

A coletividade teria produzido todas essas diferentes cenas, que remontam às narrativas associadas às grandes navegações marítimas. Eurípides, ao escrever sua tragédia, particularizou uma variante do mito, revelando o fenômeno da retextualização que acompanha o processo autoral e confere uma marca de identidade à obra. Porém, ao individualizar o próprio texto, Eurípides também atribuiu uma grande carga individual à personagem Medéia. A história de sua vingança, de seus crimes, constrói sua condição de caso único – embora simultaneamente possa servir de símbolo resumitivo de um tipo de comportamento, uma espécie de “ira feminina” que iremos detalhar no próximo item. Antes, porém, para que possamos concluir nossa apreciação a respeito do mito, convém verificarmos as diversas concepções que recebe este termo. Ao examinar a variedade de estudos e suas especificidades, delimitaremos melhor nossa opção de análise.

Para Barthes (1978), por exemplo, o mito é visto como um elemento pleno de negatividade e reacionarismo, uma espécie de “sistema semiológico menor” (p.129). Nosso estudo, porém, não visa à cristalização de um mito, mas, pelo contrário, ao exame do fértil tratamento que um procedimento literário pode aplicar em um relato mítico. As inovações inseridas pelo fenômeno da retextualização atingem conotações muito criativas, o que reforça nosso ponto de vista de considerar o mito de Medéia não enquanto imagem autônoma, mas como

um objeto passível de reconstrução permanente. O grande valor do mito, a nosso ver, repousa nessa transformação que ele possibilita, colocando passado e presente em contínua circulação de trocas.

Eliade (1992), ao contrário de Barthes, já considera o mito em sua dimensão de utilidade, enquanto modelo para o comportamento humano – em especial para o comportamento ritualístico. O mito, assim, seria um repositório do saber, das práticas e da justificação dos costumes. Ao constituir um modelo exemplar, firmaria a noção de arquétipo, palavra que, vinda do grego “akhétypos”, etimologicamente significa “modelo primitivo, idéias inatas”.

Como conteúdo do inconsciente coletivo, o termo “arquétipo” foi empregado pela primeira vez por Jung (2000). A partir de então, pode-se designar sob o nome de mito uma imagem capaz de exprimir um elemento ou conflito da psicologia primitiva. Sem dúvida, neste ramo das análises psicológicas, constatamos a importância do componente simbólico, imprescindível também em nosso estudo. O ponto primordial de nossa atenção, porém, reside na constatação de um aspecto: se os mitos permanecem com toda a força de sua simbologia, não é porque esta seja imutável, e sim porque as leituras que possibilita vão modificando esses significados originais, instaurando novas funções para as imagens mitificadas ou já codificadas.

A noção de permanência e de tradição, incrustadas no mito, fazem pensar na inevitável ponte entre passado e presente, dimensões que se projetam na história e ajudam a construí-la. Toda a nossa tentativa de percorrer uma parte da variabilidade dos conceitos de mito justifica-se, assim, com a pretensão de um

entendimento que não alcança ser totalizante, mas busca uma proveitosa ampliação. Poderíamos, a propósito, lembrar as palavras de Walter (1993, p. 28):

Numa ótica histórica, o aspecto psicológico e o aspecto sociológico podem ser conciliados, pelo menos em princípio, mediante a hipótese de que o desenvolvimento das formas sociais, incluindo os rituais religiosos e as funções psíquicas, se processou sempre numa interação recíproca constante, de tal modo que, em termos de tradição, em cada fase um se coadunou com o outro.

Dentro da Análise do Discurso, a combinação dos elementos que compõem uma obra, em suas circunstâncias contextuais de produtividade, é sempre válida, no processo de estudo. Dessa maneira, confirmamos que não existe uma visão unívoca de mito e, conforme trabalhemos na área da etnologia, sociologia, psicologia etc., o significado do termo assume uma aplicabilidade ou outra. Em nossa apreciação, vamos pinçar influências de vários setores, para elaborar um fundamento satisfatório.

Ao tratar de *Medéia* enquanto mito que se textualizou numa tragédia, devemos, por exemplo, migrar de um conceito religioso do vocábulo (algo que estava de acordo com a atmosfera de sociedade arcaica em que o relato nasceu) para um conceito mais estético. Assim, entendemos, com Dabezies (1997, p. 731) que será considerado mito “*um relato (ou uma personagem implicada num relato) simbólico que passa a ter valor fascinante (ideal ou repulsivo) e mais ou menos totalizante para uma comunidade humana*”.

O “valor fascinante” procura resgatar algo da atmosfera sacralizadora dos antigos e tem o peso de um elemento que perdura na história de Medéia – é o seu componente mágico, traduzido em feitiçaria ou macumba. A finalidade repulsiva de seus atos criminosos atingirá o caráter simbólico que há pouco comentamos.

Porém, é de extrema valia perceber que, ao analisar *Medéia*, de Eurípides, ou *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, não estamos analisando propriamente o mito. Ao transformar-se em texto literário, o mito é reeditado – em primeiro lugar, porque passa de um âmbito coletivo para um domínio autoral.

Mas, se um mito não deve ser identificável com um texto apenas, a obra consolidada, a peça teatral ou o roteiro servem como sinalizadores da permanência do tal “valor fascinante” do relato, para comunidades ao longo do tempo. Como bem afirma Dabezies (1997, p. 732):

Este é sem dúvida o caso da maioria das imagens míticas herdadas da Antiguidade e transformada por todo o Ocidente em modelos literários prestigiosos. Durante uma época, eles podem voltar a ter o valor de modelos fascinantes (...). A vitalidade e atualidade de um mito se medem pela sua “receptividade” e pelas variações desta receptividade.

Para nós, está claro que o mito de Medéia, ao ensejar tantos processos de retextualização até a contemporaneidade, é um dos mais capitais, na história do pensamento e da arte. Se ele não se reduz a uma estrutura formal única de um relato específico, mas, ao contrário, celebra-se a cada reinvenção autoral, ainda assim podemos perceber sua identidade preservada, na constante negociação de uma estrutura dinâmica que combina episódios, situações e personagens com uma dialética sempre original.

6.2. Visões sobre o feminino

Como vimos antes, o mito de Medéia está indissolavelmente associado a questões sobre a feminilidade, que variam de acordo com as circunstâncias sócio-

históricas. Na antiguidade mais remota, constatamos uma espécie de “império do matriarcado”, segundo o qual o papel conferido à mulher era dos mais importantes, já que ela era considerada a única responsável pela propagação da vida, sendo um tipo de símbolo da fertilidade estreitamente relacionado à figura da Grande Deusa.

A mulher, conforme Rinne (1998), estava ligada à natureza, à estabilidade doméstica e à manutenção da existência, enquanto cabia ao homem a defesa do território e a caça. Épocas de conflito entre tribos rivais ocasionaram um maior prestígio dessa “função masculina” de guerra, e assim, aos poucos, o matriarcado foi substituído por uma dura visão patriarcalista, que lança reflexos ainda sobre a sociedade contemporânea. Não é à toa que ouvimos Jasão, na *Medéia*, de Eurípides, tratar da superioridade dos homens – e isso depois que a própria Medéia já havia feito um discurso sobre as limitações impostas à mulher, dentro da vida conjugal:

Mas as mulheres são assim: nada lhes falta
se o leito conjugal é respeitado; se ele
recebe um dia o menor golpe, então as coisas
melhores e mais belas vos parecem péssimas.
Se se pudesse ter de outra maneira os filhos,
não mais seriam necessárias as mulheres,
e os homens estariam livres dessa praga! (vv. 654-660)

Em *Gota d'água*, inicialmente os papéis sociais podem parecer invertidos, com Joana declarando que durante anos foi a principal provedora da casa, enquanto Jasão estava “quase sempre na maior pendura” (BUARQUE; PONTES, 2004, p. 129), “quase sempre lá no futebol” (*idem, ibidem*). A figura do sambista, do malandro com vida no estilo sombra-e-água-fresca, certamente não corresponde à virilidade de um patriarca de antigamente. Mas, se a “luta”

profissional começou a contar com mulheres dentre as participantes, nem por isso o pensamento patriarcalista, concentrado no privilégio da masculinidade, esfacelou-se. Ao contrário, vemos Jasão dizer, com a prototípica agressividade de um guerreiro – que agora fere com palavras a ex-mulher:

Agora você vai me ouvir, juro por Deus,
sarna, coceira, cancro, solitária, ameba,
bosta, balaio, eu te deixei sabe por quê?
Doença, estupor, vaca chupada, castigo,
eu te deixei porque não gosto de você.
Não gosto, porra, e não quero viver contigo.
Não tem idade nem ambição, mãe do cão,
só isso, não quero, não gosto mais de ti. (p. 92)

É curioso observar como a fala seguinte de Joana, após essa “explosão” de ódio, demonstra uma radical mudança em seu comportamento (e aqui poderíamos novamente apontar as questões de paratopia e etos, já assinaladas em capítulos anteriores). De esbravejante e furiosa, Joana passa agora a conciliadora e suplicante, paradoxalmente misturando os sentimentos:

Não vai, Jasão. Fica mais um pouco, Jasão.
Não vai. Pelo amor de Deus, Jasão, volta aqui,
Gigolô, quero dizer mais, não vai embora,
sacanhinha, aproveitador, volta, Jasão!
Não, Jasão, por favor, Jasão, não vai agora. (p. 92)

Por mais que seu pedido esteja relacionado à necessidade de desforra (de querer “dizer mais”), Joana está *chorosa*, como informa a didascália. Depois que Jasão grita, ela parece retrair-se, humilhar-se em súplicas. Por um instante, existe essa confissão de fraqueza.

A situação mostra que, enquanto Joana se queixa de acumular funções e sacrifícios, tendo de conciliar o espaço doméstico com o sustento profissional, recebe em troca não o reconhecimento de seu valor (o que seria, digamos, o

retorno de um prestígio matriarcal), mas o preconceito de uma sociedade ainda baseada em valores eminentemente patriarcalistas – e tão baseada nisso, que a própria Joana, ao menos por alguns momentos, rende-se, humilhada, à idéia de uma força superior.

Essa é a grande conjuntura paradoxal que o feminismo enfrentou, quando, a partir da década de 1960, enviou mulheres para a batalha por espaços sociais e mercadológicos, mas não amenizou sua “carga trabalhista” doméstica. O resultado foi a criação utópica de uma “super-mulher” que conciliasse todas as esferas da existência, dividindo-se entre os papéis de mãe, mulher, profissional e dona-de-casa. Em curto prazo, um ritmo tão vertiginoso demonstrou ser uma grande cilada. Badinter (2005), por exemplo, levanta interessantes pontos décadas após a revolução feminista que, sob muitos aspectos, atingiu as mulheres, ao fazer com que elas se sobrecarregassem com múltiplos compromissos e acúmulos de funções. O sentimento que muitas têm hoje é o de pensar: “Fomos enganadas”. O feminismo prometia a libertação e, ao contrário, trouxe um outro tipo de aprisionamento.

Joana sente-se trapaceada, sim, e não somente por Jasão. Diretamente, ele é o investimento que não deu certo – foi por ele que ela sacrificou os melhores anos de sua vida, ensinando tudo a um sujeito que “não sabia nada nem de mulher nem de mundo/e tinha um puta dum medo de olhar pro mundo” (BUARQUE; PONTES, 2004, p. 89). Entretanto, Joana, em última instância, sente-se roubada pelo império patriarcal, o mesmo que, personificado por Creonte, oferece “de sobra/ prestígio, posição” (p. 90), tudo o que ela não tem,

por ter-se desdobrado em inúmeras atividades simultaneamente, incluindo a criação dos filhos, também eles um fardo pesado demais:

São dois brotos das sementes
traíçoiras de Jasão.
E me encheram, e me incharam,
e me abriram, me mamaram,
me torceram, me estragaram,
me partiram, me secaram,
me deixaram pele e osso.
Jasão não, a cada dia
parecia estar mais moço,
enquanto eu me consumia. (p. 62)

É dentro desse contexto, que a mulher na atualidade sente-se dividida entre a culpa e a revolta – muitas vezes verbalizada em queixas. O lamento, que cria uma postura de vítima, ainda segundo Badinter (2005), assinala certas vantagens: “Para começar, a pessoa sente-se imediatamente do lado certo da barricada. Não só porque a vítima sempre tem razão, mas porque ela suscita uma comiseração simétrica ao ódio implacável que se nutre pelo seu carrasco” (p. 18).

A esse respeito, vejam-se algumas passagens das peças de nosso estudo, em que a protagonista recebe a solidariedade alheia. O coro, na *Medéia* clássica, diz:

Quanta desgraça a tua, infelizmente!...
Para que chão dirigirás teus passos?
A quem suplicarás que te receba?
Onde acharás um lar, uma cidade
a salvo da desdita? Vais errar
sem esperança nesse mar de angústias
a que foste lançada pelos deuses. (vv. 402-408)

Em *Gota d'água*, as vizinhas de Joana também falam a respeito dela com simpatia e piedade, como quando entoam o refrão:

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. (p. 54)

Mas a solidariedade que a protagonista inspira, em sua postura de vítima, não chega ao ponto de suscitar apoio à extensão de sua vingança. O coro de Eurípides, por exemplo, demonstra horror diante da iminência do filicídio, e o corifeu tenta dissuadir Medéia de seus planos:

Já que nos fazes estas confidências, quero,
ao mesmo tempo, dar-te um conselho proficuo
e tomar a defesa das humanas leis:
desiste de levar avante esses teus planos! (vv. 928-931)

Do mesmo modo, em *Gota d'água*, existe uma suspeita amedrontada, diante dos atos intempestivos de Joana. Observe-se o diálogo abaixo, a respeito:

EGEU- Os filhos dela agora são dois freios.
Dois sinais de cuidado, são os filhos.
CORINA- Tem hora que ela chama de empecilhos,
tem hora que ela diz co'os olhos cheios
d'água: meus dois olhos são meus dois filhos.
EGEU- Estão no meio, entre ela e o precipício.
CORINA- Tem hora que ela grita, arma um comício
contra os dois. Diz que eles são dois gatilhos.
Depois tem hora que, em seus devaneios,
são duas crianças abençoadas.
EGEU- Sem eles, as mãos ficam desatadas,
desimpedidas, livres, sem receios. (p. 99)

A suspeita, porém, parece absurda (até que se prove o contrário), justamente porque a agressividade está vinculada à esfera masculina. Medéia/Joana, como mulher e mãe, não teria um impulso de assassinato. A esse

respeito, Badinter (2005) esclarece que, de acordo com dados de criminologistas, quase sempre “o homem que mata o faz por um movimento de apropriação, de desejo de posse do outro, enquanto que a mulher que mata o faz por levar até o limite uma ânsia de libertação” (p. 74).

Afinal, é dentro dessa perspectiva que se pode analisar a “libertação” de Medéia de sua experiência matrimonial frustrada: traumatizada pela traição sofrida, ela liberta-se da dor através da vingança. O assassinato, enquanto gesto de violência masculino, serve-lhe como um modo simbólico de recuperar o passado, a vida de antes de Jasão, associada à juventude e à virgindade.

Se, conforme Sylviane Agacinski (*apud* BADINTER, 2005, p. 48), a maternidade é o elemento mais revelador da identidade feminina, existindo “uma espécie de consciência sexual” que acompanha a experiência da procriação, Medéia, ao matar os próprios filhos, estaria querendo anular-se sexualmente. A recuperação da virgindade está associada à captação de uma época mais feliz, quando Medéia tinha o poder de princesa, herdeira do trono da Cólquida, que ainda não tinha cometido seus crimes para favorecer Jasão. Mesmo no caso de Joana, personagem que representa a brasileira pobre e marginalizada, esse paralelo pode ser aplicado. Em alguns momentos, a protagonista de *Gota d’água* deixa claro que associa os filhos ao marido, em vários aspectos:

E me chutam, e me esfolam,
e me escondem, e me esquecem,
e me jogam, e me isolam,
me matam, desaparecem.
Jasão esperou quietinho
dez anos pra retirada.
Dou mais dez pra Jasãozinho
seguir pela mesma estrada. (p. 63)

Assassinar os filhos, portanto, não é apenas um ato de vingança contra o pai deles, que sofrerá uma dor perene. Simbolicamente, é um modo de suprimir novas chances de traição, de ingratidão. E, ao eliminar a figura das crianças, concebidas em parceria com o homem agora odiado, Medéia/Joana tem a impressão de voltar à época de um passado livre e pleno de felicidade.

A respeito, é bom lembrar que antropólogos como Eliade (1992) assinalam que muitas comunidades primitivas desenvolvem mitos para expressar a necessidade inconsciente que o homem tem de acreditar que pode regenerar o tempo perdido e salvar-se da destruição. Assim pode ser entendida a atitude filicida de Medéia – ao matar os próprios filhos, ela nega o tempo do matrimônio e retorna à época em que era uma princesa virgem, recuperando a juventude, a identidade e a própria pátria.

Não esqueçamos também que o assassinio que Medéia comete assume um teor ritualístico, ligado à sua figura de feiticeira. Em nosso próximo item, discutiremos melhor este aspecto, mas já queremos assinalar, com Nogueira (2004), como os elementos mágicos podem ser entendidos dentro da polaridade masculino-feminino:

Dentro de um esquema mental coletivo, a feiticeira européia encontra-se *intimamente* ligada à existência de dois sexos – um dominante e outro dominado – e à tentativa deste último de superar esta situação por intermédio de atividades psicossimbólicas e materiais. (...) Assim, a ação da mulher aparece em termos carregados de um conteúdo mágico e misterioso, demonstrado nas palavras *fascínio*, *encantadora*, *sedutora*, freqüentemente utilizadas para representar e exprimir a ação da personagem feminina sobre o sexo oposto. (p. 48)

Sob este ponto de vista, Medéia teria sua feminilidade reforçada pelos atos de feitiço; sua maneira de impor-se passa pelos recursos mágicos e insondáveis –

instrumentos de poder para que ela supere as afrontas infligidas pelos homens, em especial Jasão.

A partir das bases teóricas apresentadas, interessa-nos agora discutir o fenômeno do filicídio em relação aos valores atribuídos ao feminino, em diversos momentos históricos. O grande elemento trágico da história de Medéia é o assassinato dos filhos pela própria mãe – mas em que medida este crime era avaliado, na sociedade grega clássica, e como é visto na sociedade brasileira contemporânea? Procederemos a algumas análises.

Conforme Florenzano (1996), sabemos que na Grécia antiga, sobretudo em Esparta, existia uma enorme preocupação em criar apenas filhos fortes e saudáveis que, ao crescer, fossem capazes de cumprir com seus deveres para com o Estado. Assim, a prática do infanticídio era muito comum: crianças não desejadas eram expostas, colocadas num pote de argila (e ocasionalmente acontecia de serem adotadas por famílias que não tinham herdeiros), ou eram abandonadas no campo, ou ainda (como ocorria em Esparta) podiam ser jogadas em um precipício, onde se depositava o lixo.

Tais práticas parecem horrendas à sociedade contemporânea, que em alguns países (incluindo o Brasil) ainda debate com veemência a legalização do aborto e o uso de células-tronco para pesquisas científicas, partindo do princípio de que o embrião deve ser respeitado como uma vida humana, não importa a fase de desenvolvimento em que se encontre. Porém, é preciso acrescentar que a exposição, o abandono e até mesmo a execução de recém-nascidos na Grécia clássica tinha uma justificativa legal. Como afirma Florenzano (1996, p. 20):

A criança que ainda não foi reconhecida pelo pai, que não passou por toda uma cerimônia de reconhecimento, primeiro pela comunidade mais próxima e depois pela sua comunidade como um todo, não existe ainda e, portanto, a sua exposição não pode se considerada um crime.

É interessante a constatação de que os termos gregos empregados para assassinato de crianças e para exposição de crianças eram diferentes. Com efeito, o assassinato era legalmente proibido e moralmente condenável, enquanto a exposição era um ato reconhecido pela sociedade como legítimo e não era afetado pela legislação sobre homicídio.

Ariès e Duby (1997) também comentaram as razões para o abandono de recém-nascidos no Império romano. Em muitos aspectos sabemos que havia práticas sócio-culturais comuns entre esta sociedade e a sociedade grega clássica. Também entre os romanos o nascimento não era apenas um fato biológico – o reconhecimento social era indispensável para que uma criança viesse ao mundo. O ato de levantar o filho do chão, onde a parteira o tinha depositado, fazia do chefe de família o elemento responsável na decisão pela vida da criança:

A criança que o pai não levantar será exposta diante da casa ou num monturo público; quem quiser que a recolha. Igualmente será enjeitada se o pai, estando ausente, o tiver ordenado à mulher grávida. (...) o abandono de filhos legítimos tinha como causa principal a miséria de uns e a política patrimonial de outros. (...) mesmo os mais ricos podiam rejeitar um filho indesejado, cujo nascimento pudesse perturbar disposições testamentárias já estabelecidas. (p. 23-4)

Não podemos deixar de comentar que o costume de expor ou abandonar crianças e sua inculpabilidade ou ausência de remorsos explica-se pelo ritual de passagem, necessário ao reconhecimento de um filho. Não significa, portanto, que não houvesse uma relação de amor dos pais para com os filhos, nas sociedades antigas. Ao contrário, ainda segundo Florenzano (1996, p. 20), há “inúmeras referências, desde os poemas homéricos, a crianças queridas e amadas pelos pais e avós”. Aliás, esse preceito de amor perpassava pelos aspectos da

religião doméstica grega, que estipulava ser a alma dos antepassados venerada através da linhagem masculina.

Coulanges (1995), assim, afirma que uma pessoa cuja família se extinguisse era considerada desgraçada, pois não lhe restaria ninguém para lhe prestar culto e oferenda no dia de sua morte. Jasão, portanto, experimentaria o desespero, já que “o infanticídio põe fim à sua estirpe, pelo que sua alma não terá a dedicação sacra dos cultos prestados pelos filhos aos ascendentes” (PEREIRA, 2006, p. 50).

Apesar de todas essas circunstâncias, havia, muitas vezes, uma criação delegada a um “pedagogo” ou “nutridor”, com quem as crianças passavam mais tempo do que com os próprios pais. Novamente recorremos a Ariès e Duby (1997, p. 28):

Assim que vem ao mundo, o recém-nascido – menino ou menina – é confiado a uma nutriz: havia passado a época em que as mães amamentavam os próprios filhos. Porém a “nutriz” faz muito mais que dar o seio: a educação dos meninos até a puberdade é confiada a ela e a um “pedagogo” (...). As crianças vivem com eles, com eles tomam suas refeições, porém jantam com os pais e seus convidados – jantar que tinha algo de cerimonial.

O costume descrito acima, que praticamente conferia à criança uma “família adotiva” constituída pelos educadores, pode justificar a presença da ama como personagem na *Medéia* de Eurípides. A ama não apenas tem a função informativa, ao dissertar sobre os acontecimentos e o estado de espírito de sua patroa. Ela cuida das crianças, está ao seu lado – muito mais do que a mãe. É a elas que se dirige, no susto de ver chegar Medéia enfurecida:

Caras crianças, é assim: está inquieto
o coração de vossa mãe, inquieta a alma.
Ide sem vacilar em direção à casa.
Fugi ao seu olhar, evitai encontrá-la. (vv. 117-120)

E em passagem logo adiante, dialogando com a patroa, a ama deixa claro o temor pelo destino dos meninos que tanto ama:

Ah! Infeliz! Teus filhos não têm culpa alguma
nos desacertos de seu pai. Por que os odeias?
Tenho tanto receio de vos ver sofrer,
crianças minhas, neste desespero extremo!... (vv. 132-135)

Observamos ainda que o citado ritual de reconhecimento da criança (e a conseqüente decisão sobre o ato de expô-la ou abandoná-la) era função paterna, mas isso não invalida que extra-oficialmente a mulher desempenhasse um papel nesse assunto. Através de Ariès e Duby (1997, p. 26), sabemos que na sociedade clássica havia muitos métodos abortivos e contraceptivos empregados, todos eles sob responsabilidade da mulher. Ora, se havia liberdade para que a mulher decidisse interromper ou não a gravidez, também podemos supor que, diante do nascimento do filho, ela não tinha o poder do “reconhecimento” da criança, mas podia optar por não criá-la.

Não é preciso muito esforço para provar que as mulheres sempre tiveram algum poder de decisão sobre a vida de seus filhos. O próprio momento do parto, que muitas vezes ocorria sem o conhecimento dos homens, liberava-as para decisões sobre o destino do recém-nato, caso estivessem dispostas a abandonar o filho ou mesmo matá-lo. As conhecidas “rodas dos expostos” das igrejas medievais existiam justamente como um meio cristão de acolher crianças indesejadas que, de outra maneira, teriam morte certa. Essa característica arquitetônica também é percebida em hospitais brasileiros do período colonial, conforme aprendemos com Del Priore (2002, p. 191):

Junto à parede lateral ou frontal do imóvel, pertencente ao hospital, instalava-se a Roda dos Expostos. Dispositivo bastante difundido em Portugal, a Roda consistia num cilindro que unia a rua ao interior da Casa de Misericórdia. No Brasil, apenas Salvador, Recife e Rio de Janeiro estabeleceram tais Rodas no período colonial. Após a Independência, a instituição conheceu enorme sucesso, alcançando o número de doze em meados do século XIX.

Na contemporaneidade, confirmamos que as mulheres continuam a exercer suas práticas de abandono de filhos: casos de bebês encontrados em latas de lixo, por exemplo, são notícias corriqueiras nos jornais. Se esse procedimento perpetua-se até hoje, mesmo com toda uma legislação punitiva, temos condição de imaginar que na época clássica o assassinato de bebês era um ato cometido pelos pais, mas também (e, talvez, sobretudo) pelas mães.

Agora, sem sombra de dúvida, uma diferença se estabelece na situação de Medéia/Joana: o crime contra os filhos, no seu caso, recebe a designação de filicídio (morte dada ao próprio filho, a qualquer tempo) e não de infanticídio (assassinio do próprio filho, sob a influência do estado puerperal, durante o parto ou logo depois). Inexistem registros, nas pesquisas sobre as sociedades antigas, sobre a legitimação ou o hábito de matar crianças que não fossem recém-nascidas. Também não há, como elemento de motivação para este ato, a justificativa de vingança – não por parte da mulher.

O homem da Antiguidade poderia matar um recém-nascido ao suspeitar que fosse uma criança adulterina (embora possamos duvidar se, nesta sua ação, o sentimento motivador era mesmo o da vingança contra a esposa), mas certamente não faria isso com uma criança já de certa idade. As decisões nesse sentido eram tomadas imediatamente após o nascimento. É assim que Édipo, ainda bebê, é abandonado para morrer, depois que seu pai, Laios, consultara o oráculo de

Delfos e descobrira que aquele filho estava destinado a casar-se com a mãe, após cometer o parricídio.

De acordo com Florenzano (1996, p. 65), a morte de crianças reconhecidas como herdeiras representava, para a sociedade antiga, uma catástrofe, por indicar uma ameaça à manutenção da posteridade:

Heródoto e Tucídides escolheram a morte de escolares como exemplo de uma calamidade perversa. O episódio contado por Tucídides, a matança de crianças de Micalessos pelos trácios, é visto como o desastre mais completo, abrupto e horrível que jamais acometeu a cidade.

Está claro, portanto, que o filicídio cometido por Medéia não seria considerado corriqueiro ou natural, sob nenhuma circunstância, pelos gregos clássicos. Podemos inclusive ponderar que o valor terrífico desta tragédia, para os antigos espectadores, equivalia ao sentimento moderno diante do mesmo episódio. Se, porém, a percepção deste sentido trágico acontecia de maneira mais ou menos equivalente para os espectadores ao longo do tempo, tal não ocorreu com os valores simbólicos do crime de Medéia, que podem, de maneira extremamente rica, ser associados a diversas maneiras de entender a figura feminina.

De acordo com a psicanálise, a partir das idéias freudianas pode-se considerar a violência como elemento fundador de uma sociedade. Analisando os ritos que envolvem sacrifícios, desde a tragédia grega, passando pelo texto bíblico e pelos relatos antropológicos, Girard (1991) mostra que os sacrifícios humanos ou de animais não eram simples oferendas aos deuses, mas funcionavam como exposição de vítimas expiatórias para as quais se dirigia todo

o capital de ódio e desconfiança que uma sociedade determinada conseguia pôr em movimento.

Essa espécie de crueldade institucional, válida inclusive para a legitimada morte de recém-nascidos na Antiguidade, era, como vimos, tarefa executada pelos homens. Eurípides, porém, que já foi descrito como o tragediógrafo que mais deu voz às mulheres²⁵, coloca sua Medéia com um simbólico poder social, de violência fundadora. Sim, pois quando Medéia, a bárbara expulsa de Corinto (uma das três mais ricas cidades da antiga Grécia, rival de Atenas e Esparta), mata os próprios filhos, quer com isso também provar sua rejeição à sociedade local. O assassinato das crianças é uma negação da descendência, do prestígio vinculado ao grego Jasão. Com o seu ato de crueldade, ela atinge não somente o ex-marido, mas todo um corpo social.

Se existe, por um lado, um simbólico valor relativo à sociedade, por outro lado o gesto de Medéia expressa também uma dimensão individual. Conforme Enriquez (1990, p. 110), “a pulsão de destruição se apresenta na maioria das vezes mesclada com a sua pulsão inversa, a de vida”. A pulsão do Eros em Medéia justifica-se, assim, simultaneamente associada a Thanatos. Nesse sentido, já comentamos como, ao destruir os próprios filhos, Medéia concentra-se em si mesma, na recuperação de seu principado e poder, de sua sexualidade pré-matrimônio. A violência é seu modo de superar a tirania e a traição de que foi vítima.

²⁵ Barros (1997), por exemplo, define-o como um “hábil vasculhador da alma feminina” (p.59), e Pereira (2006) ressalta que 12 das 17 tragédias que Eurípides escreveu e alcançaram a contemporaneidade têm nomes femininos, e 13 têm uma mulher como personagem principal.

A pulsão de morte que leva a personagem a efetivar seu crime e, com isso, afirmar a preponderância da própria existência, poderia ser contida pela culpa – mas este sentimento talvez seja moderno demais. Abordando o trabalho de Freud sobre o mal-estar na cultura, Cruz (2002) comenta que, para além das pulsões a serviço de Eros, existe o funcionamento das pulsões de morte. Como uma das resultantes de suas articulações com as pulsões sexuais, produz-se o *superego*, responsável, entre outras formações, pelo eterno sentimento de culpa nos sujeitos modernos:

Expressão de uma luta constante entre Eros e pulsão de morte, de um conflito de ambivalência presente em todas as relações humanas, esta forma de expressão de tal conflito – sentimento de culpa – seria própria de uma cultura que tem na família sua referência de organização. (p. 36-7)

Não parece por acaso que as versões mais modernas da tragédia, como as que analisamos em nosso estudo, optem por uma Medéia mais angustiada, psicologicamente mais atormentada pela culpa. Essa marca, que percebemos no roteiro de Vianna Filho e na peça *Gota d'água* seria, portanto, um indício de um elemento comportamental contemporâneo, um aspecto bastante discutido pela psicanálise.

A culpa, aliás, insere-se de modo intimamente associado às mudanças produzidas na estrutura familiar em relação aos poderes da “mulher-mãe” hoje. De acordo com Julien (1997), são basicamente três poderes ganhos. O poder médico confere à mulher, em muitos países, a decisão sobre o nascimento ou não de uma criança, não sendo necessária a opinião do pai a respeito. O poder judiciário suprime a autoridade paterna, em proveito da autoridade do casal parental. No Brasil, por exemplo, a Constituição de 1988 determinou que o

homem não é mais o cabeça do casal, e, em caso de divórcios ou separações, quase sempre a guarda das crianças é concedida à mãe. Há ainda o poder ensinante, pelo qual se observa que, nas escolas, cada vez mais mulheres são as educadoras de crianças e jovens.

Tais “poderes” redundam, claro, num acúmulo de responsabilidades, diante das quais as mulheres geralmente se sentem oprimidas e pressionadas, conforme já comentamos. Daí a culpa, na diária gestão de uma família contemporânea, que compreende uma educação dos filhos não mais delegada a amas, nutrizes ou pedagogos clássicos. E a culpa também na pulsão de morte assumida, dentro das atualizações de um mito clássico.

Outra mudança pode ser percebida, no entendimento do filicídio em relação aos dois momentos históricos que abordamos, a Antiguidade e a época contemporânea. Há pouco ressaltamos que Medéia, ao destruir os próprios filhos, simbolicamente executa a recuperação de sua sexualidade pré-matrimônio. Ora, tal não pode ser dito a respeito das Medéias atuais, pois que hoje, após décadas de movimento feminista, avanços tecnológicos e mudanças ideológicas deram lugar à mais festejada das conquistas obtidas pelas mulheres: a separação entre sexualidade e maternidade.

A psicanálise aborda esta cisão sob muitos ângulos. Freud, o aclamado “pai” das teorias psicanalíticas, já entendia a feminilidade enquanto “continente negro”, enigma, e seu estudo sobre o feminino não é homogêneo. Ao longo de sua obra, as formulações variam, conforme a compreensão e extensão que adquirem os diferentes elementos conceituais. Não vamos entrar no detalhamento

dessas variações, mas gostaríamos de estabelecer uma reflexão que agora nos proporcionará uma postura comum, no olhar para o crime de Medéia, dentro dos diversos períodos históricos.

Em Gurfinkel (2002, p. 230), lemos:

Assim como Freud reinventou o conceito de sexualidade no início do século XX, também as noções de *masculino* e *feminino* foram reelaboradas pela psicanálise em suas bases. A quebra da conexão automática entre sexualidade e reprodução foi o ponto de partida desta revolução freudiana. (...) Considerar o masculino e o feminino com Freud é, antes de tudo, tomá-los como um par, uma polaridade ou uma antítese.

Justamente a antítese era a forma de compreensão para o funcionamento social ou comportamental dos sexos, numa Antiguidade que distribuía os papéis domésticos, internos, às mulheres, e as funções externas ou bélicas, aos homens. Há a ressalva de que, então, as mulheres estavam completamente vinculadas ao seu ofício materno, coisa que atualmente já não se aplica. Entretanto, a visão freudiana como uma “reinvenção” da sexualidade no princípio do século XX ainda estava ligada ao mesmo par antípoda de separação entre os sexos...

Concordamos com Alonso (2002, p. 16), quando admite que as teorias são produzidas sempre “em momentos culturais determinados, em que um conjunto de crenças coletivas sobre o feminino e o masculino, organizadas em mitos, exerce seus efeitos na própria produção das teorias”. Sabemos também que tratar do feminino na psicanálise é enveredar por um enorme leque de questões: é falar da mulher, do gênero, do processo de sexuação etc.

Logicamente, não pretendemos seguir as minúcias desse caminho, por ser outra a nossa linha teórica. Entretanto, acreditamos que as reflexões aqui sugeridas, sob o apoio de estudos psicanalíticos, não resvalam para terreno

impróprio. Se, para estudarmos a figura feminina da Medéia clássica nos valem de historiadores, para o estudo do feminino na contemporaneidade, acreditamos ser indispensável passar pela psicanálise. O debate que daí surge nasce como forma de explicitar a grande produtividade que o mito de Medéia inspira, em inúmeras áreas do conhecimento.

6.3. A identidade da feiticeira

Medéia constrói-se como mito e como personagem através de duas vertentes básicas: a feminilidade e a feitiçaria. Esses dois componentes de sua constituição são debatidos ao longo do relato trágico e recebem múltiplas associações, a ponto de poderem, em algumas épocas, ser tomados como aspectos profundamente assemelhados. A figura da mulher, durante o período medieval, por exemplo, esteve quase sempre associada à imagem de uma feiticeira ou bruxa, alguém capaz de produzir sortilégios. Pretendemos discutir agora um pouco melhor as questões envolvidas nessas relações, observando em que medida elas contribuem para o enriquecimento do estudo de nossas obras em análise.

Páginas antes, vimos como a magia esteve relacionada, em sociedades arcaicas, ao mito e à religiosidade. Essa ligação corroborava o poder divino de Medéia, já indicado por sua situação familiar, de parentesco com Hélios. Ora, a religiosidade é um componente estreitamente relacionado à magia ou à feitiçaria, segundo alguns autores. Mas, para apreciarmos a extensão dos conceitos, convém, antes de tudo, fazer a distinção entre os termos que poderíamos aplicar a

Medéia: *maga*, *feiticeira* ou *bruxa*? Preferimos o segundo, e vamos justificar por quê.

Montero (1994, p. 24-5), no mesmo impulso conceitualista que agora assumimos, afirma:

Diria que a magia é um fenômeno puramente individual: o mágico é um indivíduo que tem uma técnica e a aplica para adquirir certos efeitos. Na magia, portanto, nunca há pacto com nenhum ser sobrenatural. Não há, por exemplo, pacto com o Diabo, que parece ser o centro da bruxaria. (...) A magia é uma técnica, uma tentativa de ação sobre a natureza exercida por um ser individual. (...) A feitiçaria seria também uma técnica, mas baseada numa crença coletiva de exercer uma ação maléfica sobre outros.

Nogueira (2004) concorda com o teor técnico aplicável à magia, definindo-a como “uma curiosa combinação, *arte pré-científica* primitiva, entremeada ou não com elementos de fundo religioso, destinada a provocar fenômenos extraordinários junto a uma ordem natural do cosmos” (p. 17). A magia poderia, entretanto, também ser entendida como “a arte de reduzir, a serviço próprio, por meio de práticas ocultas – sob uma roupagem mais ou menos religiosa – as forças da natureza, ou captar as influências do mundo invisível” (p.18). Nessa referência ao “mundo invisível”, vemos o componente sobrenatural que tinha sido excluído por Montero (1994), dos domínios da magia.

Ribeiro Jr. (1994), tratando do mesmo assunto, dilata o entendimento, ao assumir que a magia não seria simplesmente um conjunto de práticas, ritos e cerimônias, “realizado com a intenção de interferir no curso natural dos acontecimentos com a ajuda de forças sobrenaturais” (p. 46), mas constituiria, acima de tudo, “uma visão completa do universo, uma atitude frente ao mundo, e, mesmo, uma regra de vida” (*idem*).

A relação do feitiço com o mal, apontada antes por Montero (1994), também não parece ser uma condição absolutamente necessária, para outros teóricos. Nogueira (2004), por exemplo, busca uma explicação de raiz etimológica:

O termo feitiçaria traz consigo a idéia de “algo feito”, para alguns autores estando relacionado ao latim *fatum*=destino. Sua origem européia parece estar ligada à magia amatória ou erótica, desenvolvida na Grécia, ou, melhor dizendo, às operações mágicas vinculadas aos desejos e paixões amorosas, o que faz com que a feiticeira, além de efetuar elucubrações mágicas, intervenha como intermediária de casos amorosos. (p. 42)

Aqui, o feitiço tem finalidade amorosa, e não maléfica, embora um aspecto não exclua o outro. No caso de Medéia, por exemplo, foi a decepção provocada pelo amor (representado por Jasão) que a levou a matar sua rival, Creonte e os próprios filhos, assim como no passado ela cometera outros crimes para auxiliar os argonautas a conseguirem seus objetivos. O feitiço, portanto, poderia agir tanto para o bem quanto para o mal, indicando uma atitude de excessos sentimentais. Esse último ponto também é ressaltado por Nogueira (2004, p. 43): “O mundo da feitiçaria é o mundo do desejo, do desejo eminentemente passional, que a tudo se sobrepõe para conseguir uma resposta para uma paixão não correspondida ou proibida”.

Para nosso estudo, portanto, consideramos a feitiçaria a melhor formulação para os poderes mágicos de Medéia. O feitiço, em si, vale-se da magia, da técnica de poderes ocultos – mas tem como acréscimo a intensidade das paixões, num êxtase muitas vezes místico, ligado a práticas rituais. Nesse ponto, podemos lembrar que as definições que agora ensaiamos também se aplicam à Medéia de Vianna Filho, assim como à Joana, de Chico Buarque e

Paulo Pontes. A macumba, enquanto prática religiosa, também lida com recursos mágicos. A cena do Caso Especial *Medéia* (Anexo A, p. XVI) que mostra a protagonista preparando o “despacho”, misturando o veneno ao alimento que vai oferecer à noiva de Jasão, é uma típica situação de feitiçaria, ainda conforme Nogueira (2004). Este autor assinala que “uma terceira função” da feiticeira – “à parte sua intervenção como praticante da magia e mediadora amorosa –, exigida pela própria dinâmica do mundo passional, é sua intervenção como envenenadora” (p. 42).

A bruxaria, ao contrário, parece, de acordo com Levack (1988), estar associada a pactos demoníacos – concepção cunhada pelo período medieval, que lançou uma carga proibitiva sobre as práticas sobrenaturais, médicas ou místicas que contrariassem os preceitos cristãos. Para alguns teóricos que se debruçam sobre a Antiguidade, a bruxaria ainda surge como um exercício “rural e de caráter coletivo” (NOGUEIRA, 2004, p. 50), no que não vemos aplicabilidade, para o caso de *Medéia*.

Poderíamos encontrar muitas outras especificidades e pontos de vista contrários a respeito dos conceitos de magia, bruxaria e feitiçaria, dependendo da área de estudo ou do foco escolhido pelo teórico. Entretanto, concordamos mais uma vez com Nogueira (2004, p. 22), quando diz que uma interpretação histórica do tema deve rejeitar toda “atomização e formalização de noções”, combatendo as “explicações particularizantes ou demasiado gerais, para considerá-las em uma situação de estruturas mentais e interdependência cultural, sobre as quais atua o imaginário” (*idem, ibidem*). Tal é a nossa proposta, visto que buscamos uma

funcionalidade no uso dos conceitos, muito mais do que suas sutilezas de significação.

Claro que, nesse processo, temos de levar em consideração que as bases do pensamento mágico diferem de sociedade para sociedade, e devido a essa variabilidade encontramos concepções múltiplas, sendo algumas mesmo contraditórias. Conforme as circunstâncias culturais, veremos a propriedade de adotar uma avaliação do termo ou outra. Em nosso caso, que pretende contemplar a Antiguidade clássica, por um lado, mas sem perder de vista as mutações apresentadas na época contemporânea, parece-nos que o vocábulo *feiticeira* aplica-se bem, tanto à Medéia antiga quanto à moderna.

A feitiçaria, por si, traria técnicas de magia, mas não se confundiria com a bruxaria. Esta, mais relativa a artes diabólicas, ganhou – como já dissemos – formulação sobretudo pelo imaginário medieval, que não condiz com o contexto de produção das obras que escolhemos trabalhar. Desse modo, entendemos que a figura da feiticeira passou de uma imagem vinculada aos elementos rituais, sagrados, da religião antiga – de acordo com Rinne (1998) –, a uma figura rejeitada pela sociedade, temida e mesmo execrada.

Medéia traz, em sua composição, as raízes sagradas de uma religiosidade ancestral, funcionando como um instrumento espiritual. No caso clássico, representando um poder que revelaria sua ascendência divina, sua importância positiva; no caso moderno, também associando-se à religião, pelas práticas de macumba. Ao mesmo tempo em que demonstra superioridade pelos seus

conhecimentos mágicos, Medéia/Joana é hostilizada e odiada, pois seus poderes vão possibilitar a realização de crimes.

Na peça de Eurípides, já vemos o medo de Creonte quanto ao poder de Medéia – exatamente da mesma forma como o “moderno” Creonte, transformado em diretor de escola de samba ou proprietário de conjunto habitacional, expressa. A macumba, o pacto com as energias mágicas ou sobrenaturais, passa a ser um estigma que isola a feiticeira das pessoas comuns.

Lembramos, porém, que a caracterização de Medéia como feiticeira não é uma curiosidade de sua história pessoal – antes, funciona como representação muito comum de uma personagem feminina. Ao longo dos séculos, a literatura celebrou a mulher como criatura misteriosa, cheia de sortilégios – e isso, sobretudo pela influência cristã, que em muitas ocasiões rotulou o sexo feminino como impuro e maligno, sempre disposto a pactuar com o diabo em projetos de sedução. A Idade Média demonstrou fartamente as conseqüências desse pensamento preconceituoso.

Em outras épocas, como aconteceu durante a estética romântica, a mulher encaixou-se num outro extremo cristão – o da figura da santa, da virgem pura e perfeita. Mesmo aí, em todo o seu protótipo de idealização, esteve associada a alguém diferente, especial, enigmático. Ou seja, raramente considerou-se (ao menos na literatura ou no âmbito artístico em geral) a mulher como simples ser humano do sexo feminino. A ela sempre foram atribuídos valores ocultos ou simbólicos – às vezes ofensivos, às vezes exaltatórios. Daí a relação íntima que percebemos, na composição de Medéia, entre a feminilidade e a prática da

feiticeira. Um elemento surge como o complemento do outro; um reitera os indicativos do outro, e ambos colaboram até hoje para a solidificação de uma forma de pensar sobre a mulher que remonta a épocas muito antigas.

Nesse sentido, acreditamos que a feiticeira seria a representação básica da Mulher, inclusive porque o próprio termo “feitiço” aparece dicionarizado com dupla acepção: tanto pode significar “malefício” quanto “fascinação”. Tal desdobramento confirma a visão dúbia que recai sobre as mulheres, historicamente. Vistas como bruxas, responsáveis pelo pecado original, seres inclassificáveis mesmo para a psicanálise (e aqui lembramos a célebre indagação freudiana, até hoje sem resposta definitiva: “O que querem as mulheres?”), ou, ao contrário, tidas como santas, fontes de encanto e altruísmo, as mulheres podem muito bem ser entendidas como feiticeiras – ainda que seu feitiço, em muitas ocasiões, seja apenas imaginação ou desejo dos homens.

Para entender esse mecanismo, talvez seja preciso recorrer novamente a referências psicológicas. Na psicologia, encontramos um pouco do instrumental necessário para a compreensão do horizonte onde surgem e se desenvolvem as manifestações da psique coletiva em suas dimensões real e imaginária. Freud, por exemplo, em *Totem e tabu*, analisa práticas ritualísticas em sociedades primitivas e algumas interdições motivadas por crenças que até hoje estão enraizadas em hábitos contemporâneos. Acompanhar um pouco desse estudo será útil para nós, visto que os feitiços de Medéia e seu ato filicida levantam, sem dúvida, reações típicas daquelas motivadas por tabus.

Em comunidades arcaicas, o tabu referia-se a qualquer proibição ou restrição que determinasse que certos objetos, indivíduos, lugares, palavras ou atos fossem considerados impuros ou perigosos, muitas vezes por terem uma natureza sagrada, inviolável. A interdição trazia, naturalmente, uma série de ameaças àqueles que pensassem em cometer o gesto profano da desobediência, do contato.

Para Freud, o termo “tabu” possui dupla acepção – sinalizando, a nosso ver, uma postura de significação ambivalente muito semelhante à dos conceitos de magia ou feitiço: “O significado de ‘tabu’ (...) diverge em dois sentidos contrários. Para nós, significa, por um lado, “sagrado”, “consagrado”, e, por outro, “misterioso”, “perigoso”, “proibido”, “impuro” (FREUD, 1999, p. 28). A ambígua negociação de sentidos existe aqui tanto quanto no conceito de “magia” ou “feitiçaria”, conforme vimos antes.

Em Medéia, a convergência desses dois componentes, feitiço e tabu, torna-se ainda maior pelo fato de a morte das crianças acontecer num contexto ritualístico de sacrifícios que evoca uma atmosfera mágica – o assassinato pela espada, como nas antigas imolações aos deuses, ou o envenenamento²⁶ apelam para ritos sagrados, que encerram valores espirituais.

A associação entre magia/feitiçaria e religiosidade já foi debatida e parece mesmo inevitável. Agora, entretanto, convém adicionarmos o vínculo com o elemento tabu, no relato de Medéia. Logicamente, o filicídio pode ser encarado como um tabu, na medida em que afronta uma lei natural, muito mais do que

²⁶ E, na página 213 desta tese, vimos como o uso do veneno também podia ser considerado um exercício de feitiçaria.

sagrada. Ainda de acordo com Freud (1999, p. 28), é suposição geral que “o tabu é mais antigo que os deuses e remonta a um período anterior à existência de qualquer espécie de religião”.

A preservação do próprio código genético, através da proteção aos descendentes, com certeza, prova um instinto de sobrevivência que independe de fundamentos espirituais, visto que este comportamento é observado em praticamente todas as espécies animais. O tabu que abomina a morte de crianças não é, portanto, originário de práticas religiosas – ao contrário, muitas vezes o assassinato de inocentes pode por elas ser justificado.

Sabemos que a imolação de crianças como sacrifício em honra de uma divindade foi, para muitas sociedades ao longo do tempo, uma iniciativa que acontecia não para representar o desprezo ou o ódio pelas novas gerações. A morte daquelas pessoas não se explicava como crime ou impulso de autodestruição social, mas, pelo contrário, encontrava seu esclarecimento na esperança de uma recompensa divina. É esse raciocínio que está na base da história cristã do sacrifício de Isaac, por exemplo: o tabu da morte do filho continuava existindo naquela situação. Não era sem sofrimento que Abraão ia sacrificar seu único filho. Seu gesto, porém, provava, acima de tudo, obediência a um poder superior, renúncia de um bem pessoal em nome de um bem supremo.

Dentro dessa mesma perspectiva, poderíamos entender o filicídio cometido por Medéia como um ato de magia e religiosidade – algo que não elimina o tabu, logicamente, mas de certo modo o explica, num contexto sagrado. Medéia renuncia a um bem particular (os filhos, que também são dela), em nome

de um objetivo mais elevado (a vingança). O ato vingativo aqui, no contexto clássico, supera as motivações individuais, para alçar-se a um ato de justiça religiosa.

De acordo com esse ponto de vista, a ascensão de Medéia na Antiguidade não poderia ser justificada por uma insubordinação de Eurípides, que ousa criar uma peça em que o mal triunfa. Segundo Duarte (2007b), os atos de Medéia encontram aprovação no âmbito divino, em primeiro lugar porque ela invoca o juramento feito a Hécate²⁷ – é em nome dele, e pela preservação de uma fidelidade antes de tudo religiosa, que deve vingar-se de Jasão. Entretanto, além da cumplicidade da deusa do amor, Medéia (como neta de Hélios) espelha, até certo ponto, o alcance do castigo divino. Como feiticeira, ela tem métodos para isso, para proporcionar a Jasão uma punição que é uma espécie de ira dos deuses.

Claro que essas explicações de teor sagrado não eliminam o caráter hediondo do ato filicida. Como dissemos antes, a atmosfera de religiosidade pode justificar o gesto de sacrifício, porém não o torna mais aceitável. O tabu permanece, e é curioso como mesmo Freud (1999, p. 31) parece associar esse termo às práticas da feiticeira Medéia, quando comenta que “certas pessoas e coisas estão carregadas de um poder perigoso que pode ser transferido através do contato com elas, quase como uma infecção”.

Medéia, que já era temida em Corinto por seus crimes antecedentes (e por isso também vivia à margem da sociedade grega e mereceu a tentativa de expulsão por parte de Creonte), não poderia, após o assassinato dos filhos,

²⁷ Conforme Bulfinch (2007, p.36), Hécate era a deusa da bruxaria e do encantamento, “uma divindade misteriosa, às vezes associada com Diana e, outras vezes, com Prosérpina”.

permanecer no mesmo lugar. Foi necessário que ela fugisse, conseguisse refúgio em Tebas, para onde vai, levada no Carro do Sol. Essa fuga alada é uma ascensão, conforme já dissemos – mas não somente a ascensão da Medéia-personagem. A Medéia-divina, com seus feitiços e seus rituais de imolação, é quem sobrevoa, inatingível, a Corinto que deixou banhada em sangue. A esse respeito, Duarte (2007b, p. 13) comenta:

Ao final da peça, a heroína surge no *deus ex machina*, espécie de grua usada para fazer planar os deuses acima dos personagens humanos, a bordo da carruagem do Sol, seu avô, exibindo o corpo dos filhos. (...) Ela transcende a natureza feminina para tornar-se um demônio vingador do perjuro Jasão, que desaba no palco.

Na figura de uma Medéia brasileira, ao contrário, não há proteção que salve a vida desta vingadora, muito menos que a prestigie numa *performance* de ascensão. Esta mulher agora é limitadamente humana, mesmo que lide com elementos mágicos. Sofre pelo orgulho ferido, quer insurgir-se contra as vinganças e não assume passivamente o papel de vítima – se não tem os mesmos poderes que a figura clássica, ao menos incorpora o seu temperamento de ira, que acarretará no trágico. E o trágico, desta feita, dilata-se com a morte da própria protagonista, tanto no roteiro de Vianna Filho quanto na peça de Chico Buarque e Paulo Pontes. O tabu do filicídio, sem justificativa religiosa, torna-se intolerável: uma figura como Medéia/Joana não pode ser admitida entre os componentes de uma sociedade dessacralizada. Ainda conforme Freud (1999, p. 41-2):

(...) qualquer um que faz o que é proibido, isto é, que viola o tabu, se torna ele próprio tabu (...), porque possui a perigosa qualidade de tentar os outros a seguir-lhe o exemplo (...) Assim, ele é verdadeiramente contagioso naquilo em que todo exemplo incentiva a imitação e, por esse motivo, ele próprio deve ser evitado.

Comentamos, em capítulo a respeito da obra-ponte, como o roteiro *Medéia* apresenta a peculiaridade de salvar as crianças da morte, ao passo que a protagonista acaba por suicidar-se. Na ocasião, tentamos explicar esse aspecto, levando em conta o suporte televisivo, que teria constrangimentos temáticos. A essa explicação, adicionaríamos agora o elemento do tabu.

Se *Medéia* matasse os próprios filhos numa série televisiva, isso poderia soar como exemplo de vingança aos telespectadores. No caso de uma peça teatral, o crime já pode acontecer – em grande parte, porque o “realismo” da encenação não é tão perfeito como na televisão, afastando uma identificação imediata do público para com a personagem criminosa. Se o elemento ilusório no teatro não é tão grande, fica mais evidente para a platéia que o que se vê é arte, e não vida real; portanto, a cena não deve necessariamente inspirar atitudes de pessoas em seu cotidiano.

Na televisão, essa distância entre interpretação e realidade é muito sutil, e a posição – muitas vezes passiva – do espectador pode levar de fato a uma espécie de doutrinação pelo exemplo. Isso acontece ainda mais porque a TV, ao penetrar diretamente nos ambientes de massa, sugestiona indivíduos que, em alguns casos, não têm desenvolvido por outros meios o senso moral ou crítico. O público do teatro, mesmo na época das pretensões da estética nacional-popular, sempre foi formado por uma maioria intelectualizada e, portanto, mais esclarecida.

As diferentes escolhas operadas pelo processo de retextualização dependem de uma série de fatores, obviamente. O suporte é apenas um dos

aspectos a serem apreciados, bem como o contexto de produção da obra. Se o final da tragédia opta pela morte dos inocentes e libertação da criminosa, ou se, ao contrário, salva as crianças e leva a protagonista ao suicídio, ou se ainda sacrifica Joana e os filhos, mas poupa Creonte, Jasão e a noiva, muito diversos são os efeitos – como distintas foram as motivações que os provocaram.

Outras versões de Medéia experimentam diferentes desfechos, e teremos a oportunidade de analisar isso nos itens finais desta pesquisa. Por enquanto, tratamos de mostrar, apesar de todas as divergências, um ponto em comum nas obras que estudamos: a identidade de Medéia como feiticeira é um atributo de seu perfil feminino. Mas, claro, não é somente isso.

As forças mágicas, por um lado, expressam uma característica do próprio ambiente social. Diz Montero (1994, p. 25):

Há magia (...) onde se dão os conflitos sociais. Estas duas noções estão, em qualquer cultura, intimamente ligadas à existência de conflitos sociais. (...) Na verdade, a magia é uma força porque tende a se exercer contra inimigos, sejam eles pessoais ou de grupo.

Nessa perspectiva, o ato mágico ou o feitiço são vistos como iniciativas hostis, voltadas contra inimigos. A ligação com o mal pode ser uma circunstância quase imediata da feitiçaria; porém, não esqueçamos a polaridade necessária com o bem, parte indispensável para o entendimento das forças ocultas. Medéia, por exemplo, embora se torne mais conhecida por seus crimes, também se vale dos poderes mágicos para benefícios. O auxílio que Egeu lhe presta, afinal, não é mais que resultado de uma negociação de Medéia, uma troca de favores. Na peça de Eurípides, lemos um trecho bastante significativo, quando a protagonista promete ao rei de Atenas a recuperação de sua virilidade:

Dá-me acolhida em teu país, em tua casa!
Em retribuição dêem-te os deuses filho,
como desejas, para que morras feliz.
Não imaginas quão afortunado foste
em vir ao meu encontro aqui; graças a mim
não ficarás sem filhos, logo serás pai;
conheço filtros com essa virtude mágica. (vv. 809-815)

Da mesma maneira, no roteiro *Medéia* temos uma passagem em que o taxista Egeu admite que viveria como um inválido, não fosse pela intervenção mágica da vizinha (Anexo A, p. IX). Uma cena equivalente não existe em *Gota d'água* porque aqui o arremate trágico culmina com a morte de Joana juntamente com os filhos. Nesta peça, não existe nem a possibilidade de fuga ou salvação – como ensaiou Vianna Filho, ao colocar no táxi de Egeu (adaptação moderna do mítico Carro do Sol) uma Medéia dilacerada pela hipótese de ter assassinado suas crianças. No auge da dor, ela sabe que não vai mais suportar viver, mas ainda lhe resta o sentimento de honra e ódio diante dos inimigos. Medéia não quer ser encontrada morta; não admite que Jasão perceba sua derrota – ao contrário, quer que ele permaneça inconformado com seu desaparecimento impune e inexplicável. É assim que Medéia se envenena, tranqüilizada pela promessa, feita por Egeu, de que ninguém descobrirá seu corpo, submerso nas águas do mar.

A ascensão ou a morte de Medéia/Joana são fechamentos trágicos para uma história trágica. Na obra de Eurípides, o clímax da fuga de Medéia, gloriosa, representa o fulminante castigo divino que se abate sobre um mísero humano – no caso, Jasão. No texto de Vianna Filho, assim como na peça de Chico Buarque e Paulo Pontes, a imolação da protagonista confirma o caráter fatídico de uma tragédia atualizada. Em todos os casos, embora de maneiras diferentes, a

identidade de Medéia enquanto feiticeira colabora com uma função intrínseca ao teor funesto do relato. Existe uma espécie de acomodação espontânea da magia com a tragédia, conforme ressalta Nogueira (2004):

(...) a magia parece estar ligada a uma *concepção dramática* da natureza, onde o mago não atua por fenômenos sobrenaturais, mas sim intervém na *ordem natural* – por conseguinte divina – que existe para um mental específico, transformando o *caos* existente, e incompreensível para os membros da coletividade que não o mago, em um *cosmos* inteligível e manipulável pelo conhecimento de segredos e práticas ocultas. (p. 39)

Na medida em que Medéia penetra no território do ocultismo e toma para si a sabedoria mágica, ela alcança simultaneamente a tragicidade. A morte dos filhos é um tabu, um atentado contra um princípio sacro de respeito à vida e à própria descendência – mas, ao mesmo tempo, é um ato necessário para a afirmação de sua vingança. Poderíamos, a esse respeito, recordar as palavras de Bataille (1989):

Os homens diferem dos animais por observarem interditos, mas os interditos são ambíguos. Eles os observam, mas também lhes é necessário violá-los. A transgressão dos interditos não é sua ignorância: ela exige uma coragem resoluta. A coragem necessária à transgressão é uma realização. (p. 185)

Medéia realiza-se, portanto, através do rompimento do tabu, da coragem. E a violação do princípio da maternidade é, em si, o dispositivo que ela usa para alcançar a grandeza trágica. Paradoxalmente, ao atentar contra uma lei divina, Medéia comete um gesto de sacrifício sagrado – uma convergência muito produtiva na arte literária, ainda conforme Bataille (1989, p. 18): “O domínio interdito é o domínio trágico, ou melhor, é o domínio sagrado. É verdade que a humanidade o exclui, mas para engrandecê-lo. O interdito diviniza aquilo a que ele proíbe o acesso”.

É desse modo, associando o trágico ao feminino, ao tabu e ao mágico, que compreendemos melhor a rede de interdependências que colabora para a construção de um mito ainda hoje desdobrado pela retextualização, em histórias que mantêm a complexidade de seus mecanismos e relações constituintes.

A VEIA QUE SALTA



7. Um discurso retextualizador

7.1. Medéia antiga e moderna

O título deste item recupera a obra homônima de Mimoso-Ruiz (1980), que se dedicou a estudar a transição do mito de Medéia em seus aspectos rituais e sociopolíticos, especialmente no que tange às versões de Eurípides e Pasolini. Por sua pesquisa, constatamos o vasto alcance que o mito clássico recebeu, até a contemporaneidade. Acreditamos que divisar tal amplitude se torna uma tarefa indispensável, para que possamos conceber a fertilidade dos processos de retextualização que até hoje se desenvolvem, em torno do tema da feiticeira filicida. Desse modo, comentaremos aqui outras versões literárias célebres, sempre no intuito de cotejá-las com a obra-foco de nossa análise. Antes, porém, partamos mais uma vez da obra-fonte, pensando em seu contexto de produção – elemento indispensável a um analista do discurso, como ressalta Costa (2005, p.120):

É sabido que todo discurso pressupõe as condições de sua produção. Ampliando e explorando todos os sentidos da expressão ‘produção’, pode-se dizer que é impossível falar consistentemente de qualquer enunciado sem levar em conta o ato que possibilitou sua existência e todo o processo que resultou na sua recepção.

Os expectadores que se dispunham a ver a *Medéia* de Eurípides no cenário da Atenas do ano 431 a.C. tinham em comum uma série de dados disponíveis pela lenda heróica e uma mesma realidade histórica e política. Podiam discriminar com conveniente precisão que partes da peça pertenciam à tradição mitológica e que partes eram inovações e fantasias do poeta, que respaldos ou

críticas ideológicas às questões do momento se deixavam expor através dos versos. Nós, leitores modernos que queremos desfrutar de uma das maiores criações teatrais do século V a.C, como *Medéia*, temos que fazer um esforço para imaginar as circunstâncias desse passado. Os estudos indicam que esta peça já traz retextualizações do imaginário do próprio Eurípides, além de aspectos intimamente relacionados com as condições de sua produção.

Para começar, atentemos para o fato de que o ano em que *Medéia* é encenada, em 431 antes da era cristã, é o último ano de paz na Atenas de Péricles, que já antevia as hostilidades com Esparta nas guerras do Peloponeso. Conforme Guelerman (2004), aprendemos que a construção do império ateniense havia começado nos anos subsequentes às Guerras Médicas, de 490 e de 480 a.C. Os atenienses, respaldados pelo prestígio de seu êxito, persuadiram um grupo de cidades a integrar a Liga de Delos, com Atenas sob o comando, para patrulhar as águas do Mediterrâneo e evitar uma nova invasão persa.

Cada uma das cidades da liga deveria enviar barcos e homens, mas as que não podiam fazer isso deviam pagar um tributo. Esse acordo terminou por oficializar um imposto para a metrópole. Assim, a situação dos aliados atenienses fez com que eles se convertessem pouco a pouco em súditos, e o que era uma liga passou a ser um império. O sistema consistia numa contradição entre democracia (com isonomia participativa interna) e império (com tirania externa):

O novo regime, a chamada “democracia radical”, terminou por aplicar de forma efetiva a idéia imperial de expulsar a discórdia e superar a violência interna da *pólis*, impondo sua hegemonia expansiva sobre os outros Estados na Liga de Delos. (...) Em 431, com a duodécima eleição consecutiva de Péricles como estrategista, essa política imperial dominou definitivamente todos os aspectos da vida democrática de Atenas. (GUELERMAN, 2004, p. 15-6 – tradução nossa)

Esparta, para demonstrar seu poder e fazer frente ao imperialismo ateniense, liderou uma outra federação de cidades de regimes oligárquicos: a Liga do Peloponeso. As duas coalisões, verdadeiras potências militares com interesses rivais, terminaram se chocando na Guerra do Peloponeso, com vitória para Esparta.

Dentro desse contexto, é necessário entender que muitos aspectos da representação trágica de Eurípides se achavam ligados à *pólis* e suas instituições democráticas. Ainda de acordo com Guelerman (2004, p. 22), assim devemos entender “as muitas passagens em que se descreve um sentimento patriótico”:

Essa atitude de civismo e de ideologização democrática (...) se refletia no fato de que quem selecionava os três dramaturgos que competiam no edifício público do *théatron* era um alto funcionário da *pólis*, os atores e os membros do coro eram cidadãos (...) e, durante as Grandes Dionísias, Atenas se oferecia e se exibia como um espetáculo total diante da vista e do ouvido do conjunto dos outros gregos. Porém, também a tragédia ateniense era o gênero que permitia mostrar e censurar livremente (...), e o próprio Eurípides foi capaz de criticar a violência e a falta de senso humanitário dos vencedores para com os vencidos nas peças de temática troiana.

Se pensamos, portanto, no teatro grego contextualizado na era de Péricles, temos de compreender a tragédia como uma obra que apresenta um conflito que possui um valor não individual, mas pronto a afetar todo o bem-estar social. Dessa maneira, a tragédia deveria terminar com um restabelecimento da ordem da *pólis*, “de onde se deduz que a tragédia é um feito político; entretanto, em *Medéia*, o espectador pode assistir a uma completa e revolucionária mudança na escala dos valores cívicos” (GUELERMAN, 2004, p. 27).

Na medida em que o final desta obra de Eurípides comporta um *deus ex machina*, atribuímos à protagonista um valor superior ao humano, distinto daquele válido aos cidadãos comuns. O recurso, símbolo de uma irrupção

inesperada que buscava resolver um problema, foi criticado por Aristóteles, como já tivemos ocasião de mencionar. O filósofo entendia o aparato que baixava ao palco para solucionar o conflito como uma confissão da incapacidade do autor de finalizar com recursos humanos uma ação humana. Cabe acrescentar, no entanto, que esta crítica não se sustenta bem, visto que nas tragédias gregas nunca se pode falar de uma ação unicamente humana, pois que sempre existe alguma intervenção divina, na forma de um oráculo, um mito etc.

O *deus ex machina* é uma invenção de Eurípides, uma inserção que altera a compreensão política que se tinha da tragédia antes dele. Já representa um dado da retextualização promovida por este dramaturgo, a partir do mito de Medéia. Este parece inclusive ter interessado a Eurípides desde sempre, visto que em 455 a.C., ou seja, vinte e quatro anos antes que apresentasse sua peça sobre a feiticeira, o tragediógrafo apresentou os *Pelíadas*, que trata da tradição de Medéia em Iolcos (onde ela fez com que o rei Pélias fosse assassinado pelas próprias filhas).

Alguns anos depois, Eurípides também teria levado a cena *Egeu*, peça em que surge Medéia em Atenas, já casada com Egeu (que lhe garantiu acolhida em mais um exílio) e tramando a morte do filho dele, Teseu. Estas duas obras, infelizmente, não chegaram à posteridade, mas atestam o quanto o dramaturgo refletiu a respeito do tema, antes de condensá-lo numa realização que traz sua identidade de poeta.

É sabido que, a respeito da morte dos filhos de Jasão e Medéia, existem distintas versões: numa delas, Medéia mata seus filhos sem intenção, por um erro

na fórmula que devia fazê-los imortais; em outra, os meninos foram assassinados pelos coríntios em vingança da morte do rei Creonte e sua filha; numa terceira, Medéia, após matar Creonte, teria abandonado os filhos no templo de Hera e fugido para Atenas, e os coríntios assassinaram as crianças com o objetivo de incriminá-la.

Eurípides não escolhe nenhuma dessas versões. Com grande liberdade, estabelece a sua própria, segundo a qual Medéia, que se achava em Corinto na qualidade de refugiada e abandonada por seu marido, matou a princesa, o rei e seus próprios filhos. Como afirma Guelerman (2004, p. 26), “o dramaturgo criou sua própria versão, que resultou muito mais brutal e violenta, porém mais inesquecível que qualquer outra, na memória dos espectadores”.

O fenômeno da retextualização, portanto, inicia-se com Eurípides e tem seu ponto crucial na elaboração de uma personagem vingativa e impiedosa, que age pela própria vontade e não recebe castigo. Medéia surge, assim, como uma figura complexa, contraditória, que atua em limites paratópicos, conforme já explicitamos. Em primeiro lugar, é uma mulher que não se identifica com as figuras femininas desejáveis, criadas pelos imaginários mítico e épico, como Andrômaca ou Penélope²⁸. Também não corresponde exatamente à imagem negativa do feminino, associada à infidelidade e traição da casa, como se observa em personagens como Helena e Clitemnestra²⁹.

²⁸ Andrômaca, viúva de Heitor, para salvar seu filho Astianax, resolveu desposar Pirro, mas optou pelo suicídio logo após o casamento. Penélope, por sua vez, passou os vinte anos da ausência de seu esposo Ulisses rejeitando pretendentes a um novo casamento.

²⁹ Helena era a esposa de Menelau e foi raptada por Páris – pretexto mítico para a expedição dos gregos contra Tróia. Já Clitemnestra assassinou o marido, Agamêmnon, de parceria com o amante Egisto.

Medéia situa-se num espaço de rebeldia – fala de sua condição de mulher, mas subleva-se contra os paradigmas asfixiantes criados pela sociedade masculina. Claro que não se deve deduzir desta fala de Medéia que a sociedade ateniense do século V a.C. debatia questões femininas. Entretanto, aprendemos, através de suas palavras, qual era o lugar da mulher na família e na sociedade da época.

O ideal de matrimônio ateniense indicava ao esposo uma atitude de prudência e reconhecimento dos privilégios da esposa, que, por sua vez, devia exercer sua função de dona de casa com perfeição. O marido não dedicava à mulher uma fidelidade sexual, tal como se entende na atualidade, a partir de um modelo burguês, mas outorgava à mulher uma hierarquia de privilégio que lhe permitia tomar a maior parte das decisões domésticas, inclusive na velhice. Mesmo que o marido tomasse outra companheira mais jovem para assegurar a descendência, a esposa tinha garantida a preeminência social e doméstica sobre a outra.

Jasão desobedece a essa regra social, repudiando uma companheira que havia cumprido com todos os deveres. A queda, a ira e a vingança de Medéia não representam exatamente as atitudes de uma mulher enciumada, no contexto clássico, mas a rebeldia de uma esposa traída em seus direitos, enganada em suas promessas. Por causa disso, o coro, constituído de figuras femininas, adota inicialmente o partido de Medéia, na contenda entre os cônjuges. Conforme Schüler (2005) assinala, o coro é um traço do caráter humanizador de Eurípides, “pois, inicialmente vinculado à cidade, perde a primitiva objetividade. Formado

por mulheres coríntias, recebe apaixonadamente condoído as confidências de Medéia” (p. 8).

Logicamente, a condição de esposa enganada não justifica a dimensão da vingança de Medéia, que se coloca num plano particular de ação. Ambígua, ela encarna a civilização, sendo a esposa legítima, a mulher reconhecida pela sociedade, mas, ao mesmo tempo, sendo uma estrangeira, uma feiticeira. Alguns teóricos mesmo atribuem a essas características de bárbara a ação filicida de Medéia. No entanto, é importante não perder de vista a duplicidade que a protagonista conserva. Se sua violência é um traço de selvageria, sua argumentação chega a ser tipicamente grega, como esclarece Guelerman (2004, p.30): “Medéia raciocina, persuade e atua como grega; fala retoricamente com as mulheres de Corinto do padecimento que compartilham; a vingança que planeja é acatada pelo coro até que anuncia que matará os meninos”.

Ainda para Guelerman (2004), desde a primeira entrada em cena, Medéia possui traços heróicos: as decisões que toma são sempre inflexíveis, as paixões que a dominam são sempre grandiosas, e está preocupada com atributos como glória, prestígio e honra. Seu conceito, no íntimo, é o da *areté* grega, e nisso encontra-se um dilema. Medéia aspira a um estatuto conferido apenas a homens.

Jaeger (2001) ressalta que, no período clássico, o respeito associado à *areté* era o elemento básico da ordem social, e a perda da dignidade de um herói era a maior desgraça que poderia lhe ocorrer. Às mulheres, a honra era conferida de maneira secundária, principalmente porque, “numa raça orgulhosa de

cavaleiros, a mulher pode ser mãe de uma geração ilustre. Ela é a mantenedora e a guardiã dos mais altos costumes e tradições” (*op.cit.*, p. 47).

Ora, o argumento principal de Jasão para casar-se com a filha do rei de Corinto é a legitimação de seus filhos através daquelas núpcias – algo que não conseguiu com Medéia, que era estrangeira. Portanto, dentro da visão grega antiga, Medéia não tinha acesso nem mesmo àquela honra indireta, já que não tinha produzido uma descendência de legítimo sangue grego. Sua aspiração à dignidade esbarra em condições sociais e sexuais, o que leva Guelerman (2004) a afirmar que, para alcançar a *areté* heróica, Medéia “deve neutralizar o fato de que é mulher” (p. 33).

Como Medéia conseguiria isso? Simbolicamente, já vimos, a morte dos filhos pode representar um retorno à condição virginal, mas também pode significar uma negação da feminilidade, uma identificação com o masculino. Desse modo,

para escapar à maldição da condição feminina, Medéia anseia ser um herói, porque os heróis são homens; para tanto, aniquila nela mesma os traços de feminilidade (a obediência, a resignação, as virtudes conjugais domésticas, e também a maternidade). Em sua função dramática, Medéia-herói se vinga de Jasão, mas igualmente (...) mata a Medéia-mulher. (GUELERMAN, 2004, p.33)

Medéia vence Jasão não apenas por seu ato de vingança, com a execução dos crimes. Retoricamente, seu discurso é mais elaborado e superior – e vimos antes, em Kitto (1990), como Eurípides pode ser considerado um dramaturgo de pouca ação e muita retórica. Observa-se isso desde sua famosa queixa sobre a situação das mulheres – cena a partir da qual ganha a simpatia do coro e (podemos presumir) de uma parte da audiência. Entretanto, se Medéia começa se

dirigindo às mulheres, o artil retórico é um talento masculino – e aqui novamente constatamos a ambígua feição desta personagem.

O debate com palavras, a disputa judicial, o duelo verbal entre oponentes remonta à tradição dos retóricos, que, como representação do racional, do público e do político, pertencem a um território associado à virilidade. Entretanto, é também neste campo (não somente no campo da violência, pelos crimes) que Medéia vence Jasão. Seus argumentos são lógicos e bem elaborados, e ela tem inclusive o direito da primeira fala, no primeiro confronto com o ex-marido. Ao utilizar em determinado momento ardis femininos como o engano – como quando se finge submissa, para obter um dia de prazo de Creonte e para iludir Jasão quanto aos seus planos de vingança –, Medéia demonstra conhecer igualmente as técnicas da “luta” masculina, como a retórica e a agressividade.

O fato de a protagonista transitar assim tão confortavelmente entre as duas instâncias de comportamento justificaria seu caráter superior ou sobre-humano, que a salva do castigo divino e mesmo a liberta através da intervenção do Carro do Sol. Conforme Mimoso-Ruiz (1980³⁰), é justamente essa heterogeneidade do mito de Medéia o que lhe permite não somente várias leituras, mas infinitas recriações:

O mito, que manifesta uma bipolaridade essencial, reenvia-nos, assim, às oposições: homem – mulher; bárbaro – civilizado (...). Ora, é precisamente essa “atipia” e essa heterogeneidade primordial que nos permitiu a elaboração de um paradigma, que não cessou de fascinar os autores e os artistas até nossos dias. (...) Medéia cristaliza nela uma ambivalência essencial e escapa a toda redução. É precisamente por essa interrogação constantemente colocada sobre suas manifestações, que Medéia tem um lugar no estudo dos mitos. (p. 23-5)

³⁰ Todas as citações desta obra têm tradução de nossa inteira responsabilidade.

Um sinal de que o aproveitamento da história de Medéia não vai demorar a ser realizado é a presença de Sêneca (4 a.C. – 65 d.C.), ainda na Antiguidade. Este poeta foi o responsável, de acordo com Rosenfeld (1993), pelas únicas tragédias latinas que chegaram aos dias de hoje: nove peças em versos. Curiosamente, nenhuma delas foi encenada, pois na época o drama sério se destinava à leitura e “as encenações teatrais, segundo Cícero, se concentravam nessa fase tardia em formas vulgares de entretenimento considerado popular” (p.56).

Ainda com Rosenfeld (1993), aprendemos que as tragédias de Sêneca dramatizam sua filosofia estoica, sempre baseadas em temas do mito grego. Entretanto, embora sejam inspiradas nos modelos gregos, “afastam-se bastante deles pelo cunho retórico-epigramático, pela apresentação de cenas extremamente cruéis e pela linguagem hiperbólica, aliás características tradicionais da tragédia romana” (p. 56). De fato, Mimoso-Ruiz (1980) também ressalta essa crueldade da *Medéia* latina, comentando que nesta obra “Jasão é um verdadeiro herói, contrariamente a Medéia, que se transforma num ser monstruoso” (p. 156).

Depois de Sêneca, encontraremos outra *Medéia* famosa no Renascimento francês, com Corneille. Este autor constitui, para Rosenfeld (1993), um representante do teatro “fechado”, típico do classicismo francês:

O mundo é reduzido, por inteiro, ao duelo verbal entre protagonista e antagonista. Na medida em que a natureza, a massa anônima, as coisas se manifestam no contexto do verbo nobre e requintado, eles não têm valor próprio, não criam espaços coloridos e variegados em que o homem esteja inserido ou de que dependa. Servem somente para caracterizar melhor a personagem majestosa. (p. 44)

É também para ressaltar o tom artificial desta *Medéia*, que Mimoso-Ruiz (1980) se pronuncia:

Corneille, ao criar no personagem Egeu um velho apaixonado por Creusa, rival de Jasão, parece se referir às intrigas de corte que presidiam as alianças principescas; mas também esse dado está associado às necessidades dramáticas e a um certo gosto pelo romanesco. (p. 157)

A *Medéia* de Jean Anouilh (1910-1987), porém, é a que mais longe vai em relação à sua revolta contra o homem:

Ela se revolta de ser “amputada”, de ter em si essa “fraqueza”, essa “praia aberta no meio dela”. (...) A revolta sexual de *Medéia* revela uma profunda misoginia em J. Anouilh. De fato, apesar das aparências, a “mutilação” de *Medéia* implica uma comparação e uma valorização da virilidade. Como em Freud, a sexualidade da mulher em J. Anouilh é concebida em relação ao modelo masculino. A figura de *Medéia*, “mutilada” e castrada, remete, assim, às figuras monstruosas da Antiguidade, como Silla, a devoradora. (MIMOSO-RUIZ, 1980, p. 169-170)

A citação acima nos remete à questão levantada há pouco, com Guelerman (2004), sobre a necessidade de a *Medéia* clássica negar sua feminilidade para alcançar uma *areté* heróica. Torna-se interessante observar como uma idêntica atitude encontra respaldo numa peça do século XX, embora sob motivações diferentes.

A *Medéia* de Anouilh, sob muitos aspectos, alcança uma força própria, pelas ousadas opções estéticas. Diferentemente da peça de Eurípides, por exemplo, esta finaliza com um anticlímax, com a cena do guardião que olha a cabana em chamas, onde *Medéia* agoniza seu suicídio, após ter assassinado os filhos. A ama aproxima-se dele e começa a conversar sobre fatos triviais, como a colheita daquele ano, revelando toda uma felicidade simplória que faltou a *Medéia*. A protagonista é apresentada como uma mulher extremista, praticamente insana, e com poucas hesitações psicológicas, se comparada à de Eurípides.

Tenta desesperadamente afirmar-se como Medéia, o que equivale a ver-se como poderosa, imbatível. Seu crime tem como principal intenção fazer com que o esposo não se esqueça dela, marcando a própria imagem num tormento futuro para Jasão.

Ao contrário da personagem de Eurípides, que começa transbordante emocionalmente e no final parece recuperar a racionalidade, com a consciência de seu crime, nesta versão Medéia acelera ainda mais suas agonias emotivas, e não parece vitoriosa – nem Jasão parece ter sofrido com a morte das crianças, nem houve uma fuga impune para ela; ao contrário, consumiu-se em suicídio. A morte de Medéia nesta peça (assim como em *Gota d'água*) pode ser justificada pelo fato de, numa versão moderna, ser inadmissível a presença de um *deus ex machina*, como o Carro do Sol para salvar a infanticida. Porém, não há razão aparente para que Jasão não se desespere com a morte dos filhos; ao receber a notícia, limita-se a pensar em reconstruir a própria vida, sem lamentos. Esse talvez tenha sido o principal castigo de Medéia: não ferir fatalmente o esposo.

Jasão, se não parece frio e egoísta como na peça de Eurípides, nesta assemelha-se a um homem em busca de serenidade, alguém que percebeu que a postura da esposa estaria eternamente vinculada à guerra e à vingança e decidiu agir de outra maneira, não importassem as conseqüências. Por isso, Jasão parece vitorioso ao final; Medéia não conseguiu atingi-lo como queria, já que ele se manteve são e disposto a viver em paz.

Outra particularidade desta peça é o fato novo, de que Medéia teria traído Jasão no passado, com um pastor, e teria inclusive assassinado o jovem amante.

Assim, a nova perspectiva de mulher traída não justifica tanto o crime de Medéia, pois que ela também é traidora. A peça parece, antes de tudo, mostrar uma personalidade régia (Medéia mesmo afirma que, sendo filha de rei, está acostumada às crueldades), levada à insanidade pelo inconformismo com a derrota. Medéia não parece tão ardilosa como na peça de Eurípides; seu discurso não é tão bem pensado, mas elabora-se por exclamações de auto-afirmação e ameaças. Ela não é capaz de enganar com falsas docilidades; quer, antes de tudo, ser temida, e para isso provoca, desafia. Não parece mulher de premeditar, e por isso mesmo morre no final, pois não teve tempo ou paciência para planejar uma fuga após seu crime.

A Medéia de Eurípides assusta mais, pela consciência de seus atos, pela calma com que executa seus planos; a Medéia de Anouilh parece atormentada pelo desejo de se auto-afirmar, e na ânsia de luta não elabora nada. Tampouco sofre grandes dúvidas na hora de matar os filhos – parece até que lhe vem a idéia de eliminar as crianças apenas por vê-las, numa hora extrema. Esta Medéia é mais uma louca, digna de pena, como ela própria não queria ser (na peça, ela proíbe Jasão de ter pena dela). Ao contrário, é impossível ter piedade da protagonista de Eurípides, pois ela termina vitoriosa, conquistando sua vingança.

Na peça de Anouilh ainda, a ausência do coro acarreta uma perda de intensidade dramática. O leitor/espectador não mais se identifica com algum componente da peça (a ama é simplória demais para refletir uma voz padrão e não parece saber ao certo o que acontece com sua senhora, tão transtornada), e é necessário que Medéia repita vezes sem fim marcas do seu temperamento e do

seu passado para que fiquemos sabendo dos detalhes e dos anúncios da tragédia que, de outra forma, eram sutilmente passados pelos monólogos do coro.

A representatividade social que *Gota d'água* atingiu também não foi o propósito de Anouilh. Entretanto, em alguns momentos, poderíamos pensar num diálogo estreito entre as duas peças, como quando se insinua uma questão política. Veja-se, por exemplo, como a seguinte fala poderia estar na boca de Joana, ao se referir a Creonte: “Raça de Abel, raça dos justos, raça dos ricos, como vocês falam tranqüilamente! É bom, não é? ter o céu por si e também os soldados” (ANOUILH, 1989, p. 71 – *tradução nossa*). A diferença fundamental é que Joana não se inclui de fato nesta “raça dos ricos”, ao passo que a ironia da Medéia francesa revela a amargura de alguém que já esteve no poder e luta por recuperá-lo.

Se nos concentramos agora na literatura brasileira, podemos noticiar, antes mesmo do roteiro *Medéia*, de Vianna Filho, a obra *Além do rio (Medea)*, de 1954, produzida por Agostinho Olavo. Esta obra compartilhava da carga ideológica do Teatro Experimental do Negro (TEN), movimento cultural criado por Abdias do Nascimento, em 1944. O TEN buscou resgatar, no Brasil, os valores da pessoa e da cultura negro-africana, “degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana européia” (NASCIMENTO, 1997, p. 73). Conforme Douxami (2001), inúmeros textos dramaturgicos foram influenciados pelo TEN, sendo *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues, “a obra mais significativa” (p. 319).

Além do rio (Medea) estava prevista para ser apresentada no Primeiro Festival de Arte Negra do Senegal, em 1966. A peça, porém, foi barrada pelo Ministério das Relações Exteriores, já no período da ditadura militar. Agostinho Olavo, ao introduzir em sua dramaturgia o discurso da mulher negra, preparava certamente a atmosfera popular, típica das classes desfavorecidas, que vemos desenhada no conjunto habitacional do roteiro de Vianna Filho e na Vila do Meio-Dia, da peça *Gota d'água*.

Outra inesquecível *Medéia* é, sem dúvida, a versão de Pasolini para o cinema, que, de acordo com Mimoso-Ruiz (1980), atinge uma “representação litúrgica” (p. 34). A respeito dessa personagem, encarnada por Maria Callas, poderíamos dizer que “exerce um poder particular sobre uma natureza situada além do espaço fechado da cidade, nas montanhas e nos espaços arborizados que são, por definição, os locais do mistério” (*op.cit.*, p.22). Tal característica permite um paralelo com as versões elaboradas, no Brasil, por Antunes Filho. Este dramaturgo, assim como Pasolini, buscou a mesma “nostalgia do sagrado” (*idem*, p. 33).

Nos anos de 2000 e 2001, o diretor Antunes Filho apresentou ao público seus experimentos em torno da revisitação de Eurípides, nos espetáculos *Medéia* e *Medéia 2*. Pereira (2006) debruçou-se sobre os detalhes dos aproveitamentos e mudanças – o processo de retextualização, diríamos – dessas duas peças. Basicamente, observa-se que a pretensão foi a de resgatar o caráter sacro da *Medéia* mítica, identificada com a Grande Deusa, a Mãe Natureza. Assim, de modo simbólico, e para negar qualquer veio naturalista, a protagonista surge

“generosa e abundante, maltratada pelo abuso e pela exploração constante por parte do homem”, para vingar-se “de seus filhos pela manifestação do atual desequilíbrio ecológico. O ar irrespirável, a terra improdutiva e a água contaminada são exemplos práticos da metáfora do infanticídio” (PEREIRA, 2006, p. 67).

Se, como quer Shopenhauer (2005), o crime de ter nascido está subentendido em todos os enredos trágicos, podemos ver que Medéia age no sentido de “corrigir” o crime de ter dado à luz os filhos de Jasão, filhos imerecidos de um traidor, um infiel. Esta interpretação nos parece especialmente adequada para a versão de Antunes Filho, com Medéia figurando a mãe vingadora de crimes antecedentes, voltada para castigar o agente masculino, fonte de maus tratos.

A abordagem do aspecto de uma natureza vingativa é oriunda de um resgate das antigas culturas primordiais agrícolas, tidas como matricêntricas, nas quais se conferia primazia à mulher, com uma ordem sagrada regendo a feminilidade. Antunes Filho, assim, atualiza a figura de Medéia, numa abordagem ecológica que levanta temas e problemáticas que estão sempre na ordem do dia. Ao mesmo tempo, porém, retoma o pensamento arcaico, a noção do eterno retorno que o dualismo vida-morte estabelece, em relação à natureza. Como quer Távola (1985, p. 206), “a terra é o símbolo clássico de mãe, e nele a ambivalência se faz mais notável”: nascer é sair da terra-ventre da mãe. Morrer é voltar à terra. O sentido simbólico da terra é, ao mesmo tempo, o de mãe e o de morte.

Outras versões mais recentes, que poderíamos ressaltar, são: *Des-Medéia*, de Denise Stoklos, que traz a decisão final de não matar os filhos; *Medeamaterial*, de Heiner Muller, que traz uma fragmentária reformulação dramatúrgica, e *Observações sobre Medéia*, do Grupo Odradek, do autor e diretor Fábio Ferreira. Além das evidentes retextualizações executadas em cada uma dessas variantes, há constantes montagens no Brasil da versão clássica, como a que esteve em cartaz em 2006 e 2007, em Porto Alegre, sob direção de Luciano Alabarse, com Sandra Dani no papel principal, ou a mais badalada *Medéia* encarnada por Renata Sorrah, ao lado de José Mayer (representando Jasão), em 2004.

O universo se alarga ainda mais, quando pensamos na Medéia aproveitada por outras artes, como a pintura, o balé, a dança, a escultura. A vastidão do tema impossibilita uma apreciação totalizante, o que nos leva a pensar no comentário de Perrone-Moisés (1979), quando admite que a primeira condição para o fenômeno da intertextualidade “é que as obras se dêem por inacabadas, isto é, que permitam e peçam para ser prosseguidas” (p. 217). Ora, o mito de Medéia alcançou isso muito bem, a começar pelas recriações que Eurípides inseriu em sua tragédia. No final de tudo, todas as diversas variantes que pudemos contemplar permitem o fértil debate sobre o estatuto de um valor mítico para a literatura e as artes até o século XX. Mimoso-Ruiz (1980), a respeito desse tema, destaca:

A especificidade do mito de Medéia permitirá aos autores contemporâneos, em particular, desenvolver certas funções privilegiadas. O autor moderno, em sua reprodução do modelo mítico, opera segundo dois processos complementares: vemos, no começo, o fenômeno do deslocamento: o autor desfaz a história mítica, as seqüências narrativas, e procede por redução de certos elementos. Ao

contrário, o autor pode se dedicar a uma síntese nova, realizando uma transferência de significação: os múltiplos elementos pertencentes às seqüências do mito original são refundidos em um novo conjunto em que se afirma uma visão original do mito. (p. 23)

Qualquer que seja a maneira de aproveitar ou reformular o mito de Medéia, notamos que a permanência desta personagem significa que seus valores geram ainda discussões fascinantes para nossa coletividade. Não temos mais o valor sacro dos antigos, não conseguimos mais produzir tragédias autênticas, como as vistas sob as circunstâncias únicas do mundo grego antigo – porém, através da produção artística, podemos revitalizar a importância dos mitos.

É necessário, claro, que nesse processo se leve em conta a qualidade da expressão formal e a personalidade do autor, sua iniciativa de introduzir transformações, sua capacidade de se projetar no relato ou de integrar ao contexto determinado elemento de atualidade. Para além disso, só nos resta dizer, como Dabiez (1997), que, tanto para o mito quanto para a literatura, “resta entrar nas imagens, resta vivê-las e verificar (lucidamente, se possível) em que medida elas nos ajudam (ou não) a viver” (p. 735).

7.2. Outras semioses

Em seu estudo do interdiscurso, Maingueneau (2005) trata da necessidade de se ter um entendimento global do signo, de modo a apreender “o dinamismo da ‘significância’ que domina toda a discursividade” (p. 22). Não haveria, portanto, um “lugar específico” de condensação privilegiada do significado, mas este se veria disseminado sobre os múltiplos planos do discurso.

A partir de tal reflexão, nota-se que o discurso não deve ser entendido somente como um conjunto de textos, mas como uma verdadeira prática discursiva:

A prática discursiva não define somente a unidade de um conjunto de enunciados; ela pode também ser considerada como uma *prática intersemiótica* que integra produções que pertencem a outros domínios semióticos (pictórico, musical etc...). Tal extensão torna-se necessária pelo fato de que o sistema de restrições que funda a existência do discurso pode ser igualmente pertinente para esses outros domínios. (MAINGUENEAU, 2005, p. 23)

Nesse momento, entramos numa dimensão que interessa de perto ao nosso *corpus*, embora não tenhamos tido antes oportunidade de detalhar seu valor: o caráter plurisemiótico das peças teatrais. Todas as obras que escolhemos trabalhar inserem-se na perspectiva dramatúrgica, sendo duas voltadas para o teatro propriamente dito e uma (a *Medéia* de Vianna Filho) enquadrada na linguagem cênica da televisão. Lidamos com as três, porém, de modo semelhante – escalonando seu valor não em função do suporte representativo, ou da época de execução.

A apresentação original de *Gota d'água* foi gravada, com parte da atuação de Bibi Ferreira hoje disponível parcialmente na Internet, no site www.youtube.com. Quanto à *Medéia* de Vianna Filho, foi executada integralmente para gravação televisiva, sob encomenda para um Caso Especial da Rede Globo. A *Medéia* clássica, em contrapartida, perdeu-se completamente na inacessibilidade, sem chance de visualização “autêntica”. Tal diferença no grau de resgate dessas obras, lógico, resulta das possibilidades tecnológicas, que permitem, a partir da era moderna, o registro filmico.

A nosso ver, porém, as gravações de uma peça teatral jamais poderão captar toda a sua riqueza de ambiência. A situação do espectador muda, invariavelmente, conforme esteja vendo uma cena no palco ou numa tela, dentro de uma sala com outras pessoas, ou na sua própria casa, sozinho. Essas questões, entretanto, são secundárias. Talvez o que cause mais estranhamento na filmagem de uma peça seja justamente o paradoxo que está na raiz da arte teatral, como já comentava Ubersfeld (2005). Ao mesmo tempo, o teatro é produção literária e representação concreta; é uma arte eterna (que se pode reproduzir e renovar indefinidamente) e instantânea, que transita entre duas ambiências: texto e cena.

Em nossa pesquisa, durante alguns capítulos concentramo-nos em peculiaridades textuais da composição das obras analisadas. Porém, reconhecemos as múltiplas semioses utilizadas pela prática teatral – elementos que invadem muito mais os interesses extralingüísticos. Afinal, ainda conforme Ubersfeld (2005, p. 3), a “arte do encenador e do ator consiste, em grande parte, na escolha daquilo que *não é preciso fazer ouvir*”. A vocalidade ultrapassa a corporalidade do texto, numa inscrição proxêmica que abrange inúmeros aspectos na representabilidade de uma peça.

Por outro lado, está claro que o texto teatral não chega a ser uma linguagem autônoma, visto que sempre deve ser entendido ao lado de outras articulações sígnicas, sobretudo processos cênicos. Assim, “é passível de análise como qualquer outro objeto de código lingüístico” (UBERSFELD, 2005, p. 9).

A tese que agora apresentamos ergue-se como recorte parcial na apreciação de *Gota d’água* em seus processos de retextualização. Entretanto, a

Análise do Discurso, linha de pesquisa adotada, permitiu-nos incursões não apenas pelo texto, mas também por substratos socioculturais, extremamente oportunos para esclarecimentos em algumas questões. Conforme a necessidade, fizemos ligações úteis com outras áreas do conhecimento, como a Filosofia, a Psicologia e a Sociologia.

Não pretendemos abranger nosso olhar para pontos de vista muito diversificados, mas somos da opinião de que qualquer estudo sobre teatro depara obrigatoriamente com a problemática da representação. Sendo assim, na impossibilidade material de nos dedicarmos a uma avaliação cênica das obras que escolhemos, entendemos nossa pesquisa como um ponto de partida, necessário mas não completo, para a apreciação dessa “prática totalizante” que é a do teatro posto em execução.

Podemos refletir um pouco sobre as diversas semioses envolvidas no discurso teatral, para dar uma idéia da riqueza em questão. Além da perspectiva da imagem, dos gestos e do som (com a vocalidade dos atores e os recursos de sonoplastia), a cena teatral apresenta também valores sígnicos através do figurino e da iluminação utilizada.

Como não nos propusemos analisar todos esses aspectos de nosso *corpus*, ao menos procuramos não negar sua existência – e uma alternativa, encontrada para pontuar sempre a plurissemiose que esta pesquisa abriga, foi o uso de fotografias do espetáculo *Medéia In Mortal*, na abertura de cada parte da tese. As imagens expressam vários matizes de emotividade da personagem, anunciando de certa forma o tema a ser trabalhado nos capítulos seguintes, mas, também,

lembrando o inesgotável processo da retextualização. No mesmo sentido, utilizamos ainda, na maioria dos títulos das seções desta pesquisa, versos da canção “Gota d’água”. Não somente as expressões escolhidas já sugerem o conteúdo a ser analisado, como ativam uma prática retextual.

Essas opções – estéticas, muito mais que científicas – evidenciaram, no processo de análise, a chance de uma maior proximidade com nosso *corpus*. Conseguimos estabelecer, assim, também um diálogo com outras simultaneidades sígnicas, embora numa proporção bem mais reduzida. O que objetivamos foi explicitar um pouco os “fios soltos” de imagens e vozes que nosso trabalho lança, para estudos e apreciações futuras. Assim, com a certeza de que o tema escolhido jamais poderia ser esgotado nos limites que propusemos, concluímos este item com as palavras de Remark (1994, p. 177):

(...) nunca teremos todos os dados, e sabemos disso. Ainda que uma única geração conseguisse reunir todos os dados sobre um determinado autor ou tópico, os mesmos “fatos” estariam e deveriam sempre estar sujeitos a diferentes interpretações por diferentes gerações. O estudo e a pesquisa especializada devem tomar justas precauções, mas não devem ficar paralisados por um perfeccionismo ilusório.

O DESFECHO DA FESTA



8. Considerações finais

Finalizando nossa pesquisa, retomaremos agora alguns pontos levantados anteriormente, no intuito de organizarmos de modo mais sistemático o pensamento em torno do fenômeno da retextualização. Assim é que procederemos a uma breve revisão de discussões já realizadas, postas sob a perspectiva unificadora da Análise do Discurso.

Acreditamos que o simples cotejo da peça *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, com a *Medéia* de Eurípides, e de permeio com o roteiro *Medéia*, de Vianna Filho, explicita a qualquer leitor o cruzamento próprio das intertextualidades. A retextualização, porém, para ser observada de modo mais visível, requer o exame atento de múltiplas circunstâncias (composicionais e contextuais) que permitem a um texto nascer *a partir* de outro, mas ao mesmo tempo apresentar-se numa dicção completamente autêntica.

Dessa maneira, procuramos, nos capítulos iniciais desta tese, investigar as condições de surgimento da peça *Gota d'água*, nossa obra-foco. A obra-fonte (a *Medéia* clássica), tanto quanto a obra-ponte (o roteiro *Medéia*), possibilitou aproveitamentos cruciais, como no que tange ao conceito do trágico. Tivemos a oportunidade de observar, a respeito desse assunto, como a definição para “tragédia” ou “trágico” muda conforme as épocas. Se é inquestionável que o gênero teatral assim designado confunde-se com a civilização grega clássica, o termo “tragédia”, numa acepção mais vasta, é legítimo ainda hoje – inclusive em relação ao teatro.

As tragédias costumam ser associadas à morte, aos temas fúnebres. No caso da personagem Medéia, uma filicida, essa atmosfera sombria parece evidente, e talvez seja sua atração mórbida que provoca a persistência do enredo até hoje, com inúmeras outras recriações. Como ressalta Bentley (1970, p. 236):

A tragédia (...) acarreta talvez a mais completa, coerente, direta identificação com a culpa que nos é oferecida por qualquer arte. A dinâmica do enredo trágico corresponde à urgência da nossa busca de inocência. A paixão da eloquência trágica corresponde à urgência da nossa alegação, em prol de um veredicto de “Inocente”. Mas tanto a busca como a alegação são vãs.

Não quisemos, porém, concentrarmo-nos numa investigação “psíquica” em torno da carga de fascínio que a história de Medéia exerce sobre artistas e espectadores. Acrescentamos somente que a problemática da morte talvez pareça tão sedutora, tão inesgotavelmente enigmática porque seu tratamento artístico é, a rigor, impossível, em termos de veracidade. O problema insolúvel advém, conforme Bentley (1970, p. 246-7), do fato de a morte “ser algo que não foi experimentado nem pelo autor nem pelo seu público”.

Assim, para este pesquisador, as tragédias não seriam especificamente voltadas para a análise da morte, que, enquanto fenômeno, torna-se inapreensível pela arte:

Quando dizemos, portanto, que um poeta se ocupa da morte, devemos entender que ele trata de alguma coisa que não é morte, mas que, não obstante, deixa a impressão de que não é outra coisa senão a morte. Se a morte em si é inescrutável, está cercada de fatos que não o são. (*op.cit.*, p. 247)

De acordo com este ponto de vista, poderíamos entender que não são as mortes promovidas por Medéia o que verdadeiramente interessa ao *corpus* que estudamos, mas os fatos que cercam os episódios, que os motivam e sucedem. São precisamente esses aspectos que mais demonstram o processo de

retextualização. A partir de determinados conceitos nos quais nos detivemos – como a paratopia e o etos de Medéia, sua figura de feiticeira, seus entornos políticos – pudemos constatar a formação de uma rede dialética, característica que parece estar no cerne da composição trágica.

Mais uma vez é Bentley (1970) quem nos esclarece: retomando Tillyard (1950), o pesquisador comenta que seriam três os padrões básicos de ações trágicas: “O primeiro é o de sofrimento e resignação; o segundo, de destruição e renovação; o terceiro, de sacrifício e expiação” (BENTLEY, 1970, p. 261). Fica claro que a *Medéia* de Eurípides se enquadra no segundo caso: após promover a destruição de seus adversários e da descendência de Jasão, Medéia ascende, renova-se ou retoma seu prestígio perdido. O processo é claramente baseado em extremos – que estão na raiz de todos os padrões trágicos, ainda conforme Bentley:

Os três padrões têm isto em comum: consistem numa dualidade, um pólo negativo e um positivo, sendo os elementos negativos sofrimento, destruição e sacrifício; sendo os elementos positivos resignação, renovação e expiação. (*op.cit.*, p. 261)

A dialética, em última instância, está presente também na questão da temporalidade, se pensamos no par *clássico X contemporâneo*. Obviamente, inúmeros fatores estão envolvidos na passagem de um extremo ao outro, sendo o aspecto cronológico o mais simples, talvez. Sem pretendermos contemplar toda essa multiplicidade de planos sociais, políticos e culturais sugerida pelas épocas citadas, mencionamos o mito como elo indispensável para nosso *corpus*. Conforme Williams (2002), o trágico passa a ser reutilizado – ou retextualizado, diríamos – a partir do mito:

Muito do vigor criativo e da tensão das tragédias consiste no processo singular de reformulação da ação real dos mitos, transformando-a em ações dramáticas específicas, vivenciadas no presente e inseridas no caráter orgânico dos concursos dramáticos, com inevitáveis conexões gerais com a experiência então presente e suas instituições sociais. (p. 36)

A “experiência trágica”, portanto, “comumente atrai as crenças e as tensões fundamentais de um período” (*idem*, p. 69), e torna-se interessante para uma pesquisa principalmente neste sentido: por meio da tragédia, de acordo com Williams (2002, p. 69), somos capazes de compreender “o contorno e a conformação de uma cultura específica”.

Notamos a validade do comentário acima se recordamos como o caráter trágico de *Gota d’água* entra num produtivo jogo dialético com seu momento de produção: a década de 1970 no Brasil, sob os reflexos ditatoriais na política e o movimento nacional-popular no teatro. Em capítulo adequado, discutimos o valor desta cena de enunciação, comum tanto a *Gota d’água* quanto ao roteiro *Medéia*. A construção de uma *Medéia* brasileira em tal contexto fatalmente surgiria como o ponto que simultaneamente traduz o momento e se deixa traduzir por ele, numa permanente interação entre o construído e o construir-se do objeto artístico:

Desse modo, examinar a tradição trágica não significa necessariamente interpretar um único corpo de obras e pensamentos ou perseguir variações em uma suposta totalidade. Significa olhar crítica e historicamente para obras e idéias que têm algumas ligações evidentes entre si e que se deixam associar em nossas mentes por meio de uma única e poderosa palavra. É, acima de tudo, observar essas obras e idéias no seu contexto imediato, assim como a sua continuidade histórica, examinando o lugar e a função que exercem em relação a outras obras e idéias e em relação à diversidade e multiplicidade da experiência atual. (WILLIAMS, 2002, p. 34)

O fenômeno da retextualização, tal como quisemos demonstrar, abarca todas as pretensões citadas acima, e não somente no que tange à tradição trágica e/ou mítica. Apesar de, em nossa pesquisa, termos escolhido um *corpus*

classificado nesta linha, acreditamos que a retextualização é uma poderosa ferramenta para a apreciação mais extensa e, paralelamente, mais detalhada, de discursos em geral, sejam eles literários ou não. A propósito do termo “discurso”, valemo-nos da dimensão de Maingueneau (2005, p. 15-6):

(...) entenderemos por “discurso” uma dispersão de textos cujo modo de inscrição histórica permite definir como um espaço de regularidades enunciativas. (...) Estamos, assim, diante de objetos que aparecem ao mesmo tempo como integralmente lingüísticos e integralmente históricos. As unidades do discurso constituem, com efeito, sistemas, sistemas significantes, enunciados, e, nesse sentido, têm a ver com uma semiótica textual; mas eles também têm a ver com a história que fornece a razão para as estruturas de sentido que elas manifestam. O que queremos é não sacrificar nenhum desses aspectos.

O mesmo estudioso, ao propor o primado do interdiscurso, também estabelece uma caracterização muito aproximada do processo de retextualização, tal como o entendemos:

(...) a relação interdiscursiva faz aparecer a interação semântica entre os discursos como um processo de tradução, de *interincompreensão* regrada. Cada um introduz o Outro em seu fechamento, traduzindo seus enunciados nas categorias do Mesmo e, assim sua relação com esse Outro se dá sempre sob a forma do “simulacro” que dele constrói. (MAINGUENEAU, *op.cit.*, p. 22)

Podemos de fato analisar a retextualização que *Gota d'água* efetua, a partir das duas *Medéias* anteriores, como o ato de construir um simulacro. Porém, quisemos evitar esse termo, pela carga pejorativa que ele pode ativar: o simulacro, comumente visto como cópia, arremedo, indicaria uma valoração negativa para *Gota d'água*. Ao contrário, quando Chico Buarque e Paulo Pontes se valem das enunciações anteriores, não estão submetidos a “modelos” que pretendem simplesmente imitar. A construção de *Gota d'água* passa por uma nova esfera de significados, como poderíamos ressaltar, ainda com Maingueneau (2005), quando cita que o sentido de um discurso

não remete a um espaço fechado dependente de uma posição enunciativa absoluta, mas deve ser apreendido como circulação dissimétrica de uma posição enunciativa à outra; a identidade de um discurso coincide com a rede de interincompreensão na qual ela é capturada. (p. 22)

Desse modo, as diferenças entre uma versão e outra de *Medéia* ocorrem graças a essa circulação dissimétrica de posições enunciativas. Logicamente, colaboram para tal circulação as diferentes perspectivas históricas e (como vimos também) subjetivas, na construção de cada enunciado. Poderíamos, assim, entender *Gota d'água* como um exemplo de obra que se integra na mesma linhagem discursiva da *Medéia* clássica e da de Vianna Filho, mas, ao mesmo tempo, carrega sua identidade, resultante de processos retextualizadores.

Queremos concluir ressaltando a importância de constatar os elementos próprios de cada obra, a sensação de sua dicção pessoal, criativa, mesmo com os múltiplos resgates e aproveitamentos retextuais. A própria elaboração desta tese foi intencionalmente guiada por algumas preferências, explícitas nas escolhas dos títulos para as partes e nas fotografias que as ilustram, por exemplo. Cada opção, nesse sentido, foi utilizada como um componente capaz de moldar um estudo que tem alcance acadêmico, mas não dispensa as marcas de um desejo de investigação. Este, como todas as paixões, nasce, em primeira instância, vinculado aos mistérios de uma identidade.

Referências bibliográficas

ALONSO, Sílvia Leonor. Interrogando o feminino. In: _____. *Figuras clínicas do feminino no mal-estar contemporâneo*. São Paulo: Escuta, 2002, p. 13-29.

ANOUILH, Jean. *Médée*. Paris: La Table Ronde, 1989.

APOTHÉLOZ, Denis; REICHLER-BÉGUELIN, Marie-José. Construction de la référence et stratégies de désignation. In: BERRENDONNER, Alain; REICHLER-BÉGUELIN, Marie-José (ed.) *Du syntagme nominal aux objets-de-discours*. *TRANEL*, v. 23, 1995, p. 227-271.

ARIÈS, Philippe e DUBY, Georges (org.). *História da vida privada – vol. 1 – do Império romano ao ano mil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 2003.

ASTÚRIAS, Miguel Ángel. *O Senhor Presidente*. São Paulo: Brasiliense, 1967.

BADINTER, Elisabeth. *Rumo equivocado – o feminismo e alguns destinos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BAKHTIN, Mikhail (1929a). *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 2002.

_____ (1929b). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1986.

_____ (1979). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAPTISTA, Livia Márcia Tiba Rádis. *Manobras e estratégias de autoria: a singularidade do sujeito na produção escrita em língua espanhola*. 2005. 262f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José Luiz (org.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade em torno de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1999.

BARROS, Gilda Naécia Maciel de. *A mulher grega e estudos helênicos*. Londrina: Ed. da UEL, 1997.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 3 ed. São Paulo: Difel, 1978.

_____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L & PM, 1989.

BELLEZA, Newton. *Teatro grego e teatro romano*. Rio de Janeiro: Irmãos Pogentti, 1961.

BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. 2 ed. São Paulo: Zahar, 1970.

BERNARDI, Rosse-Marye. Um olhar sobre a intemporalidade da tragédia. In: *Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin*. Petrópolis: Vozes, 2006, p. 25-37.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BEZERRA, Paulo. Dialogismo e polifonia em Esaú e Jacó. In: *Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin*. Petrópolis: Vozes, 2006, p. 38-53.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência – uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BORBA FILHO, Hermilo. *História do teatro*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.

BRAIT, Beth. As vozes bakhitianas e o diálogo inconcluso. In: BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José Luiz (org). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade em torno de Bakhtin*. 2 ed. São Paulo: Edusp, 1999, p. 11-28.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

BRECHT, Bertold. A música-gestus. In: MACIEL, Luiz Carlos (org.) *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s/d.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'água*. 33 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

BULFINCH, Thomas. As leis do Olimpo. In: *História viva – Mitologia 2*, São Paulo, v. 1, n° 1, p. 32-37, 2007.

BURKERT, Walter. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1967.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro – estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: UNESP, 1997.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro – do leitor ao navegador*. São Paulo: UNESP, 1999.

COSTA, Nelson Barros da. *A produção do discurso lítero-musical brasileiro*. 2001. 486f. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

_____. Um artista brasileiro: paratopias buarqueanas. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

_____. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONISIO, Ângela Paiva et al. (org.) *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005a, p. 107-121.

_____. O primado da prática: uma quarta época para a Análise do Discurso. In: *Práticas discursivas: exercícios analíticos*. São Paulo: Pontes, 2005b, p. 17-48.

COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

CRUZ, Maria Ângela Santa. O paradoxo da saída feminina na cultura contemporânea. In: ALONSO, Sílvia Leonor et al. (org.) *Figuras clínicas do feminino no mal-estar contemporâneo*. São Paulo: Escuta, 2002, p. 33-44.

DABEZIES, André. Mitos primitivos a mitos literários. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 730-736.

DAHLET, P. Dialogização enunciativa e paisagens do sujeito. In: BRAIT, Beth. *Dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Unicamp, 1997, p. 34-47.

DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2002.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental – autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 1990.

DOUXAMI, Christine. Teatro Negro: a realidade de um sonho sem sono. *Afro-Ásia*, Bahia, n° 25-26, p. 313-363, 2001.

DOWDEN, Ken. *Os usos da mitologia grega*. Campinas: Papirus, 1994.

DUARTE, Adriane da Silva. Eurípidés, o mais preservado. *Biblioteca EntreLivros – Grécia em cena*, São Paulo, edição especial n° 1, p. 42-44, 2007a.

_____. As origens do drama e da comédia. *Biblioteca EntreLivros*, São Paulo, edição especial n° 9, p. 8-15, 2007b.

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.

ENRIQUEZ, E. *Da Horda ao Estado: psicanálise do vínculo social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

EURÍPIDES (431 a.C.). *Medéia – Hipólito – As Troianas*. Tradução de Mário da Gama Kury. 5 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

EURÍPIDES; ARISTÓFANES. *Teatro Grego*. Tradução e prefácio de Junito Brandão, Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo, s/d.

FÁVERO, Leonor Lopes. Paródia e dialogismo. In: BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José Luiz (org). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade em torno de Bakhtin*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade Federal de São Paulo, 1999, p. 49-62.

FERNANDES, Ricardo Muniz. *A tragédia e a filosofia – Medéia*. Sesc-Centro de Pesquisa Teatral. São Paulo: Sesc, 2001.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.

FLORENZANO, Maria Beatriz Borba. *Nascer, viver e morrer na Grécia antiga*. São Paulo: Atual Editora, 1996.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 3 ed. s/l: Garrido & Lino, 1992.

_____. *A arqueologia do saber*. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

GAZOLLA, Rachel. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega – ensaio sobre aspectos do trágico*. São Paulo: Loyola, 2001.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestes – la littérature au second degré*, Paris: Seuil, 1982.

GUELERMAN, César. Estúdio preliminar. In: EURÍPIDES, *Medea*. Buenos Aires: Biblos, 2004, p. 5-12.

GUINSBURG, J. Nietzsche no teatro. In: NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 156-162.

GIRARD, René. *A Violência e o Sagrado*. São Paulo: Edunesp, 1991.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Os lugares da tragédia. In: ROSENFELD, Katrin H. (org.). *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 9-19.

GURFINKEL, Décio. O feminino e o tecimento do sonho. In: ALONSO, Sílvia Leonor et alli (org.) *Figuras clínicas do feminino no mal-estar contemporâneo*. São Paulo: Escuta, 2002, p. 231-254.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JAEGER, Werner. *Paidéia – a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JASINSKI, Isabel. As nuances teatrais da música em Gota d'água. *Revista de Letras*, Curitiba, n° 47, p. 68-75, 1998.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Poétique – Intertextualidades*, Coimbra, n° 27, Livraria Almedina, p. 5-49, 1979.

JULIEN, P. *A feminilidade velada*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1997.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. São Paulo: Vozes, 2000.

KITTO, H.D.F. *A tragédia grega*. Coimbra: Editora Armênio Amado, 1990.

KOCH, Ingedore Villaça. A intertextualidade como fator da textualidade. *Caderno PUC 22: Texto e Leitura*, São Paulo: EDUC, p. 39-46, 1986.

_____. Intertextualidade e polifonia: um só fenômeno? *D.E.L.T.A.*, Curitiba, v.7, n° 2, p. 529-541, 1991.

_____. O texto e a (inevitável) presença do outro. *LETRAS – revista do Mestrado em Letras da UFSM*. Rio Grande do Sul, p. 107-123, 1997.

LANDOWSKI, E. Simulacres en construction. *Languages*, s/1, n° 70, p. 24-45, 1983.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

LEVACK, Brian P. *A caça às bruxas na Europa moderna*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1988.

LÉVY, Ann-Déborah. Dioniso: a evolução do mito literário. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 233-237.

LOPES, Edward. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José Luiz (org). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade em torno de Bakhtin*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade Federal de São Paulo, 1999, p. 63-81.

MACIEL, Diógenes André Vieira. *Ensaio do nacional-popular no Teatro Brasileiro Moderno*. João Pessoa: Editora Universitária, 2004.

MACIEL, Diógenes André Vieira. O teatro de Chico Buarque. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.) *Chico Buarque do Brasil – textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 229-239.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Novas tendências em análise do discurso*. 3 ed. Campinas: Pontes, 1997.

_____. *O contexto da obra literária*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

_____. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2001b.

_____. *Gênese dos discursos*. Curitiba: Criar Edições, 2005.

MARCUSCHI, Luiz Antônio; KOCH, Ingedore Villaça. *Estratégias de referenciação e progressão na língua falada (mimeo.)*, 1998.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. 3 ed. São Paulo: Cortez, 2001.

MENEZES, Washington Mota. *As máscaras enunciativas do discurso dramático-musical de Chico Buarque*. 2005. 121f. Dissertação (Mestrado em Linguística). Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.

MEUNIER, Mario. *La légende dorée – des dieux et des héros*. Paris: Éditions Albin Michel, 1945.

MIMOSO-RUIZ, Duarte. *Médée antique et moderne: aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*. Paris: Édition Ophrys, 1980.

_____. Medéia. In: BRUNEL, Pierre (org.) *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 613-619.

MONDADA, Lorenza; DUBOIS, Danièle. Construction des objets de discours et catégorisation: une approche des processus de référenciation. *TRANEL* (Travaux neuchâtelois de linguistique), Paris, p. 273-302, 1995.

MONTERO, Paula. Magia e Bruxaria. In: DI GIORGI, Flávio *et al.* *Desenraizamento e religiosidade dos oprimidos; Magia e Bruxaria*. São Paulo: Bragança Paulista IFAN/USF, 1994.

MOST, Gleen. Da tragédia ao trágico. In: ROSENFELD, Katrin H. (org.) *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 20-35.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: trajetórias e reflexões. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, São Paulo, nº 25, p. 71-81, 1997.

NAUGRETTE, Catherine. *Estetica del teatro*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2004.

NEVES, Maria Helena de Moura. Medéia (uma tragédia grega) e Gota d'água. *Revista de Letras*, São Paulo: Universidade Estadual Paulista/UNESP, v. 25, p. 97-101, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. *Bruxaria e História: as práticas mágicas no Ocidente cristão*. São Paulo: EDUSC, 2004.

ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso. Princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2000.

PEIXOTO, Fernando. *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PEREIRA, Daniel Martins Alves. *Medéia nas malhas do tempo – o diálogo intertextual entre Antunes Filho e Eurípidés*. Londrina: Eduel, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A intertextualidade crítica. *Poétique – Revista de teoria e análise literárias*, Coimbra, nº 27, p 215-222, 1979.

PIÉGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris: DUNOD, 1996.

PONTES, Paulo. El señor presidente. *Livrão de Quadrinhos*, São Paulo, n° 1, p. 77-82, 1977.

POSSENTI, Sírio. *Os limites do discurso. Ensaio sobre discurso e sujeito*. Curitiba: Paraná, 2002.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In.: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968, p. 83-101.

PRADO, Luís André do. *Cacilda Becker: fúria santa*. São Paulo: Geração Editorial, 2008.

RABELO, Adriano de Paula. 1999. 128f. *O teatro de Chico Buarque*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Centro de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

REMARK, Henry H.H. Literatura comparada: definição e função. In: COUTINHO, Eduardo F. e CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada – textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 175-190.

RIBEIRO JR., João. Contraponto. In: DI GIORGI, Flávio *et al.* *Desenraizamento e religiosidade dos oprimidos; Magia e Bruxaria*. São Paulo: Bragança Paulista IFAN/USF, 1994, p. 44-52.

RICOEUR, Paul. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975.

RINNE, Olga. *Medéia: o direito à ira e ao ciúme*. 3 ed., São Paulo: Cultrix, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Chico Buarque: a música contra o silêncio. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.) *Chico Buarque do Brasil – textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 161-165.

SAVIETTO, Maria do Carmo. Medéia e Fedra: uma perspectiva racionalista da condição da mulher e suas emoções. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 28, p. 117-127, Universidade Estadual Paulista/UNESP, 1988.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo: Unesp, 2005.

SCHÜLER, Donald. A eclosão do irracional no teatro de Eurípidés. In: EURÍPIDES. *As fenícias*. Porto Alegre: L&PM, 2005, p. 5-12.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. O protesto na canção de Chico Buarque In: FERNANDES, Rinaldo de (org.) *Chico Buarque do Brasil – textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 173-178.

SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004.

SOUZA, Ronaldes de Melo e. Atualidade da tragédia grega. In: ROSENFELD, Katrin H. (org.) *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 115-140.

TAMINIAUX, J. *Le Théâtre des philosophes*. Paris: Jérôme Milton, 1995.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.

TÁVOLA, Artur da. *Comunicação é mito*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

TEIXEIRA, Marlene. O outro no um: reflexões em torno da concepção bakhtiniana de sujeito. In: *Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin*. Petrópolis: Vozes, 2006, p. 227-234.

TILLYARD, E.M.W. *Shakespeare's Problem Plays*. London: Chatto & Windus, 1950.

TRAVAGLIA, Neuza Gonçalves. *Tradução e retextualização: a tradução numa perspectiva textual*. Uberlândia: EDUFU, 2003.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. Caso Especial – Medéia. In: *Cultura Vozes*. Petrópolis, nº 5, p. 127-158, 1999.
- VIEIRA, Paulo. *Paulo Pontes: a arte das coisas sabidas*. João Pessoa: Editora Universitária, 1997.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- WISNIK, José M.; WISNIK, Guilherme. O artista e o tempo. In: *Songbook Chico Buarque*, v.2, Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.
- ZILBERMAN, Regina. Como os gregos se entendiam. In: ROSENFELD, Katrin H. (org.) *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 57-59.

A GOTA QUE FALTA



Anexos

Anexo A

CASO ESPECIAL – MEDÉIA

Texto original de Oduvaldo Vianna Filho

(Atualização da tragédia Medéia, da mitologia grega)

Prólogo

Abre. Conjunto residencial popular já velho. São muitos prédios. Pobreza. Lixo. É noite. Falta de luz em corredores e pátios. Crioulos reunidos embaixo, cantam a música “Água do Rio” (de Noel Rosa de Oliveira e Anescar do Salgueiro) – CORTE – Apartamento de Medéia no conjunto pobre. Percebe-se que é cuidado com capricho. Medéia sentada numa cama, na sala, ouve no rádio a música “Água do Rio”, ódio no rosto, na alma, na vida. Geme feito bicho acuado. Rosna.

Na pia, num canto da sala – pacote de vela, alguidar, dalias, farofa, imagens de umbanda na sala. Seu Exu. Ogum.

Fotos de Jasão, com fantasia da ala dos compositores de escola de samba, uma capa de revista com Jasão, faixa de cidadão samba.

MEDÉIA - ... Me traiu, homem... (Meio resmungo. Meio rosna, quase)... me traiu, Jasão... punhalada no escuro, não é?... tem volta... tem... retorno... ódio. Quero meu ódio todo... vem mais, meu ódio....

Câmera vai até o quarto. Uma menina, três anos, dorme num catre; outro menino, 4, 5 anos, sentado na cama (outra cama, amontoada quase, no exíguo quarto), assustado. Dolores, a vizinha, está sentada ao lado dele.

MENINO – O que é que tem minha mãe, dona Dolores? O que é que ela tem?

DOLORES – Dorme, dorme... tua irmã já está dormindo. É quase meia-noite, dorme...

MENINO – Minha mãe está doente? Onde é que está o meu pai?

DOLORES – Dorme, descansa...

CORTE. Corneta de alto-falante, em quadra de escola de samba, toca música “Água do Rio”. Caminhão de barril de chope encosta na frente da quadra, cozinheiras preparam panelas enormes. Há frangos depenados, quartos de carne, os barris de chope descem, Creonte dá ordens. Jasão, no meio da quadra, é cumprimentado por amigos.

VOZ – (No alto-falante. A música fica em fundo.) O povo de Guadalupe está convidado para a grande festa de amanhã aqui na quadra dos Unidos de Guadalupe. Festa do casamento de Creusa Santana.

CORTE – Aparece Creusa na sala de sua casa. Arrumando e experimentando o vestido de casamento. Sua mãe está com ela e costureiras. Riem.

VOZ – (Prossegue em cima) Princesinha estimada do nosso carnaval, destaque de nossa escola.

CORTE – A câmera volta para a quadra. Acompanha Creonte dando ordens para os homens que descem com barris de chope.

VOZ – (Prossegue sem interrupção.) Filha do nosso estimado presidente de honra do Unidos do Guadalupe, Creonte Santana, mola-mestra da nossa estimada verde e branco. A senhorita Creusa vai se casar com Jasão de Oliveira. (Câmera nele. Rindo muito, falando, Creonte chega perto dele. O abraça. Fala com os outros.) Estimado componente da ala dos compositores de nossa escola, atualmente fazendo sucesso nas paradas com o samba “Água do Rio” de sua lavra. Venham todos! Estão chegando duzentos barris de chope! Muito cabrito, muito leitão, muita galinha, muito tempero! A festa começa logo mais às dez da manhã e não tem hora pra acabar.

CORTE – No apartamento de Medéia, a música para de tocar no rádio.

LOCUTOR – De Jasão de Oliveira. – “Água do Rio”. Jasão de Oliveira casa amanhã com a Creusa, a princesinha de Guadalupe...

Medéia desliga o rádio. Anda como fera acuada. Vai para a pia. Põe areia numa panela, milho, alho. Põe a panela no fogo e vai ao quarto. O filho está deitado agora, mas de olho aberto, assustado. Dolores, sentada ao pé da cama, olha com medo para Medéia.

CORTE – Creonte e Jasão sozinhos. Creonte abraça e conduz Jasão. Música de Jasão toca de novo. Música de Jasão toca de novo. Enfeitam a quadra com luzes e bandeirinhas. Passa gente com barril de chope rolando no chão. Passa gente com barras de gelo. Todas as cenas deste Prólogo são noturnas.

CREONTE – Estou abrindo meu peito, Jasão: não foi coisa fácil pra mim aceitar esse casamento – você tem dois filhos. Só dei meu consentimento porque você não é casado, e sabe por que mais? Porque minha filha te escolheu e eu agora vivo pra agradar ela. Mas acabei gostando da escolha, ela é vaidosa de você, eu também sou: tua música fez meu bairro, minha casa, ficar mais conhecido. Todo mundo gosta de ser escutado, mas não existe sol sem sombra – aquela que foi tua mulher, a mãe dos teus filhos, essa Medéia anda pelas ruas imprecando de mim, cuspidando veneno em esquina e porta de botequim, tenho medo dela. Tomei a decisão de expulsar ela do bairro, e vai ver, teus filhos vão ter que ir junto.

JASÃO – Faz isso, não, seu Creonte, faz não. Me dá um tempo, vou conseguir falar com ela, fazer um acerto; é que ela não quer me receber. Não quer palestrar, mas ela acalma. Deixa a vida correr um pouco por ela mesma.

Medéia, alucinada, faca na mão. CORTA – num armário, no quarto dos filhos de Jasão.

DOLORES – (Baixo) Medéia. Para com isso. Teus filhos vão acordar de novo.

MEDÉIA – Vingança, vizinha. Vingança, eu preciso como ar, como água, como coração batendo. Estou só rasgando as roupas dele! Ele rasgou a minha vida! Tirou meus passos, meu caminho, minha cabeça erguida, meu rosto que eu podia mostrar na rua cheio de paz e soberania, tirou tudo. Me deixou dele só a traição. (Punhal na mão. TEMPO. Cara dos filhos. Dolores. Música dramática.)

DOLORES – Medéia! Medéia! Que é isso? (Medéia. TEMPO. Baixa a faca. Atira-se nos braços dos filhos. Chora com eles.)

Passa aos comerciais

Medéia – Primeira Parte

Na casa de Creonte, na sala, Creusa experimentando o vestido. Creonte olhando.

CREONTE – Quase meia-noite e esse vestido não está pronto, gente?

CREONTE – Deixa ver, Creusa. Deixe o pai dar uma opinião de pai. (As costureiras se afastam. Creusa em cima de uma cadeira. Mostra. Creonte abraça a mulher e fala.) Jasão é um homem de muita sorte, vai se casar com uma nuvem. Uma fonte luminosa, de repente no meio duma praça. Está linda, filha. Vestido bonito, deixe ver... (Dá volta.) o rabo está pequeno, gente! Isso é rabo de todo dia, de toda igreja, quero mais pano nisso, quero que Creusa demore um dia inteiro passando, feito um cometa, um eclipse. Quero um rabo de... quantos metros tem esse?

MÃE – Quatro metros, Creonte, é cauda que não acaba...

CREONTE – Quero dez metros de rabo. Dez metros, feito um cometa.

MÃE – Dez metros de cauda ela nem agüenta carregar... (Risos)

CREONTE – Creusa Santana, tua filha, não agüenta carregar dez metros de pano? Ela agüenta carregar essa beleza crioula toda. Beleza é coisa difícil de carregar, sem prepotência, sem soberba. Dez metros de rabo, isso é o que eu quero (Risos. Mãe vem com Creonte. Costureiras voltam à Creusa.)

MÃE – Tem notícia de Medéia?

CREONTE – Notícias de Medéia andam nas esquinas, em todas as bocas.

MÃE – Faz duas semanas tu já devia ter expulso ela. Só ir na polícia, dizer o veneno que ela espalha. O apartamento, ela não paga, vai pra oito meses. Nem precisa tua lei pra pôr ela pra fora. Basta a lei comum.

CREONTE – Jasão me pediu por ela. Ela tem os filhos dele, mulher. Filho é coisa que pesa demasiado no coração.

MÃE – Você também tem uma filha.

CREONTE – Ninguém há de se atrever a levantar um dedo para Creusa, mulher. Se acalme, me ajude com sua calma que tenho mais sobressalto que tu.

CORTA. No apartamento de Medéia, os meninos dormem. Medéia pega as coisas da pia. O alguidar, charutos, dalias, uma imagem coberta.

MEDÉIA – Dolores, fique um pouco com meus filhos. É quase meia-noite. Tenho que sair.

DOLORES – Medéia, minha amiga. Você tem de acalmar. Quando a gente não tem mais esperança, chegou a hora do desânimo, desânimo é dor para os fracos, Medéia, como a gente.

MEDÉIA – Quando não se tem mais esperança é que nunca se deve desanimar. Nunca a gente sente tanto a vida, como quando se encosta na morte. Fica com meus filhos, volto já.

DOLORES – Não enfrente Creonte. Não enfrente a vida. (Medéia sai.)

Dolores para um tempo. Aflita. Sai do apartamento. No corredor, abre a porta do seu apartamento, vizinho ao de Medéia.

DOLORES – Egeu, homem, vem me ajudar a trazer os filhos de Medéia pra cá, vem carregar eles. Vão ficar aqui essa noite. Eu fico lá com a Medéia. (Egeu aparece. É chofer)

EGEU - Por que eles vão ficar aqui?

DOLORES – Que Deus me perdoe, Egeu, mas ela olhou pra eles com tanto ódio. Não sei, não sei, nem quero pensar, tenho medo desse meu pensamento...

DOLORES – Venha pegar os meninos, eu passo a noite com Medéia. Ela só tem esse caminho, se conformar. É nosso destino.

Egeu entra. Pega uma criança no colo. Dolores pega outra. Carregam os meninos. CORTE. No cemitério, Medéia estende uma toalha com ponto traçado de Omolu. Coloca o alguidar com a comida. Coloca dalias. Velas. Sete velas. Abre uma garrafa de cachaça. Está diante do cruzeiro de um cemitério. Medéia tira um pano que cobre uma imagem, é um Exu. Medéia bate a cabeça.

MEDÉIA – Vim pedir ódio. Vim pedir a coragem da vingança! Quero vingança, seu Ganga! Vingança é o único alento do oprimido, sua única esperança! Vingança, seu Ganga, quero minha cabeça fervendo! Gosto de sangue na minha boca. O homem pai dos meus filhos, que ajudei com a minha juventude, vai se casar com outra. Ele viajou seis meses, voltou, não deu sinal, foi na boca anônima que ouvi que ele ia se casar – pelo meu homem confiei nesta vida tão sobressaltada e agora eis-me abandonada, com

dois filhos, sem dinheiro, sem parente para me receber e chorar minha raiva mais do que eu. (Esta fala de Medéia é entrecortada de pequenos *flashes* da noiva arrumando seu vestido. Arrumando a grinalda. Rindo. Pegando o buquê.) (Ela dança a música de Jasão. A mãe pede para ela ficar quieta.) Eu já estou morta. Mas a morte só não basta. Eu quero o vento da desgraça (imagens intercaladas da face de Medéia arrasada, do vento, da noiva, de uma faca no chão no meio de um círculo de velas).

CORTE – Noiva em cima da cadeira sente uma forte pontada. Grita. Cai.

MÃE – Minha filha!

VOZES – O que foi? Creusa, o que foi? Meu Deus.

CORTE – Na quadra, um sujeito corre para o meio da quadra. Fala com Creonte, que fala com cozinheiras. Creonte ouve. Segura o assecla forte, sai correndo. CORTE – No cemitério, Medéia bate cabeça. CORTE – Na porta de uma pensão, cadeiras na calçada. Jasão e amigos tocam violão, outro assecla de Creonte fala. Jasão sai correndo feito um louco. CORTE – Creonte e mais asseclas chegam na sala onde está Creusa. Creusa desfalecida nos braços da mãe. Creonte pega Creusa no colo.

CREONTE – Que foi, minha filha? Que foi? Passa pra mim essa dor. Deixa eu sofrer por você, menina.

MÃE – Acho que ela já está melhor...

CREONTE – Melhora, filha. Não deixo nem Deus em paz, se te acontece algum mal.

CORTE – Medéia entra em casa. Arrasada. Dolores senta, olhando. Longo tempo das duas em silêncio.

DOLORES – Está melhor?

MEDÉIA – Na minha situação, só melhora quando piora. (Silêncio) Onde estão as crianças?

DOLORES – Vão dormir na minha casa hoje.

MEDÉIA – Por quê?

DOLORES – Você sabe por quê.

MEDÉIA – (TEMPO) São filhos dele, Dolores.

DOLORES – São teus filhos também.

MEDÉIA – (TEMPO) São meus também. Povo inocente, querendo caminho cheio de ar livre. São meus filhos. Eles são o fio que me suspende ainda na vida. Não vou fazer nada de mau com meus filhos.

(Sai)

Vai até o apartamento de Dolores, pega a filha no colo, Dolores vem, pega o filho. Medéia volta beijando a menina que dorme. Dolores emocionada. CORTE – Na sala da casa de Creonte, Creusa ainda nos braços de Creonte, que a coloca numa poltrona, gente em volta. Gente olhando na porta. Jasão na cabeceira de Creusa beija seu rosto, Creusa abre os olhos lentamente. As pessoas sorriem.

CREONTE – Isso, minha menina, olho aberto... o mundo quer que você olhe para ele... isso, sorriso...

CREUSA – Me deu uma pontada no coração...

CREONTE – Isso é ar no peito, é nervoso. Quero um médico agora, Tadeu, com todos aqueles aparelhos deles, chama o Dr. Gonçalves.

MÃE – Isso é demanda de Medéia!

Música. Cara de Creonte, de Jasão embaraçado.

CREONTE – Medéia, não é? Medéia, hein? Chamem a Nininha, quero ela de branco pra fazer um descarrego na minha filha. Neco, Lindolfo, Vadinho – vamos agora na casa de Medéia, vamos lá.

JASÃO – Seu Creonte, por favor, não... não expulse ela...

MÃE – Expulsa sim, Creonte.

JASÃO – Mas meus filhos, seu Creonte, eu...

CREONTE – Isso você converse com ela quando ela desenfurecer...

JASÃO – Ela não tem onde levar os meninos... não tem lugar...

CREONTE – Ela não tem lugar é aqui. Você escolheu um destino, fique nele, moço. Destino não é jogo de amarelinha que a gente pode pôr um pé em cada banda. Vamos.

Sai. Os asseclas saem atrás. Jasão parado. Meio sem ação. Mãe o olha. Ele semi-sorri, sorri para Creusa. Beija-a.

CORTE – Casa de Medéia. Dolores dorme. Medéia espanta uma mosca do rosto da filha. Limpa seu rosto de suor. Abana-a. Ela sua. Limpa o rosto do filho. Abana-os. Chora silenciosa.

A porta do apartamento abre com violência. Os três paus mandados de Creonte entram no quarto, acendem a luz.

UM – Vem com a gente, mulher.

MEDÉIA – Que é isso?

DOIS – Vem, Medéia! (Pega Medéia) Creonte quer falar com você.

MEDÉIA – Fala baixo, acorda meus filhos. (Dolores entra. Estremunhada. Assustada.) Creonte que venha aqui.

TRÊS – Cala essa boca! Creonte entrar nessa casa onde você assopra ódio? (Os meninos acordam assustados.) Vem, mulher, Creonte não gosta de esperar.

UM – Os meninos descem também. (Vai pegar as crianças.)

FILHOS – Mamãe! Mamãe! (Choram, se assustam.)

Medéia, leoa, tira a mão do homem de cima de seus filhos. Dá um tapa na cara do homem. Os outros vêm, ferozes, agarram Medéia com violência. Ela não reage. Firme. Não se debate. Levam Medéia. Dolores se abraça com as crianças, que choram. CORTE – Os três saem com Medéia do apartamento. Embaixo, no pátio escuro, Creonte espera. Lanterna na mão. Os três descem as escadas dos diversos andares – escadas exteriores ao edifício (Como na cruzada São Sebastião no Leblon – Jardim de Alá) – arrastam Medéia, que vem, sem dizer um ai, sem reclamar. Eles chegam embaixo. Creonte e Medéia frente a frente. Creonte acende lanterna na cara de Medéia.

CREONTE – Vai embora daqui, Medéia. Agora. No meio da noite mesmo. Vai embora desta zona. Não deixa nem respiração aqui. Vai agora!

LOCUTOR – Estamos apresentando...

Passa aos comerciais

Medéia – Segunda Parte

Cena 1

No pátio do conjunto popular. Creonte e Medéia frente a frente. Os asseclas de Creonte também acendem lanternas. Iluminam Medéia.

MEDÉIA – Esta é a minha casa, Creonte. Lá eu posso ser traída mas não posso viver? Você não é autoridade. Que lei é essa que te permite expulsar os outros das suas casas?

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

MEDÉIA – É. Você deve ter mesmo uma lei só para você, porque nenhuma outra você cumpre.

CREONTE – Segure essa língua, mulher. Segure!

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

CREONTE – Ainda nenhum, mulher, fora as promessas!

MEDÉIA – Mas o que é que eu fiz, homem?

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

MEDÉIA – Creonte, eu não tenho para onde ir! Você sabe que meu pai, que é tão poderoso quanto você, me expulsou de casa. Você sabe que minha família nem meu nome pronuncia!

CREONTE – Não quero ouvir lamento de quem há pouco tempo eu ouvia desafio! Fora, Medéia! (Tira um dinheiro) Compre pouso onde quiser, longe daqui.

MEDÉIA – Esse apartamento é meu, não posso sair...

CREONTE – Você deve oito meses no pagamento, Medéia. Mando te tirar ele. Todo mundo nesta zona é meu amigo, por amor ou por medo.

MEDÉIA – E meus filhos? Meus filhos também têm que pagar por estarem no mundo?

CREONTE - Eles pagam o desatino da mãe deles!

MEDÉIA – Vocês fazem a ofensa, esmagam e ainda se irritam com a vítima quando ela geme, alma quebrada. Só falta você exigir que eu me ajoelhe. (Chora.)

CREONTE – Você não se ajoelha nunca, Medéia.

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

CREONTE – Você quer tempo pra fazer uma maldade.

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

CREONTE – Tenho muito medo em fazer bondade a inimigo. Mas teus filhos também são de Jasão. Um dia só, Medéia. Nem um minuto a mais. Um dia. (Sai. Medéia fica ali no chão, se estende no chão. Chora.)

MEDÉIA – (Grita.) A vítima sou eu! Sou eu que exijo castigo! É de mim que arrancam o coração batendo. Como é que pedem às pessoas para que elas vivam sem o coração e se aquietem? A vítima sou eu, meu sangue é que foi derramado.

VOZES – Silêncio aí – chega dessa baderna. – Quem está aí? – Bêbada, amanhã é dia de trabalho.

Uma lata cai no chão perto de Medéia. Outra cai nela. Ela fica ali. Egeu vem. Pega Medéia, carrega-a de volta para a escada. Vem com lanterna também.

EGEU – (Grita) Pára com isso. É Medéia! É Medéia quem está aqui. (Vai se fazendo silêncio)

VOZES – Medéia quem está aí embaixo? – Para que é a Medéia? – Eu não sabia, Medéia, perdoe. – Estou rezando por você, Medéia. – Tome cuidado, amiga Medéia. – Melhor ir dormir, Medéia, descansa. Isso passa. Cicatriza. Tudo cicatriza.

Medéia semi-sorri. Egeu olha terno para ela. Espera que ela descanse. Levanta-a e sobe a escada junto com ela.

EGEU – Não tenha tanta coragem, Medéia. Não enfrente Creonte. Ele é rei aqui. Para os que sofrem muito, coragem demasiada é perigoso.

MEDÉIA – Ele me deu um dia pra mim ir embora daqui.

EGEU – Deus do céu, Medéia. Pobre de você...

MEDÉIA – Pobres deles também, Egeu. Me deram um dia. Não se pode dar um dia a quem você humilha, Egeu.

EGEU – Que loucura ainda ronda tua cabeça, Medéia?

MEDÉIA – Todas ainda, Egeu. Felizmente, ainda todas. Ainda tenho fôlego para tentar me vingar.

EGEU – Pára de pensar nisso.

MEDÉIA – Tenho de conseguir, Egeu. Me vingar e fugir. Preciso. Não quero ser presa. Não quero dar o prazer de cair na mão deles de novo. Só me falta arranjar um jeito de escapar. Você me ajuda?

EGEU - Medéia, por favor, não me ponha nisso para acender fogueira, passei toda minha vida aprendendo a me alimentar de cinza.

MEDÉIA – Egeu, eu te ajudei, Egeu...

EGEU – Mais que ajudou, salvou minha vida. Minhas dores não terminavam, já quase não podia trabalhar no meu táxi! Vivia a miséria na frente dos meus dias. Teus passes, tua reza, tuas ervas me ressuscitaram...

MEDÉIA – Me ajuda a fugir, Egeu. Só peço isso. Ninguém vai saber que você ajudou.

EGEU – Mas o que é que você vai fazer?

MEDÉIA – Vou até onde o ódio me levar e até onde eu levar o meu ódio. Você tem um carro. Me ajuda a fugir, me leva pra casa de um amigo, me põe num lugar seguro por pouco tempo, depois sigo meu caminho. Amanhã, às cinco horas, me espera com o carro no fim do descampado. Lá do outro lado.

EGEU – Está bem, Medéia. Cinco horas no fim do descampado. Estou lá com meu táxi.

MEDÉIA – Não conte nada pra Dolores, tua mulher.

EGEU – Tenho medo até de contar pra mim.

Chegam no andar de Medéia. Egeu vai para seu apartamento. Passa por Dolores, que está na porta com os dois meninos assustados. Egeu não olha direto para Dolores. Dolores fica olhando Egeu, talvez sentindo a tragédia caminhar.

DOLORES – Que aconteceu?

MEDÉIA – Creonte queria que eu fosse embora agora. Eu implorei. Ele me deu mais um dia.

Dolores. TEMPO, chora, se abraça a Medéia, os filhos se abraçam nas pernas de Medéia. TEMPO. Na escada, chegando ao corredor do apartamento de Medéia, aparece Jasão. TEMPO. Todos parados. Os filhos correm para ele.

FILHOS – Papai! Papai! (Jasão abaixa-se. Abraça-os com a maior ternura. Medéia olhando petrificada. Dolores olhando Medéia.)

JASÃO – Faz tanto tempo que não vejo vocês. Como você está bonita, filha. E você – querendo ser homem, hein? Já com vontade de ser homem, hein? (Se abraça com eles.)

DOLORES – Venham, meus filhos, para a casa de tia Dolores. O pai de vocês tem que conversar com a mamãe. Venham.

Os meninos, um pouco assustados, vão com Dolores. Jasão se levanta. Medéia na porta, um olha o outro longamente. Medéia entra no seu apartamento. Fica à porta, pelo lado de dentro. Jasão passa. Medéia fecha a porta.

JASÃO – Creonte me disse que deu um dia pra você ir embora, com as crianças também. Eu falei com ele, expliquei, implorei...

MEDÉIA – E aceitou?

JASÃO – Não, eu... expliquei que você está... é um momento que... disse que vinha falar com você... desfazer o mal-entendido! E...

MEDÉIA – Que bom que finalmente estou falando com um aliado. Um protetor. (TEMPO) Você é dos que assinam a sentença de morte mas não tem coragem para cumpri-la.

JASÃO – Medéia, por favor, vamos ser gente assim razoável.

MEDÉIA – Minha desgraça é nunca deixar de ser razoável, Jasão, ou ser razoável é aceitar o abandono, a opressão e...

JASÃO - ...Está bem. Está bem, eu não vim falar com você, viajei seis meses, ganhando níqueis em clubes, não me apliquei, voltei, não apareci... mas isso aconteceu por tua causa, porque eu sabia que você ia reagir assim... Pensei que distância e tempo iam te abrandar... Mas você não pensa nos teus filhos, e nada em espuma, você mesmo provoca tua desgraça... não pode reclamar de punição quem chama por ela.

MEDÉIA – Eu não pensei nos meus filhos? Você pensou? Pensou em mim? Deixei minha casa execrada de meu pai, meu irmão, toda minha gente. Te dei dois filhos, e você não, não fez legal nossa união, e eu aceitei, cega de confiança. Porque íamos esperar dias melhores, e trabalhei por você e ouvi teus desânimos, tua vacilação; você perdeu empregos, ganhava misérias por aí tocando violão, e eu trabalhando, você ficou doente seis meses na cama, e eu na tua cabeceira, minha pele secando, os músculos afrouxando, mas ali, nunca perdi o ânimo e te ajudei a pagar tuas roupas, paguei pra você comprar o direito de gravar um primeiro disco que só nós ouvimos e mais ninguém! Se você não tivesse filhos, Jasão, podia ir embora e eu nem me incomodava, porque um homem que não é capaz de manter na fortuna um amor que o sustentou na desgraça, é um fraco e não merece misericórdia.

JASÃO – Mas eu não vou abandonar nossos filhos...

MEDÉIA – Há oito meses que você não punha os olhos neles!

JASÃO – São a coisa mais preciosa que tenho, Medéia.

MEDÉIA – Então desce essas escadas, vai até a casa de Creonte e diz que você não admite que teus filhos sejam expulsos! Diz na cara dele!

JASÃO – Vim falar com você, você é quem está criando esta...

MEDÉIA – Quer ficar com teus filhos? A tua nova mulher aceita? Uma vez por mês você vai ver eles, não é? Medéia cuida. Medéia me sustentou, por que não vai sustentar dois pirralhos?

JASÃO – Você não me sustentou, você sabe que foi dividido, e eu vou te dar dinheiro para os meninos.

MEDÉIA – Aqui na pobreza, Jasão, as mulheres não dependem de ninguém, mas as crianças dependem dos pais como em nenhum outro lugar. Se você quer outros amores, vai procurar outros amores, mas cria teus filhos, apóia tua mulher.

JASÃO – Não adianta conversar com você. Se você aceitar a sensatez, poderá ficar aqui, eu me comprometo, é minha palavra. Verei meus filhos muitas vezes, passearemos juntos, seremos amigos, nós dois e nossos filhos. Mas se você continuar a fazer do desvario o bom-senso, nada poderei fazer. Manda teu novo endereço, irei até lá ver meus filhos, sempre que puder e sempre que você permitir.

MEDÉIA – Vai embora, Jasão, sai, sai. (Abre a porta) Vai para a tua menina de 18 anos que nunca vai exigir lealdade de você, só vai exigir brilhos. Isso você tem, Jasão; vai, vai para o teu casamento.

Jasão vai. Vai até a porta de Dolores. Bate. Dolores abre. Os filhos com ela. Jasão se abaixa, abraça os filhos. Beija a menina longamente. Passa a mão em seus cabelos.

MENINA – Você vai voltar?

JASÃO – Vamos ver, mocinha. Vamos ver.

Jasão se abraça com a menina. Fala com ela. Fala com o menino. Medéia olha. Encosta-se na porta. Seu rosto vai marcando sua terrível descoberta.

MEDÉIA – (Voz) Você gosta dos seus filhos, não é, Jasão? É capaz de abandoná-los mas gosta deles, não é? Eles te admiram. Te dão a impressão de que você se interessa pelos outros. Meu Deus! Então é esta a vingança? É isto o que tenho de fazer?

Jasão traz os filhos até diante de Medéia. Olha-a ainda uma vez, como se esperasse uma mudança na decisão de Medéia sobre eles.

MEDÉIA – (Voz) É isso! São vocês. É com vocês que a dor dele será insuportável. Teus filhos, Jasão! Vou acabar com o pouco que você pôs no mundo!

Jasão sai. Medéia entra com os meninos.

MENINA – Me dá água, mãe?

Medéia vai até uma moringa. Os meninos sentam à mesa. Sonolentos, cansados. Medéia traz dois copos de água. Eles bebem devagar. As lágrimas escorrem no rosto de Medéia.

MEDÉIA – (Voz) Tira esse pensamento da cabeça, Medéia! Louca! Que vingança é essa que pune inocentes? Eu queria ser fraca, senhor. Resignada. Ah! Mas não tenho coragem de ser covarde. Coragem. Está decidido. Já estou morta. Matarei Creonte, meus filhos, e fugirei... (Para os meninos. Fala ao vivo) Vamos dormir, vamos....

Os meninos levantam com Medéia. Vão para o quarto. Se deitam. Medéia apaga a luz do quarto deles.

MEDÉIA – (Voz) (Vem para a sala. Chora. TEMPO. Recupera-se, tensa.) A primeira coisa a fazer é ganhar a confiança deles todos de novo. Amanhã cedo, antes do casamento, falarei com Jasão. Eles me verão, como eles querem que se comportem as vítimas.

LOCUTOR – Estamos apresentando...

Passa aos comerciais

Medéia – Terceira Parte

Cena 1

Quadra da Escola de Samba

A mulher de Creonte vê os preparativos finais da festa. No galpão coberto empilham – ela e as cozinheiras – pratos, bandejas, talheres. Algumas mesas de baixo do galpão são enfeitadas. Um ou dois barris de chope são ligados. Mulheres suarentas, em imensos fornos, temperam galinhas assadas, cabritos, leitões. O sistema de som está sendo testado por um sujeito que fala num microfone.

SUJEITO – Um, dois, três, testando... um, dois, três, testando... põe um pouco mais grave, um pouco mais de grave... alô, alô, um, dois, três, testando...

A câmera vai até o outro lado da rua. Medeia, não querendo ser vista, olha os preparativos finais. Ódio no fundo da alma.

Cena 2 – Sala da casa de Creonte

Creusa vestida de noiva. Experimenta anda com a nova cauda, imensa. Dois crioulinhos carregam sua cauda. Uma maquiadora espera Creusa sentar.

Cena 2 – Quarto de pensão de Jasão

Alfaiate, um amigo, acompanham Jasão se vestindo diante do espelho. Risos.

Cena 4 – Igreja

Mulheres enfeitam a igreja com flores. No lugar do coro, o coro se prepara. Creonte está lá em cima com o sacristão. Na nave, embaixo, num banco afastado, Medeia, de cabeça baixa, de vez em quando olha a igreja. Lágrimas descem.

CREONTE – Mais flor eu quero. Quero a igreja coberta de flor. Quero este casamento flutuando em flor...

SACRISTÃO – Sim, senhor, seu Creonte.

CREONTE – Estou pagando cinco mil cruzeiros e vocês me põem meia dúzia de cravo de defunto? Quero pétalas de rosa chovendo durante a cerimônia toda...

Cena 5 – Quarto de pensão de Jasão

A música de Jasão toca num rádio ligado. Jasão dança e se arruma. Entra o dono da pensão.

DONO – Com licença, Jasão. Está aí fora aquela que foi... acho que ela era sua mulher... a Medeia está aí fora... que quer falar com você... (Jasão se entreolha com o amigo)

AMIGO – Toma cuidado, Jasão. Melhor não receber ela...

JASÃO – Tenho medo que ela faça alguma loucura...

AMIGO- Manda ela embora.

JASÃO – Também não posso ficar assim com medo de mulher...

AMIGO – Ela pode estar armada.

JASÃO – (TEMPO, não sabe decidir) O que é que o senhor acha?

DONO – Não sei... o que eu acho do quê?

JASÃO – Será que ela está armada?

DONO – Não revistei ela, não...

JASÃO – (TEMPO) Mand ela entrar. (Ao amigo) Fica aqui comigo.

Medeia entra. Amigo fica na frente de Jasão, um pouco ostensivamente, não consegue disfarçar a atitude de guarda-costas.

MEDÉIA – Queria falar particularmente com você, Jasão.

JASÃO – São meus amigos...

MEDÉIA – (TEMPO) Não tenha medo de mim, Jasão. Vim em paz. Desculpe incomodar você tão pouco tempo antes do casamento.

JASÃO – (Ao amigo e ao alfaiate) Me espera um pouco lá fora...

AMIGO – Mas, Jasão...

JASÃO – Por favor, está tudo bem... (amigo sai olhando desconfiado para Medeia, sai o alfaiate também, não conseguindo disfarçar o pavor que lhe dá a situação.)

MEDÉIA – Bonita sua roupa.(TEMPO) Pena que você não tenha usado essa roupa para mim...

JASÃO – Por favor, Medéia. (TEMPO. A música de Jasão tocando. Jasão, constrangido, vai até o rádio. Desliga.)

MEDÉIA – Bonita essa música. Você aproveitou muito bem aqueles versos que minha mãe cantava...

JASÃO – O que é que você quer, Medeia?

MEDÉIA – Perdão, esqueci que você está com um pouco de pressa, não é? (Pequeno tempo) A noite é boa conselheira, pensei muito, pensei nos nossos filhos. Você tem razão, são os homens que fazem o destino, enfrentam as mais duras provas, é natural que precisem de mais amores. Vim aqui para dizer que quero que você seja feliz, Jasão.

JASÃO – Eu sabia, Medeia, minha amiga, eu sabia que um dia ia ouvir isso da sua boca... um grande amor não pode terminar em rancor, não é? Se não, não foi um grande amor...

MEDÉIA – É, Jasão, desculpe, você tem pouco tempo, mas meu tempo é mais curto ainda – tenho só doze horas para ir embora com nossos filhos... não tenho para onde ir...

JASÃO – Eu falo com Creonte. Creonte, quando vê mão estendida, muda, Medéia, vira um menino... ele há de deixar você ficar aqui.

MEDÉIA – Mas ele tem razão. Não é bom eu ficar perto de você, perto de sua mulher. Vai ser penoso para todos. Acho que eu gostaria mesmo de ir embora, mas não expulsa.

JASÃO – Claro, Medéia, claro, entendi, eu falo com Creonte... olha, vou até pedir para ele comprar nosso apartamento, não é nada pra ele, o dinheiro fica todo com você... o dinheiro é seu... não é boa idéia? Isso vai te dar um pouco de tranquilidade... Poder recomeçar... você tem que... ser feliz de novo, não é? Olha... se você quiser, eu já tinha pensado nisso,o Creonte tem um orfanato, fica um porção de meninos, tem balanço, tem um tanque de areia, dão geléia no lanche... se você quiser, eles podem ficar um pouco lá. Domingo, saio com eles, Creonte tem um sítio em Miguel Pereira com piscina...

MEDÉIA – (Está à morte) Será que o Creonte aceita isso? Colocar os nossos filhos no orfanato dele?

JASÃO – Eu sei lidar com Creonte, Medéia. Sei onde está o coração dele.

MEDÉIA – É. Seria muito bom. Sabe? Eu vou até fazer uns doces, os meninos mais tarde vão na festa, levam os doces de presente para Creonte, para tua mulher...

JASÃO – Não, Medéia, acho que não fica bem... meus filhos... irem...

MEDÉIA – São crianças, Jasão. Crianças não incomodam ninguém, todos gostam de crianças. Elas não sabem reclamar as injustiças. Vai ser o meu gesto de paz para Creonte. Ele vai entender.

JASÃO – Está bem, Medéia, está bem. Vamos ver se tudo se resolve.

MEDÉIA – Felicidade, Jasão.

Procura sorrir. Sai. Jasão feliz. Vai ao espelho, se olha, se arruma.

Cena 6 – Igreja

A noiva entra na igreja. Rosas caem sobre ela. O coro da igreja canta bem alto.

Cena 7 – Casa de Umbanda

Medéia escolhe ervas. Pega plantas – comigo-ninguém-pode

Cena 8 – Igreja

Jasão e Creusa no altar. Creonte bem vestido. Mulher de Creonte elegantíssima, caem pétalas de rosa. Jasão e Creusa se beijam.

Cena 9 – Apartamento de Medéia

Na pia, Medéia amassa comigo-ninguém-pode. Amassa ervas. Há também ovos, coco ralado. Medéia despeja coisas numa panela no fogo.

Cena 10 – Igreja

Noivos saem da igreja. Explodem foguetes. Jogam arroz.

Cena 11 – Apartamento de Medéia

Medéia ouve os foguetes. Quase desfalece. Os meninos estão quase prontos. Dolores penteia a menina. O menino, já vestido com a melhor roupa, lê revista em quadrinhos. Medéia despeja tudo que misturou em pequenas formas de doce. Põe no forno, chora.

Cena 12 – Quadra da Escola de Samba

Muita gente. No alto-falante, a música de Jasão. Abraços. As pessoas tomam chope. Saúdam. Jasão fala com Creonte. Creonte chama a mulher. Fala. A mulher diz que não. Creonte argumenta. Jasão também pede. A mãe faz que sim. Jasão abraça a mãe de sua noiva. Abraça Creonte.

Cena 13 – Apartamento de Medéia

Os doces estão em cima da mesa, num prato. Medéia termina de fazer um embrulho bonito. Entrega o pacote aos filhos. Beija-os. Os dois estão na sua melhor roupa. Dolores sai com eles. Medéia fecha a porta. Anda de um lado para o outro, nervosa.

MEDÉIA – Pronto. O destino caminha agora pela minha mão. O destino que vocês me deram está sendo devolvido. Aí vai o retorno. Vamos ver se vocês enfrentam a adversidade com a mesma fibra, ou se já perderam o costume da derrota. Vai, desgraça. Faz teu caminho, desgraça. Corre, desgraça, rápida, anuncia tua chegada em mais corações.

Cena 14 – Quadra da Escola de Samba e Apartamento de Medéia

Dolores chega com os filhos de Medéia, muita gente. Ela anda entre eles. Jasão os vê. Vem até eles. Leva os filhos até a noiva, Creonte e a mãe da noiva. São recebidos com carinho. Mãe um pouco contrafeita. A menina diz alguma coisa formal para a noiva, que ri e recebe o pacote. Abre-o. São os doces. Agradece. Dá um doce para a menina. Os filhos saem com Jasão. Os doces ficam diante da noiva, em cima da mesa. As crianças ficam um pouco com Jasão, olhando a bateria, o samba. Um cachorro passa. A menina dá o doce ao cachorro. Saem com Jasão. Jasão leva os filhos até a porta de saída da quadra, junto com Dolores. Despede-se deles com carinho. Dolores faz recomendações aos meninos. Eles saem sós. Dolores fica na festa. Os meninos saem e atravessam a rua juntinhos, de mãos dadas; as pessoas cantam, bebem chope. Dolores alcançou Jasão. Conversam. Creonte bebe. Beija a filha. A filha pega um doce.

No apartamento – Medéia ajoelhada diante do Peji.

Creonte pega um doce. Medéia tensa na sua casa. Jasão conversa com Dolores. Os meninos chegam. Medéia tem doces e guaraná numa cesta. Medéia beija-os.

Jasão vê o cachorro cair morto. Surpresa. A noiva e Creonte comem doce. Rindo. Falando. Jasão sai correndo.

JASÃO – (Não se consegue ouvir o que ele fala.) (Faz sinais desesperados.) (Ouvimos os gritos) Veneno! Veneno! Não comam o doce!

Muita gente. Jasão não consegue chegar até a noiva. Faz sinais. A noiva rindo, Creonte rindo, perguntam de longe o que foi. Jasão grita. A noiva se sente mal. Um raio repentino se abate. Creonte também se sente mal. Medéia no seu apartamento arruma uma cesta com doces e guaranás para sair com os meninos. Jasão chega correndo, muitas pessoas saem correndo, pânico. Dolores vê aquilo, sai correndo.

JASÃO – Pro hospital! Veneno! Pro hospital... Um carro, depressa... eles foram envenenados... pára a bateria. Pára! Creusa. Meu amor, Creusa, acorda... pára a bateria. Pelo amor de Deus...

A bateria vai parando aos poucos, os alto-falantes silenciam. (Se for possível, um vento repentino começa a ventar) As pessoas abrem uma clareira. Todos querem vê, outros fogem.

MÃE – Foi aquela mulher! Medéia é uma assassina! Eu disse ao meu Creonte. Não abre teu coração, Creonte. Eu disse! Creonte, meu homem. Depressa, um carro. Façam alguma coisa... Não fiquem todos olhando... Saiam de perto... Creonte... Não comam nada... Assassina... assassina...

LOCUTOR – Estamos apresentando...

Passa aos comerciais

Medéia – Quarta Parte

Cena 1 – Conjunto habitacional

Medéia sai rápido de seu conjunto habitacional com as crianças. Leva o cesto. Anda rápido. Alcança uma saída num muro. Anda rente ao muro, num matagal. Do outro lado do muro, chega Um dos que fugiu. Fala para mais pessoas, que vão se juntando.

UM DOS QUE FUGIU – Creonte e a noiva foram envenenados! Foram envenenados! (Medéia pára com as crianças. Escuta.) (Ouve com prazer) No meio da festa, no meio da festa, no meio de uma alegria que eu nunca vi, de repente, a noiva se levantou, as mãos na garganta, no estômago, pálida, suando, de repente, Creonte, também pálido, levanta, estende os braços como se quisesse agarrar um resto de vida que sobrasse, os olhos saltando das órbitas, o grito preso na garganta... foi terrível... caíram os dois... dizem que foi Medéia... (Sai correndo.) Mataram Creonte e a noiva! Veneno!

MEDÉIA – Obrigada, senhor de todas as encruzilhadas, senhor de todos os retornos, obrigada. Para quem sofre não há nada mais suave do que o sofrimento de quem te oprime. Morre lentamente, Creonte. Por favor, Creonte, morre devagar... Obrigada, senhor de todas as encruzilhadas.

Dolores passa correndo do outro lado do muro, dirigindo-se para o prédio em que mora no conjunto habitacional.

DOLORES – Medéia! Foge, Medéia! Medéia! Medéia!

Medéia pega as crianças, que brincavam no muro, escrevendo com carvão.

MEDÉIA – Vamos embora, gente, vamos. (Fala só. Andando rápido com as crianças.) Ainda há mais. Ainda há mais terror para deixar no caminho que me fecharam. Ainda há mais.

Apartamento de Medéia

Dolores entra no apartamento de Medéia como um raio, ofegante.

DOLORES – Medéia louca! Foge, Medéia, você conseguiu, agora foge, assassina! Foge, desgraçada! Por que chamar a atenção do nosso sofrimento? Para que sejam dobradas as nossas penas? Medéia! (Procura. Não acha.) Onde estão os meninos? Medéia? Medéia, onde estão os teus filhos...? (Sai para o corredor como uma louca. Encontra uma velha sentada na porta.) Medéia? A senhora viu Medéia?

VELHA – Saiu agora há pouco.

DOLORES – Com as crianças?

VELHA – Com as crianças.

DOLORES – Ela disse para onde ia, alguma coisa?

VELHA – Acho que vão fazer um piquenique, sabe? Levaram guaraná, levaram doces...

DOLORES – Meu Deus do céu! Meu Deus do céu! Medéia, pelo amor de Deus... Medéia... isso é a danação, Medéia, é a danação!

Dolores se precipita pelas escadas do conjunto com força e energia redobradas.

Descampado

Medéia num grande parque, vazio. Bonito. Descampado. Anda com as crianças, que vão cantando a música do pai. Medéia anda feito um autômato. Venta.

Quadra da Escola de Samba

Dolores chega na Quadra, vazia, comida espalhada nas mesas. Um barril de chope ficou aberto. Cai o chope. Um sujeito chora num canto, sozinho. Dolores fala com ele, ele aponta alguma coisa. Dolores sai correndo. Venta.

Cena 2 – Descampado

Medéia sentada com as crianças. Toalha aberta. As coisas ainda estão no cesto. As crianças colhem flores silvestres. Medéia fala para si mesma.

MEDÉIA – Não, não, não... não, meus filhos, vocês não... vocês são fruto de mim. Vamos fugir todos. Vamos para longe daqui e tentar uma vida nova todos juntos. Vocês não têm nada a ver com este mundo sem remorsos... os fracos que se esmaguem, que ocupem menos espaço... não, vocês não... (A filha vem. Traz flores para Medéia, o filho também.) Obrigada... Obrigada... Você tem um sorriso tão bonito, minha filha... (Eles saem correndo, rindo.)

... Não, não tenho coragem, a covardia está tomando conta de mim... estou tremendo... que medo de tudo... vamos, Medéia, reage... é a covardia que faz com que as pessoas se deixem pisar... vamos, Medéia...

Cena 3 – Pronto-socorro

Dolores entra num pronto-socorro, muita gente. Jasão chora sentado num banco. A mulher de Creonte chora amparada por outras. Dolores chega ao lado de Jasão.

JASÃO – Sai daqui, mulher. Você é quem levou as crianças na festa. Você levou o veneno, a traição.

DOLORES – Eu não sabia, Jasão, juro...

JASÃO – Minha noiva morreu. Creusa morreu! Creonte talvez viva, inválido... minha Creusa morreu, 18 anos...

DOLORES – Jasão, vem comigo!

JASÃO – Sai de perto de mim!

DOLORES – Jasão, acho que Medéia vai matar teus filhos.

JASÃO – O quê? O quê?

DOLORES – Vem, Jasão, chama gente, eles devem ter ido no parque do alto. Vem, Jasão, coragem...

JASÃO – Não tenho mais coração pra tanta desgraça... não tenho mais força, Deus! Vem comigo, povo... vem comigo, povo... (Sai correndo, meio cambaleando. Mais gente atrás. Os asseclas de Creonte que já vimos.)

LOCUTOR – Estamos apresentando...

Medéia – Quinta Parte

Cena 1 – No descampado

Os filhos longe, brincando. Medéia agora tem a cara de pedra.

MEDÉIA – Vamos, Medéia. É preciso ir até o fim. Que futuro esperam estas crianças? Um orfanato pobre, engolindo humilhação, comiseração? Se ficarem comigo, a desproteção, a delinquência rondando, a raiva de serem desprotegidos... Não, eles não vão pagar pelo crime de serem abandonados, pelo desinteresse! Não. Não ficarão adultos para sofrer. Venham cá, meus filhos. Venham cá. Venham. (Os filhos vêm vindo. Rindo.)

CORTE – Em outro ponto do descampado, Jasão procurando mais gente. Eles se dividem. Carro de polícia aponta numa rua. Sirene alta, descem os policiais. Também procuram. Gritam: “Medéia, Medéia”. Câmera faz *zoom* do outro lado do descampado, o carro de Egeu encosta. Egeu desce, nervoso, fica olhando, olha o relógio. CORTE – Medéia e as crianças sentadas em volta da toalha. Medéia tira do cesto o embrulho de doces. Desembrulha.

MEDÉIA – Muito bem. Aqui estamos todos juntos. Meus queridos, agora vocês vão descansar, sabe? Vai ficar tudo muito bem. Ninguém mais vai fugir de vocês, da responsabilidade que vocês representam, dos carinhos que vocês pedem... vocês vão para um lugar suave, as estradas são feitas com pedrinhas muito pequenas, coloridas... elas fazem barulho quando a gente anda, toca música... todos sabem da nossa presença... todos acenam para nós... ninguém se esquece da gente... (abre o guaraná para os dois. Dá um doce para cada um.) Adeus, meus filhos, logo, logo, mamãe há de encontrar vocês... chamem por mim quando vocês me encontrarem...

Medéia levanta. Se afasta lenta. De cosas. A câmera fica na cara dela. As lágrimas caem. Medéia à beira da síncope. Silêncio. Medéia quase desfalece. Não se volta, corre, corre mais rápido. Longo tempo. Vento. Jasão aparece longe. Chegou só na frente dos outros, meio cambaleia. Ofegante.

JASÃO – Medéia! Medéia! (Está distante.)

MEDÉIA – (Grita) Não adianta mais, Jasão. Está cumprido. Está cumprido.

JASÃO – Onde estão os meninos?

MEDÉIA – Está cumprido, Jasão. A tragédia que você começou já terminou!

Jasão dá um grito. Cai de joelhos o chão. Fala sem ver Medéia, que ouve um pouco Jasão e foge.

JASÃO – Assassina! Monstro! Socorro! Não suporto esse horror! Meu peito estoura! Assassina! Não quero, não quero a desgraça de estar vivo! Me mata, senhor! Me estende agora aqui! Tira meus olhos para não ver! Tira meu entendimento para não entender o que acontece! (Levanta o rotos.) Onde estão eles? (Vê que Medéia sumiu. Grita para os que vieram com ele. Quer que eles o encontrem.) Aqui! Aqui! Medéia fugiu! (As pessoas vão chegando, Dolores entre elas.) Meus filhos. Onde estão meus filhos? Medéia. Peguem Medéia. Meus filhos. Meus filhos!

Algumas pessoas partem para a frente, atrás de Medéia.

VOZES – Assassina! Louca – Mulher louca! – Prendam a louca! – Mata essa mulher! Lincha!

Jasão, Dolores e mais algumas mulheres voltam para dentro do descampado, procurando as crianças, aflitos.

JASÃO – Meus filhos! Meus filhos!

CORTE – Medéia entra correndo no táxi de Egeu. Egeu entra no táxi. Arranca. CORTE – As pessoas procuram Medéia desesperadamente. Chocam-se. Rosnam.

VOZES - Assassina! Lincha! Louca! – Peguem a louca!

CORTE – Jasão, as mulheres e Dolores se dispersam na procura dos meninos. CORTE – No lugar de onde partiu o táxi de Medéia chega um carro de polícia; os

policiais descem, saem procurando. CORTE – táxi. Medéia, sentada no banco de trás, chora. Egeu guia nervoso, concentrado.

MEDÉIA – Não agüento mais, Egeu, não agüento. Não vou suportar tudo o que fiz. Fui muito longe demais. Sou um ser humano. A vingança realizada deixa mais vazia ainda a tua vida, porque os obstáculos continuam em todas as esquinas... a vingança só é suportável se for dividida... Egeu, vou me matar também... mas por favor, por favor atira meu corpo no mar, esconde meu corpo... que eles nunca achem... que eles pensem que eu fiquei sem castigo... atira meu corpo no mar... (Come o doce.) Por favor, meu amigo, estou morrendo... que eles pensem sempre, sempre que os que têm direito à vingança sobrevivem a ela... adeus, meu amigo...

Medéia morre sentada, Egeu guia nas ruas. Chora. CORTE – a câmera sobre, mostra o chão do descampado. Vai até uns arbustos; no meio deles estão as crianças, olhando um passarinho. Dolores aparece, se transfigura, chega perto das crianças, que correm para ela, rindo. Ela se ajoelha e os abraça. Jasão aparece, vê aquilo, vem cambaleando, se ajoelha também. As quatro cabeças ficam juntas. CORTE – Egeu guia, no carro, Medéia morta. Escorrega no banco. Fica deitada. CORTE – No descampado, chega mais um carro de polícia. As pessoas procuram, gritam.

VOZES – Ela não pode ter evaporado! Ela tem parte com o demo! – Cuidado, ela é feiticeira. Cuidado. – Tomem cuidado!

CORTE – No hospital. Cobrem o rosto da noiva. A mulher de Creonte chora. CORTE – Jasão, chorando, carrega a filha no colo. Ela traz flores na mão. Ri para Jasão. Jasão procura rir. Dolores, mais atrás, vem com o menino pela mão. CORTE – O carro de Egeu entra numa beira-mar qualquer. Ele pára o carro. Desce com o corpo de Medéia. CORTE – O menino corre com a menina pelo campo. Jasão vem atrás, se arrastando quase, apoiado em Dolores.

JASÃO – Por quê, Dolores? Por quê?

DOLORES – Ninguém quer saber onde começa a desgraça, Jasão. Só querem ver onde ela termina...

CORTE – Egeu joga o corpo de Medéia no mar. Volta para o carro, faz o sinal da cruz.

EGEU – Descansa em paz, assassina.

O carro sai. A câmera vai para o mar.

Anexo A

CASO ESPECIAL – MEDÉIA

Texto original de Oduvaldo Vianna Filho

(Atualização da tragédia Medéia, da mitologia grega)

Prólogo

Abre. Conjunto residencial popular já velho. São muitos prédios. Pobreza. Lixo. É noite. Falta de luz em corredores e pátios. Crioulos reunidos embaixo, cantam a música “Água do Rio” (de Noel Rosa de Oliveira e Anescar do Salgueiro) – CORTE – Apartamento de Medéia no conjunto pobre. Percebe-se que é cuidado com capricho. Medéia sentada numa cama, na sala, ouve no rádio a música “Água do Rio”, ódio no rosto, na alma, na vida. Geme feito bicho acuado. Rosna.

Na pia, num canto da sala – pacote de vela, alguidar, dalias, farofa, imagens de umbanda na sala. Seu Exu. Ogum.

Fotos de Jasão, com fantasia da ala dos compositores de escola de samba, uma capa de revista com Jasão, faixa de cidadão samba.

MEDÉIA - ... Me traiu, homem... (Meio resmungo. Meio rosna, quase)... me traiu, Jasão... punhalada no escuro, não é?... tem volta... tem... retorno... ódio. Quero meu ódio todo... vem mais, meu ódio....

Câmera vai até o quarto. Uma menina, três anos, dorme num catre; outro menino, 4, 5 anos, sentado na cama (outra cama, amontoada quase, no exíguo quarto), assustado. Dolores, a vizinha, está sentada ao lado dele.

MENINO – O que é que tem minha mãe, dona Dolores? O que é que ela tem?

DOLORES – Dorme, dorme... tua irmã já está dormindo. É quase meia-noite, dorme...

MENINO – Minha mãe está doente? Onde é que está o meu pai?

DOLORES – Dorme, descansa...

CORTE. Corneta de alto-falante, em quadra de escola de samba, toca música “Água do Rio”. Caminhão de barril de chope encosta na frente da quadra, cozinheiras preparam panelas enormes. Há frangos depenados, quartos de carne, os barris de chope descem, Creonte dá ordens. Jasão, no meio da quadra, é cumprimentado por amigos.

VOZ – (No alto-falante. A música fica em fundo.) O povo de Guadalupe está convidado para a grande festa de amanhã aqui na quadra dos Unidos de Guadalupe. Festa do casamento de Creusa Santana.

CORTE – Aparece Creusa na sala de sua casa. Arrumando e experimentando o vestido de casamento. Sua mãe está com ela e costureiras. Riem.

VOZ – (Prossegue em cima) Princesinha estimada do nosso carnaval, destaque de nossa escola.

CORTE – A câmera volta para a quadra. Acompanha Creonte dando ordens para os homens que descem com barris de chope.

VOZ – (Prossegue sem interrupção.) Filha do nosso estimado presidente de honra do Unidos do Guadalupe, Creonte Santana, mola-mestra da nossa estimada verde e branco. A senhorita Creusa vai se casar com Jasão de Oliveira. (Câmera nele. Rindo muito, falando, Creonte chega perto dele. O abraça. Fala com os outros.) Estimado componente da ala dos compositores de nossa escola, atualmente fazendo sucesso nas paradas com o samba “Água do Rio” de sua lavra. Venham todos! Estão chegando duzentos barris de chope! Muito cabrito, muito leitão, muita galinha, muito tempero! A festa começa logo mais às dez da manhã e não tem hora pra acabar.

CORTE – No apartamento de Medéia, a música para de tocar no rádio.

LOCUTOR – De Jasão de Oliveira. – “Água do Rio”. Jasão de Oliveira casa amanhã com a Creusa, a princesinha de Guadalupe...

Medéia desliga o rádio. Anda como fera acuada. Vai para a pia. Põe areia numa panela, milho, alho. Põe a panela no fogo e vai ao quarto. O filho está deitado agora, mas de olho aberto, assustado. Dolores, sentada ao pé da cama, olha com medo para Medéia.

CORTE – Creonte e Jasão sozinhos. Creonte abraça e conduz Jasão. Música de Jasão toca de novo. Música de Jasão toca de novo. Enfeitam a quadra com luzes e bandeirinhas. Passa gente com barril de chope rolando no chão. Passa gente com barras de gelo. Todas as cenas deste Prólogo são noturnas.

CREONTE – Estou abrindo meu peito, Jasão: não foi coisa fácil pra mim aceitar esse casamento – você tem dois filhos. Só dei meu consentimento porque você não é casado, e sabe por que mais? Porque minha filha te escolheu e eu agora vivo pra agradar ela. Mas acabei gostando da escolha, ela é vaidosa de você, eu também sou: tua música fez meu bairro, minha casa, ficar mais conhecido. Todo mundo gosta de ser escutado, mas não existe sol sem sombra – aquela que foi tua mulher, a mãe dos teus filhos, essa Medéia anda pelas ruas imprecando de mim, cuspiendo veneno em esquina e porta de botequim, tenho medo dela. Tomei a decisão de expulsar ela do bairro, e vai ver, teus filhos vão ter que ir junto.

JASÃO – Faz isso, não, seu Creonte, faz não. Me dá um tempo, vou conseguir falar com ela, fazer um acerto; é que ela não quer me receber. Não quer palestrar, mas ela acalma. Deixa a vida correr um pouco por ela mesma.

Medéia, alucinada, faca na mão. CORTA – num armário, no quarto dos filhos de Jasão.

DOLORES – (Baixo) Medéia. Para com isso. Teus filhos vão acordar de novo.

MEDÉIA – Vingança, vizinha. Vingança, eu preciso como ar, como água, como coração batendo. Estou só rasgando as roupas dele! Ele rasgou a minha vida! Tirou meus passos, meu caminho, minha cabeça erguida, meu rosto que eu podia mostrar na rua cheio de paz e soberania, tirou tudo. Me deixou dele só a traição. (Punhal na mão. TEMPO. Cara dos filhos. Dolores. Música dramática.)

DOLORES – Medéia! Medéia! Que é isso? (Medéia. TEMPO. Baixa a faca. Atira-se nos braços dos filhos. Chora com eles.)

Passa aos comerciais

Medéia – Primeira Parte

Na casa de Creonte, na sala, Creusa experimentando o vestido. Creonte olhando.

CREONTE – Quase meia-noite e esse vestido não está pronto, gente?

CREONTE – Deixa ver, Creusa. Deixe o pai dar uma opinião de pai. (As costureiras se afastam. Creusa em cima de uma cadeira. Mostra. Creonte abraça a mulher e fala.) Jasão é um homem de muita sorte, vai se casar com uma nuvem. Uma fonte luminosa, de repente no meio duma praça. Está linda, filha. Vestido bonito, deixe ver... (Dá volta.) o rabo está pequeno, gente! Isso é rabo de todo dia, de toda igreja, quero mais pano nisso, quero que Creusa demore um dia inteiro passando, feito um cometa, um eclipse. Quero um rabo de... quantos metros tem esse?

MÃE – Quatro metros, Creonte, é cauda que não acaba...

CREONTE – Quero dez metros de rabo. Dez metros, feito um cometa.

MÃE – Dez metros de cauda ela nem agüenta carregar... (Risos)

CREONTE – Creusa Santana, tua filha, não agüenta carregar dez metros de pano? Ela agüenta carregar essa beleza crioula toda. Beleza é coisa difícil de carregar, sem prepotência, sem soberba. Dez metros de rabo, isso é o que eu quero (Risos. Mãe vem com Creonte. Costureiras voltam à Creusa.)

MÃE – Tem notícia de Medéia?

CREONTE – Notícias de Medéia andam nas esquinas, em todas as bocas.

MÃE – Faz duas semanas tu já devia ter expulso ela. Só ir na polícia, dizer o veneno que ela espalha. O apartamento, ela não paga, vai pra oito meses. Nem precisa tua lei pra pôr ela pra fora. Basta a lei comum.

CREONTE – Jasão me pediu por ela. Ela tem os filhos dele, mulher. Filho é coisa que pesa demasiado no coração.

MÃE – Você também tem uma filha.

CREONTE – Ninguém há de se atrever a levantar um dedo para Creusa, mulher. Se acalme, me ajude com sua calma que tenho mais sobressalto que tu.

CORTA. No apartamento de Medéia, os meninos dormem. Medéia pega as coisas da pia. O alguidar, charutos, dalias, uma imagem coberta.

MEDÉIA – Dolores, fique um pouco com meus filhos. É quase meia-noite. Tenho que sair.

DOLORES – Medéia, minha amiga. Você tem de acalmar. Quando a gente não tem mais esperança, chegou a hora do desânimo, desânimo é dor para os fracos, Medéia, como a gente.

MEDÉIA – Quando não se tem mais esperança é que nunca se deve desanimar. Nunca a gente sente tanto a vida, como quando se encosta na morte. Fica com meus filhos, volto já.

DOLORES – Não enfrente Creonte. Não enfrente a vida. (Medéia sai.)

Dolores para um tempo. Aflita. Sai do apartamento. No corredor, abre a porta do seu apartamento, vizinho ao de Medéia.

DOLORES – Egeu, homem, vem me ajudar a trazer os filhos de Medéia pra cá, vem carregar eles. Vão ficar aqui essa noite. Eu fico lá com a Medéia. (Egeu aparece. É chofer)

EGEU - Por que eles vão ficar aqui?

DOLORES – Que Deus me perdoe, Egeu, mas ela olhou pra eles com tanto ódio. Não sei, não sei, nem quero pensar, tenho medo desse meu pensamento...

DOLORES – Venha pegar os meninos, eu passo a noite com Medéia. Ela só tem esse caminho, se conformar. É nosso destino.

Egeu entra. Pega uma criança no colo. Dolores pega outra. Carregam os meninos. CORTE. No cemitério, Medéia estende uma toalha com ponto traçado de Omolu. Coloca o alguidar com a comida. Coloca dalias. Velas. Sete velas. Abre uma garrafa de cachaça. Está diante do cruzeiro de um cemitério. Medéia tira um pano que cobre uma imagem, é um Exu. Medéia bate a cabeça.

MEDÉIA – Vim pedir ódio. Vim pedir a coragem da vingança! Quero vingança, seu Ganga! Vingança é o único alento do oprimido, sua única esperança! Vingança, seu Ganga, quero minha cabeça fervendo! Gosto de sangue na minha boca. O homem pai dos meus filhos, que ajudei com a minha juventude, vai se casar com outra. Ele viajou seis meses, voltou, não deu sinal, foi na boca anônima que ouvi que ele ia se casar – pelo meu homem confiei nesta vida tão sobressaltada e agora eis-me abandonada, com

dois filhos, sem dinheiro, sem parente para me receber e chorar minha raiva mais do que eu. (Esta fala de Medéia é entrecortada de pequenos *flashes* da noiva arrumando seu vestido. Arrumando a grinalda. Rindo. Pegando o buquê.) (Ela dança a música de Jasão. A mãe pede para ela ficar quieta.) Eu já estou morta. Mas a morte só não basta. Eu quero o vento da desgraça (imagens intercaladas da face de Medéia arrasada, do vento, da noiva, de uma faca no chão no meio de um círculo de velas).

CORTE – Noiva em cima da cadeira sente uma forte pontada. Grita. Cai.

MÃE – Minha filha!

VOZES – O que foi? Creusa, o que foi? Meu Deus.

CORTE – Na quadra, um sujeito corre para o meio da quadra. Fala com Creonte, que fala com cozinheiras. Creonte ouve. Segura o assecla forte, sai correndo. CORTE – No cemitério, Medéia bate cabeça. CORTE – Na porta de uma pensão, cadeiras na calçada. Jasão e amigos tocam violão, outro assecla de Creonte fala. Jasão sai correndo feito um louco. CORTE – Creonte e mais asseclas chegam na sala onde está Creusa. Creusa desfalecida nos braços da mãe. Creonte pega Creusa no colo.

CREONTE – Que foi, minha filha? Que foi? Passa pra mim essa dor. Deixa eu sofrer por você, menina.

MÃE – Acho que ela já está melhor...

CREONTE – Melhora, filha. Não deixo nem Deus em paz, se te acontece algum mal.

CORTE – Medéia entra em casa. Arrasada. Dolores senta, olhando. Longo tempo das duas em silêncio.

DOLORES – Está melhor?

MEDÉIA – Na minha situação, só melhora quando piora. (Silêncio) Onde estão as crianças?

DOLORES – Vão dormir na minha casa hoje.

MEDÉIA – Por quê?

DOLORES – Você sabe por quê.

MEDÉIA – (TEMPO) São filhos dele, Dolores.

DOLORES – São teus filhos também.

MEDÉIA – (TEMPO) São meus também. Povo inocente, querendo caminho cheio de ar livre. São meus filhos. Eles são o fio que me suspende ainda na vida. Não vou fazer nada de mau com meus filhos.

(Sai)

Vai até o apartamento de Dolores, pega a filha no colo, Dolores vem, pega o filho. Medéia volta beijando a menina que dorme. Dolores emocionada. CORTE – Na sala da casa de Creonte, Creusa ainda nos braços de Creonte, que a coloca numa poltrona, gente em volta. Gente olhando na porta. Jasão na cabeceira de Creusa beija seu rosto, Creusa abre os olhos lentamente. As pessoas sorriem.

CREONTE – Isso, minha menina, olho aberto... o mundo quer que você olhe para ele... isso, sorriso...

CREUSA – Me deu uma pontada no coração...

CREONTE – Isso é ar no peito, é nervoso. Quero um médico agora, Tadeu, com todos aqueles aparelhos deles, chama o Dr. Gonçalves.

MÃE – Isso é demanda de Medéia!

Música. Cara de Creonte, de Jasão embaraçado.

CREONTE – Medéia, não é? Medéia, hein? Chamem a Nininha, quero ela de branco pra fazer um descarrego na minha filha. Neco, Lindolfo, Vadinho – vamos agora na casa de Medéia, vamos lá.

JASÃO – Seu Creonte, por favor, não... não expulse ela...

MÃE – Expulsa sim, Creonte.

JASÃO – Mas meus filhos, seu Creonte, eu...

CREONTE – Isso você converse com ela quando ela desenfurecer...

JASÃO – Ela não tem onde levar os meninos... não tem lugar...

CREONTE – Ela não tem lugar é aqui. Você escolheu um destino, fique nele, moço. Destino não é jogo de amarelinha que a gente pode pôr um pé em cada banda. Vamos.

Sai. Os asseclas saem atrás. Jasão parado. Meio sem ação. Mãe o olha. Ele semi-sorri, sorri para Creusa. Beija-a.

CORTE – Casa de Medéia. Dolores dorme. Medéia espanta uma mosca do rosto da filha. Limpa seu rosto de suor. Abana-a. Ela sua. Limpa o rosto do filho. Abana-os. Chora silenciosa.

A porta do apartamento abre com violência. Os três paus mandados de Creonte entram no quarto, acendem a luz.

UM – Vem com a gente, mulher.

MEDÉIA – Que é isso?

DOIS – Vem, Medéia! (Pega Medéia) Creonte quer falar com você.

MEDÉIA – Fala baixo, acorda meus filhos. (Dolores entra. Estremunhada. Assustada.) Creonte que venha aqui.

TRÊS – Cala essa boca! Creonte entrar nessa casa onde você assopra ódio? (Os meninos acordam assustados.) Vem, mulher, Creonte não gosta de esperar.

UM – Os meninos descem também. (Vai pegar as crianças.)

FILHOS – Mamãe! Mamãe! (Choram, se assustam.)

Medéia, leoa, tira a mão do homem de cima de seus filhos. Dá um tapa na cara do homem. Os outros vêm, ferozes, agarram Medéia com violência. Ela não reage. Firme. Não se debate. Levam Medéia. Dolores se abraça com as crianças, que choram. CORTE – Os três saem com Medéia do apartamento. Embaixo, no pátio escuro, Creonte espera. Lanterna na mão. Os três descem as escadas dos diversos andares – escadas exteriores ao edifício (Como na cruzada São Sebastião no Leblon – Jardim de Alá) – arrastam Medéia, que vem, sem dizer um ai, sem reclamar. Eles chegam embaixo. Creonte e Medéia frente a frente. Creonte acende lanterna na cara de Medéia.

CREONTE – Vai embora daqui, Medéia. Agora. No meio da noite mesmo. Vai embora desta zona. Não deixa nem respiração aqui. Vai agora!

LOCUTOR – Estamos apresentando...

Passa aos comerciais

Medéia – Segunda Parte

Cena 1

No pátio do conjunto popular. Creonte e Medéia frente a frente. Os asseclas de Creonte também acendem lanternas. Iluminam Medéia.

MEDÉIA – Esta é a minha casa, Creonte. Lá eu posso ser traída mas não posso viver? Você não é autoridade. Que lei é essa que te permite expulsar os outros das suas casas?

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

MEDÉIA – É. Você deve ter mesmo uma lei só para você, porque nenhuma outra você cumpre.

CREONTE – Segure essa língua, mulher. Segure!

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

CREONTE – Ainda nenhum, mulher, fora as promessas!

MEDÉIA – Mas o que é que eu fiz, homem?

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

MEDÉIA – Creonte, eu não tenho para onde ir! Você sabe que meu pai, que é tão poderoso quanto você, me expulsou de casa. Você sabe que minha família nem meu nome pronuncia!

CREONTE – Não quero ouvir lamento de quem há pouco tempo eu ouvia desafio! Fora, Medéia! (Tira um dinheiro) Compre pouso onde quiser, longe daqui.

MEDÉIA – Esse apartamento é meu, não posso sair...

CREONTE – Você deve oito meses no pagamento, Medéia. Mando te tirar ele. Todo mundo nesta zona é meu amigo, por amor ou por medo.

MEDÉIA – E meus filhos? Meus filhos também têm que pagar por estarem no mundo?

CREONTE - Eles pagam o desatino da mãe deles!

MEDÉIA – Vocês fazem a ofensa, esmagam e ainda se irritam com a vítima quando ela geme, alma quebrada. Só falta você exigir que eu me ajoelhe. (Chora.)

CREONTE – Você não se ajoelha nunca, Medéia.

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

CREONTE – Você quer tempo pra fazer uma maldade.

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

CREONTE – Tenho muito medo em fazer bondade a inimigo. Mas teus filhos também são de Jasão. Um dia só, Medéia. Nem um minuto a mais. Um dia. (Sai. Medéia fica ali no chão, se estende no chão. Chora.)

MEDÉIA – (Grita.) A vítima sou eu! Sou eu que exijo castigo! É de mim que arrancam o coração batendo. Como é que pedem às pessoas para que elas vivam sem o coração e se aquietem? A vítima sou eu, meu sangue é que foi derramado.

VOZES – Silêncio aí – chega dessa baderna. – Quem está aí? – Bêbada, amanhã é dia de trabalho.

Uma lata cai no chão perto de Medéia. Outra cai nela. Ela fica ali. Egeu vem. Pega Medéia, carrega-a de volta para a escada. Vem com lanterna também.

EGEU – (Grita) Pára com isso. É Medéia! É Medéia quem está aqui. (Vai se fazendo silêncio)

VOZES – Medéia quem está aí embaixo? – Para que é a Medéia? – Eu não sabia, Medéia, perdoe. – Estou rezando por você, Medéia. – Tome cuidado, amiga Medéia. – Melhor ir dormir, Medéia, descansa. Isso passa. Cicatriza. Tudo cicatriza.

Medéia semi-sorri. Egeu olha terno para ela. Espera que ela descanse. Levanta-a e sobe a escada junto com ela.

EGEU – Não tenha tanta coragem, Medéia. Não enfrente Creonte. Ele é rei aqui. Para os que sofrem muito, coragem demasiada é perigoso.

MEDÉIA – Ele me deu um dia pra mim ir embora daqui.

EGEU – Deus do céu, Medéia. Pobre de você...

MEDÉIA – Pobres deles também, Egeu. Me deram um dia. Não se pode dar um dia a quem você humilha, Egeu.

EGEU – Que loucura ainda ronda tua cabeça, Medéia?

MEDÉIA – Todas ainda, Egeu. Felizmente, ainda todas. Ainda tenho fôlego para tentar me vingar.

EGEU – Pára de pensar nisso.

MEDÉIA – Tenho de conseguir, Egeu. Me vingar e fugir. Preciso. Não quero ser presa. Não quero dar o prazer de cair na mão deles de novo. Só me falta arranjar um jeito de escapar. Você me ajuda?

EGEU - Medéia, por favor, não me ponha nisso para acender fogueira, passei toda minha vida aprendendo a me alimentar de cinza.

MEDÉIA – Egeu, eu te ajudei, Egeu...

EGEU – Mais que ajudou, salvou minha vida. Minhas dores não terminavam, já quase não podia trabalhar no meu táxi! Viviam a miséria na frente dos meus dias. Teus passes, tua reza, tuas ervas me ressuscitaram...

MEDÉIA – Me ajuda a fugir, Egeu. Só peço isso. Ninguém vai saber que você ajudou.

EGEU – Mas o que é que você vai fazer?

MEDÉIA – Vou até onde o ódio me levar e até onde eu levar o meu ódio. Você tem um carro. Me ajuda a fugir, me leva pra casa de um amigo, me põe num lugar seguro por pouco tempo, depois sigo meu caminho. Amanhã, às cinco horas, me espera com o carro no fim do descampado. Lá do outro lado.

EGEU – Está bem, Medéia. Cinco horas no fim do descampado. Estou lá com meu táxi.

MEDÉIA – Não conte nada pra Dolores, tua mulher.

EGEU – Tenho medo até de contar pra mim.

Chegam no andar de Medéia. Egeu vai para seu apartamento. Passa por Dolores, que está na porta com os dois meninos assustados. Egeu não olha direto para Dolores. Dolores fica olhando Egeu, talvez sentindo a tragédia caminhar.

DOLORES – Que aconteceu?

MEDÉIA – Creonte queria que eu fosse embora agora. Eu implorei. Ele me deu mais um dia.

Dolores. TEMPO, chora, se abraça a Medéia, os filhos se abraçam nas pernas de Medéia. TEMPO. Na escada, chegando ao corredor do apartamento de Medéia, aparece Jasão. TEMPO. Todos parados. Os filhos correm para ele.

FILHOS – Papai! Papai! (Jasão abaixa-se. Abraça-os com a maior ternura. Medéia olhando petrificada. Dolores olhando Medéia.)

JASÃO – Faz tanto tempo que não vejo vocês. Como você está bonita, filha. E você – querendo ser homem, hein? Já com vontade de ser homem, hein? (Se abraça com eles.)

DOLORES – Venham, meus filhos, para a casa de tia Dolores. O pai de vocês tem que conversar com a mamãe. Venham.

Os meninos, um pouco assustados, vão com Dolores. Jasão se levanta. Medéia na porta, um olha o outro longamente. Medéia entra no seu apartamento. Fica à porta, pelo lado de dentro. Jasão passa. Medéia fecha a porta.

JASÃO – Creonte me disse que deu um dia pra você ir embora, com as crianças também. Eu falei com ele, expliquei, implorei...

MEDÉIA – E aceitou?

JASÃO – Não, eu... expliquei que você está... é um momento que... disse que vinha falar com você... desfazer o mal-entendido! E...

MEDÉIA – Que bom que finalmente estou falando com um aliado. Um protetor. (TEMPO) Você é dos que assinam a sentença de morte mas não tem coragem para cumpri-la.

JASÃO – Medéia, por favor, vamos ser gente assim razoável.

MEDÉIA – Minha desgraça é nunca deixar de ser razoável, Jasão, ou ser razoável é aceitar o abandono, a opressão e...

JASÃO - ...Está bem. Está bem, eu não vim falar com você, viajei seis meses, ganhando níqueis em clubes, não me apliquei, voltei, não apareci... mas isso aconteceu por tua causa, porque eu sabia que você ia reagir assim... Pensei que distância e tempo iam te abrandar... Mas você não pensa nos teus filhos, e nada em espuma, você mesmo provoca tua desgraça... não pode reclamar de punição quem chama por ela.

MEDÉIA – Eu não pensei nos meus filhos? Você pensou? Pensou em mim? Deixei minha casa execrada de meu pai, meu irmão, toda minha gente. Te dei dois filhos, e você não, não fez legal nossa união, e eu aceitei, cega de confiança. Porque íamos esperar dias melhores, e trabalhei por você e ouvi teus desânimos, tua vacilação; você perdeu empregos, ganhava misérias por aí tocando violão, e eu trabalhando, você ficou doente seis meses na cama, e eu na tua cabeceira, minha pele secando, os músculos afrouxando, mas ali, nunca perdi o ânimo e te ajudei a pagar tuas roupas, paguei pra você comprar o direito de gravar um primeiro disco que só nós ouvimos e mais ninguém! Se você não tivesse filhos, Jasão, podia ir embora e eu nem me incomodava, porque um homem que não é capaz de manter na fortuna um amor que o sustentou na desgraça, é um fraco e não merece misericórdia.

JASÃO – Mas eu não vou abandonar nossos filhos...

MEDÉIA – Há oito meses que você não punha os olhos neles!

JASÃO – São a coisa mais preciosa que tenho, Medéia.

MEDÉIA – Então desce essas escadas, vai até a casa de Creonte e diz que você não admite que teus filhos sejam expulsos! Diz na cara dele!

JASÃO – Vim falar com você, você é quem está criando esta...

MEDÉIA – Quer ficar com teus filhos? A tua nova mulher aceita? Uma vez por mês você vai ver eles, não é? Medéia cuida. Medéia me sustentou, por que não vai sustentar dois pirralhos?

JASÃO – Você não me sustentou, você sabe que foi dividido, e eu vou te dar dinheiro para os meninos.

MEDÉIA – Aqui na pobreza, Jasão, as mulheres não dependem de ninguém, mas as crianças dependem dos pais como em nenhum outro lugar. Se você quer outros amores, vai procurar outros amores, mas cria teus filhos, apóia tua mulher.

JASÃO – Não adianta conversar com você. Se você aceitar a sensatez, poderá ficar aqui, eu me comprometo, é minha palavra. Verei meus filhos muitas vezes, passearemos juntos, seremos amigos, nós dois e nossos filhos. Mas se você continuar a fazer do desvario o bom-senso, nada poderei fazer. Manda teu novo endereço, irei até lá ver meus filhos, sempre que puder e sempre que você permitir.

MEDÉIA – Vai embora, Jasão, sai, sai. (Abre a porta) Vai para a tua menina de 18 anos que nunca vai exigir lealdade de você, só vai exigir brilhos. Isso você tem, Jasão; vai, vai para o teu casamento.

Jasão vai. Vai até a porta de Dolores. Bate. Dolores abre. Os filhos com ela. Jasão se abaixa, abraça os filhos. Beija a menina longamente. Passa a mão em seus cabelos.

MENINA – Você vai voltar?

JASÃO – Vamos ver, mocinha. Vamos ver.

Jasão se abraça com a menina. Fala com ela. Fala com o menino. Medéia olha. Encosta-se na porta. Seu rosto vai marcando sua terrível descoberta.

MEDÉIA – (Voz) Você gosta dos seus filhos, não é, Jasão? É capaz de abandoná-los mas gosta deles, não é? Eles te admiram. Te dão a impressão de que você se interessa pelos outros. Meu Deus! Então é esta a vingança? É isto o que tenho de fazer?

Jasão traz os filhos até diante de Medéia. Olha-a ainda uma vez, como se esperasse uma mudança na decisão de Medéia sobre eles.

MEDÉIA – (Voz) É isso! São vocês. É com vocês que a dor dele será insuportável. Teus filhos, Jasão! Vou acabar com o pouco que você pôs no mundo!

Jasão sai. Medéia entra com os meninos.

MENINA – Me dá água, mãe?

Medéia vai até uma moringa. Os meninos sentam à mesa. Sonolentos, cansados. Medéia traz dois copos de água. Eles bebem devagar. As lágrimas escorrem no rosto de Medéia.

MEDÉIA – (Voz) Tira esse pensamento da cabeça, Medéia! Louca! Que vingança é essa que pune inocentes? Eu queria ser fraca, senhor. Resignada. Ah! Mas não tenho coragem de ser covarde. Coragem. Está decidido. Já estou morta. Matarei Creonte, meus filhos, e fugirei... (Para os meninos. Fala ao vivo) Vamos dormir, vamos....

Os meninos levantam com Medéia. Vão para o quarto. Se deitam. Medéia apaga a luz do quarto deles.

MEDÉIA – (Voz) (Vem para a sala. Chora. TEMPO. Recupera-se, tensa.) A primeira coisa a fazer é ganhar a confiança deles todos de novo. Amanhã cedo, antes do casamento, falarei com Jasão. Eles me verão, como eles querem que se comportem as vítimas.

LOCUTOR – Estamos apresentando...

Passa aos comerciais

Medéia – Terceira Parte

Cena 1

Quadra da Escola de Samba

A mulher de Creonte vê os preparativos finais da festa. No galpão coberto empilham – ela e as cozinheiras – pratos, bandejas, talheres. Algumas mesas de baixo do galpão são enfeitadas. Um ou dois barris de chope são ligados. Mulheres suarentas, em imensos fornos, temperam galinhas assadas, cabritos, leitões. O sistema de som está sendo testado por um sujeito que fala num microfone.

SUJEITO – Um, dois, três, testando... um, dois, três, testando... põe um pouco mais grave, um pouco mais de grave... alô, alô, um, dois, três, testando...

A câmera vai até o outro lado da rua. Medeia, não querendo ser vista, olha os preparativos finais. Ódio no fundo da alma.

Cena 2 – Sala da casa de Creonte

Creusa vestida de noiva. Experimenta anda com a nova cauda, imensa. Dois crioulinhos carregam sua cauda. Uma maquiadora espera Creusa sentar.

Cena 2 – Quarto de pensão de Jasão

Alfaiate, um amigo, acompanham Jasão se vestindo diante do espelho. Risos.

Cena 4 – Igreja

Mulheres enfeitam a igreja com flores. No lugar do coro, o coro se prepara. Creonte está lá em cima com o sacristão. Na nave, embaixo, num banco afastado, Medeia, de cabeça baixa, de vez em quando olha a igreja. Lágrimas descem.

CREONTE – Mais flor eu quero. Quero a igreja coberta de flor. Quero este casamento flutuando em flor...

SACRISTÃO – Sim, senhor, seu Creonte.

CREONTE – Estou pagando cinco mil cruzeiros e vocês me põem meia dúzia de cravo de defunto? Quero pétalas de rosa chovendo durante a cerimônia toda...

Cena 5 – Quarto de pensão de Jasão

A música de Jasão toca num rádio ligado. Jasão dança e se arruma. Entra o dono da pensão.

DONO – Com licença, Jasão. Está aí fora aquela que foi... acho que ela era sua mulher... a Medeia está aí fora... que quer falar com você... (Jasão se entreolha com o amigo)

AMIGO – Toma cuidado, Jasão. Melhor não receber ela...

JASÃO – Tenho medo que ela faça alguma loucura...

AMIGO- Manda ela embora.

JASÃO – Também não posso ficar assim com medo de mulher...

AMIGO – Ela pode estar armada.

JASÃO – (TEMPO, não sabe decidir) O que é que o senhor acha?

DONO – Não sei... o que eu acho do quê?

JASÃO – Será que ela está armada?

DONO – Não revistei ela, não...

JASÃO – (TEMPO) Mand ela entrar. (Ao amigo) Fica aqui comigo.

Medeia entra. Amigo fica na frente de Jasão, um pouco ostensivamente, não consegue disfarçar a atitude de guarda-costas.

MEDÉIA – Queria falar particularmente com você, Jasão.

JASÃO – São meus amigos...

MEDÉIA – (TEMPO) Não tenha medo de mim, Jasão. Vim em paz. Desculpe incomodar você tão pouco tempo antes do casamento.

JASÃO – (Ao amigo e ao alfaiate) Me espera um pouco lá fora...

AMIGO – Mas, Jasão...

JASÃO – Por favor, está tudo bem... (amigo sai olhando desconfiado para Medeia, sai o alfaiate também, não conseguindo disfarçar o pavor que lhe dá a situação.)

MEDÉIA – Bonita sua roupa.(TEMPO) Pena que você não tenha usado essa roupa para mim...

JASÃO – Por favor, Medéia. (TEMPO. A música de Jasão tocando. Jasão, constrangido, vai até o rádio. Desliga.)

MEDÉIA – Bonita essa música. Você aproveitou muito bem aqueles versos que minha mãe cantava...

JASÃO – O que é que você quer, Medeia?

MEDÉIA – Perdão, esqueci que você está com um pouco de pressa, não é? (Pequeno tempo) A noite é boa conselheira, pensei muito, pensei nos nossos filhos. Você tem razão, são os homens que fazem o destino, enfrentam as mais duras provas, é natural que precisem de mais amores. Vim aqui para dizer que quero que você seja feliz, Jasão.

JASÃO – Eu sabia, Medeia, minha amiga, eu sabia que um dia ia ouvir isso da sua boca... um grande amor não pode terminar em rancor, não é? Se não, não foi um grande amor...

MEDÉIA – É, Jasão, desculpe, você tem pouco tempo, mas meu tempo é mais curto ainda – tenho só doze horas para ir embora com nossos filhos... não tenho para onde ir...

JASÃO – Eu falo com Creonte. Creonte, quando vê mão estendida, muda, Medéia, vira um menino... ele há de deixar você ficar aqui.

MEDÉIA – Mas ele tem razão. Não é bom eu ficar perto de você, perto de sua mulher. Vai ser penoso para todos. Acho que eu gostaria mesmo de ir embora, mas não expulsa.

JASÃO – Claro, Medéia, claro, entendi, eu falo com Creonte... olha, vou até pedir para ele comprar nosso apartamento, não é nada pra ele, o dinheiro fica todo com você... o dinheiro é seu... não é boa idéia? Isso vai te dar um pouco de tranquilidade... Poder recomeçar... você tem que... ser feliz de novo, não é? Olha... se você quiser, eu já tinha pensado nisso,o Creonte tem um orfanato, fica um porção de meninos, tem balanço, tem um tanque de areia, dão geléia no lanche... se você quiser, eles podem ficar um pouco lá. Domingo, saio com eles, Creonte tem um sítio em Miguel Pereira com piscina...

MEDÉIA – (Está à morte) Será que o Creonte aceita isso? Colocar os nossos filhos no orfanato dele?

JASÃO – Eu sei lidar com Creonte, Medéia. Sei onde está o coração dele.

MEDÉIA – É. Seria muito bom. Sabe? Eu vou até fazer uns doces, os meninos mais tarde vão na festa, levam os doces de presente para Creonte, para tua mulher...

JASÃO – Não, Medéia, acho que não fica bem... meus filhos... irem...

MEDÉIA – São crianças, Jasão. Crianças não incomodam ninguém, todos gostam de crianças. Elas não sabem reclamar as injustiças. Vai ser o meu gesto de paz para Creonte. Ele vai entender.

JASÃO – Está bem, Medéia, está bem. Vamos ver se tudo se resolve.

MEDÉIA – Felicidade, Jasão.

Procura sorrir. Sai. Jasão feliz. Vai ao espelho, se olha, se arruma.

Cena 6 – Igreja

A noiva entra na igreja. Rosas caem sobre ela. O coro da igreja canta bem alto.

Cena 7 – Casa de Umbanda

Medéia escolhe ervas. Pega plantas – comigo-ninguém-pode

Cena 8 – Igreja

Jasão e Creusa no altar. Creonte bem vestido. Mulher de Creonte elegantíssima, caem pétalas de rosa. Jasão e Creusa se beijam.

Cena 9 – Apartamento de Medéia

Na pia, Medéia amassa comigo-ninguém-pode. Amassa ervas. Há também ovos, coco ralado. Medéia despeja coisas numa panela no fogo.

Cena 10 – Igreja

Noivos saem da igreja. Explodem foguetes. Jogam arroz.

Cena 11 – Apartamento de Medéia

Medéia ouve os foguetes. Quase desfalece. Os meninos estão quase prontos. Dolores penteia a menina. O menino, já vestido com a melhor roupa, lê revista em quadrinhos. Medéia despeja tudo que misturou em pequenas formas de doce. Põe no forno, chora.

Cena 12 – Quadra da Escola de Samba

Muita gente. No alto-falante, a música de Jasão. Abraços. As pessoas tomam chope. Saúdam. Jasão fala com Creonte. Creonte chama a mulher. Fala. A mulher diz que não. Creonte argumenta. Jasão também pede. A mãe faz que sim. Jasão abraça a mãe de sua noiva. Abraça Creonte.

Cena 13 – Apartamento de Medéia

Os doces estão em cima da mesa, num prato. Medéia termina de fazer um embrulho bonito. Entrega o pacote aos filhos. Beija-os. Os dois estão na sua melhor roupa. Dolores sai com eles. Medéia fecha a porta. Anda de um lado para o outro, nervosa.

MEDÉIA – Pronto. O destino caminha agora pela minha mão. O destino que vocês me deram está sendo devolvido. Aí vai o retorno. Vamos ver se vocês enfrentam a adversidade com a mesma fibra, ou se já perderam o costume da derrota. Vai, desgraça. Faz teu caminho, desgraça. Corre, desgraça, rápida, anuncia tua chegada em mais corações.

Cena 14 – Quadra da Escola de Samba e Apartamento de Medéia

Dolores chega com os filhos de Medéia, muita gente. Ela anda entre eles. Jasão os vê. Vem até eles. Leva os filhos até a noiva, Creonte e a mãe da noiva. São recebidos com carinho. Mãe um pouco contrafeita. A menina diz alguma coisa formal para a noiva, que ri e recebe o pacote. Abre-o. São os doces. Agradece. Dá um doce para a menina. Os filhos saem com Jasão. Os doces ficam diante da noiva, em cima da mesa. As crianças ficam um pouco com Jasão, olhando a bateria, o samba. Um cachorro passa. A menina dá o doce ao cachorro. Saem com Jasão. Jasão leva os filhos até a porta de saída da quadra, junto com Dolores. Despede-se deles com carinho. Dolores faz recomendações aos meninos. Eles saem sós. Dolores fica na festa. Os meninos saem e atravessam a rua juntinhos, de mãos dadas; as pessoas cantam, bebem chope. Dolores alcançou Jasão. Conversam. Creonte bebe. Beija a filha. A filha pega um doce.

No apartamento – Medéia ajoelhada diante do Peji.

Creonte pega um doce. Medéia tensa na sua casa. Jasão conversa com Dolores. Os meninos chegam. Medéia tem doces e guaraná numa cesta. Medéia beija-os.

Jasão vê o cachorro cair morto. Surpresa. A noiva e Creonte comem doce. Rindo. Falando. Jasão sai correndo.

JASÃO – (Não se consegue ouvir o que ele fala.) (Faz sinais desesperados.) (Ouvimos os gritos) Veneno! Veneno! Não comam o doce!

Muita gente. Jasão não consegue chegar até a noiva. Faz sinais. A noiva rindo, Creonte rindo, perguntam de longe o que foi. Jasão grita. A noiva se sente mal. Um raio repentino se abate. Creonte também se sente mal. Medéia no seu apartamento arruma uma cesta com doces e guaranás para sair com os meninos. Jasão chega correndo, muitas pessoas saem correndo, pânico. Dolores vê aquilo, sai correndo.

JASÃO – Pro hospital! Veneno! Pro hospital... Um carro, depressa... eles foram envenenados... pára a bateria. Pára! Creusa. Meu amor, Creusa, acorda... pára a bateria. Pelo amor de Deus...

A bateria vai parando aos poucos, os alto-falantes silenciam. (Se for possível, um vento repentino começa a ventar) As pessoas abrem uma clareira. Todos querem vê, outros fogem.

MÃE – Foi aquela mulher! Medéia é uma assassina! Eu disse ao meu Creonte. Não abre teu coração, Creonte. Eu disse! Creonte, meu homem. Depressa, um carro. Façam alguma coisa... Não fiquem todos olhando... Saiam de perto... Creonte... Não comam nada... Assassina... assassina...

LOCUTOR – Estamos apresentando...

Passa aos comerciais

Medéia – Quarta Parte

Cena 1 – Conjunto habitacional

Medéia sai rápido de seu conjunto habitacional com as crianças. Leva o cesto. Anda rápido. Alcança uma saída num muro. Anda rente ao muro, num matagal. Do outro lado do muro, chega Um dos que fugiu. Fala para mais pessoas, que vão se juntando.

UM DOS QUE FUGIU – Creonte e a noiva foram envenenados! Foram envenenados! (Medéia pára com as crianças. Escuta.) (Ouve com prazer) No meio da festa, no meio da festa, no meio de uma alegria que eu nunca vi, de repente, a noiva se levantou, as mãos na garganta, no estômago, pálida, suando, de repente, Creonte, também pálido, levanta, estende os braços como se quisesse agarrar um resto de vida que sobrasse, os olhos saltando das órbitas, o grito preso na garganta... foi terrível... caíram os dois... dizem que foi Medéia... (Sai correndo.) Mataram Creonte e a noiva! Veneno!

MEDÉIA – Obrigada, senhor de todas as encruzilhadas, senhor de todos os retornos, obrigada. Para quem sofre não há nada mais suave do que o sofrimento de quem te oprime. Morre lentamente, Creonte. Por favor, Creonte, morre devagar... Obrigada, senhor de todas as encruzilhadas.

Dolores passa correndo do outro lado do muro, dirigindo-se para o prédio em que mora no conjunto habitacional.

DOLORES – Medéia! Foge, Medéia! Medéia! Medéia!

Medéia pega as crianças, que brincavam no muro, escrevendo com carvão.

MEDÉIA – Vamos embora, gente, vamos. (Fala só. Andando rápido com as crianças.) Ainda há mais. Ainda há mais terror para deixar no caminho que me fecharam. Ainda há mais.

Apartamento de Medéia

Dolores entra no apartamento de Medéia como um raio, ofegante.

EL SEÑOR PRESIDENTE

uma peça inacabada de paulo pontes

Este é um fragmento do trabalho inédito que Paulo Pontes não chegou a completar, baseado no livro do escritor guatemalteco Miguel Angel Asturias. Foram oito anos de dedicação a este texto, de idas e voltas. Talvez tenha representado para o teatrólogo a superação máxima dos momentos mais difíceis de sua obra.

Quando se cansava, recorria a esta peça como uma fonte revitalizadora. Para sua mulher, a atriz Bibi Ferreira, esta peça é a filha que não teve com Paulo Pontes: «Vivi cada minuto de batalha dele encima do enredo, desde a troca de cartas com Asturias pelos direitos autorais até a leitura contínua e fluente que ele me fazia ao final de cada trecho».



«Desde ahora, como una partida verificada lejos, en funerales estaciones de humo o solitarios malecones, desde ahora lo vei precipitándose en su muerte, y detrás de él siento cerrarse los días del tiempo»

PABLO NERUDA

Não se sabe exatamente como Miguel, Angel Asturias teve a idéia de escrever o Sr. Presidente, talvez sua obra máxima. Envolvido pela sociedade guatemalteca, o escritor trouxe ao mundo uma seqüência de cenas que estão presentes dentro do cotidiano latino-americano. Um crime político. Qual a diferença entre o crime político e o crime comum? E quem é o verdadeiro culpado da morte por razões políticas de um determinado indivíduo? Estas são apenas algumas das questões levantadas pelo escritor centro-americano dentro da trama.

Do meio da noite surgem passos, golpes de facas, brigas, torturas e inquéritos, que vão dando corpo a cada um dos personagens focalizados: Lucio, o bode expiatório; o auditor, o chefe de polícia, e finalmente, a figura central do Sr. Presidente, que vê no crime uma maneira de eliminar os últimos resquícios de oposição que encontrava ao seu governo.

E a trama se desenvolve de inquéritos em inquéritos, de tribunais e de farsas de justiça. E por trás a corrupção, elemento presente em cada um destes governos. O romance de Asturias reflete toda a decadência e a comédia desse tipo de sociedade. O palhaço, quem melhor que ele poderia contar o ridículo dessa situação, mistura de paranoia, opressão e miséria, debaixo de uma atmosfera de vida tropical.

Prêmio Nobel de 1967, Asturias ficou consagrado como o mais vigoroso romancista de um pequeno país. Pequeno mas com tradição histórica e cultural rica, com seus Popol Vuh e as lendas maias. O Sr. Presidente foi traduzido para quase trinta idiomas e percorreu o mundo levando consigo um pouco desta cultura que nós tentamos revivê-la a cada dia.

— O Sr. Presidente de Paulo Pontes.

Cultura popular, foi o fio condutor da vida de Paulo Pontes. Talvez por isto tenha encontrado

na obra de Asturias uma identificação e entendido a necessidade de apresentá-la no Brasil e tirá-los um pouco mais do isolamento cultural em que vivemos. Talvez por isto também tenha levado tanto tempo em aprimorá-la, refazendo incansavelmente cada parágrafo durante oito anos de sua curta vida, da prosa do guatemalteco aos versos finais que dariam corpo à peça.

Ele, que depois de Opinião, soube evoluir e compreender cada momento não só da arte e da cultura brasileira. Como pensador avançou sobre todos os campos da sociedade brasileira: a comédia de costumes, «Um edifício chamado 200», «Check-up», nas grandes adaptações-criações dos clássicos para o popular, como «Gota d'água» e «O homem de la Mancha», nos debates do teatro Casa Grande no Rio e nos seus ensaios políticos.

Com o Sr. Presidente transporia uma nova etapa em sua vida ultrapassando os limites que nos separam do restante da América Latina. Barreira contra a qual jamais deixou de batalhar. Paulo Pontes está morto e o texto ficou inacabado, como um símbolo de sua vida, uma luta contínua, onde o perfeito não existiu nunca. E da peça ficaram sessenta e sete páginas literalmente amareladas pelo tempo, manuscritas algumas e sem numeração. Páginas inacabadas e imperfeitas, testemunhos de sua existência.

FRAGMENTO 1

PRESIDENTE

Gracias, Miguel, pero ahora, oiga:

Nossas autoridades competentes já determinaram que fosse preso o matador do Coronel Sonriente, esse bandido do General Canales, que você conhece. Mas acontece que, apesar da indignação que sinto, não é de muito interesse do meu Governo botá-lo na cadeia.

Eu preciso de sua fuga, já.

As primeiras horas de amanhã vão prendê-lo. Hoje, antes da ceia,

o mais tardar, corra a procurá-lo e avise-o que até de manhã será preso; aconselhe-o que vá para o exílio, que fuja, saia deste País. Como é militar de carreira - cheio de honra e besteira, vai querer

estribuchar; convença-lhe que não é desonra fugir do perigo é escapar.

(Entra um assessor)

ASSESSOR

Presidente, está aí o homem mandado pelo Serviço Secreto...

PRESIDENTE

Mande esperar. Miguel, vá direto e tenha cuidado, vire lubishomem, fantasma, rato, serpente, inseto mas, não deixe a Polícia descobrir nada. E nem ao prato que tu comes, nem aos santos, aos sonhos, nem a ti mesmo podes contar o que te peço.

MIGUEL

É o General Canales?

PRESIDENTE

Tu falas ao General, àquele canalha, falas o que te parecer mais certo.

MIGUEL

O melhor empenho é o que te prometo...

PRESIDENTE

Corre, Miguel, amigo e não me falha.

PRESIDENTE

Cubillas, buenos dias, como estás?

CUBILLAS

Muy bien, Señor

PRESIDENTE

Como está el Servicio Secreto de mi Gobierno?

CUBILLAS

Secreto, siempre que possible

PRESIDENTE

Mi discreto Cubillas, tiene el hombre para la mission?

CUBILLAS

la fué llamado, Presidente. Corteto, maduro, de inferior escalon... mui tranquilo, non es preguntador...

PRESIDENTE

É burro?

CUBILLAS

Mas o menos...

PRIDONTES - Miguel, mas, agora, diga:

Nossas autoridades competentes já deliberaram que fosse preso o ajudante do Coronel Canales, o bandido do General Canales, que você conhece. Mas, acontece que, apesar da indignação que sinto, não é de muito interesse do meu governo botá-lo na cadeia; em [redacted] preciso de sua fuga, já. Às primeiras horas de amanhã vão prendê-lo. Hoje, antes da meia-noite, você tem que procurá-lo e avisá-lo que até de manhã será preso; aconselha-o que vá para o exílio, que fuja, saia deste país. Como é militar de carreira - cheio de honra e besteira, vai querer estribuchos; convence-o de que não é desonra fugir do perigo e escapar.

ENTRA UM ACESSOR.

ASSESSOR Presidente, está aí o homem mandado pelo Serviço Secreto...

PRESIDENTE Onde esperar, Miguel, vá direto.

MIGUEL

[redacted]
[redacted]
[redacted]
[redacted]

PRESIDENTE e tenha cuidado, não libelina, fantasma, rato, serpente, inseto que não deixe a Polícia descobrir

[redacted]
nada. E nem no prato que tu comes, nem nos santos, nos sonhos, [redacted] nem a ti mesmo [redacted] podes contar o que te peço.

MIGUEL

E o General Canales?

PRESIDENTE

Tu falas [redacted] ao General, à aquele canalha, fala o que te parecer mais certo.

MIGUEL

O melhor empenho é o que prometo...

PRESIDENTE

Corre, Miguel, corre e não me falha.

Um original de «El Señor Presidente»

CRONOLOGIA DE PAULO PONTES

1940 - Nasce a 8 de novembro em Campina Grande, Paraíba, filho de um cabo de polícia e de uma enfermeira.

1959 - Começa a trabalhar na Rádio Tabajara, de João Pessoa, onde cria textos e personagens para um programa humorístico.

1962 - Conhece Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, que de passagem pelo nordeste com o Teatro de Arena escuta os programas de Paulo Pontes e se entusiasma com o autor. É o início de uma profunda amizade, e Vianna o convida a mudar-se para o Rio e escrever teatro.

1964 - Parte para o Rio de Janeiro e funda junto a Vianna, Armando Costa, Ferreira Gullar, Tereza Aragão, Pichin Plá, Denoy de Oliveira e

João das Neves o Grupo Opinião, nome do primeiro espetáculo da equipe, de cuja elaboração Paulo já participou. Com o grupo cria ainda «Se Correr o Bicho Pega, se Picar o Bicho Come», em 1966, e «A Salda, Onde Fica a Saida», em 1968.

1969 - Escreve e estréia «Brasileiro, Profissão Esperança», dirigido por Bibi Ferreira, com quem se casa. Despontou como um dos líderes da classe teatral. Agravam-se seus problemas de saúde.

1971 - Escreve «Um edifício chamado 200», em meio a eventuais e violentas cólicas estomacais. Produz várias peças, sempre coerentes com sua forma de pensar. Trabalha para a televisão.

1972 - Cria «Check-up», peça em que o personagem central tem os mesmos problemas de saúde do autor.

1973 - Elabora «Dr. Fausto da Silva».

1974 - Morre Vianinha, o amigo mais próximo de Paulo Pontes.

1975 - Conclui, de parceria com Chico Buarque, uma versão modernizada de «Medéia», tragédia grega recriada com o nome de «Gota d'Água». Trabalham, ainda na adaptação de «O Senhor Presidente», de Miguel Angel Asturias.

1976 - À morte a 27 de novembro interrompe a elaboração de duas peças: «Luna Bar» e «O dia em que Frank Sinatra veio aos Brasil», esta em nova parceria com Chico Buarque.

MORDOMO

Certo, Senhor.

(Sai. Tempo. Sozinho)

MIGUEL

Miguel, a tua situação

FRAGMENTO 2**GUARDAS**

- 1- Sou eu
2- Eu saio
1- Sou eu
2- Marraio
1- Lona
2- Eu dois
1- Após bichona ganhei
2- Escolhe
1- Quero um sapato de bico bem mole, um salto bem alto pra minha mulher mais doze colher e jóias de ouro se ele tiver.
2- Marraio
1- Pois jogue
2- Joguei... e ganhei
1- Escolha
2- Eu quero a folha de ouro e de prata que cobre a estátua que tem jardim e quero pra mim dois ternos de lista e quantas gravatas estejam à vista.
1- Marraio
2- Pois diga
1- Eu saio de três
2- Ganhei deu seis
1- Que raio! Prosiga
2- Eu quero os pratos que tem na cozinha um pató um galo

- e cinco galinhas
1- Já chega mais uma mãozinha senão cê fica co'a casa todinha
2- Marraio
1- Sou eu
2- Você, legal
1- Cair não caio eu dois
2- Eu três ganhei, a vez é minha eu quero o sal que tem na cozinha farinha verdura folhinha de alface manteiga gordura salsicha linguiça e coisa e tal e quero
1- Já chega
2- Que nada, tem mais goiabada geléia e aquela gaiola de fino metal
1- Tá bom sou eu
2- Aqui Zebedeu eu quero remédio pra dor renal
1- Marraio você quer fazer limpeza geral
2- Sossega, rapaz! na casa do homem tem coisa demais É um General.
1- Verdade?
2- Claro pra ser legal já vendo futuro eu vou propor proposta

- perfeita na hora no escuro já dentro da casa é sua a esquerda é minha a direita
1- Marraio
2- Marraio

OUVE-SE VOZ

-Pega ladrão

(Burburinho)

- 1- Genaro cuidado
2- Vai ter confusão
1- Gritaram dali, gritaram ladrão
VOZ PRÓXIMA
Suspeito na casa do tal General vão lá depressa...
1- Ora cssa Se é ladrão será preso e sem conversa. (Saem)

Sua polícia só queria ver o que tinha de valor pra roubar na casa. Ladrões e incompetentes... Canales podia passar na frente que nenhum via.

AUDITOR

Via.

PRESIDENTE

Como não viu?

AUDITOR

Está escuro. O traidor cortou a luz. Pergunte a quem quiser.

PRESIDENTE

É? Mesmo no escuro não sobrou um sapato, um prato, uma colher de herança pra filha de Canales que diz aqui, Miguel violentou. Arquive esta bosta, Seu Auditor.

AUDITOR

Pois não Presidente

PRESIDENTE

Deixe Miguel

por minha conta. Se é traidor - ou não, quem investiga sou eu. No meu Governo eu escolho os amigos e os inimigos. Eu distribuo o mérito e também o castigo. Agora vá.

(Auditor vai saindo)

(Luz na sala do auditor)

AUDITOR
Vamos começar de novo. Você quer me convencer que ao atirar naquele mendigo o Serviço Secreto lhe mandou fazer o Serviço...?

LUCIO
É
Digo e redigo

AUDITOR
Não tem documento, ordem de missão, tem nada na mão, nenhum argumento que prove o que diz, hein, rapaz?

LUCIO
Mandaram fazer e eu fiz.

AUDITOR
Como pensamento ainda não tem status legal nas leis do País. Vou ver o que diz o Regulamento

(Pausa, como quem se lembra)
Código Penal... ahn, assassinato... eu dou de barato uns quarenta anos na Prisão Central.

LUCIO (Se levanta revoltado).
Pela primeira vez perde o ar clínico)
Por que o senhor não corre direito e vai perguntar se não foi secreto o trabalho? Vá.

AUDITOR
Fique onde está (Dois policiais o sentam a força) (Pausa)

Você pra mim é só um réu confesso. Trabalho secreto ou meio secreto é o qu'eu quiser. Agora assinie sua confissão (Os soldados ameaçam. Lucio está confuso)
Aliás, rapaz, não assinie não. Há como provar que você de fato é rapaz correto. Não vai pra prisão. Volta pro Secreto, deixa de ser réu... Basta responder direito ao que vou lhe perguntar: É certo que você conhece Senhor Miguel Cara de Anjo?

LUCIO
Seu Miguel...?

A ÚLTIMA CARTA (para o poeta Ferreira Gullar)

Rio, 11 de novembro de 1976

Meu querido Gullar,

Você não sabe o bem que me causou, neste momento, em sua carta, a sua menção à nossa fraternidade. Tenho vivido, ultimamente, momentos desgraçados - primeiro enfrentando a nova onda de radicalismo, os audazes rapazes de 68 que se tinham recolhido para a droga e o imobilismo e que agora, diante de alguma coisa que o nosso pessoal tem conseguido fazer, começam a botar a cabeça de fora, novamente; e depois por causa dessa maldita operação que já me imobiliza há oitenta dias. O pior é que, depois da operação, para fugir da dor eu fui inventando uma posição esquisita na cama e acabei desviando a coluna e agora tome dor na frente, na barriga, e atrás, na espinha. Ah, poeta, pior que seja o sofrimento moral que você esteja vivendo não se imagine, nunca, com desvio na coluna - preferia qualquer outro desvio que lhe apresentarem. Então, como estava dizendo, estou eu aqui, em cima de uma cama há oitenta dias, com dor na frente e atrás, sem poder fazer nada, sem capacidade de concentração pra ler qualquer coisa mais séria ou para escrever. O pior é que não vejo progresso na minha situação, os médicos só me pedem paciência.

As alegrias são muito poucas, portanto, nessas condições. Algumas delas, inclusive, me vieram de sua direção: o ensaio sobre Augusto dos Anjos, o Poema Sujo, sua carta, agora. A repercussão de Gota D'água também me deu e continua dando alegria; o espetáculo de João das Neves, o Último Carro, e a última peça do Guarnieri, Ponto de Partida, também me alegraram muito porque com essas realizações, nós readquirimos a hegemonia do teatro e se faz aqui, atualmente. Sai de nós, apenas de nós, o que tem havido de combativo e significativo em nossa produção teatral. Como pensar é a última coisa que me

resta fazer, preso à cama, a retomada de nossa capacidade de influir é o que ocupa a maior parte de minhas preocupações atualmente. E é aí que, mais uma vez, entra você - são tantas as divisões, os adversários, as realidades novas, é tanta coisa complexa pra refletir e formular, e aos mesmo tempo sido tão insuficiente nossa capacidade, que, cada dia que passa eu mais sinto falta da sua acuidade; da sua grande capacidade de ver e pensar as coisas. Poeta e amigo, você nunca foi tão necessário neste país quanto agora. Nós, todos nós que, mal e porcamente continuamos a fazer alguma coisa, estamos precisando muito de você. Mandê dizer, na prática, o que é que está faltando pra você pegar um avião e saltar aqui.

Como estou lhe escrevendo na última lona (tomei um sedativo muito forte pra poder sentar e escrever) não tenho capacidade de concentração pra ser mais persuasivo na minha tentativa de explicar, concretamente, porque nós estamos precisando muito de você. Só posso lhe explicar que os fenômenos se amontoadam diante de nós, a realidade bate na nossa cara, e nossa capacidade de pensar-los é pequena. O Brasil de hoje, que não está parado, que é dinâmico, que se transforma, está pra você; viver, hoje, a situação brasileira, para um pensador sério, é, contraditoriamente, um privilégio (segue um artigo, o último que consegui escrever, pra ver se você entende melhor isso). Seria inestimável a contribuição que você daria se estivesse no Brasil agora. Por isso, sem medo de errar, eu lhe peço: venha, imediatamente. Venha logo. Nós estamos esperando você. Eu pessoalmente, com o amor que lhe tenho como mestre, como irmão. Apesar de tudo, nunca estive mais unido à nossa turma do Opinião do que agora. Você, Viana, Tereza, Armando toda hora estão comigo.

Irmão, desculpe escrever enrolado. Um forte abraço. Volte logo.

(Paulo Pontes e Ferreira Gullar trabalharam juntos no «Grupo Opinião»)