

O JOGO INTERTEXTUAL EM GOTA D'ÁGUA

Marise Gândara Lourenço¹

Período de recebimento dos textos: 15/01/2015 a 01/05/2015.

Data de aceite: 29/05/2015.

Resumo: Este artigo consiste em um estudo sobre a dinâmica intertextual presente em *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes. Para melhor compreender as particularidades intertextuais desta obra, utilizaram-se as teorias de Bakhtin, Kristeva, sobre diálogo entre textos, e as de Lesky e William sobre o trágico, entre outras. Isto possibilita concluir que *Gota d'água*, carrega consigo o cotidiano dos anos de 1970, é atravessada pela concepção estética grega de tragédia musical, elege como procedimentos intertextuais a paródia e paráfrase, estruturando-se, assim, como uma tragédia em tom farsesco.

Palavras-chave: Dialogismo; intertextualidade; tragédia; farsa.

Abstract: This paper consists of a study of the intertextual dynamics present in *Gota d'água*, by Chico Buarque and Paulo Pontes. To better understand the intertextual specifics of this work, it was used the Bakhtin, Kristeva theories over the dialogues among the texts, and the Lesky and William theories over the tragedy, and among the others. This enabled the conclusion that *Gota d'água* holds the every day life in the 1970's, and is influenced by the Greek aesthetics conception of musical tragedy, chooses as intertextual procedures the parody and the paraphrase, therefore structured as a tragedy with a farcical tone.

Key words: Dialogism; intertextuality; tragedy; farce.

¹ Mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal de Uberlândia, com especialização em Interpretação Teatral; em Língua e Literatura Espanhola e Hispano-Americana e graduação em Música também pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU).
E-mail; marisegandara@yahoo.com.br.

Gota d'água, peça em dois atos, de Chico Buarque e Paulo Pontes, foi concebida nos anos de 1970. Anos regidos pela ditadura militar instaurada sob a justificativa de salvar o país da subversão e do comunismo, da corrupção e do populismo, em nome da democracia e dos valores da civilização cristã. Apesar de o governo Geisel (1974 a 1978) desenhar-se a “gradativa abertura – *lenta e segura*” –, o estado de exceção, construído pelo AI5 (1968) vigorava com toda a força de seu terror, reduzindo o direito à liberdade e à crítica a quase zero. O êxito econômico, o chamado *milagre*, não conseguiu disfarçar as desigualdades sociais – o rico ficava mais rico, e o miserável, mais miserável.

Gota d'água expressa o último fio a se rebentar nessa situação limite, que é compartilhada pela Vila do Meio-dia, em virtude do “capitalismo caboclo”. Gota que está na realidade e na ficção, que faz parte do cotidiano dos anos de 1970 e se torna ficção para revelar essa realidade. Intitula a obra de Buarque e Pontes e é o nome do samba que atualiza a trama composta por eles. É a gota que falta para o desfecho da festa.

No preâmbulo do texto teatral, *Gota d'água*, os autores apresentam os três pontos fundamentais que a peça se propõe revelar. Segundo eles, o primeiro e o mais importante é a preocupação em refletir sobre a atual experiência capitalista que se instaurou de “forma radical, violentamente precária e impiedosamente seletiva”, encurralando as classes subalternas da sociedade brasileira. Experiência essa que se constituiu sob os holofotes da graça concedida pelo “dito milagre”, sustentado por maciços empréstimos internacionais, que, na verdade, guarda um trágico dinamismo – a acumulação de riqueza devida à transferência de renda das camadas subalternas da sociedade para as mais altas, aumentando o poder aquisitivo

de bens duráveis de uma parte da população, “enquanto a maioria fica no oraveja”.

O segundo ponto fundamental é a preocupação de colocar o povo no palco, pois se trata de uma tragédia do povo brasileiro. Os autores consideram o povo como a única *fonte de concretude, substância e originalidade* capaz de resgatar a identidade cultural brasileira, tirar a classe média da perplexidade, da indecisão, do vazio em que se encontra. E, por fim, o terceiro e último ponto, o propósito dos autores de eleger, intencionalmente, “a palavra” como centro do fenômeno dramático, valorizando-a por meio do verso (como fizeram os clássicos), para dar maior clareza ao momento histórico, porque, segundo eles, “a poesia exprime melhor a densidade dos sentimentos que movem as personagens”.

Para alcançarem tal intento, inspiram-se no especial televisivo *Medeia* (1972), de Oduvaldo Vianna Filho, que tem como texto-fonte a *Medeia* de Eurípedes. Essa ligação de *Gota d'água* com o trabalho de Vianinha está expressa logo na capa de rosto do texto dramático de Buarque e Pontes, com a inscrição – *Inspirado em concepção de Oduvaldo Vianna Filho*. Vale ressaltar ainda que, no preâmbulo, já mencionado, os autores agradecem a Vianinha por ter indicado a trama densa de Eurípedes, na qual eles encontraram os elementos que desejavam revelar em *Gota d'água*.

Porém as afinidades não se restringiram apenas ao uso do mesmo texto-fonte, como já foi exposto. A adaptação de *Medeia*, feita por Vianinha, para a televisão foi realmente usada como referencial para a construção do texto de Chico Buarque e Paulo Pontes, empreendimento que estava em concordância com os planos de Vianinha (transpor sua *Medéia* para o teatro), que veio a falecer em 1974.

Isso quer dizer que a ideia de a trama se passar em um conjunto residencial precário, de transformar Medeia em uma praticante do candomblé, e da presença de um samba com a função de leitmotiv são soluções introduzidas por Vianinha e desenvolvidas, posteriormente, por Buarque e Pontes com grande maestria. Dessa forma, as peças guardam semelhanças e singularidades: a) enquanto a versão de Vianinha se desenvolve no “conjunto residencial popular já velho”, a de Chico Buarque e Paulo Pontes se passa na “Vila do Meio-dia”; b) mantém-se, nas duas versões (teatral e televisiva), Egeu como amigo e vizinho de Medeia, com o acréscimo de uma esposa para ele, que assume a função da Ama da *Medeia* de Eurípedes; c) o leitmotiv, na primeira, é a música *Águas do rio*, de Noel Rosa de Oliveira e Anescar do Salgueiro, e, na segunda, *Gota d’água* de Chico Buarque; d) as personagens Jasão (compositor) e Creonte (presidente da Escola de Samba Unidos do Guadalupe, em Vianinha, e dono da Vila do Meio-dia, em Chico Buarque) recebem sobrenomes; e) a quadra de samba, o rádio e a festa fazem parte das duas histórias; e f) o *deus ex-machina* presente em Eurípedes é resolvido, na tragédia de Vianinha, à maneira de thriller policial, ou seja, com perseguição à assassina, que morre no final e, em Buarque e Pontes, dá-se com recurso de estranhamento de Brecht – Joana e seus filhos mortos são carregados até a festa de casamento de Jasão; e, em determinado momento, vozes cantam *Gota d’água*, os atores que faziam os mortos, levantam-se, começam a cantar e, no fundo, projeta-se uma manchete sensacionalista que noticia uma tragédia.

Postos os objetivos dos autores de *Gota d’água* e esclarecida a declaração da apropriação de elementos do texto de Vianinha, constata-se a coerência da opinião de muitos teóricos a respeito da criação textual, que argumentam sobre a impossibilidade de um texto surgir do nada, ser fruto

puro e exclusivo da mente do autor, desvinculado do mundo que o rodeia. Ele é, sim, permeado por outros discursos com os quais compartilha a sua existência.

Dentre esses teóricos, está Bakhtin, com a sua teoria da natureza dialógica do discurso. Segundo ele, a orientação dialógica é algo natural em todo e qualquer discurso vivo. Em todos os caminhos percorridos e nas direções tomadas pelo discurso até o objeto, o discurso sempre se encontra com o discurso de outrem, sendo imprescindível interagir com este de forma viva e tensa. E ainda:

O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. Ele também surge desse diálogo como seu prolongamento, com sua réplica, e não sabe de que lado ele se aproxima desse objeto².

Gota d'água surge no momento social e histórico em que todas as resistências à ditadura se estruturam com setores culturais ativos, dos quais muitos artistas participam. As esquerdas se pautam na utopia romântica revolucionária de mudar a história, com o resgate do passado para construir o futuro, “o novo homem”. Valorizando a vida do homem do povo, do imigrante favelado, buscam a libertação e a identidade nacional pautadas no repúdio ao processo de industrialização, à urbanização, à desumanização e ao consumismo, nos termos do jovem Marx, recuperado por Che Guevara³.

Sendo assim, *Gota d'água*, a tragédia brasileira, toca e é tocada pelos “fios dialógicos tecidos pela consciência ideológica em torno do objeto”, do

² BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética** – a teoria do romance. p. 86.

³ RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da Revolução do CPC à era da TV**. p. 24 e25.

tema “tragédia” no (e do) presente (*Medéia* de Vianinha) e do passado (*Medéia* de Eurípedes). Pelo fato de a tragédia brasileira nascer do diálogo com o social, ela é seu prolongamento, sua réplica, inviabilizando a consciência de como ela se aproxima do “tema”. Isto talvez aconteça, simplesmente, porque, por meio da mútua interação desses diálogos, cria-se algo singular – a obra teatral *Gota d’água*⁴.

Dialogismo presente em toda palavra e existente de forma ressaltada no gênero musical escolhido para peça. O samba, gênero genuinamente brasileiro, cuja composição formal (andamento, compasso binário, tessitura, estrutura melódica), delinea-se a partir da do maxixe, que, por sua vez, guarda traços do cateretê, do lundu e da habanera. Samba que, em *Gota d’água*, tem características de samba-canção e uma letra erudita em tom anunciativo, ameaçador coerente com o tema trágico da obra e com seu tempo de feita.

Teoria do dialogismo de Bakhtin, que, da mesma forma, pode ter sido entrelaçado por discursos de outrem, como, por exemplo, o de Chklovski (1919), representado pela assertiva: “de todas as influências que se exercem na História de uma Literatura, a principal é a das obras sobre as obras”⁵. E que permeiam o de Kristeva sobre “Intertextualidade”, ao afirmar “que todo texto é absorção e transformação de outro texto”, recuperando, assim, segundo Lopes, uma velha concepção do formalista Tinianov (1919) de que “um texto literário não resulta nem direta nem exclusivamente de uma língua natural, resulta, isso sim, de outro(s) texto(s) literário(s), seu(s) predecessor (es)”⁶.

Intertextualidade, conceito fundamentado na teoria do dialogismo de Bakhtin, que teve como ponto de partida o estudo do estatuto da palavra com

⁴ BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética** – a teoria do romance. p. 86.

⁵ FIORIN, José Luiz; BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Mikhail Bakhtin. p.73.

⁶ FIORIN, José Luiz; BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Mikhail Bakhtin. p.72.

sua característica de ser espacializada e funcionar em três dimensões: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores. Assegurando, assim, ao destinatário a sua inclusão no texto, com status de discurso, que se funde com outros discursos, que o autor usa para escrever seu texto. Processo que, segundo Kristeva, revela algo maior: o texto é um cruzamento de textos em que, no ato de sua leitura, se lê outro texto. Desta maneira, “a palavra literária não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior”⁷

Depois de apresentar todas essas ideias sobre a composição dialógica de um texto, resta explicitar o modo como os idealizadores de *Gota d'água* organizaram o cruzamento dos textos. Mas, primeiramente, é necessário mostrar como eles estruturaram-na dentro dos moldes contemporâneos.

Gota d'água se insere na estética do teatro contemporâneo por se pautar na estrutura fragmentada, no discurso crítico e revolucionário do presente com o uso da linguagem oral. Sua escrita fragmentária é definida pela concepção de cenário dividido em sets. A peça se inicia com a definição dos sets das vizinhas que lavam roupas, o do botequim no qual o Galego fica à espera de fregueses, e o da oficina em que mestre Egeu conserta um rádio de pilha. A rubrica e/ou a iluminação por intermédio da rubrica estabelecem o jogo da alternância da fala das personagens de um set para o outro, além de definirem a justaposição de fragmentos de cenas ou cenas fragmentadas, formando um quebra-cabeça de pedaços de cenas, que ocorrem, na maioria das vezes, simultaneamente.

⁷ Kristeva, J.. *Introdução à semanálise*. p. 62.

No transcórre da leitura da peça, nota-se, também, que a música, as coreografias (danças, ações como a lavagem de roupa, corrente de boatos etc) e o texto teatral fundem-se em um único denominador comum – *Gota d'água* –, que é música e teatro, um teatro musical. Teatro no qual o sucesso da “música tema” no rádio denuncia a infidelidade amorosa de Jasão, além desse sucesso ser usado como moeda de troca para a própria traição. Esse leitmotiv exprime, ainda, o todo do discurso teatral representado pela intriga do flagelo da prestação da casa própria da “Vila do Meio-dia”, revelando o fracasso do Sistema Financeiro da Habitação (SFH) e pela intriga amorosa de Jasão e Joana.

A linguagem musical é uma constante durante toda a peça, com a presença de uma orquestra, da batucada e de tambores de candomblé, que fazem fundo musical, tocam para as personagens dançar, acompanham-nas em seus cantos solos ou em coro, em meios dos diálogos. A música pontua o enredo e lhe dá maior dramaticidade, sublinha falas, caminhar, golpes de luta, faz marcação rítmica do texto, anuncia a personagem, antecipa e apresenta acontecimentos.

Então, como os autores de *Gota d'água* redimensionaram o tema “tragédia” dentro da estética contemporânea, tendo em vista o cruzamento textual escolhido por eles? A estruturação da peça, realizada com inserção de duas intrigas, faz com que uma delas seja secundária à outra?

Apesar de sua estrutura fragmentária, foram adotados os diálogos explícitos escritos em versos de *Medéia de Eurípedes*, figurados como lacônicos, intermediados por blocos de texto ou com blocos de textos sequenciais. Cabe ressaltar que a tragédia grega também é essencialmente musical. O seu discurso musical é representado por monodias cantadas com acompanhamento instrumental de cordofones, aerofones, membranofones e,

mesmo quando são entoadas em coro, nunca existe polifonia – as partes do coro são os principais cantos das tragédias que podem ser coreografadas ou não⁸.

Além disso, a concepção de música dos gregos considera que ela deva nascer da palavra, pois sua função é tornar perceptível a poesia. Palavra que é representada por recitativos com performance localizada entre canto e fala, por diálogos com frase que abrigam vogais longas, sucessões vocálicas, com predomínio, às vezes, de uma única vocal e ainda com o acento característico da língua grega, que eleva a voz a uma quinta superior – elemento importante na composição melódica da tragédia pela sua considerável musicalidade.

Pereira ressalta, inclusive, que, nas tragédias de Eurípedes, há indicações de silêncios, de ruídos, gritos, murmúrios, de diferenças sonoras, de inflexão vocal, de articulação e, até mesmo, a respeito de dinâmica musical (do fortíssimo agudo ao pianíssimo). E acrescenta citando, especificamente, em *Medeia*, entre tantos exemplos, um hino (canto aos deuses para momentos festivos ou não), intitulado por Eurípedes de “o canto multíssonos da Musa”, que exprime o desgosto horrível e a morte (do verso 203 ao 226); um treno (canto de lamento ou solene em invocação a diversas divindades) (do verso 227 a 235); e o efeito patético produzido pela declamação falada em trímetros iâmbicos dos filhos de Medéia, nos momentos que antecedem a morte deles, contrastando com versos líricos cantados (os dócmios) pelo coro (do verso 1451 ao 1470)⁹.

⁸ PEREIRA, Aires Manuel dos Reis. **A mousiké**: das origens ao drama de Eurípedes. p. 18.

⁹ PEREIRA, Aires Manuel dos Reis. **A mousiké**: das origens ao drama de Eurípedes. p. 18, 221, 303, 304.

Assim, o fato de a peça de Eurípedes se fundamentar na fala, no canto e na coreografia, ser um teatro musical, como o de Buarque e Pontes, leva a concluir que *Gota d' água* encontra-se alicerçada na estética grega de tragédia, como também nos requisitos essenciais do trágico enumerados por Albin Lesky, a saber: a) a tragédia é fruto do espírito grego, e os seus temas trágicos originam-se nos mitos que apresentam delimitação de ordem social, também presente no trágico moderno, e de fundamental importância para seu delineamento; b) a experiência com o trágico está intimamente ligada a tudo aquilo a que o ser humano atribui a possibilidade de relacionar, sendo atingido nas profundezas do seu ser; c) o sujeito da ação trágica, o ser enredado em um conflito, tem percepção dos acontecimentos e sofre tudo conscientemente; d) a vingança, o acerto de contas, é um dos elementos constitutivos.

É muito bem ordenada, a tragédia. Tudo é seguro e tranquilizador. No drama, com todos esses traidores, esse malvados fanáticos, essa inocência perseguida, esse fulgor de esperança, torna-se horrível morrer, como um acidente... Na tragédia, pode-se ficar tranqüilo... No fundo, são todos finalmente inocentes. Não porque um mata e o outro é morto, é apenas uma questão da distribuição de papéis. Além disto, a tragédia é especialmente tranquilizadora, porque, desde o começo, já se sabe que não há esperança, essa esperança suja... No drama se luta, porque, de alguma forma, ainda a gente espera salvar-se. Isso é repugnante. Isso tem um sentido. Mas aqui tudo é absurdo. Tudo é vão. Ao fim, não há mais nada a tentar.¹⁰

A *Medeia* brasileira, chamada Joana, é neta do Deus sol e feiticeira, é traída, desterrada e vingada, como a de Eurípedes. Os nomes das personagens mais importantes na peça são mantidos, com exceção de *Medeia*; mantém-se também o discurso constante a respeito de destino e da felicidade; a separação do que é masculino e feminino em *Medeia* é

¹⁰ LESKY, Albin. *A tragédia grega*. p. 41.

aproveitada por Buarque e Pontes com contraponto estabelecido entre os sets das vizinhas (o das mulheres) e do botequim (o dos homens); e a intriga entre Jasão e Joana segue quase a mesma linha de acontecimentos que em Eurípedes, como se pode observar a seguir:

Medeia de Eurípedes

1. **Prólogo** – A Ama apresenta a história de Medeia anterior à trama a ser desenvolvida e mostra o seu estado emocional de mulher traída pelo marido que desposou a filha do rei. Declara que Jasão não vê os filhos há muito tempo e que Medeia está rodeada de inimizade de todos os lados. Ela não come; está infeliz e ferida, entregue ao pranto, geme de dor e, com os olhos baixos, está surda à voz de amigos. A Ama, solidária ao seu sofrimento, teme que Medeia faça algo de mal contra si mesma, os filhos, o rei e o esposo.
2. **Episódio 1** – Entra o preceptor com os filhos de Medeia. Ele hesita em dizer algo, mas, finalmente, conta os boatos de que Creonte quer expulsá-la com os filhos. Ressalta que Medeia não pode saber disto e duvida de que Jasão a apoie. A Ama fala novamente do estado dela e previne os filhos, instruindo-os para manter distância da mãe, prenunciando as desgraças que se abaterão sobre Corinto. Do interior da casa, Medeia grita e deseja a morte.
3. **Párodos** - O coro, formado por mulheres idosas, entra e convoca a presença de Medeia, a fim de apaziguar seus ânimos. Apoia-a, expondo a razão de sua revolta que se fundamenta no não-

cumprimento do juramento de fidelidade eterna que Jasão fez a ela no templo de Hécate.

4. **kommós** – Medeia, finalmente, aparece e dialoga com o coro. Fala da repulsa que tem de si mesma, sobre sua condição de mulher e anuncia sua vingança, declarando que, quando o leito de uma mulher mansa é traído, ela pode se tornar sanguinária. O Corifeu sustenta seus dizeres e anuncia a entrada de Creonte, o rei de Corinto.
5. **Episódio 2** – *primeiro enfrentamento* – Creonte e Medeia. Creonte a expulsa da cidade com os filhos sob o argumento de ter medo de seu conhecimento em magia. Teme que ela faça algum mal à sua filha, Glauce. Medeia consegue negociar um dia de permanência, o suficiente, segundo ela, para planejar sua vingança.
6. **kommós** – Medeia menciona que teme que a ridicularizem e declara ao coro seus planos de matar o rei e filha. O coro é solidário a ela e exalta a sua condição de mulher traída e desterrada.
7. **Episódio 3** – *segundo enfrentamento* – Jasão e Medeia. Medeia enfatiza a Jasão que todo o sucesso que alcançou na missão à Cólquida foi graças à sua intervenção. Mas ele atribui isto à Cipris (Afrodite), afirmando que não deve nada a ela, e que, além disto, é culpada por tudo o que está acontecendo. Termina justificando o seu novo casamento pelo seu desejo de poder oferecer aos filhos que teve com Medeia a igualdade de direito dos irmãos reis que nascerão.

8. **Estásimo** – O coro é solidário à Medeia.
9. **Episódio 4** – Egeu e Medeia – Medeia negocia com Egeu o exílio seguro em Atenas em troca de sua premonição quanto ao seu desejo de ter filhos.
10. **kommós** – Medeia ressalta que poderá vencer seus inimigos.
11. **Episódio 5** - Medeia apresenta as suas intenções ao Corifeu – mandar o véu com o diadema de ouro enfeitados para a filha do rei e, depois, matar os seus próprios filhos. Há uma hesitação inicial quanto a matá-los, mas considera que, ao eliminá-los estará ferindo o coração do pai deles. Pede à ama para chamar Jasão.
12. **Estásimo** – O coro suplica aos Deuses.
13. **Episódio 6** – Medeia e Jasão. Neste encontro, Medeia, dissimulada, concorda com casamento de Jasão com a princesa, assegura que vai ajudá-lo e que estava errada.

Pede para Jasão levar os filhos ao palácio a fim entregar presentes à princesa, em troca destes, ele convence Glauce a deixar as crianças ficarem em Corinto. E assim acontece.
14. **Episódio 7** – O mensageiro narra as mortes de Glauce e o rei.
15. **kommós** – Diálogo entre os filhos de Medeia, o Corifeu e o coro, anunciando a morte deles. Jasão chega tarde para socorrê-los.
16. **Episódio 8** – *terceiro enfrentamento* – Medeia e Jasão. Medeia aparece em um carro flamejante em cima da casa, o qual seu avô (deus do sol) fez chegar até ela. Há um confronto entre eles, e Medeia desaparece negando-lhe o direito de olhar para os filhos mortos e tocá-los.

17. **Êxodo** – O Corifeu confessa “que às vezes os deuses nos deixam atônitos na realização de seus desígnios. Assim termina o drama”.

Gota d'água inicia-se da mesma forma que seu texto-fonte. Corina assume a maior parte do conteúdo das falas da Ama e, com as vizinhas, apresenta a história de Joana anterior à trama e seu estado emocional de mulher traída. Elas declaram que Jasão não vê os filhos há muito tempo e que Joana não come. Está infeliz e ferida, entregue ao pranto, geme de dor, e, com os olhos baixos, está surda à voz de amigos. Corina teme que Joana faça algo de mal contra si mesma e os filhos. E, além disto, Nenê copia a “hesitação em dizer algo” do preceptor em *Medéia* – evita falar da festa de casamento de Jasão e Alma, mas depois acaba contando-a – procedimento presente no episódio 1, mas trata-se do banimento de Medeia.

As personagens comentam a notícia do casamento estampada em uma manchete de jornal, sobre o sucesso da música de Jasão no rádio, e Cacetão retruca, antecipando uma fala (p. 24 e início da embolada p. 25), que equivale a do Corifeu (verso 661), explicando que Jasão faltou com a ética, agiu mal.

Depois, acontece uma cena na qual Jasão e Alma fazem planos para o futuro, entra Creonte, que ensina a ele a responsabilidade de se sentar em sua cadeira e tece um discurso sobre a impossibilidade de se viver de música. Discurso que será retomado por Egeu e também presente em *Medeia*. Mas, nesta peça, é enfatizada a incapacidade da música em evitar a tragédia (a partir do verso 210).

Joana, finalmente, aparece. Lamentando-se, teme ser ridicularizada, ameaça os filhos e jura vingança. As vizinhas, sempre solidárias, como o coro e a Ama em *Medeia*, insistem para ela não ficar pensando em besteiras. Enquanto isto, Jasão e Egeu conversam, e este fala da importância de ele dar

apoio à Joana. Da oficina de Egeu, Jasão segue para o botequim, encontra com os amigos e festejam. Em seguida, dá-se o primeiro enfrentamento entre ele e Joana, semelhante ao do episódio 3, com diferenciações específicas de uma história que se passa em uma vila envolta da miséria na qual as personagens usam linguagem oral rasteira, vulgar. A justificativa da traição de Jasão não é exposta agora. Por fim, acontece uma corrente de boatos, um coco que anuncia o que acontecerá no segundo ato.

No segundo ato, Joana pede para Corina e Egeu cuidar dos filhos dela, eles aceitam. Joana faz “obrigação”, evoca os orixás do candomblé, Jesus Cristo, Deus e o capeta do Cristianismo e os deuses gregos e, na seqüência, vem a cena de Jasão e Alma, na qual ela reclama de dor de cabeça e afirma que é feitiço de Joana. Entra Creonte, que fala da necessidade de mandar Joana embora da Vila do Meio-dia.

Egeu convence Joana a ficar quieta em seu canto, sem atizar os ânimos de Creonte, e ela concorda. A possibilidade de Jasão deixar Creonte expulsá-la ou não vira aposta entre as personagens. Acontece o segundo confronto entre Joana e Jasão, no qual ele joga toda a culpa do que está acontecendo em cima dela, tenta convencê-la a sair da vila e informa que a razão de sua traição é seu gosto pela tranquilidade – é malandro mesmo.

Em função disso, Egeu convoca todos para fazer uma reunião com Creonte, a fim de resolver a questão da casa própria e tratar do caso de Joana. Eles são ludibriados pelo rei da vila. Em seguida, Creonte vai pessoalmente expulsar Joana com a mesma justificativa que em *Medeia* e cede ao pedido dela por mais um dia (Episódio 2). Então, Joana decide colocar em prática sua vingança – matar a filha de Creonte e seus filhos pelas mesmas razões expressas no episódio 5.

A heroína pede para Corina chamar Jasão. Como no texto-fonte, Joana, dissimuladamente, propõe a ele que os filhos levem presentes para Alma durante a festa de casamento. No dia seguinte, Corina os conduz à festa na qual entregam o bolo de carne envenenado à Alma. Creonte impede que ela coma e expulsa as crianças. Joana recebe essa notícia, desolada, prepara-se para matar os filhos e a si mesma. Hesita, mas o faz. Egeu e Corina carregam os mortos até a festa e dá-se início ao *deus ex-machina* já comentado.

Decorrida essa apresentação de como se desenvolve a intriga entre Jasão e Joana e colocados, acima, todos os pormenores a respeito de *Gota d'água*, pode-se afirmar, então, que, essa intriga é parafrástica por não contrariar a base do sentido do hipotexto. Mas esse texto teatral não se limita apenas a este processo intertextual. Ele também é paródico quanto à linguagem estética, pela existência de uma segunda intriga, pelas escolhas estéticas e pelo diálogo com o tempo de sua feitura. Além disto, há relações intertextuais localizadas em pequenos trechos da obra, como: a) a canção *Flor da idade* – uma *paródia* do poema *Quadrilha*, de Carlos Drummond de Andrade; b) a presença de uma *alusão* ao ato de esperar o trem em *Pedro Pedreiro* inserida em uma fala de Jasão; e c) o trabalho de Joana aos Orixás do Candomblé com seu discurso *carnavalizado*.

Jasão

Não, ele não é isso, seu Creonte
O que tem aí de pedra e cimento,
estrada de asfalto, automóvel, ponte,
viaduto, prédio de apartamento,
foi ele quem fez, ficando co'a sobra
E enquanto fazia, estava calado,
paciente. Agora, quando ele cobra
é porque já está mais do que esfolado
de tanto esperar o trem. Que não vem...

Brasileiro...¹¹

Joana

O pai e a filha vão colher a tempestade
A ira dos centauros e de pomba-gira
levará seus corpos a crepitar na pira
e suas almas a vagar na eternidade
Os dois vão pagar o resgaste dos meus ais
Para tanto invoco o testemunho de Deus,
a justiça de Têmis e a benção dos céus,
os cavalos de São Jorge e seus marechais,
Hécate, feiticeira das encruzilhadas,
padroeira da magia, deusa-demônia,
falange de Ogum, sintagmas da Macedônia,
suas duzentas e cinquenta e seis espadas,
mago negro das trevas, flecha incendiária,
Lambrego, Canheta, Tinhoso, Nunca-visto,
faça desta fiel serva de Jesus Cristo
de todas as criaturas a mais sangüinária
Você, Salamandra, vai chegar sua vez
Oxumaré de acrodo com mãe Afrodite
vão preparar um filtro que lhe dá cistite,
corrimento, sífilis, cancro e frigidez
Eu quero ver sua vida passada a limpo,
Creonte. Conto co'a Virgem e o Padre Eterno,
todos os santos, anjos do céu e do inferno,
eu conto com todos os orixás do Olimpo!
Saravá!¹²

A segunda intriga, a questão da casa própria está de acordo com tempo histórico da peça e também dialoga com o texto-fonte, pois *Medeia* foi desterrada. Este tema é desenvolvido mais especificamente no set da oficina. Egeu defende os interesses do povo e, junto com Joana, que perdeu o marido, Jasão, que se vendeu pelo seu tão desejado dente de ouro, declara guerra a Creonte, o representante do capitalismo. Creonte sempre está a favor do lucro, do poder, do progresso, da industrialização e da tecnologia. É o expoente da classe alta, que encurrala a baixa com a cobrança de juros altos na prestação da casa própria.

¹¹ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'água*. p. 96.

¹² BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'água*. p. 89 e 90.

Gota d'água sob o domínio da linguagem oral “rasteira”, “vulgar”, representa a expressão do povo, tece um discurso com teor crítico e revolucionário, pois a história se passa na Vila do Meio-dia, onde se trabalha a sol a pino, prostitui-se para que, no final do mês, se decida entre pagar a prestação da casa própria ou comer. É o cenário da lavadeira, da passadeira e da doméstica; da testemunha de punquista, do chantagista, do vigarista e do contrabandista; do gigolô e da puta; do botequeiro e do oficinairo etc. Onde se lava a roupa suja “da cuja” no meio da rua e se propõe resolver o conflito indissolúvel do trágico com um “tiro no cu”¹³ do Jasão.

Peça que está impregnada do tom farsesco, com seu cômico grotesco ligado ao social, ao cotidiano, com temática escatológica de caráter subversivo contra opressões da realidade. O tom farsesco que tem como principais representantes as personagens do Cacetão e da Estela. Cacetão com seu tom todo lúdico e Estela com suas soluções escatológicas, pois, se dependesse dela, não haveria intriga, porque ela está sempre querendo cortar o mal pela raiz, acabando com a tragédia brasileira tragicamente.

Tragédia brasileira que propõe refletir a farsa sócio-político-cultural dos anos 1970, que se apresenta de forma trágica. Tragédia contemporânea e musical, que, “graças à farsa (o gênero teatral), o espectador vai à forra contra as opressões da realidade e da prudente razão; as pulsões e o riso libertador triunfam sobre a inibição e a angústia trágica, sob a máscara e a bufonaria e a ‘licença poética’¹⁴. Instaurando, assim, “o algo mais” que

¹³ O ser humano é um animal vertebrado e “deuterostômio”. Isto quer dizer que, durante as primeiras divisões celulares, o homem apresenta três folhetos embrionários, responsáveis pela formação dos diferentes órgãos durante seu desenvolvimento. Estes folhetos são o ectoderme (o mais externo), o mesoderme (o intermediário) e o endoderme (o mais interno). O endoderme abriga o blastóporo que dá origem, primeiramente, ao ânus e, depois, a um novo orifício (estomodeu), que se abre para formar a boca.

¹⁴ PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. p. 164.

Kristeva defende: o texto como cruzamento de textos o qual se transforma em outro texto no ato de sua leitura.

Gota d'água, concepção de tragédia de Chico Buarque e Paulo Pontes, que está em concordância com a teoria de Raymond Williams sobre a possibilidade de tragédia nos tempos contemporâneos, gerada do resultado da experiência social, política e econômica do capitalismo, com o todo seu aparato de desigualdade social, humilhação, violência, privação e injustiça social. Capitalismo este que parece ser ordem, mas, na verdade, é a produção metodológica da desordem. E, para extinguir por definitivo essa desordem, estabelecer uma nova ordem, o único meio é a revolução, considerada corriqueiramente como desordem. Assim, segundo o autor, a incompreensão dessa dialética torna-a um dos aspectos do trágico e cabe à arte a tarefa revolucionária de expor a verdadeira desordem.

Chico Buarque e Paulo Pontes propõem justamente evidenciar essa questão, elegendo a intriga tematizada pelo problema da casa própria e a intriga pessoal de Joana e Jasão, que se fundem na própria desordem sócio-político-cultural como bem explicitam o linguajar das personagens, as suas relações pautadas na sobrevivência, na falta de esperança, o que os seguintes fragmentos conseguem sintetizar, mostrando, também, os pressupostos de Raymond Williams:

Cacetão

Quem nasce nesta vila não tem mais saída,
tá condenado a só sair no rabeção
ou no camburão...

Estela

Galego, cinqüenta gramas de arroz
E cem gramas de feijão...
... E três cigarros, jornal velho, um pão,
Quatro bananas e um toco de vela

Coro

Virgem matriarcarum, me livrai
de toda inútil e vã rebeldia
Joana está sem casa e os filhos, sem pai
Por ela querer mais do que podia

Virgem, cultivai em mim o respeito
Às leis e ao apetite do mais forte
Joana rebelde tem por pena um leito
Gélido e solitário como a morte¹⁵

Dessa maneira, Joana é a representante legítima da tragédia brasileira do palco e do dia-a-dia dos anos de 1970, pois deseja suplantar a desordem com uma nova ordem, eternizando essa dialética por meio da morte. Tragédia chamada *Gota d'água*, sinônimo de Medeia de Eurípedes, de Medeia de Vianinha, que, com seu teor trágico farsesco, possibilita ao espectador se ver como personagem da história e da ficção.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética** – a teoria do romance. São Paulo: Huritec, 1990. p. 85 – 106.

BARROS, Maria Irenilde Rodrigues. **As canções de Chico Buarque numa perspectiva intertextual**. 2000. 145f. Dissertação (Mestrado em lingüística) – Centro de Ciências Humanas e Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2000.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota d'água**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1975. 168p.

CALDAS, Waldenyr. **Iniciação á música popular brasileira**. São Paulo: Ática, 1989. p. 5 – 45.

¹⁵ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota d'água**. p. 24, 63, 138 e 139.

CURY, Maria Zilda; PAULINO, Graça; WALTY, Ivete. **Intertextualidades** – teoria e prática. 6ª ed. São Paulo: Formato, 2005. 155p.

EURÍPIDES. **Medéia, Hipólito, As troianas**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1991. p. 11- 79.

FIORIN, José Luiz; BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Mikhail Bakhtin. São Paulo: Edusp, 2003. 96p.

GUIMARÃES, Selma Sueli Santos. **A intertextualidade em Clarice Lispector**: uma visão contemporânea da narrativa bíblica. 2002. 118f. Dissertação (Mestrado em lingüística) – Centro de Ciências Humanas e Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo, Perspectiva, 1974. p. 61 – 161.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 268.

MACIEL, Diógenes André Vieira. Das naus argivas ao subúrbio carioca – percursos de um mito grego da Medéia (1972) à Gota d’água (1975). **Revista de história e estudos culturais**. Uberlândia, v. 1 ano 1 nº1, p 1 – 21, out, nov., dez. 2004. Disponível em: <
www.revistafenix.pro.br> acesso em 10 dez. 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000. 403p.

PEREIRA, Aires Manuel Rodeia dos Reis. **A mousiké: das origens ao drama de Eurípides**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. 519p.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

RIDENTE, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da Revolução do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record. 2000. 492p.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins fontes, 1996. 192p.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins fontes, 1998. 252p.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 272p.