

**Universidade Federal de Alagoas
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística**

Eliana Maria Moreira Cavalcanti Lins

**Gota d'água: o abuso do poder e a eloquência
múltipla da palavra**

Maceió – 2009

Universidade Federal de Alagoas
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística

Eliana Maria Moreira Cavalcanti Lins

**Gota d'água: o abuso do poder e a eloquência
múltipla da palavra**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Otavio Gomes Cabral Filho

Maceió – 2009

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

L759g Lins, Eliana Maria Moreira Cavalcante.
Gota d'água : o abuso do poder e a eloquência múltipla da palavra / Eliana Maria Moreira Cavalcante Lins, 2009.
88 f.

Orientador: Otavio Gomes Cabral Filho.
Dissertação (mestrado em Letras e Linguística : Literatura) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2009.

Bibliografia: f. [85]-88.

1. Teatro brasileiro. 2. Buarque, Chico, 1944 – Crítica e interpretação.
3. Pontes, Paulo, 1946-1978 – Crítica e interpretação. 4. Crítica literária.
5. Poder. I. Título.

CDU: 869.0(81)-2.09



UFAL

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E
LINGUÍSTICA



PPGLL

TERMO DE APROVAÇÃO
ELIANA MARIA MOREIRA CAVALCANTI LINS

Título do trabalho: "GOTA D'ÁGUA: O ABUSO DO PODER E A ELOQUÊNCIA MÚLTIPLA DA PALAVRA".

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRE em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:

Prof. Dr. Otávio Gomes Cabral Filho (orientador)(PPGLL/UFAL)

Examinadores:

Profa. Dra. Sheila Djab Maluf (PPGLL/UFAL)

Profa. Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza (UEPB)

Maceió, 22 de março de 2010.

Ao meu pai, Medeiros Cavalcanti (*in memoriam*),
na esperança de que esteja orgulhoso de mim neste
momento.

A minha mãe, Liège, preocupação desmedida com a
minha felicidade.

Ao meu marido, Carlinhos, fiel escudeiro de todas
as horas.

Aos meus filhos, Ilana, Marlos e Max, razão e
motivação para tanto esforço.

Ao meu netinho, Breno, na esperança de que, mais
tarde, venha a sentir muito orgulho da vovó Lili.

Aos meus irmãos, Viviana e Ricardo, presenças
constantes no meu caminhar.

Agradecimentos

A Deus, por me permitir trilhar esse caminho e concluir mais uma etapa da minha vida.

Ao professor orientador Doutor Otávio Gomes Cabral Filho, presença amiga, sinônimo de seriedade e lucidez, pela sua competência, e pela cordialidade ao me guiar pelo caminho mais seguro e mostrar os atalhos necessários.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFAL, que me ofereceram ensinamentos e iluminaram essa nova estrada que escolhi trilhar.

É na máscara da ficção que está a verdade.

Anatol Rosenfeld

É preciso ter fé na linguagem organizada, na sua possibilidade de compreender o mundo.

Paulo Pontes

Resumo

Este trabalho foi concebido com a intenção de compreender a maneira como os dramaturgos Paulo Pontes e Chico Buarque produziram a obra *Gota d'água*, dentro do contexto brasileiro. São linhas e entrelinhas de uma engenhosidade intencional e planejada. A peça é reveladora da dinâmica social do mundo moderno, extrapolando a questão nacional e analisando as características e consequências do mundo capitalista, onde o poder mostra as suas garras e cria atores que desempenham papéis diversos numa sociedade desigual e conflituosa.

Abstract

This work was conceived with the intention of understanding the way the dramaturgs Paulo Pontes and Chico Buarque produced the work *Gota d'água*, inside the Brazilian context. There are lines and implied sense of an intentional and delineated wit. The play reveals the social dynamics of the modern world, going beyond the national issue and analysing the characteristics and consequences of the capitalist world, where the power shows its claws and creates actors who represent different roles in a conflicted and unequal society.

Sumário

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I	
UM POTE DE MÁGOA	19
1.1 MEDEIA E GOTA D'ÁGUA.....	19
1.2 JOANA E EGEU – REPRESENTAÇÕES DA DESIGUALDADE SOCIAL E DA RESISTÊNCIA	26
CAPÍTULO II	
AS MALHAS DO PODER	43
2.1 JASÃO E CREONTE – AUTORITARISMO, COOPTAÇÃO E MALANDRAGEM	43
2.2 A FORÇA DO DINHEIRO E O INDIVIDUALISMO DO HOMEM MODERNO.....	70
Conclusão	83
Referências	85

Introdução

Na década de 70 tivemos oportunidade de assistir à peça *Gota d'água*. O encantamento de mais de trinta anos atrás despertou-nos para uma curiosidade maior sobre essa obra. Com o olhar mais experiente, atrelado ao trabalho da pesquisa, pudemos acrescentar àquela visão ingênua de outrora um conhecimento bem mais aprofundado sobre o texto.

Gota d'água, de autoria de Paulo Pontes e Chico Buarque, escrita e estreada em 1975, tem uma intertextualidade explícita com *Medeia*, escrita por Eurípides em 431 a.C. e considerada por Aristóteles “a tragédia das tragédias”. Os autores, dois jovens conectados com os problemas nacionais, revitalizaram *Medeia*, transformando-a na tragédia da história brasileira.

Após a leitura minuciosa da peça, constatamos a presença de dois enredos paralelos: o primeiro de ordem passional e o segundo de ordem social. Também é muito clara a presença conflitante do poder opressor *versus* classe oprimida, esta representada pelos habitantes da Vila do Meio-Dia. Toda a trama da peça faz uma reflexão sobre o contexto histórico – político e social brasileiro.

Desde o final da década de 50 e início da década de 60 do século passado, esse contexto social já ensejava greves, ameaças, críticas e rebeliões por parte de uma boa soma de brasileiros. A pressão da crescente economia brasileira já vinha produzindo desigualdades e contradições dentro da sociedade. Numa distorção de valores o homem explora o seu semelhante e a si mesmo. “A publicidade funcionando como apelo sedutor invade o universo psíquico do homem. O produto passa a merecer mais que a pessoa, e esta se sente socialmente valorizada, na medida em que ostenta a posse do produto” (BETTO, 2003, p. 103). Nesse caos, os que detêm a força, o poder, exploram a

crise, pois os seus desejos vão além-fronteiras, além-escrúpulos, num esforço sem freios e na ânsia de acumular capital.

Essa realidade levou a que, em 31 de março de 64, os militares depusessem o presidente João Goulart com o apoio irrestrito das classes dominantes, temerosos ante a possibilidade da tomada do poder por parte da esquerda que vinha crescendo e se afirmando nos quatro cantos do país. O Golpe de 31 de março se propunha a calar os apelos às reformas de base propostas pelo governo, bem como o avanço das ações consequentes da Guerra Fria entre Estados Unidos e União Soviética. Estava, assim, instaurada uma ditadura militar que se prolongaria por 21 anos.

Essa ditadura, que esperava conter o avanço do pensamento de esquerda, passou a se preocupar também com a produção cultural, ou seja, com a expressão artística nas suas mais variadas formas, através das vozes que não queriam calar, que ousavam bradar as suas inquietações e suas insatisfações. O regime autoritário excluiu o povo dos seus direitos mais elementares de liberdade. O indivíduo passou a ser tratado como uma presa, tolhida de movimentos próprios.

A partir do golpe se instaurou um momento de perplexidade por parte da sociedade brasileira, ante o modelo de governo imposto. A mudança brusca de regime pegou a todos de surpresa. Em princípio houve o choque; em seguida, artistas e intelectuais começaram a se manifestar, descontentes com a situação vigente. Uma dessas manifestações foi uma carta aberta ao Presidente da República, com cerca de 1.500 assinaturas de artistas, empresários de teatro, diretores etc., que nos seus dois últimos parágrafos dizia:

Estamos conscientes do papel que nos cabe na sociedade brasileira e da responsabilidade que temos na representação dos sentimentos mais autênticos de nosso povo. Como desempenhar esse papel e exercer essa responsabilidade, se o direito de opinião e a divergência democrática passam a ser encarados como delito e a criação artística como ameaça ao regime? [...] (MICHALSKI, 1979, p. 35).

Os artistas-ideólogos perseveravam na ideia de harmonizar um discurso em que arte e política não pudessem se dissociar. Atribuíam ao teatro um valor estratégico de ação, em perfeita sintonia com os fatos históricos. A pesquisadora e jornalista Mariângela Alves de Lima, no seu artigo *Os grupos ideológicos e o teatro da década de 1970*, nos diz:

O teatro passa a fazer parte de um vasto campo teórico, da mesma forma que integra a ação política de esquerda. Incapazes de contemplar isoladamente o acontecimento teatral, os artistas lançam mão da história, da ciência política, da filosofia e da estética. Tudo isto é confrontado com a observação direta da realidade que, em última análise, fornece o ‘gesto brasileiro’ que vai entrar em cena (LIMA apud NUÑES et.al., 1994, p. 237).

O governo militar, com o apoio da classe dominante, temia por uma “conspiração subversiva” que, instruída pela “força comunista internacional”, pudesse, em curto espaço de tempo, assumir o poder e implantar o comunismo entre nós. É interessante ressaltar a importância da trajetória de Chico Buarque¹ e Paulo Pontes² como sendo resultado de toda uma vivência voltada a sérios questionamentos sobre a nação brasileira, construídos quando ambos, ainda muito jovens, já exercitavam seus talentos em favor de uma reflexão maior sobre as injustiças sociais. Não se pode, portanto,

¹ Paulo Pontes – nasceu em Campina Grande, Paraíba, em 1940. Faleceu vítima de um câncer de estômago, no Rio de Janeiro, em 1976, um ano após a estreia de *Gota d’água*. Sua produção intelectual esteve sempre voltada ao homem com seus conflitos, fruto de uma sociedade desigual. Começou sua vida profissional produzindo textos para um programa de rádio, tendo como base a Pedagogia do Oprimido, do pernambucano Paulo Freire. O seu diálogo com o povo tinha como instrumento a força da palavra.

² Chico Buarque – nasceu no Rio de Janeiro, em 1944. É compositor, intérprete, poeta, escritor e dramaturgo. Durante os anos duros da repressão, foi a voz da revolução, mesmo perseguido passo a passo em suas produções. Nunca perdeu a oportunidade de burlar a ditadura através das entrelinhas de sua obra. Sua primeira incursão no teatro se deu em 1965, quando ele tinha apenas 20 para 21 anos de idade.

reduzir a importância das suas obras ao período do regime militar. Podemos sim, situar a obra *Gota d'água* como amadurecimento e refinamento de alguns anos de coerência ideológica e de uma luta engajada servindo-se da produção cultural como meio de expressão de seus anseios e preocupações.

O Brasil da escrita e da estreia da peça vivia um período de muito sofrimento e revolta, devido às torturas, exílios, prisões, sequestros e assassinatos dos ativistas que se manifestaram contra o regime de governo. Era um tempo em que a Censura Federal, vigilante e castradora, não perdoava as expressões artísticas que divergissem da conduta imposta pelo sistema de governo. A classe teatral estava, pois, mobilizada contra as arbitrariedades da censura. É de se lembrar, sempre, a Constituição no seu artigo 141, quando diz que “é livre a liberdade de pensamento”. Existia, porém, uma palavra de ordem, uma lei a ser observada, rigorosamente. Questionamentos, contestações ou oposições ao regime implantado eram consideradas atitudes subversivas. O cenário artístico prosseguia. Mas a censura estaria sempre atenta às manifestações provenientes do teatro: ao que se escrevia, ao que se ensaiava, ao que se encenava.

A intencionalidade dos autores, explícita no prefácio do livro, muito nos instigou no processo da pesquisa, como se estivéssemos cavando na arquitetura de um palácio e descobrindo riquezas no seu alicerce. Essas riquezas foram exatamente as junções, sentidos e conveniências das palavras empregadas. Metáforas, intertextualidades, convergências e divergências com a obra *Medeia* possibilitaram-nos traçar uma linha de trabalho dividida em dois capítulos.

A ideia de escrever uma peça inspirada num clássico da dramaturgia mundial partiu da encenação de *Medeia* para a televisão, em 1972, sob a direção de Oduvaldo Vianna Filho. Vianinha escolheu o texto da dramaturgia grega pensando em adaptá-lo às questões nacionais. Não mais as questões do proletariado, tratada anteriormente em

outras obras, e sim numa visão mais ampla, compreendendo a complexidade dos problemas que afligiam a sociedade como um todo. Oduvaldo Viana Filho não pôde concluir o seu intento por causa de sua morte prematura.

Paulo Pontes e Chico Buarque, juntos, resolveram dar continuidade àquela ideia inicial de Vianinha e produziram um texto no qual estão contidos elementos de uma tragédia real, ou seja, a tragédia da sociedade brasileira da década de 70, que hoje, mais do que nunca, permanece, construindo um abismo cada vez maior entre ricos e pobres. Assim, traição e injustiça são os temas abordados por *Gota d'água*. A peça foi, segundo os autores, alimentada pela intenção de fazer refletir sobre o caos em que vivia o Brasil. Três preocupações foram então elencadas por Paulo Pontes e Chico Buarque:

A primeira [...]: a experiência capitalista que se vem implantando aqui - radical, violentamente predatória, impiedosamente seletiva - adquiriu um trágico dinamismo [...] **a segunda** preocupação do nosso trabalho é com o problema cultural [...]; o povo sumiu da cultura produzida no Brasil [...] Isolado, seccionado, sem ter onde nem como exprimir seus interesses [...] o povo brasileiro deixou de ser o centro da cultura brasileira [...]. **A nossa terceira** e última preocupação está refletida na forma da peça [...] a palavra deixou de ser o centro do acontecimento dramático [...] As mais indagativas e generosas realizações desse período têm como característica principal a ascendência de estímulos sonoros e visuais sobre a palavra. As causas do fenômeno são conhecidas, mas gostaríamos de chamar atenção [...]. (PONTES; BUARQUE, 1997, p. xi, xv, xvi, xvii, xviii, grifo nosso).

Atentando para as três preocupações acima descritas, podemos verificar que elas estão colocadas nos aspectos político, cultural e formal. O último aspecto era exatamente a dificuldade com a palavra, que estava cerceada. As produções artísticas, por contingência da situação imposta, estavam mais voltadas aos efeitos cênicos do que ao texto propriamente dito. O diretor, atores e materiais cênicos tinham mais importância que o texto. A preocupação com a palavra foi uma das metas de Paulo Pontes e Chico Buarque, aproveitando que o cenário nacional começava a se modificar

lentamente através do surgimento do jornalismo político e de teses de doutoramento em que análises da sociedade começavam a se fazer presentes:

A linguagem, instrumento do pensamento organizado, tem que ser enriquecida, desdobrada, aprofundada, alçada ao nível que lhe permita captar e revelar a complexidade de nossa situação atual. A palavra, portanto, tem que ser trazida de volta, tem que voltar a ser nossa aliada (idem, p. xix)

Limitados por uma autocensura, os autores foram capazes de criar um texto rico em metáforas e todo estruturado em versos. O resultado foi uma produção artística plena de intenções, onde os símbolos não são gratuitos.

O fazer artístico dos dois autores encontrou um caminho, se não seguro, pelo menos, facilitador. Nas entrelinhas foram expostas situações que passaram, de certa forma, despercebidas pelos controles do AI-5³. A obra dialoga com o seu tempo e, afora as preocupações acima mencionadas, ainda denuncia a exploração exercida pelo Sistema Financeiro de Habitação, uma das bandeiras do regime militar. Assim, sem maiores problemas com a censura, *Gota d'água* conseguiu estreiar em 8 de dezembro de 1975, no Rio de Janeiro, sob a direção de Gianni Ratto e tendo a atriz Bibi Ferreira no papel de Joana, a “Medeia brasileira”. Com os altos custos da produção e a consequente necessidade dos resultados de uma boa bilheteria, era um teatro do povo, mas não para o povo, que não tinha condições de adquirir os ingressos.

Gota d'água estava em cartaz no circuito comercial. Criava-se, assim, aparente contradição entre espetáculo com tema e forma popular, mas que não dispensava a mediação da bilheteria como meio de manter a folha de pagamento (que envolvia 52 artistas e técnicos) e os gastos com a produção caríssima (500.000 cruzeiros, na época) (MACIEL, 2004, p. 105).

³ Ato Institucional nº5, baixado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva. Vigorou até dezembro de 1978. Definiu o momento mais duro do regime, dando poder de execução aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime ou considerados como tal. (Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/>>

Era, por conseguinte, um teatro empresarial, mas, inegavelmente, estaria de volta à cena o teatro que enfocava as condições do país e de seu povo. A volta do teatro nacional-popular se deu, portanto, através de *Gota d'água*.

Dois pontos a serem considerados foram decisivos na liberação de *Gota d'água*. Primeiro: a competência de um fazer artístico, burlando, de maneira inteligente, a Censura Federal. Segundo: as rédeas começavam a se esgarçar com o projeto de abertura que ficou conhecido por “distensão lenta, gradual e segura”, quando os militares, pressionados por uma situação econômica que desandava e por pressões inclusive da imprensa internacional, começaram a se mobilizar visando à volta da democracia plena. Essa, porém, não poderia ser considerada uma atitude generosa por parte dos militares, e sim uma necessidade de irem se retirando aos poucos, pois a situação do país já não admitia a linha dura que aqui havia sido implantada pelo regime.

Na apresentação do livro *Gota D'Água*, seus autores, já nas primeiras linhas, diziam: “A esta altura do nosso trabalho [...] seria impossível levantar o mundo de intenções que Gota d'Água contém [...] o que não nos impede de ir pro inferno – ao contrário, ajuda” (BUARQUE; PONTES, 1997, p.xi) Apesar de uma preocupação real com o “grau de pauperismo” da maioria da sociedade brasileira, Paulo Pontes e Chico Buarque produziram uma obra em que a criatividade tomou como ponto de partida um texto de grande significação para a dramaturgia universal, atingindo seu “mundo de intenções”.

Gota d'água foi escrita logo após o chamado período do “milagre econômico” (1969 a 1973), quando o país esteve sob o comando do Presidente Garrastazu Médici, considerado o mandatário mais duro do regime militar, e também o período de aparente crescimento econômico para o país. Nesse período, obras faraônicas foram iniciadas,

entre elas a Rodovia Transamazônica, que nunca foi concluída, e a Usina Hidroelétrica de Itaipu. O setor industrial prosperou e dívidas volumosas foram acumuladas nos períodos seguintes, como resultado do “Milagre Econômico.” O governo do presidente Médici fez o uso massivo dos meios de divulgação e frases persuasivas, como: “Ninguém segura este país”, faziam parte de toda uma estratégia de governo com anseios de grandeza e que atribuía o aparente desenvolvimento e crescimento econômico à competência do governo militar. Mas a euforia desenvolvimentista estava atrelada a empréstimos de altas somas de dinheiro estrangeiro. A peça *Gota d’água* é justamente escrita após esse período, ou seja, já com a constatação do insucesso do “milagre econômico” e uma dívida externa que acarretou um alto custo social, determinando uma excessiva concentração de renda, enquanto as camadas populares mantinham-se à margem de todo esse crescimento e amargavam a sua condição de pobreza e inferioridade.

Outro fato incômodo era o Sistema Nacional de Habitação, criado em 1964 com a finalidade social de alcançar um grande número de pessoas, com a realização do “sonho da casa própria”, mas que, infelizmente, dada a questão das dívidas do país levou os mutuários a sofrerem com a alta dos juros e conseqüentes correções monetárias.

Gota d’água é a revitalização do texto clássico de Eurípides, escrito quase meio milênio antes de Cristo e que permanece até hoje entre nós como uma obra-prima da dramaturgia mundial. Atrelada à mitologia grega, *Medeia* foi construída a partir de uma longa e complicada teia de lendas e se refere ao ciclo dos argonautas. Eurípides foi buscar na mitologia o seu tema e transformou-a numa história do seu tempo e sob o ângulo de seu olhar, da mesma maneira que Chico Buarque e Paulo Pontes souberam beber da fonte de Eurípides. “Enxergaram, na tragédia de Eurípides, o solo fértil para receber a semente moderna” (orelha do livro *Gota d’água*). Tomando-a como ponto de

partida, criaram uma obra nacional – popular. Mario da Gama Cury escreveu sobre a fama de Medeia na Antiguidade, citando, em tradução, um epigrama do poeta Arquimedes (época desconhecida), conservado, segundo ele, na Antologia Palatina, livro VI, 50, contendo conselhos aos poetas seus contemporâneos:

“Não te atrevas a percorrer, poeta novo,
A estrada freqüentada por Eurípides;
Nem mesmo tentes, pois seria difícilimo
seguir o seu trajeto; a impressão
é que ela é fácil, mas se alguém tenta pisá-la,
vê que ela é árdua como se fosse
pavimentada de estacas pontiagudas.
Experimenta apenas retocar
A trilha de Medéia, filha de Aietes!
Sentir-te-ás anônimo e rasteiro.
Afasta as tuas mãos da coroa de Eurípedes.”

E Fernando Peixoto complementa: “Chico e Paulo não afastaram as mãos. Ignoraram a ameaçadora advertência. E nos demonstram que acabaram-se os tempos das maldições e das coroas.” (Peixoto, Fernando, 1980, p.276).

O entrelaçamento ou diálogo de textos nos permite uma reflexão sobre a história da caminhada da humanidade. O texto original nada tem de original; não poderá jamais ser puro, porque a sua originalidade se inscreve numa genealogia, descrita pela professora Tiphaine Samoyault como “uma grande árvore com galhos numerosos, com um rizoma mais do que com uma raiz única, onde as filiações se dispersam e cujas evoluções são tanto horizontais como verticais” (SAMOYAULT, 2008, p. 9). A memória que a literatura reúne permite a criação de um novo texto que poderá ser uma retomada “aleatória ou consentida, vaga lembrança, homenagem explícita ou ainda submissão a um modelo, subversão do cânon ou inspiração voluntária” (idem, p.10). No caso de *Gota d’água*, acreditamos se tratar de uma “inspiração voluntária”. E é ainda Samoyault quem nos diz:

(...) a análise da noção de intertextualidade envolve uma verdadeira reflexão sobre a memória da literatura e sobre a natureza, as dimensões e a mobilidade de seu espaço, e especialmente sobre o jogo de referência – o remeter da literatura para si mesma – e da referencialidade – liame da literatura com o real. (SAMOYAULT, p. 10, 11).

Em se tratando da obra *Gota d'água*, a sua “originalidade” está, dessa maneira, enriquecida pelas inúmeras possibilidades do tecido tramado com base nos mais variados galhos dessa genealogia, num diálogo incessante de possibilidades infinitas da literatura com sua própria historicidade.

A obra *Gota d'água* nos convida a uma discussão que inclui a política habitacional do governo, o autoritarismo e os conflitos gerados pelas disparidades do poder econômico. Essa visão sobre a realidade social brasileira nos encaminha a uma abordagem crítica de cunho social e está, fundamentalmente, embasada na teoria de Antonio Candido, quando nos fala da redução estrutural, ou seja, o dado externo que se interioriza na obra, tornando-se componente de sua estrutura literária. Toda uma conjuntura social subsidiando as linhas e entrelinhas de uma obra atenta à realidade do país, resultando num texto crítico e reflexivo. Afora o mestre citado, muitos outros estudiosos nos deram suas contribuições, entre eles destacamos: Marshall Berman e Raymond Williams no primeiro capítulo, e Maquiavel, Roberto Schwarz, Ian Watt e Roberto Da Matta no segundo capítulo.

O primeiro capítulo faz um resumo das obras: *Medeia* (que serviu como ponto de partida e inspiração para a construção do texto *Gota d'água*) e *Gota d'água*, a fim de que, ao iniciarmos a sua análise, tenhamos um fio condutor como norteador do pensamento reflexivo. Ainda nesse capítulo, trataremos das questões sociais modernas

com suas disparidades e injustiças, lançando mais o nosso olhar para as personagens Joana e Egeu, ambas personificando a resistência, embora em condutas díspares.

No segundo capítulo voltamos o nosso olhar para a malandragem como consequência dessa desordem social e sobre a imperiosa e predadora manipulação do poder econômico. Daremos ênfase às personagens Creonte e Jasão, ambas, simbolizando o abuso do poder, o oportunismo e a malandragem social.

Gota d'água nos remete à tragédia da sociedade brasileira da época da ditadura militar, mas permanece atual e vigorosa por tratar da desigualdade social em que o capital fala mais alto, revelando indivíduos egoístas, independentemente da classe social, com deturpações de caráter e o desejo de ascensão ao poder, o que se evidencia mais e mais neste novo milênio, trazendo consequências desastrosas para o equilíbrio da nossa sociedade.

CAPÍTULO I

UM POTE DE MÁGOA

1.1 MEDEIA E GOTA D'ÁGUA

Medeia

Jason, filho de Aison, ao atingir a maioridade teria direito ao trono de Iolco, que se encontrava sob o poder do seu primo Pélias. Este, por sua vez, promete-lhe só lhe passar o trono caso ele lhe traga o tosão ou velocino de ouro (pele de carneiro prodigioso), alegando ser muito idoso para cumprir essa tarefa. Jasão aceita o desafio, e arregimenta a juventude grega e parte na nau Argó, de onde vem o nome argonauta. Para vencer o desafio, Jasão conta com a interferência de Hera (mulher de Zeus, o deus mais importante da mitologia grega), que faz com que Medeia se apaixone perdidamente por Jasão, pois ela, com seus poderes mágicos, poderá ajudá-lo na difícil tarefa de obter o velocino de ouro. Com a obtenção da pele do carneiro alado, alguns acontecimentos trágicos são desencadeados: *Medeia* mata o próprio irmão Absirtes e, na fuga, espalha pelo caminho os restos do irmão para confundir aqueles que estão à sua procura, a mando de seu pai. Depois, ela mata Pélias, e foge com Jasão para Corinto.

Em Corinto vivem dez anos de tranquilidade com dois filhos nascidos da união do casal. Todas essas histórias fazem parte da riqueza da mitologia. A peça de Eurípides, no entanto, só tem início quando Jasão, já vivendo em Corinto com Medeia, a abandona por conveniência, para casar com Glauce, filha de Creonte, rei de Corinto. Portanto, todo o enredo se desenrola a partir da traição de Jasão. *Medeia* é a história de uma

mulher com grandes poderes mágicos que, ao se sentir traída, nutre um sentimento de ódio sobre-humano a todos os que contribuíram para a sua desgraça. Creonte, temeroso dos poderes de Medeia, decreta a sua expulsão de Corinto. Medeia pede um dia e, neste único dia, se vinga matando a noiva de Jasão e seu pai Creonte. E ainda, no auge desta tragédia, envenena os próprios filhos. Em seguida, foge no carro de fogo do deus Sol, seu avô. Ela parte para a cidade de Erecteu, onde será acolhida por Egeu, filho de Pandíon, rei de Atenas. É a vingança pelo ódio e humilhação sentidos por Medeia contra o homem que ela amava cegamente, e que a abandonou pensando na ascensão ao poder. Ela se sente plenamente vingada com a solidão e o sofrimento de Jasão.

Gota d'água

Gota d'água desenvolve duas histórias paralelas, como já falamos anteriormente: uma de ordem passional e outra de ordem social. A primeira é o drama de uma mulher de meia idade que, após dez anos de convivência com um sambista com quem teve dois filhos, é traída por ele e, humilhada, trama uma vingança. Ele a deixa por Alma, filha de Creonte, o dono do Conjunto Habitacional Vila do Meio-Dia, onde mora o casal com seus dois filhos. O conflito da trama é a traição de Jasão. Tudo começa a partir dessa traição. É, portanto, uma história de amor, traição, ódio e vingança. A segunda diz respeito aos habitantes da Vila do Meio-Dia, encurralados devido às prestações de suas moradias com altos juros e correções monetárias, o que os deixa impossibilitados de honrar seus compromissos. Dessa maneira, os autores de *Gota d'água* mantiveram o cunho amoroso do hipotexto ou texto de origem. Partindo da tragédia grega, porém sem submissão, eles são capazes de reter o fundamento trágico e realizam uma obra que assume uma postura crítica. O tema central da peça é o choque ideológico. Jasão

ascende socialmente ao ser cooptado pelo sistema, representado na peça por Creonte, enquanto Joana concretiza a sua violência cega contra esses poderosos.

Vale salientar que os nomes de alguns personagens foram mantidos da tragédia grega: Jasão, Creonte e Egeu, da mesma forma que Eurípides, ao escrever *Medeia*, fez uso desses nomes, extraídos da mitologia grega. Em Aristóteles, encontramos: “Todavia, sucede também que em algumas Tragédias são conhecidos os nomes de uma ou duas personagens, sendo os outros inventados” [...] (1993, p. 55). Os autores de *Gota d'água*, seguiram a tradição da tragédia clássica, preservando alguns nomes para os seus personagens e criando outros. A heroína teve seu nome trocado por um bem brasileiro, afinal ela é a representação da tragédia brasileira. Os filhos de Joana não têm nome. As suas nomeações nada acrescentariam à trama, da mesma forma que os filhos de Medéia também não têm nome. São simplesmente os filhos de Joana, “os dois abortos,” como diz a fala da personagem Corina, no início da peça. Sobre a identidade das personagens, assim se expressa Ryngaert:

Os discursos das personagens são reunidos sob a mesma sigla, que constitui a primeira pista de sua identidade. Os nomes atribuídos às personagens são uma indicação importante, a ponto de alguns dramaturgos as privarem de nomes, certamente para que não fiquem muito marcadas socialmente e para que a ênfase se coloque no que elas dizem. [...] Uma personagem não se constrói apenas a partir de seu nome, mas não podemos ignorar o modo como os autores as nomeiam. (RYNGAERT, 1995, p. 133, 134, grifo nosso).

Gota d'água tem um texto híbrido que se utiliza de muitas formas, entre elas: a comédia (a irreverência e o deboche dos textos e dos tipos brasileiros levam a platéia ou o leitor a rir em muitos momentos) e o musical (com músicas e coreografias que dão leveza à tragédia). Foi construída em dois atos e toda a ação se desenrola em cinco *sets*: o *set* das vizinhas, o *set* do Botequim, o *set* da oficina de Egeu, o *set* de Joana e o *set* de

Creonte. As canções foram usadas no desenrolar da peça como elemento estrutural, inclusive uma delas dando título à obra.

Nesse primeiro ato de *Gota d'água* apresenta-se o quadro de desolação em que se encontra Joana após ser abandonada por Jasão e a repercussão em torno desse abandono, além da exposição de dificuldades enfrentadas pelos moradores da Vila do Meio-Dia, em face aos juros e correções monetárias das prestações de seus apartamentos.

O segundo ato já começa com os boatos do casamento de Jasão com Alma, a expulsão de Joana do condomínio por Creonte, o seu pedido para ficar por mais um dia, com o intuito de se vingar dos três responsáveis pelo seu sofrimento (Creonte, Alma e Jasão). Daí por diante, todos os preparativos para “o desfecho da festa”.

Gota d'água se utiliza de alguns aspectos da cultura brasileira, como, por exemplo, o samba, a macumba, o time de futebol e os ditos populares. Mas, especialmente, trabalha com a desigualdade, onde situações como desemprego, moradia, luta pela sobrevivência e baixa estima do povo são apresentadas.

A Vila do Meio-Dia reúne pessoas simples que, vivendo à margem do que seria uma sociedade justa, são cúmplices de uma situação de pobreza e falta de perspectivas. A obra é muito densa, pois se manifesta através de várias vertentes, a saber: vertente política (quando denuncia a situação de miséria de povo brasileiro), vertente poética (quando transforma esse drama num texto onde a poesia está presente nos diálogos, nas composições musicais, enfim, em toda a produção), vertente musical (o texto está todo entremeado por canções) e vertente da cultura popular (quando vários elementos da nossa cultura, como, por exemplo, escola de samba, bandeira do Flamengo, boteco e birita aparecem conferindo brasilidade ao texto).

A peça está claramente situada em um espaço geográfico e temporal. No primeiro caso, quando a obra cita, por exemplo: o Maracanã ou o Cristo Redentor, fica evidente que toda a ação se passa no Rio de Janeiro. No segundo caso, quando em diversos momentos são mencionados objetos que se situam numa determinada época, como: um carro modelo Simca Chambord, enceradeira, gravador, rádio de pilha etc. Eram bens de consumo que estavam em evidência quando da construção e estreia da peça. No entanto, *Gota d'água* se constitui numa obra atemporal por tratar de disparidades econômicas e desigualdades sociais, questões ainda não resolvidas, e mais grave ainda, intensificadas nos dias atuais.

“Gota d’água”, a canção, é um elemento muito importante, pois foi através do seu sucesso que Jasão sobressaiu entre os indivíduos da sua comunidade.

Na tragédia brasileira, o coro da tragédia clássica, que, segundo Aristóteles, “também deve ser considerado como um dos atores,” é substituído pelas muitas vozes dos vizinhos de Joana. Há o coro feminino formado pela amigas de Joana, que se solidarizam com a sua dor, e o masculino, formado pelos amigos de Jasão que entendem e até se regozijam com a sua ascensão social. Na verdade, são vozes individualizadas que se manifestam no chamado *set* das vizinhas, através de diálogos que acontecem em várias cenas, intercalando-se, mais das vezes, com o *set* do botequim, onde os homens se encontram. Essas vozes representam a posição de cada um diante da exposição dos fatos.

Estela:	É destino
Zaíra:	A pessoa já nasce avisada!
Maria:	Vai sofrer. Olha que vai sofrer. E o que faz? A pessoa vai e sofre.
Nenê:	Não há beleza nem esperteza capaz De resistir à natureza...

em desuso e/ou sofreu várias transformações através da história. O que podemos observar e concluir é que essas vozes, mesmo quando individualizadas, formam um coro com as mesmas funções do coro grego, citadas por Brandão.

O texto fala de um povo excluído, manipulado pela lei do mais forte. E foi o que aconteceu com a personagem Jasão, que teve seu samba tocado nas rádios por interferência do futuro sogro, que anteviu no sambista uma possibilidade de investimento lucrativo. Coloca-o numa posição confortável, mas a serviço da sua acumulação de riquezas e ajudando-o na continuidade da sua exploração.

1.2 JOANA E EGEU – REPRESENTAÇÕES DA DESIGUALDADE SOCIAL E DA RESISTÊNCIA

A primeira cena do primeiro ato é marcada pela entrada de Corina, amiga de Joana, que diz: “Não é certo...”. Nessa fala inconclusa está toda uma preocupação com o estado de sua amiga Joana, e vai, aos poucos, no diálogo com as demais vizinhas, sendo esclarecida toda uma situação de uma tragédia que poderá acontecer, pois, desde o início, já se tem uma informação da gravidade da situação. O prenúncio da tragédia está inclusive na fala de Corina:

Corina:

Pois é, ela está como o diabo quer
 Comadre Joana já saiu ilesa
 de muito inferno, de muita tempestade
 Precisa mais que uma calamidade
 pra derrubar aquela fortaleza
 Mas desta vez... acho que não agüenta,
 Pois geme e treme e trinca a dentadura
 E, descomposta, chora e se esconjura
 E num soluço desses se arrebenta
 Não dorme, não come, não fala certo,
só tem de esperto o olhar que encara a gente
e pelo jeito dela olhar de frente,
quando explodir, não quero estar por perto
 (PONTES; BUARQUE, 1997, p. 4, grifo nosso).

Joana está arrebentada no seu sofrimento, mas já se sabe que ela é uma fortaleza, acostumada às tempestades. Porém, a sua prostração é aparente, pois ela ainda tem de muito vivo o olhar, que faz com que sua amiga, Corina, tema por sua reação. A revolta poderá fazer abrir as comportas de uma represa de ódio, clamando por vingança.

A personagem Joana representa muito bem o “pote cheio de mágoa” de que fala a canção que intitula a peça. Porém, essa mágoa individual se vista de uma forma distanciada pode muito bem simbolizar o sofrimento dos habitantes da Vila do Meio-Dia, que se amofinam com o desastre da desigualdade social. A diferença que não soma, e sim exclui, marginaliza.

Na tragédia clássica o desequilíbrio da ordem, promovido pela *hybris* ou desmedida, arrasta o herói para uma queda inexorável. Seus heróis são reis, rainhas e príncipes, portanto, personagens que vivem no topo, acostumados às alturas do poder e da riqueza. Na tragédia grega, a queda do herói que comete a falha é muito maior devido à sua alta posição social. Os heróis, através da peripécia, se deparam com a verdade da sua condição humana, marcada pela implacabilidade dos deuses e pela vulnerabilidade do destino. Joana, a heroína da tragédia brasileira, desconhece as alturas, vive à margem de uma situação de dignidade. Para melhor entendermos as mudanças ocorridas com os heróis através dos tempos, Raymond Williams nos esclarece, fazendo um retrospecto desde a tragédia clássica, passando pela tragédia elisabetana, até os dias atuais:

[...] a ação trágica dos gregos não se baseava em indivíduos, ou na psicologia individual, em qualquer dos sentimentos que nós atribuímos. Essa tragédia fundamentava-se na história, e não numa história humana somente. O seu ímpeto vinha não da personalidade de um indivíduo, mas do legado e das relações do homem, num mundo em que em última análise o transcendia. [...] À época de Shakespeare e Marlowe, a estrutura que agora conhecemos estava sendo ativamente formada; um homem individualizado, com suas próprias aspirações, com sua natureza própria, inserido numa ação que acaba por levá-lo à tragédia (WILLIAMS, 2002, p. 120).

Complementando esse raciocínio de Williams, citamos outro trecho de sua autoria, em que ele diz: “posição social, por assim dizer, tornou-se classe, e, uma vez feita essa

A prestação não me dava conforto
 Quanto mais eu pagava mais devia
 Virei parteira, fiz mais de um aborto
 Mas, entre me matar no dia-a-dia
 e carregar comigo um peso morto,
 eu não sei qual dos dois mais me doía
 (PONTES; BUARQUE, 1997, p. 121).

A personagem Amorim assim se expressa; “[...] Aqui, garanto:/ qualquer um pra sair desta merda, vendia/ a mãe, a mulher, pai, filho e Espírito Santo” (p. 24). Para um povo excluído e marginalizado, a necessidade de sobrevivência, mais das vezes, derruba questões de ética e moral, levando-o a tomar atitudes ou ter comportamentos tidos como amorais e, portanto, condenáveis dentro dos parâmetros de uma sociedade humana.

Mestre Egeu não é só o protetor de Joana; como se revela em algumas situações da peça, é o articulador político daquela comunidade. Ele tenta, em vários momentos, construir um movimento em torno das intenções dos habitantes da “vila”. Para ele, a sociedade tem de se organizar para reivindicar os seus direitos, afinal, aqueles habitantes estão, todos, com as prestações atrasadas devido à alta dos juros e da correção monetária. Egeu tenta uma coesão do grupo, tenta construir uma unidade, mas, em vez disso, ele fica falando sozinho. Seus planos para formar uma vontade coletiva fracassam completamente, ao final da peça.

Com relação às características das classes subalternas⁴, Monal assim se expressa, a partir dos seus estudos sobre a obra de Gramsci:

⁴Para Gramsci, segundo Isabel Monal, “os subalternos abrangem tanto classes (esta referência certamente não é abandonada) como grupos. Os subalternos se incluem em ambas essas categorias. Portanto, há em Gramsci uma ampliação do ângulo de visão, o que permite captar melhor a heterogeneidade social dos subalternos. Com isso a categoria gramsciana de ‘subalterno’ – que, desse modo, vai além das classes sociais, mas, ao mesmo tempo, as inclui – supriria a lacuna de um conceito deste tipo em Marx [...] Este conceito ampliado de ‘subalterno’ incluiria as classes exploradas e, em geral, o conjunto dos oprimidos e

[...] a fragmentação, a dispersão e a heterogeneidade são obstáculos a superar e vencer. Tais grupos não poderão superar suas debilidades e sua capacidade de influir ou determinar o curso dos acontecimentos se não obtiverem uma maior coesão de consciência e de ação, e se não superarem a subestimação, ou mesmo a recusa, que alguns deles manifestam diante da política [...] Essas forças subalternas devem estabelecer metas e programas políticos concretos e definidos, abandonando os estados de espírito vagos e oscilantes (MONAL, 203, p. 198).

No diálogo que se segue, com uma única palavra, Egeu dá sua sugestão de como agir, na difícil situação gerada pelas prestações do Condomínio.

Xulé:

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 ainda me faltam pagar novembro
 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...
 Que matemática filha da puta

Egeu:

Todo o mundo está igual a você

Xulé :

Não dá. É todo o mês a mesma luta
 tem que falar pro homem resolver
 baixar um pouco a mensalidade,
 senão vou morar debaixo da ponte
 Não é fácil, mestre Egeu.

Egeu:

É verdade

Xulé:

Alguém tem que falar com seu Creonte
 A gente vive nessa divisão
 Se subtrai, se multiplica, soma,
 no fim, ou come ou paga a prestação
 O que posso fazer, mestre Egeu?...

Egeu:

Coma
 (PONTES, BUARQUE, 1997, p. 8, 9)

Esta é a primeira orientação do articulador Egeu. Lembramos que, àquela época da produção da peça *Gota d'água*, o sistema financeiro de habitação, através do BNH⁵, impunha extorsivos juros e correções monetárias. O banco, que havia sido criado com a intenção de realizar “o sonho da casa própria,” trazia angústia e pesadelos a todos aqueles que, seduzidos pelos apelos de propaganda da ditadura, adquiriram o seu imóvel. Eram pessoas de classe média que viam naquele projeto a única chance de adquirir a casa própria e não depender mais de aluguéis.

Desde os tempos primitivos o homem tinha suas cavernas para morar. Um lugar para seu uso e para a sua proteção. Aquilo o satisfazia, pois aquela situação lhe era natural, assim como seria natural que o homem moderno tivesse direito a um lugar para seu uso, descanso e proteção. Não uma caverna, mas um lugar digno para um homem civilizado, e que esse homem não se sentisse ameaçado a todo o momento de ser expulso daquele lugar. Os moradores da Vila do Meio-Dia sentem-se incomodados com as prestações impossíveis de ser pagas e, portanto, sentem-se na iminência de perder aquele bem tão sonhado. Dessa necessidade elementar do ser humano, Karl Marx nos diz:

O selvagem na sua caverna – elemento natural que lhe é oferecido livremente para seu uso e proteção – não se sente como estranho; pelo contrário, sente-se tão bem nela como o peixe na água. Mas a habitação em *caves* dos pobres é uma habitação hostil, “um poder estranho, constringente, que só lhes rende em troca de sangue e suor”. Não a podem considerar como a sua casa – da qual seja possível vir a dizer: “aqui estou em casa.” Sentem-se antes na casa de outra pessoa, na casa de um estranho, que todos os dias se encontra à espreita e o expulsa, se não pagar a renda. São igualmente conscientes do

⁵ O BNH (Banco Nacional de Habitação) foi um banco público brasileiro voltado ao financiamento e à produção de empreendimentos imobiliários. Foi criado em 1964 pela deputada Sandra Cavalcanti, sua primeira presidente, através da Lei 4.380. Ele era responsável pela fiscalização das atividades do Sistema Financeiro de Habitação,; e foi extinto em 1986.

contraste que existe entre a sua habitação e uma habitação humana, sita no outro mundo, no céu da riqueza (MARX, 2001, p. 157).

Marx nos fala do contraste entre os dois mundos. A peça *Gota d'água* retrata esses dois mundos. De um lado a Vila do Meio-Dia, e do outro, o mundo de Creonte. Realidades antagônicas, porém uma evidência na sociedade moderna.

Mais adiante, mestre Egeu, na sua conversa com o personagem Amorim, diz:

Egeu: Pois eu vou te dizer: se só você não paga
 você é um marginal, definitivamente
 Mas imagine só se, um dia, de repente
 ninguém pagar a casa, o apartamento, a vaga
 Como é que fica a coisa? Fica diferente
 Fica provado que é demais a prestação
 Então seu Creonte não tem solução
 Ou fica quieto ou manda embora toda a gente
 Cachorro, papagaio, velho, viúva, filha...
 Creonte vai dizer que é tudo vagabundo?
 E vai escorraçar, sozinho, todo mundo?
 Pra isso precisava ter outra virilha
 Não é?... (PONTES, BUARQUE, 1997, p.16).

Numa conversa com uma terceira personagem, mestre Egeu convoca, mais uma vez, para a união da classe: “Pois ouça, Boca, não pague nenhum tostão/ Se ninguém paga, é que não tem de onde tirar/ Se você paga, vai tirar a razão/de quem não tem todas as razões pra não pagar” (PONTES;BUARQUE, 1997, p.18). Egeu se preocupa com a situação dos moradores da Vila do Meio-Dia. A sua ideia inicial é de que ninguém deverá pagar mais as tais mensalidades.

A personagem Jasão, num diálogo com Creonte e ainda com um resto de consciência, fala em defesa dos seus ex-vizinhos: “O cara já tá por aqui. Tá perto/ de explodir, um trem que atrasa, ele mata,/ quebra mesmo, é a gota d’água” (p.94). Porém, na obra *Gota d’água* só quem explode é a personagem Joana.

Robert Schwarz diz, com relação à análise de Antonio Candido sobre *Memórias de um sargento de milícia*: “Trata-se, noutras palavras, da formalização estética de um ritmo geral da sociedade brasileira...” (SCHWARZ, 1987, p.132). O mesmo podemos dizer da peça *Gota d’água*, uma peça construída com o ritmo da realidade brasileira, ou seja, *Gota d’água* foi capaz de internalizar muitas daquelas situações de desigualdades e injustiças sociais tão evidentes no país. Os autores trabalharam o caminhar e as dores da sociedade brasileira, construindo um teatro vivo e objetivo.

Os verdadeiros objetos da criação cultural são, efetivamente, os grupos sociais, e não os indivíduos isolados; mas o criador individual faz parte do grupo, muitas vezes por sua origem ou posição social, sempre pela significação objetiva de sua obra, e nele ocupa um lugar que, sem dúvida, não sendo decisivo é, não obstante, privilegiado (GOLDMANN, 1976, p.4).

Paulo Pontes e Chico Buarque, ligados por uma sensibilidade atenta aos problemas nacionais, unem-se para construir uma obra que discute a realidade brasileira. Através da Vila do Meio-Dia, temos uma visão da teia formada pelas atitudes e comportamentos diversos, fazendo parte do caldeirão da desigualdade social. Michalski assim se expressa numa crítica à peça *Gota d’água*:

[...] o aspecto mais interessante da discussão talvez não seja tanto a crueldade do capitalismo selvagem, nem a exploração do mais fraco pelo mais forte. Seria sim, a demonstração dos meios de que o poder econômico dispõe para manipular o comportamento e as opiniões dos

que dele dependem, quer através de cooptação, de chantagem, ou de emprego de força bruta. Neste sentido vale a pena estudar de perto a diversidade de atitudes representadas na multidão popular da peça, à primeira vista um único personagem coletivo, mas na verdade um mostruário de tendências políticas que vão da simples adesão interesseira ao esquema dominante até uma luta de resistência conscientizada, mas conduzida através de métodos antiquados, portanto ineficientes (Egeu) (MICHALSKI, disponível em <http://chicobuarque.uol.com.br> em 25 de setembro de 2007, grifo nosso).

Essa luta de resistência conscientizada de que nos fala Michalski está na tentativa inglória da personagem Egeu em estabelecer uma força coesa, em benefício dos propósitos da coletividade. Ele fala de uma união de classe, de uma estratégia de ação.

Egeu: Então, pra você se fortalecer,
 não desperdice esse seu ódio ao vento,
 use esse mesmo ódio como alimento,
 mastigue, engula, saboreie ele,
 [...]
 Até que num determinado dia,
 Junto co'o ódio dos seus aliados,
 Todos os ódios serão derramados
 Ao mesmo tempo em cima do inimigo
 (PONTES; BUARQUE, 1997, p. 112).

Egeu é um articulador político, um líder comunitário. A sua resistência, a sua luta por justiça social vai procurando meios e caminhos de se concretizar em várias situações da peça. Quando Joana é expulsa da Vila do Meio-Dia, ele faz ver a todos os demais moradores que a dor da Joana com relação à traição de Jasão é só dela, assim como a sua fúria, mas a sua expulsão, essa já é um problema de todos. E ele diz: “Não pode porque é suicídio. Se a gente deixar Creonte jogar calmamente essa mulher na rua, o despejado amanhã pode ser você.” (PONTES, BUARQUE, 1997, p. 132).

Em determinado momento da peça, assim se expressa a personagem Creonte: “Minha proposta é a seguinte: ela sai/ do conjunto, na santa paz, e vai/ morar bem longe, noutra fuso horário.”(p.106). Mas Joana não aceitou a sua expulsão da Vila do Meio-Dia, não aceitou o exílio, não aceitou deixar o seu lugar.

Parafrazeando Antonio Candido quando ele se refere a *Memórias de um sargento de milícia*, *Gota d'água* possui como ingrediente um realismo espontâneo e corriqueiro, mas baseado na intuição da dinâmica social do Brasil das décadas de sessenta e setenta do século XX (1993, p. 29)

Joana contesta, reage e se manifesta, punindo aqueles que tiraram a sua liberdade:

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
(PONTES; BUARQUE, 1997, p. 47).

A princípio, foi a prostração diante do fato de ter sido traída e abandonada pelo seu amor. O texto, através da personagem Corina, a melhor amiga de Joana, nos fala do quadro de desolação na casa de Joana, após tomar conhecimento da traição de Jasão:

Corina: Minha filha só vendo
[...]
E ali, e lambuzando
não entendendo nada,
um pouco se espantando
co'o o espanto dos vizinhos,
estão os dois anjinhos...
É ver um terremoto
que só deixa apumado
no lugar certo a foto
daquele desgraçado
posando pro futuro
e pra posteridade

E ali, num canto escuro,
 Na foto da verdade,
 Brincando nos esgotos,
 Estão os dois garotos...
 Os dois abortos...
 (PONTES; BUARQUE, 1997, p.4,5).

A situação de miséria é assim exposta: como um terremoto que não deixa nada no lugar, revela o caos social, o caldeirão fervendo com as suas desigualdades e a sua fealdade. *Gota d'água* aborda a tragédia sem divisão das categorias social e individual, pois mostra o homem como fruto da sociedade e a sociedade como fruto do homem. Em tudo isso, podemos afirmar que impera a desordem como consequência da predominância do mal. Segundo Williams:

Em anos recentes, especialmente, temos sido subjugados por aquilo que é chamado a realidade do mal transcendental, e a imensa crise social do nosso século é especificamente interpretada à sua luz e escuridão. [...] Culturalmente, o mal é uma designação para muitos tipos de desordem que corroem e destroem a vida real. Como tal, ele é usual na tragédia, em muitas formas específicas e variadas: vingança, ambição, orgulho, frieza, luxúria, desobediência ou rebeldia. Em cada caso, ele é apenas inteiramente compreensível no interior da avaliação de uma determinada cultura ou tradição (WILIAMS, 2002, p.84, 85).

A primeira aparição de Joana em cena só acontece no meio do primeiro ato. Antes, só descrições e comentários sobre o seu estado. Ela se dirige às vizinhas, e todas se mostram preocupadas e solidárias para com o seu sofrimento. O primeiro sinal de uma tragédia prestes a acontecer está contida na fala de Joana: “Ouçam, eu preciso/ de vocês e vocês vão compreender:/ duas crianças cresceram pra nada,/ pra levar bofetada pelo mundo,/ melhor é ficar no sono profundo/ com a inocência assim cristalizada (p.43). Mais adiante, ela é enfática: “Se eu vier a fazer uma desgraça...” (p.44) A partir desse

momento, isto é, a partir de quando ela se levanta, de quando ela reage, pois esteve prostrada maturando o seu ódio, a vingança começa a tomar forma, principalmente quando o boato da festa de noivado de Jasão com Alma, com todos os seus detalhes, lhe chega aos ouvidos.” [...] Corina, se eu morrer, você e Egeu/ olham os meus filhos?”(p. 19). Os filhos de Joana ora são empecilho ora são abençoados. Ela está confusa na sua dor e apresenta uma dualidade de pensamento. É a personagem Corina quem diz: “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”. Também fala para as amigas, referindo-se a Jasão e sua filha: “[...] Vocês não levaram meu homem fronte / a fronte, coxa a coxa, peito a peito/ Vocês me roubaram Jasão co’o brilho/da estrela que cega e perturba a vida/ de quem vive na banda apodrecida do mundo...” (p.44). Joana se sente em desvantagem. O brilho da estrela que cega é a sedução do poder que coopta, numa guerra desleal, onde o poder econômico, com todas as suas armas, luta contra os que não têm meios para se defender. Numa dinâmica crescente, a peça vai, aqui e acolá, revelando indícios da tragédia: “Haja o que houver você jura/ que você e Egeu ficam co’os pequenos?” (p.85).

Joana recorre às suas crenças de macumbeira, e cantando diz: “tem cangerê, tem cangerê na terra/ Chama seu Ogum pra vir nos ajudar/ Nosso inimigo está fazendo guerra/ Chama seu ogum pra guerrear” (p.89). Até que Jasão, a mando do poderoso Creonte, vai pedir para Joana que arranje outro lugar para viver. Jasão é o mensageiro de uma ordem que Joana não gostaria de ter ouvido. Como cooptado, ele foi o escolhido para enxotar Joana. E tenta comprar a sua expulsão da Vila do Meio-Dia oferecendo-lhe dinheiro. E Joana, revoltada, diz: “Que força infeliz/ tem o mundo de Creonte, meu Deus, que fez com que Jasão virasse isso?” (p. 123). Esse mundo infeliz de Creonte é o mundo do poder econômico que dita as normas, que compra e vende os homens como

simples mercadorias. A necessidade do dinheiro, a necessidade do poder, levando o homem a sempre querer mais. Não existe moderação. Os indivíduos são seduzidos pelo desmesurado desejo de ascensão social. Marshall Berman afirma: “Nossas vidas são controladas por uma classe dominante de interesses bem definidos não só na mudança, mas na crise do caos” (BERMAN, 1986, p. 94). Creonte representa essa classe dominante, que visando sempre lucros, controla e mantém sob suas rédeas uma legião de dominados. Ainda sobre esse mundo de Creonte:

Se atentarmos para as sóbrias cenas criadas pelos membros de nossa burguesia, veremos o modo como eles realmente trabalham e atuam, veremos como esses sólidos cidadãos fariam o mundo em frangalhos, se isso pagasse bem. [...] Seu segredo – que eles tentam esconder de si mesmos – é que, sob suas fachadas, constituem a classe dominante mais violentamente destruidora de toda a história (BERMAN, 1986, p. 98).

Joana começa a planejar vingança contra Creonte, Alma e Jasão. Em seguida, vem a sua expulsão por Creonte, que vê na sua presença por perto uma ameaça. Ela precisa ser banida daquele lugar; ela fala demais, trabalha com os fenômenos sobrenaturais através da macumba e pode perturbar a ordem estabelecida pelo poder. A primeira tentativa de vingança não funciona.

Joana: Eles pensam que a maré vai, mas não volta
Até agora eles estavam comandando
o meu destino e eu, fui, fui, fui recuando,
recolhendo fúrias. Hoje eu sou onda solta
e tão forte quando eles me imaginam fraca
Quando eles virem invertida a correnteza,
quero ver se eles resistem à surpresa,
quero ver como eles reagem à ressaca [...] (PONTES; BUARQUE, 1997, p. 161).

Na tragédia euridípiana Medeia destrói a noiva e o sogro de Jasão e, por fim, mata os seus próprios filhos. Ela não morre, pois é resgatada por Teseu e foge numa carruagem de fogo, deixando a culpa para Jasão.

No carro encantado a feiticeira goza com selvagem prazer seu triunfo sobre o homem que odeia, conferindo com isso forte acento ao final do drama. Mas, para o nosso sentimento, desaparece aqui a mulher que, no decorrer da peça vimos lutar e sofrer, condenada à culpa e à dor (LESKY, 1976, p. 175).

Os deuses olímpicos eram implacáveis no seu julgamento e na sua punição diante da ultrapassagem do métron (medida de cada um) ou *démeseure*. “Eis aí o enquadramento do trágico: a tragédia só se realiza quando o métron é ultrapassado” (BRANDÃO, 1992, p. 27). Sobre a implacabilidade dos deuses, esclarece Cabral:

. O cristianismo veio modificar esse modelo trágico, marcado pela irreversibilidade do destino, pela implacabilidade dos deuses e pelo terror da morte. Com a nova ordem oferecendo um deus único capaz de perdoar e acenando com a salvação após a morte [...] Aquele herói que, nas tragédias gregas quase nunca morria e para quem morrer era mergulhar nas trevas do Hades e sofrer *ad infinintum*, agora, no mundo moderno, tem a sua morte, como consequência do desenvolvimento trágico, reproduzida a partir das tragédias shakespearianas (CABRAL, 2008, P. 134).

Sem o temor aos deuses e às garras da Moira ou destino cego, Joana, a Medeia brasileira, decide o seu próprio destino. Joana planeja a destruição de si mesma e de sua descendência. Porém, como uma simples mortal, ela não poderia fugir num carro de fogo, um recurso divino. Segundo Maciel:

O deus *ex machina* da tragédia clássica – o Carro de Sol – recurso divino que permite a fuga de Medéia para o exílio em Atenas,

invocado pela sua condição de neta do Sol, ressalta o caráter da Medéia antiga, ainda furiosa por conta da quebra do juramento, não permitindo ao pai nem enterrar os corpos dos filhos. No caso da Medéia brasileira, num contexto em que o divino não tem mais a possibilidade de interferir na ação, destaca-se a solidão de Joana, humilhada pelos poderosos e abandonada pelos amigos. Para ela só resta o suicídio, fuga da sua própria tragédia diária (MACIEL, 2004, p. 162).

Obedecendo às regras da verossimilhança, os autores de *Gota d'água* deram este desfecho: ela mata seus próprios filhos, ou seja, aquela parte que restava do Jasão, e se destrói. Segundo Cabral (2008, p. 135, 136): “O herói moderno, senhor absoluto de seu próprio destino, traz a carga da individualidade racional que o conduz à criação das condições efetivas para mudar o que está por mudar, as quais também pode nunca realizar.”

Ainda sobre a verossimilhança apresentada, temos as palavras de Sábado Magaldi:

Chico Buarque e Paulo Pontes obedeceram às regras da verossimilhança atual, sem trair o espírito euripídiano (aliás, o mais realista entre os trágicos). [...] O bolo preparado por Joana é o instrumento do seu suicídio e da morte dos filhos. Um final muito mais adequado às nossas exigências de racionalidade e que, por outro lado, não perde a grandeza trágica do desfecho de Eurípides. (MAGALDI, disponível em: <<http://chicobuarque.uol.com.br>. Acesso em 25 set. 2007).

Seguindo a linha de pensamento de Antonio Candido, procuramos entender como aqueles dados sociais do Brasil da década de setenta se transformaram em estrutura literária. Sobre essa “redução estrutural”, assim se expressa o mestre:

[...] Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se portanto, interno (CANDIDO, 1976. p. 4).

É dessa maneira que vemos a dramaturgia de *Gota d'água*: construída com uma engenhosidade planejada em que, “texto e contexto se fundem harmoniosamente.” As entrelinhas ou metáforas utilizadas na obra também nos levam ao pensamento de Roland Barthes, transcrito por Leyla Perrone-Moisés:

Assim, a escritura é uma realidade ambígua; por um lado, ela nasce incontestavelmente de uma confrontação do escritor com a sociedade; por outro, ela remete o escritor, por uma espécie de transferência trágica, às fontes instrumentais de sua criação. Não podendo fornecer-lhe uma linguagem livremente consumida, a história lhe propõe a exigência de uma linguagem livremente produzida. (BARTHES *apud* PERRONE-MOISÉS, 2005 p.31).

CAPÍTULO II

AS MALHAS DO PODER

2.1 JASÃO E CREONTE – AUTORITARISMO, COOPTAÇÃO E MALANDRAGEM

O poder sempre intrigou, através da história da humanidade, um número incontável de pensadores. Sempre foi objeto de aprofundadas reflexões. Um desses pensadores foi Nicolau Maquiavel (1469-1527), que viu na sedução pelo poder uma característica inerente ao ser humano. A sua obra *O Príncipe* é um tratado sobre o comportamento do “poderoso” e de como ele deve agir para se manter no posto. No capítulo XVIII ele afirma que existem duas maneiras de combate: uma pelas leis e outra pela força:

A primeira é própria dos homens; a segunda é própria dos animais. Mas como muitas vezes a primeira não chega, há que se recorrer à segunda, por isso o príncipe precisa saber ser animal e homem. Esta regra foi ensinada aos príncipes, em palavras veladas, pelos antigos autores. Aquiles e tantos outros grandes senhores do tempo passado foram confiados ao centauro Quiron, para os educar sob a sua disciplina. Ter assim por preceptor um ser meio animal, meio homem, só significa que um príncipe precisa saber utilizar uma e outra natureza e que uma sem a outra não é durável. Já que um príncipe deve saber utilizar bem a natureza animal, convém que escolha a raposa e o leão: como o leão não sabe se defender dos lobos, é necessário ser raposa para conhecer as armadilhas, e leão para meter medo aos lobos [...] (MAQUIAVEL, 1980, p. 103, 104).

É interessante observar que, na mitologia grega, Jasão, herdeiro do trono de Iolco, também foi encaminhado por seu pai para ser educado pelo sábio centauro Quiron. E é este mesmo Jasão que surge na história de Eurípides com desejo de ascender ao poder, larga sua mulher e filhos pela filha do rei de Corinto. Na moderna tragédia brasileira, o sambista Jasão também larga sua mulher para ascender socialmente e estar na mídia. O mito nos chega até dias atuais, para confirmar dados antropológicos.

No teatro, Maquiavel também trabalhou com as artimanhas do poder. Em *Mandrágora* o poder é simbolizado por Lucrecia, jovem esposa guardada a sete chaves e cobiçada por quem quiser lutar por ela. Os meios não importam, pois o importante é o gozo de poder desfrutar da jovem mulher.

A escolha do nome para a personagem da filha de Creonte também não foi aleatória. Ela representa a “alma” do sistema, a veia que pulsa, que bombeia, que dá vida a uma estrutura organizada. A cadeira é o trono de que fala Maquiavel. Representa o posto, a pasta, o poder. Estar na cadeira é estar “sentado na cabeceira do mundo”. E só senta na cadeira, como bem diz a personagem Creonte, aquele que é sócio, ou seja, o indivíduo que faz parte daquele mundo superior, aquele que divide as mesmas ideias da classe opressora. Quando Jasão confirma que ela é macia e gostosa e “dá pra relaxar o corpo todo”, nesse momento ele já aderiu de corpo e alma ao seu novo *status*, o *status* de cooptado. Esse conforto que a cadeira lhe proporcionará tem implicações e exigências a que o cooptado terá de se submeter.

O cotidiano é o grande tesouro do artista. Das suas experiências, das suas vivências do dia a dia é que brota a sua arte. Com relação às influências do cotidiano na criação artística, Paulo Pontes diz:

Tudo o que eu escrevo é muito simples. O material que eu uso é de lixo, é a rua, é o material pobre. Agora, o que é sofisticado é a elaboração do conteúdo. Demoro meses e meses nessa elaboração, tomando conhecimento da complexidade do fenômeno. Mas só trabalho com a temática da maioria. A dramaturgia confessional das personagens de exceção não me interessa. Acho que o teatro não é a arte da perplexidade. O teatro é a arte das coisas sabidas (PONTES apud VIEIRA, 1997, p.77).

No trecho a seguir, um momento em que se percebe a importância do cotidiano na construção da arte, através da personagem Jasão:

Jasão : Sabe, Alma, um samba como “Gota d’água” é feito dos carnavais e das quartas- feiras, das tralhas, das xepas, dos pileques, todas as migalhas que fazem um chocalho dentro do meu peito. (PONTES; BUARQUE, 1997, p. 30).

A relação do artista com as pessoas ou o mundo à sua volta é o que se pode considerar de fundamental na fala da personagem Jasão. Temos aí a questão do sentido da cotidianidade na produção do artista. Baudelaire já registrava, nos seus escritos, uma preocupação com relação à criação artística do século XIX, considerando que a maioria dos artistas não estava conjugando o verbo *épouser*, ou, mais precisamente, utilizando-se da expressão *épouser la foule* (casar-se com a multidão), para ele, “símbolo fundamental da relação do artista e as pessoas à sua volta”, (BAUDELAIRE apud BERMAN, 1986, p. 141).

O verdadeiro artista é centrado e, através da arte, se humaniza. Jasão é um compositor popular, um artista talentoso. Mas a sua arte maior é a malandragem. Ele passa a ser, na sua nova categoria de cooptado, um indivíduo que “se deu bem”, que usou de esperteza para atingir seus objetivos. Aquelas expectativas, angústias e

insatisfações, assim como o seu futebol, suas biritas, seus amigos, enfim, todo o seu passado será esquecido e substituído pela ascensão social. A sua sede de produção artística será substituída pela sede do capital. A sua finalidade agora é o poder e todas as implicações que dele advêm.

Joana: Só que essa ansiedade que você diz
 Não é coisa minha, não, é do infeliz
 do teu povo, ele sim, que vive aos trancos,
 pendurado na quina dos barrancos
 [...]
 Se você não agüenta essa barra,
 Tem mais é que se mandar, se agarra
 na barra do manto do poderoso
 Creonte e fica lá em pleno gozo
 de sossego, dinheiro e posição
 co'a aquela mulherzinha. Mas, Jasão,
 já lhe digo o que vai acontecer:
 tem uma coisa que você vai perder,
 é a ligação que você tem com a sua
 gente, o cheiro dela, o cheiro da rua,
 você pode dar banquetes, Jasão,
 mas samba é que você não faz mais não,
 não faz e aí é que você se atocha
 Porque vai tentar e sai samba brocha,
 Samba escroto, essa é a minha maldição
 Gota d'água nunca mais, seu Jasão
 Samba, aqui, ó...
 (PONTES; BUARQUE, 1997, p.126, 127).

A rubrica avisa que ele canta movimentando-se em torno da cadeira. (Essa cena acontece antes de ele sentar literalmente na cadeira, por sugestão de Creonte, ou seja, antes de ele sentir a maciez da cadeira.) E ele canta um trecho da canção-título, a canção composta antes da sua aproximação com Alma:

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 (p. 30)

A letra da canção mostra que, quando Jasão compôs o samba, estava em sintonia com a sua gente, com as suas angústias, o seu cansaço. A alma exposta no desabafo. Era o seu cotidiano presente na criação artística.

Com relação à produção artística, essa nos é colocada claramente na apresentação do livro *Gota d'água*, quando os autores nos dizem sobre a intelectualidade brasileira:

Ela só tem chance de sair da perplexidade quando se descobre ligada à vida concreta do povo, quando faz das aspirações do povo um projeto que dê sentido à sua vida. Isso porque o povo, mesmo expropriado dos seus instrumentos de afirmação, ocupa o centro da realidade – tem aspirações, passado, tem história, tem experiência, concretude, tem sentido. É, por conseguinte, a única fonte de identidade nacional. Qualquer projeto nacional tem de sair dele. (PONTES, BUARQUE, 1997, p. xvi).

Ainda, continuando aquele discurso de persuasão de Creonte, citado anteriormente.

Creonte: Muito bem, Noel Rosa
 Um dia vai ser sua essa cadeira
 Quero ver você nela bem sentado,
 como quem senta na cabeceira
 do mundo. Sempre sendo respeitado
 criando progresso, extirpando as pragas,
 traçando o destino de quem não tem,
 fazendo até samba, mas nas horas vagas
 Porém... existe um pequeno porém
 Não vai ser assim, pega, pega, senta e basta
 Primeiro você vai me convencer
 que tem condições de assumir a pasta
 (PONTES; BUARQUE, 1997, p.33, 34).

Nesse trecho já fica claro que Jasão terá outra função, pois o samba, ele poderá compor, mas isso não será o mais importante. Creonte não está preocupado com as suas composições. Assim como Creonte, ele irá extirpar as pragas e traçar o destino de quem “não tem”. Que pragas são essas senão aqueles que incomodavam o sistema com a sua oposição a tudo o que estava acontecendo? Fazer samba de agora por diante? Talvez.

Creonte deixa bem claro que Jasão não vai gozar daquele *status* sem dar nada em troca. Será forçado a agir como rezam os princípios do sistema.

Durante o golpe militar, a censura federal passou a atuar de maneira firme, numa “ação que se constituía como uma tentativa de quebrar a autonomia da sociedade civil (e, conseqüentemente, de seus organismos que lutavam pela hegemonia política e ideológica de esquerda), reprimindo o pluralismo cultural em nome da onipotência do Estado.” (Maciel, 2004, p. 100). Além dessa “onipotência do Estado”, havia a indústria cultural atenta às vozes discordantes e/ou dissonantes que poderiam vir a quebrar a harmonia da “integração nacional”. Sobre essa situação, Maciel escreve:

A indústria cultural começou, portanto, a figurar como um poderoso meio de cooptação dos intelectuais mais atuantes da área artística. Dessa maneira, cortavam-se os laços que uniam esses intelectuais à realidade nacional-popular, da qual eles seriam uma articulação orgânica. Os altos salários, oferecidos pelas emissoras de televisão, apareciam como um canto de sereia para aqueles artistas impedidos de continuar a sua ação cultural, em outros meios, por conta da censura (MACIEL, *ibidem*, p. 100).

O “canto de sereia” seduziu Jasão, levando-o a abandonar sua realidade por uma outra bem mais confortável e segura em termos econômicos. A personagem Jasão, assim como os nossos artistas seduzidos pelos altos salários da televisão, foi levada a

trabalhar numa linguagem conivente com o sistema estabelecido. Michalski também dá o seu depoimento sobre esse “canto de sereia”:

[...] Por outro lado, o regime capitalizou habilmente suas contribuições para a viabilidade econômica da atividade teatral e o *status* dos artistas, através de diversas formas de subvenções e da concessão da lei de regulamentação da profissão, para oferecer alternativas de interesse ao engajamento na luta pela liberdade de expressão. E as novelas da TV Globo proporcionando a uma ponderável parcela das figuras mais representativas da profissão um padrão de vida e uma aura de prestígio altamente gratificantes, fizeram o que faltava para neutralizar eventuais arroubos de inconformismo dos artistas (Michalski, 1979, p.40,41).

Antonio Candido, na sua *Dialética da Malandragem*, estabelece uma diferença entre o pícaro, figura consagrada pela tradição literária europeia⁶, e o malandro Leonardo, personagem de *Memórias de um sargento de milícia*. Os pícaros são ingênuos, humildes e largados à própria sorte; o próprio Cândido diz que “a brutalidade da vida é que aos poucos o vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa”. E completa ressaltando que os pícaros vivem “sem plano e sem reflexão” (CANDIDO, 1993, p. 22,23) Mas o mestre esclarece:

O malandro, como o pícaro, é uma espécie de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores. Já notamos, com efeito, que Leonardo pratica a astúcia pela astúcia (mesmo quando ela tem por finalidade safá-lo de uma enrascada), manifestando um amor pelo jogo-em-si que o afasta do pragmatismo dos pícaros, cuja malandragem visa quase sempre ao proveito ou a um problema concreto, lesando principalmente a terceiros na sua solução (CANDIDO, 1993, p. 26).

⁶ O primeiro romance picaresco foi publicado na Europa, em 1554. Lazarillo de Tormes é narrativa anônima e obra-prima da sátira social.

Roberto Schwarz, a partir de seus estudos sobre a *Dialética da Malandragem*, diz sobre o malandro: “(figura historicamente original, que sintetiza: a) uma dimensão folclórica e pré-moderna – o *trickster*⁷; b) um clima cômico datado – a produção satírica do período regencial; e c) uma intuição profunda do movimento da sociedade brasileira).” (1987, p.131).

A personagem Jasão, criada por Paulo Pontes e Chico Buarque, não é um pícaro, e sim, um malandro. Mas o distanciamento histórico entre a obra de Manuel Antonio e a obra de Chico Buarque e Paulo Pontes, nos revela um malandro com um perfil bem diferente. Jasão é malandro com todas as artimanhas bem arquitetadas para chegar ao topo e viabilizar lucros. Não pratica a astúcia pela astúcia. Suas ações têm plano e estratégia de ação. É a malandragem como consequência de uma sociedade desordenada e injusta.

Alguns desses tipos produzidos pela sociedade se apresentam como personagens da peça *Gota d'água*. Entre eles, Cacetão é um bom exemplo do malandro, um gigolô que, além de tudo, se orgulha do seu ofício e ainda se acha no direito de recriminar Jasão por ter abandonado Joana. Ele canta uma embolada, na qual cinicamente expõe a sua ética às avessas.

Cacetão: (cantando)
 Depois de tanto confete
 Um reparo me compete
 Pois Jasão faltou à ética
 da nossa profissão
 Gigolô se compromete
 Pelo código de ética
 A manter a forma atlética
 A saber dar mais de sete
 A nunca virar gilete
 A não rir enquanto mete

⁷ Palavra inglesa que significa trapaceiro, embusteiro.

Cacetão fala com deboche, com ironia, com inveja até, mas quando ele diz “fodido sem escolhas”, ele está retratando a sua classe social, a massa que vive na marginalidade, na lei do salve-se quem puder. Dentro do mesmo pensamento, temos a fala de Xulé:

Xulé:	Tirar os pés da lama, ele está certo, já tirou É moço, tem que aproveitar a ocasião Se não fica afundando aqui o resto da vida Quem nasce nesta vila não tem mais saída, tá condenado a sair só no rabeção ou no camburão... (p.24).
-------	--

As posturas comportamentais vão adquirir vieses diversos, dependendo da ocasião, da necessidade, da busca de quem procura uma vantagem sobre os demais. No caso do Cacetão, ele é aquele que vive tropeçando com nos descaminhos de uma vida de dificuldades, mas está sempre jogando com as possibilidades de ganhar. Enquanto Jásão, mais esperto, luta com armas mais eficientes, ou seja, com a sua competência. Competência em compor sambas, competência em conquistar a filha do Creonte... Só ele, naquele condomínio, consegue a façanha de chegar perto do poder. Na verdade, são todos protótipos da sociedade moderna, onde é forte a marca do individualismo:

Para atender aos novos tempos, o malandro se torna cada vez mais individualista e cada vez mais solitário. Onde antes havia a predileção pelo “jogo-em-si”, o que o afastava do pragmatismo dos pícaros interessados no proveito próprio, modernamente dá-se o inverso, o malandro vai se apropriar desse pragmatismo com a intenção precisa e deliberada de lesar terceiros, mesmo que esse terceiro seja um dos seus (CABRAL, 2007, p. 146).

Paulo Pontes e Chico Buarque fazem uso da intertextualidade com o poema *Quadrilha* de Carlos Drummond de Andrade. Só que a quadrilha a que o poeta mineiro se refere tem uma conotação bem diferente. Usado apenas no título, o termo significa a própria vida com seus encontros e desencontros. Já em *Gota D'Água*, o termo quadrilha tem um tom pejorativo e aparece por três repetidas vezes nos últimos versos da canção como que a reforçar a ideia da corrupção que levou as classes oprimidas à “marginalidade abafada, contida, sem saída [...] reduzidas à indignância política” (PONTES, BUARQUE, p.xiv e xv). Retrata ainda um povo que, apesar de sofrido e marginalizado, não se apresenta como ingênuo, mas com as suas variações e deturpações de caráter. Os autores salientaram a possibilidade de diversos olhares sobre essa camada da sociedade. A obra apresenta um povo sofrido, oprimido, fruto de uma sociedade excludente. Representa, pois, na vida real, o povo que sofre com a falta de educação, moradia, hospitais e outras necessidades básicas que lhe são negadas por conta da concentração de riqueza que favorece a minoria. Segundo Cabral:

Se todos são iguais e têm direito a uma vida melhor, mas a lógica privilegia apenas indivíduos com capital, há então um chamamento ideológico para que todos busquem alcançar um “lugar ao sol”. Embora não declarado abertamente, o uso de práticas de corrupção vai dominando as relações entre membros das classes dominantes e entre estes e aqueles das classes dominadas, que assimilam a ideologia dominante e acabam participando da teia de relações necessárias à prática da corrupção (CABRAL, 207, p.131).

O mundo de Creonte é o mundo da regalia, o mundo das vantagens, ao passo que o mundo das personagens da Vila do Meio-Dia é traduzido no texto como um mundo de disparidades, conflitos e sofrimentos, assim como a realidade brasileira. *Gota d'água*

Boca: Eu sou esparro de boate de turista,
 carregador de uísque de contrabandista
 vice-camelô, testemunha de punquista,
 sou informante de polícia, chantagista,
 mas vigarista nenhum diz que eu não presto
 desde que, como todo cidadão honesto,
 no fim do mês pago as minhas contas à vista
 (PONTES; BUARQUE, 1997, p. 18).

Cacetão e Boca são exemplos da malandragem, do oportunismo que o sistema capitalista produz, possibilitando a existência de homens sem escrúpulos, sem ética, e o que é pior, sem acanhamento da sua postura contra uma ordem de princípios. Mestre Egeu diz: “Pois é, Boca Pequena/ tá todo mundo pendurado. Uma centena/ de famílias sem poder pagar/ você é um dos poucos que se arranja [...]” (p. 18). O “arranjar-se’ ou “se dar bem” é uma norma para o malandro. É aquele que se vangloria da sua esperteza e considera que ele consegue ludibriar todos com as suas artimanhas.

Quando Chico Buarque escreveu a *Ópera do Malandro* (1978), uma das canções que fazem parte da trilha daquele musical afirma que se está procura por aquele malandro de outrora. “Eu fui fazer um samba em homenagem/ à nata da malandragem/ Que conheço de outros carnavais”. Ele assevera que aquela malandragem não existe mais, pois o malandro de hoje é: “Malandro candidato a malandro federal/ malandro com retrato na coluna social/ malandro com contrato, com gravata e capital/ que nunca se dá mal”.

A arte da malandragem, parte integrante da lógica do capital, apresenta-se, pois, como um elemento de composição cuja referência se internaliza na obra *Gota d’água*. O texto de uma canção cantada pelo coro dos vizinhos, composto a partir do poema *Quadrilha*, de Carlos Drummond, é uma metáfora da composição de todos os

constatação da redução estrutural de Antonio Candido. As personagens citadas (Creonte, Jasão, Cacetão e Boca Pequena) trazem consigo essa bagagem histórica que vem recebendo, através do tempo, nuances comportamentais diferentes.

Ratificando o pensamento de Candido, temos as palavras de Schwarz com relação a *Memórias de um sargento de milícia*, e gostaríamos de aplicá-las à *Gota d'água*:

Entretanto, não se trata de opor estético a social. Pelo contrário, pois a forma é considerada como síntese profunda do movimento histórico, em oposição à relativa superficialidade da reprodução documentária. [...] Uma composição só é imitação se for algo organizado... o que aliás indica que a leitura estética tem mais afinidade com a interpretação social abrangente do que as leituras presas à autenticidade do pormenor. Leitura estética e globalização histórica são parentes. As duas suspendem o dado num todo complexo, sem suprimi-lo (SCHWARZ, 2001, p. 135).

Jasão diz que é compositor, e Creonte sabe que ele, Jasão, tem muita capacidade, mas afirma que quer estar bem seguro, caso precise dos seus serviços. Afinal, ele pretende passar todos os seus segredos para Jasão. Trata-se da preservação do monopólio hierárquico garantido. A cartilha do poder é apresentada a Jasão:

Creonte:

Está bem, vou lhe ensinar a cartilha
da filosofia do bem sentar

(a orquestra ataca a introdução com ritmo bem marcado; enquanto canta,
(Creonte vai ajeitando Jasão na cadeira)

Ergue a cabeça, estufa o peito,
Fica olhando a linha de fundo,
Como que a olhar lugar nenhum lugar
Seguramente é o melhor jeito
Que há de se olhar pra todo mundo
Sem ninguém olhar teu olhar
Mostra total descontração,
Deixa os braços soltos no ar
E o lombo sempre recostado

Assim é fácil dizer não
 Pois ninguém vai imaginar
 Que foi um não premeditado
 Cruza as pernas, que o teu parceiro
 vai se sentir mais impotente
 vendo a sola do teu sapato
 E se ele ousar falar primeiro
 Descruza as pernas de repente
 que ele vai entender no ato
 (a orquestra interrompe seu fundo musical e rítmico)
 Por hoje é o que eu tinha a dizer
 Mas preste atenção que a partir de agora
 Todo o mundo um pouco vai depender
 de você. Cuidado que existe hora
 pra ser amigo e pra ser poder
 Não queira sair por aí fora
 dizendo o que pensa. Diga o contrário
 Esqueça o nome do seu companheiro
 e cumprimente o pior salafrário,
 Que ninguém é inútil por inteiro
 Esteja quase sempre no horário
 e sempre de partida pro estrangeiro...
 Por falar nisso, sai, vai namorar,
 Noel Rosa, porque eu tenho o que fazer

Jasão: (levantando-se e saindo)
 Poxa, nunca imaginei que sentar
 fosse tão difícil. Bom, aprender...
 Adeus, seu Creonte, vou me mandar

Creonte:
 Aliás, não, espere... Vou lhe fazer
 uma pergunta. Aquele mestre Egeu...
 Já que vamos dividir esse assento,
 um trabalhinho já apareceu
 pra você demonstrar seu talento
 aquele Egeu, parece até que é seu
 compadre... (PONTES; BUARQUE, 1997, p.35,36).

Jasão terá, de agora por diante, de sempre lembrar a “lógica do poder” repassada por Creonte: “Cuidado, que existe hora pra ser amigo e pra ser poder” (p.36). Jasão representa, pois, o artista que, na iminência de atrapalhar toda uma conjuntura, é chamado a fazer parte da “cúpula” e é levado a calar ou a falar de outra maneira. Quando nos referimos à cúpula, estamos nos reportando àquela representação da classe

dominante, aquela que está sempre no poder e que usa todos os mecanismos para permanecer naquele *status*, como uma questão de sobrevivência.

Mas o que o texto quer dizer é que as composições de Jasão, com certeza, terão outros significados (se é que ele ainda vai continuar compondo), significados que não mais dirão das suas angústias, necessidades, daquilo que brota do mais íntimo do seu ser. Dirão, sim, aquilo que o sistema deseja que seja dito para que a ordem geral não seja perturbada. Voltamos à redução estrutural de Antonio Candido, lembrando que essa era a história brasileira do período da ditadura militar, quando muitas obras artísticas foram impedidas de ser encenadas, outras foram mutiladas com cortes que lhes diminuíram o valor artístico. Os artistas engajados, insatisfeitos com os rumos da nação, costumavam emitir opiniões ou produzir obras que questionavam ou faziam refletir sobre todos os senões daquele regime. Marshall Berman assim se manifesta, quando se refere à produção intelectual e artística:

Mas o que uns e outros mascaram aqui, tanto modernistas e antimodernistas, é o fato de que esses movimentos espirituais e culturais, pelo seu explosivo poder, são apenas bolhas na superfície de um imenso caldeirão social e econômico, que vem esquentando e fervendo há mais de cem anos. Foi o moderno capitalismo, e não a arte e a cultura modernas, que ateou fogo e manteve a fervura – a despeito de toda a relutância com que o capitalismo enfrenta a fervura (BERMAN, 1986, p. 119).

Voltemos à personagem Jasão, lembrando que ele é um sambista, portanto, um artista que foi cooptado pela classe dominante. Como cooptado, ele já não terá mais voz ativa para as suas criações, pois não terá a liberdade necessária para falar das coisas que lhe vão ao peito ou que lhe incomodam a alma. Terá, como consequência, um caminhar muito diferente, pois estará preso às amarras de um sistema coercitivo que lhe dita as normas e lhe castra as ideias. Na sua comunidade foi ele o escolhido, até porque o

capitalismo não quer todos do seu lado. Ele é seletivo. Traz para si os mais aptos ou aqueles que poderiam, como cabeças pensantes, se levantar contra a sua força, o seu poderio.

Egeu: Os homens são mesmo competentes...
 Quem chama Jasão, não chama à toa
 É o cara certo, boa pessoa,
 real valor, bons antecedentes,
 saúde de ferro, ótimos dentes,
 jovem, capaz, figura de proa,
 talentoso, enfim, madeira boa
 pra arder na lareira dos contentes...
 Sempre que um cara menos bichado
 surge aqui, pagam seu peso em ouro
 para levá-lo embora. Resultado:
 mais negro fica este sumidouro
 mais brilhante fica o outro lado da rua
 e o seu carnaval mais duradouro
 (PONTES; BUARQUE, 1997, p. 59).

O homem cooptado age sempre como um escravo, e o texto fala de um Jasão “jovem, com ótimos dentes, madeira boa pra arder na lareira dos contentes.” Nos anúncios de jornal da época da escravatura no Brasil eram comuns as ofertas de negros fortes, saudáveis e com ótimos dentes. E quem são os contentes senão aqueles que mandam, aqueles que detêm o poder? A personagem Egeu não fala: o homem é mesmo competente, referindo-se a Jasão. Mas diz: “os homens são mesmo competentes”, referindo-se à classe dominante. A necessidade para Creonte, que tem poder como consequência do seu dinheiro, é trazer Jasão para junto de si. Dessa forma, por ter a capacidade de trazer Jasão sob as suas rédeas, ele se sente mais sábio e mais talentoso que o seu cooptado. As qualidades pessoais e a individualidade do homem Jasão não são levadas em conta. Ele é usado como mercadoria, pois foi despersonalizado.

A reificação configura-se como um processo em que o valor do homem ou do que quer que seja é transformado em coisa. O homem vale pelo seu poder de troca. Jasão é a mercadoria, o objeto adquirido, pois será mais útil do lado da classe dominante, essa classe que está sempre galgando degraus na escalada da castração e da alienação do indivíduo. Por conseguinte, a mercadoria é a pedra preciosa, a pedra angular da edificação do poder. Esse é o mundo do capitalismo, em que “Todos tentam estabelecer sobre os outros um poder estranho para com isso lograr a satisfação de sua própria necessidade egoísta [...] Todo produto novo é uma nova potencialidade de embuste e roubo mútuos” (FROMM, 1964, p. 61).

Jasão inaugura o seu ofício de cooptado indo até a Vila do Meio-Dia falar com mestre Egeu a fim de persuadi-lo a deixar de insuflar o povo contra Creonte, mas não obtém sucesso. Mais tarde, em diálogo com Creonte, ele diz que quer negociar de igual para igual e que quer entrar na firma com o seu capital. Acrescenta que a sua valia é que ele vem do fim do mundo, da pobreza, e por isso mesmo é conhecedor do povo. Esse é o seu maior tesouro.

Jasão: Do povo eu conheço cada expressão
cada rosto, carne e osso, o sangue, o couro...
Sei quando diz sim, sei quando diz não
Eu sei o seu forte, eu sei o seu fraco
Sei a elasticidade do seu saco
[...]
Permita-me discordar de novo,
que o senhor não sabe nada de povo,
seu coração é até aqui de mágoa
E o povo não é o que o senhor diz, não
Ceda um pouco, qualquer desatenção,
faça não, pode ser a gota d'água

Creonte: Muito bem. É com esse capital,
Seu Jasão, que você quer ser meu sócio?

Jasão: É. Tem que ceder um pouco. Afinal
Está em jogo todo o seu negócio

Creonte: Ceder o que? Tu és sócio ou rival?

Jasão: Não fique pensando que o povo é nada,
Carneiro, boiada, débil mental,
Pra lhe entregar tudo de mão beijada
[...]
Não. Tem que produzir esperança
De vez em quando pra coisa acalmar
E poder começar tudo de novo
[...] (PONTES; BUARQUE, 1997, p.103).

O próprio Jasão justifica a expulsão de Joana fazendo-a ver que ela precisa sair daquele lugar, não pelo fato de ser sua ex-mulher, e sim por estar falando demais, causando polêmicas: “Agora ficar falando, mulher/tudo isso que você anda falando/ do sujeito que é dono disso tudo...” (p. 122).

A rubrica anuncia que uma sirene de polícia cobre o refrão que estava sendo cantado, e no breque da canção os policiais entram no palco, empurram Cacetão, que está à entrada da porta da casa de Joana, e forçam a entrada.

Já que o pedido de Jasão para que Joana saísse daquele lugar não foi atendido, Creonte chega com a polícia para intimidar Joana e fazer valer a sua força. O autoritarismo está assim manifestado na figura de Creonte:

Creonte: Eu vim
aqui, saí dos meus cuidados, pra falar
que aqui nesta vila você não vai ficar
nem mais um minuto, pode ir andando, sim?
Pega teus troços, teus filhos e pé na estrada...

Joana: Mas como?...

Creonte: Chega de ódio, de ouriço e feitiço

Joana: Esse lugar é meu...

Creonte: É? Vamos ver isso
 (Para os guardas)
 Quebra esta merda!... (Os guardas preparam-se
 para quebrar; tempo; Joana apavorada)
 Espera... (faz um gesto)
 Vou ser camarada
 mais uma vez. Apanhe aí esse dinheiro
 saia sem chiar, calma, sou capaz de dar
 mais um pouco...

Joana: Você não pode me botar
 pra fora...

Creonte: Se você não sai por bem, ligeiro,
 sai no pau...
 (PONTES; BUARQUE, 1997, p. 148, 149).

Aqui constatamos o uso da força para manter o *status quo*. Sobre o uso da força, Erich Fromm se expressa: “Toda guerra baseia-se na força; mesmo o governo democrático estriba-se no princípio da força, que permite à maioria utilizar a força contra uma minoria, se necessário for, para assegurar a permanência do *status quo*” (FROMM, 1964, p. 32).

Esse autoritarismo da personagem Creonte nos lembra a tão conhecida e popular expressão: “Você sabe com quem está falando?”. Essa frase implica duas posições reais ou teoricamente diferenciadas e coloca os indivíduos em bandejas bem separadas e dispostas hierarquicamente com pesos e medidas que, de imediato, estabelecem o conflito da separação que o autoritarismo impõe e faz valer muitas outras expressões tão conhecidas em nosso país, como, por exemplo: “Você não conhece o seu lugar?”, “Vê se te enxerga”, “Recolha-se à sua insignificância” ou “Quem você pensa que é?”.

Roberto da Matta, em seus estudos sobre a expressão “Você sabe com quem está falando?”, que ele considera um rito brasileiro, diz que a frase, apesar de tão comum em nossa sociedade, não se apresenta:

[...] como motivo de orgulho para ninguém – dada a carga considerada antipática e pernóstica da expressão – fica escondido de nossa imagem (e auto-imagem) como um modo indesejável de ser brasileiro, pois que revelador do nosso formalismo e da nossa maneira velada (e até hipócrita) de demonstração dos mais violentos preconceitos (DA MATTA, 1983, p.140).

Para Da Matta essa expressão entra em contradição com a figura do malandro, que não se apresenta de maneira pernóstica, mas sempre com o “jeitinho” ou “cordialidade” que lhe são convenientes. E ainda que, em se tratando de rito, o Carnaval, por exemplo, é gritado, já a frase “Você sabe com quem está falando?” é escondida, é velada.

Muitas são as condições em que o indivíduo se utiliza desse rito de separação, entre eles: para sentir-se importante, para procurar mostrar a posição social ou quando percebe sua autoridade ameaçada. Apesar de a personagem Creonte não ter utilizado a tão conhecida frase, ela está implícita na sua maneira de chegar e se dirigir a Joana. A sua autoridade está ameaçada, pois a tentativa anterior de expulsão de Joana, por meio de Jasão, foi infrutífera. Ele agora vai pessoalmente para lembrar a sua posição social, em oposição à condição de inferioridade de Joana. Mas ela insiste em permanecer no lugar e pergunta a Creonte: “por que um homem onipotente/ assim, poderoso assim/ precisa jogar/ toda a sua força em cima numa mulher/ sozinha... por quê?” (p. 149). E Creonte lhe responde:

Creonte:	Medo de você sim, porque você pode investir a qualquer hora. Tá calibrada de ódio, a arma na mão E a vida te botou em posição de tiro Só falta a vítima, mais nada. Então prefiro virar p'rum outro lado a boca do canhão
----------	--

Não gosto de guerra nem vou facilitar
diante de quem está se achando injustiçada
(PONTES, BUARQUE, 1997, p. 149).

Ficou famosa, naquele período do regime militar, a frase: “Brasil: ame-o ou deixe-o!”. Os que discordavam da situação vigente teriam de fugir ou seriam, no mínimo, expulsos do país, pois segundo as normas da ditadura eles estariam prejudicando a ordem e o desenvolvimento da nação com atitudes subversivas. Em *Gota d’água* a força é usada contra uma minoria representada pela figura de Joana. Ele não está expulsando a todos, muito pelo contrário, pois quando todos se reúnem, capitaneados por mestre Egeu, para lhe falar sobre as prestações de quase impossível pagamento, a situação é contornada por Creonte:

Egeu: Nós viemos pra falar de duas questões...
A primeira é o problema das taxas, dos juros,
correção, todo o sistema de prestações...
Esses aumentos sucessivos estão duros
da gente acompanhar...ninguém tá mais podendo...
O senhor sabe que os preços [...]

Creonte: Eu ... Bem, de uns tempos pra cá eu tenho
pensado
muito no assunto e estava mesmo com vontade
de procurar vocês, mas estive ocupado...
É que mandei fazer um balanço geral
na minha empresa. Muito bem, o resultado
foi bastante animador. Depois da total
e diuturna mobilização de energia
no sentido de acumular o capital
através de todo um esforço, dia-a-dia
renovado, austero, preso ao essencial,
o que nos permitiu investir, planejar,
produzir, plantar, desbastar o matagal...
Superada, pois, a fase preliminar,
fase do sacrifício e contenção brutal,
afinal chegou a hora da nossa Empresa
desempenhar a sua função social [...]
(PONTES; BUARQUE, 1997, p. 134, 135).

Creonte, com seu discurso sedutor, conquista todos aqueles representantes da Vila do Meio-Dia, principalmente quando começa a enunciar uma série de benfeitorias para o condomínio. Lembramos aqui que a cartilha para iludir aquele povo lhe foi ensinada por Jasão, já na sua função de cooptado, a dizer: “[...] Tem que produzir esperança/ de vez em quando pra coisa acalmar/ e poder começar tudo de novo” (PONTES; BUARQUE, 1997, p. 102). Jasão diz tudo o que será necessário fazer a fim de não contrariar aquela gente.

Creonte vai casar a filha com Jasão, mas não o tem como herdeiro, e sim como sócio. Jasão já se mostra muito esperto, instruindo o sogro, seu sócio, como ele deve agir para continuar obtendo lucros.

Jasão: [...]
 Chegou a hora de regar um pouco
 Ele já não lhe deu tanto? Em ações
 prédios, garagens, carros, caminhões,
 Até usinas, negócios de louco...
 [...]
 Em vez de defrontar Egeu no peito,
 baixe os lucros um pouco e vá com jeito,
 bote um telefone, arrume uns espaços
 pras crianças poderem tomar sol
 Construa um estádio de futebol,
 pinte o prédio, está caindo aos pedaços
 [...]
 e diga: ninguém tem mais prestação
 atrasada. Vamos arredondar
 as contas e começar a contar
 só a partir de agora...
 (PONTES; BUARQUE, 1997, p.103).

Creonte não concorda, reclama, e Jasão prossegue:

Jasão: [...]

Está com medo de mestre Egeu?
 Que já fez política, se meteu
 em greve no passado e tal? Isola!
 Prestação em dia, prédio limpinho,
 Egeu vai ficar falando sozinho
 enquanto o povo está jogando bola!

Jasão, diante da possibilidade da fama tão sonhada, não hesita em já se mostrar muito esperto e muito próximo do futuro sogro. Estar ao lado do Creonte significa sucesso na mídia, o que sozinho ele jamais conseguiria. Na verdade ele é um aproveitador, aquele que está sempre do lado da vantagem. Joana, irada por ter sido abandonada, tem um discurso que alude a um Jasão mercadoria, que passará a fazer parte do acervo do Creonte:

Joana: [...] 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... Certo, o que eu não tenho, Creonte tem de sobra Prestígio, posição... Teu samba vai tocar em tudo o que é programa. Tenho certeza que a gota d'água não vai parar de pingar de boca em boca... Em troca pela gentileza vais engolir a filha, aquela mosca morta como engoliu os meus dez anos. Esse é o teu preço, dez anos. Até que apreça uma outra porta que te leve pro inferno. Conheço a vida, rapaz. Só de ambição, sem amor, tua alma vai ficar torta, desgrenhada, pestilenta... Aproveitador!
Aproveitador!...
 (PONTES; BUARQUE, 1997, p.76, grifo nosso).

Creonte segue as recomendações de Jasão:

Creonte: [...] Então faço, de modo informal, o anúncio, com modéstia, sem estardalhaço,

Das seguintes medidas de ordem social da minha Empresa. Remodelar o terraço do nosso prédio pra acomodar um pequeno parque infantil pras crianças tomarem sol, balanço, gangorra... No fundo do terreno pretendo fazer um campo de futebol gramado, trave, medidas oficiais... Talvez até com luz. Também vou melhorar as comunicações da vila. As atuais condições são precárias. Eu vou instalar um orelhão no sul, um orelhão no norte [...] (PONTES; BUARQUE, 1997, p. 135).

Maquiavel diz, na sua obra, *O príncipe*:

Assim, quem chegar a príncipe com a ajuda do povo deve conservar sempre a sua amizade – o que lhe será fácil, visto que o povo só deseja que não o oprimam. Mas aquele que se torna príncipe contra a vontade do povo e pelo favor dos grandes deve esforçar-se, acima de tudo, por aliciar o povo, por ganhar a sua amizade – o que lhe será fácil, se o tomar sob a sua proteção (MAQUIAVEL, 1980, P. 55).

Mais adiante, Maquiavel reforça: “Repito outra vez ainda que o príncipe deve prestar atenção aos mais importantes, mas sem se fazer odiar pelo povo.” (MAQUIAVEL, 1980, p. 111).

Após a enunciação das benfeitorias, Creonte dá a boa-nova de que irá perdoar as prestações atrasadas. Dessa maneira, ele consegue “calar a boca” dos insatisfeitos. O problema da expulsão de Joana ficou esquecido, pois ninguém a essa altura ousa reivindicar qualquer coisa. O que Egeu estava a pleitear, ou seja, a questão da alta dos juros e correção monetária, essa ficou esquecida. Mas, como diz a personagem Jasão: “Prestação em dia, prédio limpinho,/ Egeu vai ficar falando sozinho/ enquanto o povo está jogando bola!” (p. 104).

Aquele povo da Vila do Meio-Dia foi seduzido pelos benefícios anunciados por Creonte e, como consequência, o discurso do mestre Egeu, com preocupações reais voltadas para a coletividade, se esvaziou completamente.

- Todos: (Aplaudindo)
Tá certo! – Falou – Tem razão – Pode deixar
- Creonte: Agora... Muito bem, qual é o outro problema?
(Um tempo; todos olham para Egeu)
- Egeu: Antes, seu Creonte, eu queria discordar
- Creonte: De quê?...
- Egeu: É que o grande e verdadeiro dilema não é esse. Tem que discutir e estudar direito o próprio sistema de pagamento, essas correções...
- Boca: Mas, mestre, tá resolvido
O homem não tava falando neste momento que ninguém deve mais nada? Tá decidido...
- Egeu: Vai ser difícil não atrasar se a cada mês a taxa...
- Amorim: Mestre, a gente pode ver isto depois, calmamente... Por enquanto foi dada u'a solução...
- Creonte: Bom. Mais que isso só Jesus Cristo (olha o relógio). Meus amigos, eu estou com hora marcada (PONTES, BUARQUE, p. 136, 137).

Assim também reage o povo brasileiro, que por muito pouco se esquece do seu sofrimento: é a aproximação do carnaval, é a expectativa do jogo de futebol no domingo, a esperança de ganhar na loteria federal, e assim por diante. As benfeitorias acalmaram os ânimos, e ninguém mais fala em dificuldades, como se aquela dívida perdoadada fosse para toda a vida. Estão todos contemplados.

2.2 A FORÇA DO DINHEIRO E O INDIVIDUALISMO DO HOMEM MODERNO

Desde o advento da indústria, a partir do século XIX, a sociedade moderna sofreu uma grande transformação. Com a descoberta da eletricidade e o aperfeiçoamento das máquinas, a produção alcançou enorme velocidade e passou a ser feita em larga escala. A produção em série desbancou a aquisição do produto como tão somente uma necessidade humana e mirou outro objetivo: o lucro desmedido. Com essa dominação do capitalismo, os apelos publicitários se oferecem, até os dias atuais, como os mais convidativos e sedutores. O fetiche provocado pela oferta e pela publicidade leva o consumidor ao desejo de possuir aquele produto:

De tal maneira a publicidade invade o universo psíquico que chega a inverter a relação pessoa-mercadoria. Esta, revestida de grife, passa a imprimir valor ao seu consumidor/ portador. É como o cavalo apreciado pela beleza do arreo. O produto passa a merecer mais valor que a pessoa, e esta se sente socialmente valorizada na medida em que ostenta a posse do produto. O consumo consome o consumidor. [...] O capitalismo tudo reduz à condição de mercadoria. É o que Marx qualificou de reificação (BETTO, 2006, p.103).

Na evolução da história e na inversão de valores através dos tempos, os deuses da mitologia foram substituídos pelo dinheiro. Marx nos diz sobre a força do dinheiro: “O dinheiro em virtude de tudo comprar, de se apropriar de todos os objetos, é, conseqüentemente, o objeto por excelência. A universalidade de sua propriedade é a onipotência da sua natureza; considera-se, portanto, como ser onipotente...” (MARX, 2001, p. 167). A engrenagem social, tendo o dinheiro como esse ser onipotente, oprime

os pobres e a classe média, que formam a grande maioria da sociedade. E a tragédia do dia a dia apresenta a sua face cruel, independente da vontade de Creonte, Joana ou Jasão.

Erich Fromm, a partir da filosofia de Karl Marx, assim se expressa:

O dinheiro, já que possui a propriedade de comprar tudo, de apropriar objetos para si mesmo, é, por conseguinte, o *object par excellence*. O caráter universal dessa propriedade corresponde à onipotência do dinheiro, que é encarado como um ser onipotente... o dinheiro é a proxeneta entre a necessidade e o objeto” (FROMM, 1964, p. 152).

Karl Marx, a partir de uma leitura sobre uma das obras do dramaturgo Shakespeare, diz:

[...] o poder do dinheiro é o meu próprio poder [...] Aquilo que eu sou e possuo não é, pois, de modo algum determinado pela minha própria individualidade. Sou feio, mas, posso comprar para mim a mais bela mulher. Conseqüentemente, não sou feio, porque o efeito da fealdade, o seu poder de repulsa, é anulado pelo dinheiro. Com indivíduo, sou manco, mas o dinheiro fornece-me vinte e quatro pernas; portanto, não sou manco; sou um homem detestável, indigno, sem escrúpulos e estúpido, mas o dinheiro é objeto de honra, por conseguinte, também o seu possuidor. O dinheiro é o bem supremo, e deste modo também o seu possuidor é bom [...] Além disso, o dinheiro poupa-me, o esforço de ser desonesto; por conseqüência sou tido na conta de honesto [...] Ademais, ele pode comprar para si as pessoas talentosas: quem tem poder sobre as pessoas inteligentes não será mais talentoso do que elas? [...] (MARX, 2001, p. 168, 169).

As mulheres de *Gota d'água* são solidárias a Joana, mas nem sempre. Por exemplo, quando Nenê recrimina Joana (por trás), achando que ela tem culpa da sua situação atual: “[...] O velho/ marido dela, manso, homem de bem,/ com salário fixo e

um Simca Chambord/ dava a ela do bom e do melhor/ e ela foi largar o velho. Por quê? / Por esse frango. Também, quem mandou?” (PONTES; BUARQUE, 1997, p.10). A falta de solidariedade se acentua, demonstrando uma fissura no caráter, quando elas são convidadas a trabalhar na festa de casamento de Alma e Jasão. Aquela fidelidade é posta à prova e elas não hesitam em aceitar o convite de Creonte, pois estarão ganhando alguns trocados em troca dos docinhos e salgadinhos que irão preparar.

Creonte: E pra garantir à festa o melhor sabor
comunico desde já que as mulheres todas
estão requisitadas pra trabalhar
na nova indústria que abri: a indústria das bodas
Conto com toda mão de obra do lugar
Vamos preparar doces, salgados, bebidas,
pra lotar dois Maracanãs. Eu falo sério,
essa festa vai ser lembrada e conhecida
por todos como a maior festa do hemisfério (p.138).

A rubrica avisa que Creonte vai saindo (afinal, já disse o que queria dizer, e pronto) e Xulé bate palmas, abonando a decisão do Creonte. Os outros, ainda que constrangidos inicialmente, também aplaudem o poderoso Creonte. A peça nos mostra como a necessidade faz com que homens e mulheres se esqueçam de certos princípios. A solidariedade ficou perdida, e a amizade foi violada. A megalomania dos poderosos irá fazer uma festa para não ser esquecida jamais. Foram todos comprados por uns trocados e estarão, mais uma vez, em estado de subserviência. De fora, somente Corina e mestre Egeu. Somente os dois mantiveram uma postura ética.

Alma, num diálogo com Jasão, descreve-lhe o apartamento em que os dois irão morar após o casamento. Nessa descrição estão relacionados os aparelhos

eletrodomésticos de última geração e outras facilidades da produção industrial. A intenção de Alma é seduzir Jasão. Motivá-lo a aceitar, sem restrições, a vida de conforto que seu pai está lhes oferecendo.

Alma: [...]

Mas Jasão, você inda não sabe da maior

surpresa que papai me aprontou. Adivinha

quando eu abri a porta, sabe o que é que tinha?

Tudo o que é eletro-doméstico: gravador

e aspirador, e enceradeira, e geladeira,

televisão a cores, ar condicionado

você precisa ver, tudo isso já comprado,

Tudo isso já instalado pela casa inteira...

Desta vez papai deu uma caprichada

(PONTES; BUARQUE, 1997, p.28, 29).

A enunciação dos bens disponíveis no apartamento em que os dois irão morar situa a obra numa época determinada da história brasileira, de plena ascensão industrial.

Percebe-se em *Gota d'água* a transposição da fatalidade que acompanha a mitologia grega para uma fatalidade que acompanha os personagens com seus sofrimentos, frustrações, esperanças, acomodação ou revolta. *Gota d'água* apresenta a exposição de uma tragédia que atinge a classe média, pois a engrenagem social está aí para promover disparidades.

O samba de Jasão é sucesso nas rádios e já está na boca do povo. Creonte investiu para que isso acontecesse. E quando Jasão diz que o samba parece que pegou, ele responde:

Creonte: Parece que pegou? Tem que pegar!

Só tem que pegar. Aprende, meu filho,

dessa lição você vai precisar

Se você repete um só estribilho

No coco do povo, e bate, e martela,

O povo acredita naquilo só

Acaba engolindo qualquer balela

Acaba comendo sabão em pó

Imagine um samba...

(PONTES; BUARQUE, 1997, p. 31).

A preocupação com a influência dos veículos de comunicação como meio de manipulação de massa vem sendo motivo de estudos e reflexões por parte de muitos estudiosos em vários campos da ciência. Esses veículos de comunicação passaram, segundo Schwarz, a ser “o oxigênio e a fumaça que a nossa imaginação respira”. E o ensaísta completa seu raciocínio, dizendo:

Esquemáticamente, na forma que tomaram no Brasil, os meios de comunicação de massa significam: a) concentração da iniciativa cultural em mãos da classe dominante, que decide unilateralmente o que vai ser divulgado no país; b) sujeição cultural da população em seu conjunto, que é transformada em público espectador e consumidor, no mesmo sentido em que a concentração de capital já havia transformado a população em mão-de-obra barata; c) incorporação praticamente total da população, com sua diversidade e antagonismos, a um padrão cultural mais ou menos homogêneo; d) extraordinário desenvolvimento do processo de comunicação social, sempre nesta forma unilateral e autoritária, em que uns poucos decidem o que todos irão ver e ouvir, autoritarismo que não é incompatível com pesquisas de ibope (SCHWARZ, 1987, p.84).

A exploração da sociedade pelo setor industrial, via propaganda dos seus produtos, atinge-a de maneira incontornável. As ofertas se apresentam em embalagens sedutoras, e o homem é escravo da mídia que o instiga, cada vez mais, ao desejo de posse. Segundo Marx:

Não existe eunuco que bajule com maior precipitação o seu senhor ou procure por meios mais indignos estimular o seu apetite abatido de maneira a conseguir algum favor, como o eunuco da indústria, o produtor, a fim de pegar de maneira fraudulenta algumas moedas de prata ou seduzir a ave de ouro do bolso do vizinho amado com

caridade cristã. (Todo produto é uma isca por meio da qual o indivíduo pretende enganar a essência da outra pessoa, o seu dinheiro. Toda necessidade real ou potencial é uma fraqueza que conduzirá a ave para o visco [...]) (MARX, 2001, p. 149, 150).

Jasão comprou a ascensão social. Esse foi o produto que lhe foi ofertado por Creonte. Alma está a lembrá-lo das condições impostas em decorrência das vantagens que ele passará a gozar de agora por diante. A escolha do nome para a personagem da filha de Creonte não foi aleatória. Ela representa a “alma” do sistema, a veia que pulsa, que bombeia, que dá vida a uma estrutura organizada. A cadeira é o trono de que fala Maquiavel. Representa o posto, a pasta, o poder, ou seja, é a metáfora do poder. Estar na cadeira é estar “sentado na cabeceira do mundo”. E só senta na cadeira, como bem diz a personagem Creonte, aquele que é sócio, isto é, o indivíduo que faz parte daquele mundo superior, aquele que compartilha as mesmas ideias da classe opressora. Quando Jasão confirma que ela é macia e gostosa e “dá pra relaxar o corpo todo”, nesse momento ele já aderiu de corpo e alma ao seu novo *status*, o *status* de cooptado. Esse conforto que a cadeira lhe proporcionará tem implicações e exigências a que o cooptado terá de se submeter.

Alma, no seu papel de alma do Sistema Habitacional e “alma do negócio”, responde:

Alma: Escuta o que eu lhe digo:
Precisa definir seu repertório
ou bem você dança a valsa comigo,
ou pula o carnaval no purgatório (PONTES, BUARQUE,
p. 30).

No texto, Alma foi muito clara: se Jasão ia casar com ela, gozar de todo o conforto, sucesso na mídia etc., teria de esquecer a Vila do Meio-Dia, sua mulher Joana, os filhos, os amigos e vizinhos. Ele teria de deixar aquele “fim de mundo [...] carteira de identidade, cada bagulho, meu calção, minha chuteira, a mesa do boteco, o time de botão, tanto amigo...” (PONTES; BUARQUE, 1997, p. 29). A chave do sistema está, assim, explícita: “ou bem você dança a valsa comigo...” ou cai fora do nosso mundo. Jasão precisa esquecer os seus anseios, preocupações, pois a vida agora é de facilidades, de vantagens e, por isso mesmo, ele terá de renegar até a sua própria identidade. A sua linguagem será outra de agora por diante, pois ele se tornou um membro da classe dominante.

O samba lembra: povo, ritmo, coração, chão, suor. E é uma dança que coloca o corpo em evidência, tem certo apelo sexual. A valsa, por sua vez, tem compasso ternário, está associada aos salões da aristocracia europeia, o que remete, por uma questão histórica, à erudição, à alta cultura, à distância entre o povo e a elite. Seus rodopios não levam os seus executantes a requebros das cadeiras, e sim a uma elegância altiva. As letras do samba falam, na maioria das vezes, do povo, do seu cotidiano, enquanto a valsa é mais instrumental, e quando possui letra, esta tem um cunho romântico: fala de amor, saudades, ciúmes, ou seja, nada que venha a atrapalhar os propósitos do sistema.

Alma, intentando trazer Jasão para o seu lado, aproxima-se dele oferecendo vantagens, conforto, pois ela percebe a sua necessidade, o seu ponto fraco. Segundo Marx:

[...] Toda necessidade constitui uma oportunidade para se aproximar do vizinho, com amizade fingida, e lhe dizer: “caro amigo, te darei o

que precisas, mas conheces a *conditio sine qua non*; sabes com que tinta terás de escrever para mim a tua assinatura; irei burlar-te enquanto te causo prazer.”) O produto remete às mais perversas extravagâncias do vizinho, exerce o papel de alcoviteiro entre ele e suas necessidades, desperta nele apetites patológicos, fiscaliza todas as suas fraquezas, para depois exigir o pagamento por este serviço amoroso (MARX, 2001, p. 150).

O desejo de ter, de possuir, está cada vez mais explícito e crescente na sociedade moderna. Sobre o desejo, escreve Anatol Rosenfeld:

Todo desejo é sofrimento, pois é a expressão de algo que nos falta e de que necessitamos com urgência. E enquanto o desejo é infinito e eterno, a satisfação é limitada e breve – semelhante “a uma esmola dada a um mendigo, suficiente para mantê-lo vivo hoje, a fim de que a sua miséria se prolongue no dia seguinte [...]”⁸ Do desejo satisfeito já nasce um novo desejo e, se alcançarmos uma vez um estado de saciedade, surge o tédio, tortura igual à do desejo. Assim, a vida é como um pêndulo que oscila entre o sofrimento e o tédio, e a nossa existência é um “negócio que não cobre as despesas [...]” (ROSENFELD, 1993, p.57).

No desejo de que fala Rosenfeld está a ambição que não tem freios. *Gota d'água* cita em seus diálogos, por várias vezes, a palavra ambição. Ela está contida ao longo do texto e em situações diversas: “Pois o Jasão/ não tinha nenhuma ambição (p. 11). “Botei nele toda a minha ambição” (p.45). “Que ter a casa própria é uma ambição decente” (p.53). “E mesmo essa ambição que, neste momento/ se volta contra mim, eu te dei, por engano” (p. 76). “Conheço a vida, rapaz. Só de ambição, sem amor, / tua alma vai ficar torta, desgrenhada” (p. 76). Não tem idade nem ambição, mãe do cão [...] (p.78). “e correr ao sabor de uma ambição” (p.124).

⁸Os fragmentos entre aspas, inseridos na citação de Anatol Rosenfeld, são do filósofo Schopenhauer.

A proposta de “redução estrutural” de que fala Antonio Candido se evidencia em toda a peça. Os elementos externos se transformam em internos como marcas estruturantes da obra. Havia “preocupações fundamentais” por parte dos autores de *Gota d'água*, “um mundo de intenções” que a peça procura refletir. Uma dessas preocupações fica bem clara na apresentação do livro, que é a questão do dinamismo da experiência capitalista adotada no Brasil, e que eles definem como: “radical, violentamente predatória e impiedosamente seletiva” O capitalismo com sua concentração de riqueza, tendo Creonte como representação máxima dessa força concentrada.

No livro-depoimento do diretor de teatro Yan Michalski sobre o período da ditadura militar no Brasil, encontramos:

Em primeiro lugar, cabe ressaltar o caráter monolítico que foi implicitamente imposto a qualquer tipo de exteriorizações de opiniões. Por um curioso fenômeno de confusão semântica, os conceitos de divergência, de discrepância, passaram a ser equiparados aos conceitos de agressão e, por extensão, de perigo latente. Ninguém podia discordar, por mais academicamente que fosse, das palavras de ordem ideológicas, filosóficas e morais erigidas em axioma pelo regime sem que lhe fosse atribuída a intenção de transformar essa discordância em motivação para algum tipo de conduta ativa contra as instituições, ou pelo menos para incitamento de outras pessoas a tal conduta ativa (MICHALSKI, 1979, p. 18- grifo nosso).

Com a falta de solidariedade dos membros da comunidade e a falta de adesão a um movimento iniciado por Egeu, fica bem clara, no texto, a ineficiência do método de formação de uma sociedade organizada que pudesse lutar e garantir os direitos dos cidadãos daquela vila habitacional, o que comprova O individualismo do homem moderno. Vejamos o que diz um dos habitantes da Vila do Meio-Dia:

Cacetão: Aqui, ó! Fodido quando dá uma cagada,
progride, vai ao futebol de arquibancada
já senta, se bem co'a bunda quadrada
e fica do lado da tribuna especial
e fica olhando pra cadeira almofadada
Fica odiando aquela gente bem sentada
E no auge da revolta, faz o quê? Faz nada,
Joga laranja na cabeça da geral
(PONTES, BUARQUE, 1975, p.16).

Consideremos que Cacetão não está, nem sequer, falando daqueles que, como Jasão, já podem se sentar na cadeira almofadada. Ian Watt, nos seus estudos sobre o individualismo do homem moderno, cita uma frase do romancista Honoré de Balzac, datada de 1839, onde se lê que a sociedade moderna criou “o mais horrível de todos os males: o individualismo” (WATT, 1997, p. 236). Ainda segundo Watt, “a primazia do indivíduo sobre o coletivo tornou-se a característica definidora da moderna sociedade em seu conjunto” (ibidem). Segundo ele, podemos localizá-la na História, a partir do período do Renascimento e da Reforma. Ele menciona dois grandes escritores, Rousseau e Goethe, que, cada um à sua maneira, “revelaram mais sobre suas vidas e a esfera privada de seus próprios eus do que qualquer dos seus antecessores. Ambos mostravam uma atenção quase religiosa ao que se passava em seu mundo interior.” (ibidem, p. 236) Adianta Watt que, “aquela época, o vocábulo “individualismo” ainda não havia sido criado. Ou seja, “nem Goethe nem Rousseau, como, aliás, nenhum escritor contemporâneo ou anterior a ambos, usaram a palavra ‘individualismo’, um termo bem mais programático” (ibidem, p. 236, 237). Numa proporção histórica o conceito de individualismo vai sofrendo alterações através do tempo, porém sempre como uma conduta ou sentimento autocentrado, ou seja, como sinônimo de egoísmo.

As três personagens centrais de *Gota d'água* (Creonte, Joana e Jasão) carregam essa marca do egoísmo, esse individualismo tão característico do homem moderno. Creonte, para continuar a usufruir das benesses do poder, coopta, negocia, trapaceia. Jasão, para chegar junto do poder, larga mulher, filhos, amigos, seu lugar de origem, a sua identidade. Por fim, temos Joana, a mais egoísta de todos, pois, ao se sentir traída por Jasão, só pensa em vingança, em destruição, chegando a matar os seus próprios filhos. Quando a personagem Estela lhe lembra que ela tem dois filhos, ela responde: “Que filhos? Filhos.../ Eles também vão virar dois gatilhos/ apontando pra mim. Quer apostar?” (PONTES, BUARQUE, p.45). Mais adiante, a sua desesperança se afirma:

Joana: Ah, os falsos inocentes!
 Ajudaram a traição
 São dois brotos das sementes
 traiçoeiras 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 mais moço,
 enquanto eu me consumia [...]
 (PONTES, BUARQUE, 1997, p. 45,46).

Para Joana o espírito maternal da doação é extinto. Os filhos agora são culpados, e cúmplices do pai. Portanto, responsáveis pela sua desgraça. Ela só pensa em si mesma e lamenta o tempo perdido com os filhos, enquanto o pai permanece jovem. Joana o tinha como objeto particular ou animal de estimação. Vejamos a sua fala:

Joana: Eu fiz ele pra mim
 Não esperei ele passar assim
 Já pronto, na bandeja, qual o quê...
 Levei dez anos forjando o meu macho

Botei nele toda a minha ambição
 Nas formas dele tem a minha mão...
 E quando tá formado, já no tacho,
 Vem uma fresca levar, leva não...
 (PONTES, BUARQUE, 1997, p. 45).

Em outra cena da peça, seu texto é ainda mais contundente:

Joana: [...] E mesmo essa ambição que, neste momento se volta contra mim, eu te dei, por engano
 Fui eu, Jasão, você não se encontrou na rua
 Você andava tonto quando eu te encontrei
 Fabriquei energia que não era tua
 pra iluminar uma estrada que eu te aponte
 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 sobre-vida
 pra completar uma 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 do Creonte...
 (PONTES, BUARQUE, 1997, p. 76).

A cobrança é grande. Para Joana, Jasão é objeto produzido para o seu bem viver, na atitude egoísta de que tudo que se faz, faz-se esperando recompensa, ou em benefício de si próprio. A noção de coletividade se esfacela na sociedade moderna, e o individualismo se alastra com a sua marca da competitividade inescrupulosa. Não podemos esquecer a personagem Egeu que, durante toda a peça, manteve a sua resistência e postura ética, mas não encontrou eco para as suas reivindicações. Ficou falando sozinho.

Este capítulo se conclui com as palavras de Ian Watt, expostas nas suas reflexões sobre o século XX (válidas, ainda mais, para o século XXI):

[...] o individualismo dá a impressão de depender da força e da complexidade dos constrangimentos internos e externos à nossa liberdade; em outras palavras, se não há rede, linhas demarcando a quadra e conjunto de regras, não haverá tênis. Enquanto chegava a esta severa conclusão sobre o progresso moderno, confesso que lembrei espontaneamente de um dos diálogos do último ato do Rei Lear: Kent pergunta a Edgar: “Será isto o anunciado fim do mundo?” e Edgar responde tristemente com uma outra pergunta: “Ou a imagem desse prometido horror?” (WATT, p. 268,269).

Conclusão

Esta dissertação teve a intenção de fomentar o estudo sobre a literatura dramática nacional. Um trabalho que, assim esperamos, possa despertar para pesquisas mais aprofundadas, no futuro. Durante todo o seu percurso, o título da dissertação se manteve inalterado. Seria: *Gota d'água: a sedução do poder na história brasileira*. Já no final, depois de muitas leituras, reflexões e dúvidas, sentimos que aquele poder que nós buscávamos evidenciar estava na palavra: a palavra bem colocada, intencional, inteligente, questionadora, incisiva, ainda que, mais das vezes, metafórica. Por força dessa mudança de foco, a dissertação passou a se chamar: *Gota d'água: o abuso do poder e a eloquência múltipla da palavra*. A última frase do subtítulo foi tomada por empréstimo do prefácio da obra, quando Paulo Pontes e Chico Buarque explicavam a necessidade de revalorizar a palavra, dizendo: “Porque um teatro que ambiciona readquirir a sua capacidade de compreender, tem que entregar, novamente, à múltipla eloquência da palavra, o centro do fenômeno literário.”

Os dois anos despendidos com muitas leituras, aprendizados, pesquisas e ponderações levaram-nos a ratificar a importância da obra *Gota d'água* para a dramaturgia brasileira.

Dada a especificidade do momento histórico da construção de *Gota d'água*, houve a necessidade de nos acercarmos da situação externa que envolvia aquele momento da construção do texto, e assim captar os sentidos ali inseridos. O distanciamento histórico nos permitiu caminhar não só pelas linhas do texto, mas, sobretudo, pelas suas entrelinhas. Em *Gota d'água*, o explícito tem tanta importância quanto o implícito. Não tivemos a intenção de privilegiar os vínculos externos, mas entendê-los e capturá-los dentro da obra. As metáforas foram soberanas na construção dessa ficção que soube

muito bem refletir a realidade brasileira. Como não havia dúvidas quanto ao caráter intencional da obra, trabalhamos pensando em equilibrar os vínculos externos com a organização interna do texto. Segundo WILLIAMS:

Em qualquer obra literária, o contexto real (de uma ordem divina, da história ou de uma determinada sociedade) tem de estar presente no corpo da obra, do contrário lhe faltará significado. Essa presença pode ser explícita, nos moldes da ação, ou implícita, nas suas convenções (WILLIAMS, 2002, P. 208).

Parafraçando o mestre Antonio Candido, podemos dizer que o que procuramos foi, neste caso específico, perceber como o dado social se transformou em estrutura literária. O nosso ponto de partida foi, por conseguinte, uma reflexão sobre a realidade brasileira. Esse rico e instigante vaivém entre a realidade e a ficção nos ajudou a compreender melhor a nossa sociedade e valorizar, mais ainda, a dramaturgia nacional.

REFERÊNCIAS

A vida de Lazarillo de Tormes. Tradução de Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2005.

ARISTÓTELES. **Poética.** Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

ASSIS, Machado. **A mosca azul.** In: BETTO, Frei. *A mosca azul.* Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

BARROS, Leila Cristina. **Tragédia Social em Gota d'água, de Chico Buarque e Paulo Pontes:** aspectos hipertextuais e intermidiais. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/chicobu.htm>>. Acesso em: 09 jul. 2006.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar:** a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BETTO, Frei. **A mosca azul.** Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1977.

BRANDÃO, Junito. **Teatro Grego:** Origem e Evolução. São Paulo: Ars Poética, 1992.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade.** São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1976.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade.** São Paulo: Duas Cidades, 1993,

CABRAL, Otávio. **Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo:** Uma tragédia Marginal. In: Gomes, André Luís e MACIEL, Diógenes André Vieira (Orgs.). *Dramaturgia e Teatro: intersecções.* Maceió: EDUFAL, 2008.

CABRAL, Otavio. **O Riso Subversivo.** Maceió: EDUFAL, 2007.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

DRUMMOND, Carlos. **Reunião**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1980.

EURÍPEDES. **Medéia**. Tradução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

FROMM, Erich. **Conceito Marxista do Homem**. Tradução de Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1964.

GOLDMANN, Lucien. **A Sociologia do Romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GONÇALVES, Virgínia Maria. **A Experiência Trágica em Bernardo Santareno, Dramaturgo Português**. In: Santos, Volnei Edson dos (Org.). **O trágico e seus rastros**. Londrina: Eduel, 2004.

GUZIK, Alberto. **Teatro brasileiro de Comédia**. In: Nuñez, Carlinda Fragale et al. **O teatro através da história**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994.

LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. Tradução de J. Ginsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzig. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

MACIEL, Diógenes André Vieira. **Ensaio do Nacional-Popular no Teatro Brasileiro Moderno**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

MAGALDI, Sábato. **Dramaturgia brasileira moderna**. In: Nuñez, Carlinda Fragale et al. **O teatro através da história**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994.

MAGALDI, Sábato. **Uma ovação para a tragédia brasileira**, 1978. Disponível em : <
<http://www.chicoBuarque.com.br>>. Acesso em: 25 set. 2007.

MAGALDI, Sábato. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe**. Rio de Janeiro: Otto Pierre, Editores, 1980.

MARX, Karl. **Manuscritos Econômico-Filosóficos**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2001.

MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1979.

MICHALSKI, Yan. **Ziembinski e o teatro brasileiro**. São Paulo- Rio de Janeiro: Editora Hucitec, 1995.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONAL, Isabel. **Gramsci, a sociedade civil e os grupos subalternos**. In: Coutinho, Carlos Nelson e Teixeira, Andrea de Paula (Org.) *Ler Gramsci, entender a realidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

Nuñez, Carlinda Fragale et. al. **O teatro através da história**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços**. São Paulo: Editora Hucitec, 1980.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da Escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PONTES, Paulo; BUARQUE, Chico. **Gota d'água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo; Marins Fontes, 1995.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A Intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **O protesto na canção de Chico Buarque**. In: Fernandes, Rinaldo de (org.) **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

SOUZA, Tárík. **Chico Buarque: “O que não tem censura nem nunca terá”**. In: Fernandes, Rinaldo de (org.) **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

VIEIRA, Paulo. **Paulo Pontes: a arte das coisas sabidas**. João Pessoa: Editora Universitária/UFBP, 1997.

WATT, Ian. **Mitos do Individualismo Moderno**. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

