

Uma gota d'água, outra de veneno

Mariângela de Andrade Paraizo | UFMG

Resumo: Este ensaio pretende mostrar como Joana, a Medéia brasileira, protagonista da peça *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, representa um monstro moral. Para isso, busca enfocar o crime cometido por ela, por vingança, como centro do argumento da peça, apesar dos deslocamentos que pretendem apresentá-la como representante do povo brasileiro, mais vítima que algoz na trama adaptada.

Palavras-chave: crime, monstro, Literatura Brasileira.

*O culpado é a vítima.*¹
Micítas do Issás

A história de Medéia, adaptada por Chico Buarque e Paulo Pontes, apresenta-nos um crime raro: uma mãe que mata seus filhos.²

Segundo entrevista concedida por Chico Buarque em *O Pasquim*, além das referências que foi buscar em Medéia,³ *Gota d'água* traz, dos jornais, a semelhança com a mulher que, no final da década de 1950, ficou conhecida como

1. Micítas do Issás é o pseudônimo utilizado por Macário de Assis. Que eu saiba, nunca publicou seus escritos.
2. BUARQUE; PONTES. *Gota d'água*.
3. EURIPIDES. *Medéia*.

“a fera da Penha”,⁴ por ter matado uma menina para punir o pai da criança. Entretanto, ela não era mãe da garota.

Embora sejam frequentes os casos de abandono de recém-nascidos, como o da mãe que jogou seu bebê na lagoa da Pampulha, o infanticídio normalmente não é consumado pela mãe. Nesse caso de Belo Horizonte, a criança, afinal, foi resgatada com vida.

Na peça de Eurípides, o coro afirma: “Não sabemos senão de outra mulher, uma só, antes de ti [Medéia], que tenha ousado levantar a mão sobre os filhos queridos, Ino, castigada de loucura pelos deuses (...)”⁵ Medéia será aquela que, para horror dos espectadores e dos demais personagens, em sã consciência, resolve matar os próprios filhos. Joana, sua versão brasileira, executa o crime e se suicida. Jasão, na peça de Eurípides, chamará Medéia de monstro, por quatro vezes, em seu diálogo final.⁶ Em *Gota d'água*, não terá essa oportunidade, uma vez que o ato de se apresentarem as crianças – e a mãe – mortas será o último da peça.

Para contemplar a questão que se coloca nas representações literárias desse crime, torna-se necessário estabelecer alguns dos conceitos que serão utilizados neste ensaio. Inicialmente, gostaria de buscar no texto “Monstros como metáforas do mal”, de Julio Jeha, o que se caracteriza como uma ação malévola, o que se pode chamar de um mal moral e, principalmente, como esse contexto propicia o surgimento do monstro forjado pelo mal que dissemina, monstro que aponta para o negativo de nossa imagem do mundo.⁷

Segundo Julio Jeha, “(...) para a ação ser propriamente malévola, é necessário haver intenção e consciência por parte do agente (...)”.⁸ Isto é, provavelmente, o que mais choca na atitude de Medéia: ela mata seus filhos “pelos demônios vingadores”,⁹ apesar das súplicas das crianças.¹⁰ A personagem de Eurípides justifica seus atos pela traição de Jasão: “A mulher é comumente temerosa, foge da luta, estremece à vista da arma; mas, quando seu leito é ultrajado,

4. BUARQUE. Entrevista à equipe de *O Pasquim*. O som do Pasquim, p. 16.

5. EURÍPIDES. *Medéia*, p. 209.

6. EURÍPIDES. *Medéia*, p. 212, 213, 215 e 216.

7. JEHA. Monstros como metáforas do mal.

8. JEHA. Monstros como metáforas do mal, p. 13.

9. EURÍPIDES. *Medéia*, p. 202.

10. EURÍPIDES. *Medéia*, p. 209.

não existe alma mais sedenta de sangue.”¹¹ Mas sabemos que são numerosas as esposas vítimas das traições dos maridos, e raríssimas as crianças que são mortas pelas próprias mães.

Medéia não foi movida por um impulso, o que, talvez, lançasse dúvidas sobre a consciência que ela teria no momento do homicídio. Desde o começo da peça, a fala da ama prenuncia as ações de sua senhora: “Odeia os filhos, e contemplá-los não lhe alegra mais o coração. Tremo à idéia de que medite um golpe imprevisível.”¹² Juntando essa fala inicial aos fatos que virão, vê-se que já havia a intenção malévola, como também advertem as palavras de Creonte: “Isto vale tanto para a mulher quanto para o homem: uma pessoa se resguarda mais facilmente dos impulsos de cólera do que de tramas silenciosas.”¹³

Apesar das alterações que os autores fizeram ao apresentar a situação de Joana, ela também premedita seu crime como forma de punir Jasão:

Você sabe que eu te odeio, Jasão/Mas contra você todas as vinganças/
seriam vãs, seu corpo está fechado/Você só tem, pra ser apunhalado,/
duas metades de alma: essas crianças/É só assim que eu posso te ferir/
Jasão? É essa a dor que você não/suportaria? Que é isso, Jasão?/Me
aponta outro caminho (...)¹⁴

Tal como Medéia, Joana, sabendo que Jasão é feliz por se ver refletido e perpetuado em seus filhos, começa a arquitetar o crime que ela, afinal, consumará.

Ainda recorrendo aos conceitos trabalhados por Julio Jeha, o mal moral é o que “surge quando, livre e conscientemente, infligimos sofrimento nos outros”.¹⁵ Porque é explícita a intenção de causar sofrimento, o ato da mãe que mata suas crianças exemplifica essa espécie de mal. Acrescente-se que, por ter de abrir mão de sua própria integridade moral, o agente também será contaminado, o que termina por caracterizá-lo como monstro.

Finalmente, tomamos aqui o conceito de monstro, seguindo a exposição que encontramos no ensaio em questão:

11. EURIPIDES. *Medéia*, p. 172.
12. EURIPIDES. *Medéia*, p. 164.
13. EURIPIDES. *Medéia*, p. 174.
14. BUARQUE; PONTES. *Gota d'água*, p. 157.
15. JEHA. *Monstros como metáforas do mal*, p. 16.

Monstros fornecem um negativo da nossa imagem de mundo, mostrando-nos disjunções categóricas. Dessa maneira, eles funcionam como metáforas, aquelas figuras do discurso que indicam uma semelhança entre coisas dessemelhantes (...). O que liga os dois ou mais elementos de uma metáfora é a idéia que ela representa. O mesmo se dá com os monstros (...)¹⁶

O autor ainda chama a atenção para o fato de que essas disjunções não precisam ser entre domínios cognitivos. Basta que se abra uma fresta entre o que é próprio da coisa ou do ser e a forma como ela ou ele se apresenta.

Trazendo a observação ao contexto da peça, o fato de Medéia ou Joana serem mães, somado ao senso comum de que mães costumam proteger seus filhos, faz com que o assassinato quebre a expectativa: não parecem próprios a uma mulher os atributos de quem dá a vida e de quem a tira das mesmas crianças. Essa contradição provoca a separação entre a imagem protetora que se espera das mães e as atitudes homicidas de Medéia e Joana.

Os autores de *Gota d'água*, embora construam uma evidente e explicitada leitura de Eurípides, provocam vários deslocamentos no enredo que se manifestam, por exemplo, na imagem que Joana constrói de Creonte, "(...) esse ladrão/do rosto humano e a cauda de escorpião",¹⁷ que corporifica uma figura monstruosa. Em *Medéia*, o rei de Corinto, embora inimigo da protagonista, não demonstra características morais que justifiquem uma representação semelhante.

Segundo as declarações de Chico Buarque e Paulo Pontes, no prefácio de *Gota d'água*, o principal objetivo dessa "tragédia carioca" foi a denúncia de problemas sociais.¹⁸ Como a censura perseguia implacavelmente qualquer manifestação política que contestasse o regime vigente, muitas peças não foram encenadas naquele ano de 1975, o que levou os autores a não comparecerem à entrega do prêmio Molière que lhes foi conferido. Segundo Chico Buarque, em entrevista à revista *Veja*, "Muita gente disse: que atitude orgulhosa, antipática. Pois é, uma atitude antipática a gente tem de tomar de vez em quando."¹⁹ Entretanto,

16. JEHA. Monstros como metáforas do mal, p. 21-22.

17. BUARQUE; PONTES. *Gota d'água*, p. 166.

18. BUARQUE; PONTES. Apresentação, p. xv.

19. BUARQUE. Entrevista a Antônio Crysóstomo. O compositor de "Construção", pronto para novo vôo, conta os problemas que enfrentou, p. 4

se as denúncias expostas na peça puderam passar pelo crivo dos censores, foram enfaticamente assinaladas pela crítica, que praticamente concentrou-se nelas.

O problema social focado em *Gota d'água* é a exploração que o rico empresário Creonte exerce sobre os moradores da Vila do Meio-dia. A maioria desses moradores havia comprado dele apartamentos em prestações que, reajustadas de maneira extorsiva, mantinha-os presos a um vínculo insolúvel.

Quando aceita Jasão como genro, Creonte recebe dele instruções detalhadas para melhor manipular esses moradores, de sorte a fazer com que eles não o vissem mais como inimigo, mas quase como um benfeitor, o que desarma a estratégia de Egeu, líder comunitário que não tinha dívidas com Creonte. Este, por sua vez, como o rei grego, percebe na antiga mulher de Jasão uma inimiga temível, que deve ser afastada.

O que leva Joana a matar os filhos e a se suicidar não é apenas o fracasso de sua tentativa de trazer Jasão de volta, ou a frustração por Creonte ter descoberto a tempo sua intenção de matar a rival com o bolo envenenado. Mais que essas duas situações – para ela, humilhantes –, atinge Joana o abandono de suas amigas, que aceitam trabalhar para a realização do casamento de Alma e Jasão, preparando a festa e dela participando.

Vista por esse ângulo, a tese apresentada pela peça parece a mesma que se explicita em *Os saltimbancos*, traduzida e adaptada por Chico Buarque dois anos depois: “Um bicho só é só um bicho, agora todos juntos (...)”²⁰ E mais adiante: “Todos juntos somos fortes,/somos flecha e somos arco,/todos nós no mesmo barco,/não há nada pra temer.”²¹ Este é o cerne da estratégia de Egeu:

(...) se ele quiser/te despejar na rua – e ele pode – /não vai poder porque
vai dar um bode,/todo mundo vai ficar do seu lado,/Creonte vai ficar
paralisado (...) /Mas se (...) você se põe/a agredir, xingar, abrir o berreiro/
(...) você se isola, perde a aprovação/dos seus vizinhos, fica sem razão./
(...) A sua sorte/é ligada à sorte de todo mundo/na vila.

Por isso, quando Creonte consegue angariar a simpatia dos habitantes da vila, Joana sabe que perdeu o marido, a solidariedade dos vizinhos e a casa onde morava. O desfecho trágico que se seguirá provém do fato de que essa mulher não consegue desistir de sua luta, mesmo sem qualquer esperança de reaver o que perdeu.

20. BARDOTTI. *Os saltimbancos*, p. 23.

21. BARDOTTI. *Os saltimbancos*, p. 25.

A conotação de abandono por parte de seus pares não se encontra na peça de Eurípides, mesmo que Medéia tenha feito com que toda a população de Corinto se voltasse contra ela. Desde o início, apesar de ter angariado a simpatia do coro, ela era uma estrangeira e parecia se relacionar melhor com os deuses que com seus vizinhos. Como nos informa Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa: “(...) Medéia deve ser apresentada como deusa entre deuses, o que justifica plenamente sua saída *ex machina*.”²² Por isso a mulher feiticeira conversa com os deuses com tanta familiaridade e obtém seus favores, mesmo que, a olhos mortais, não faça por merecê-los.

Não há muitas críticas disponíveis sobre *Gota d'água*. No sítio que reúne grande parte do que se escreveu sobre os trabalhos de Chico Buarque, encontram-se quatro artigos. Sábato Magaldi, em “Uma ovação para a tragédia brasileira”, destaca que os autores retrataram: “A solidariedade com a oprimida Joana-Medéia, contra a opressão de Creonte, símbolo do poder, e o fraco Jasão, que o serve. A introdução do mecanismo social numa trama que, sem descurar o ímpeto do sentimento desencadeado, não se esgota nele.”²³ Ainda o mesmo crítico, em artigo intitulado “O universal brasileiro”, acrescenta:

Se Eurípides centra a sua tragédia no berro descomunal de Medéia, Chico Buarque e Paulo Pontes, inspirados em concepção de Oduvaldo Vianna Filho para a tevê (segundo eles próprios, honestamente, creditam no texto publicado), observam o primitivismo da paixão no relacionamento direto e linear do morro, e desnudam o substrato social, demitindo-se o homem de sua intratabilidade em troca do bem-estar financeiro.²⁴

Para Fernando Peixoto, em “Medéia nova”, “O tema da peça é o choque ideológico,”²⁵ e, para Yan Michalski:

O que me apareceu com particular nitidez, nesta revisão da peça, mais do que nos contatos anteriores com ela, é que o aspecto mais interessante

22. BARBOSA. Para os deuses não há argumentos, p. 43. Há ainda um outro ensaio dessa autora que trata o mesmo tema, intitulado “Para os deuses não há argumentos”. Em ambos se discute o final da peça a partir do parentesco entre Medéia e o Sol.

23. MAGALDI. Uma ovação para a tragédia brasileira, p. 2.

24. MAGALDI. O universal brasileiro, p. 1.

25. PEIXOTO. Medéia nova, p. 1.

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.²⁶

Sob diferentes enfoques, os artigos destacam – mesmo que não exclusivamente – os aspectos sociais que os autores enfatizam. Na apresentação da peça, Fernando Peixoto já comentara: “estudando a realidade brasileira de hoje [os autores] conseguem ainda engravidar o tema original de um conteúdo social vigoroso”.²⁷

Quanto à crítica acadêmica específica sobre esta peça, tive acesso a três ensaios. Um de Selma Calasans Rodrigues, intitulado “Parricídio simbólico em *Gota d’água*”;²⁸ um de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, intitulado “Chico Buarque, Brasil e Europa – depois de um simpósio”,²⁹ e um de Leila Cristina Barros, “Tragédia social em *Gota d’água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes: aspectos hipertextuais e intermidiais”.³⁰ Do segundo desses ensaios trataremos mais adiante.

Selma Calasans Rodrigues, na trilha entrevista por Yan Michalski, mostra como a peça denuncia a estrutura social que se vale do favor como instrumento para alienar o povo do sentido do direito. Esse mecanismo fará com que Creonte mude sua imagem de algoz para a de protetor dos moradores da Vila do Meio-dia, tornando justificável a expulsão de Joana, cuja revolta, pessoal e passional, passa a ser vista como despropositada. Segundo esse ensaio, a força da articulação tramada entre Jasão e Creonte é que impulsionará a ação de Joana: “O filicídio e o suicídio assumem um papel só: representam o parricídio simbólico, na medida em que, através do ato, é desvelada uma engrenagem do poder, uma demagogia enganadora.”³¹ Essa leitura garante que Joana acerta o alvo e, ao que parece, dilui a responsabilidade dela, uma vez que confere aos crimes um sentido político.

26. MICHAUSKI. Um clássico sempre vigoroso, p. 1.

27. PEIXOTO. Uma tragédia nacional-popular. Apresentação para *Gota d’água*, p. 1.

28. RODRIGUES. Parricídio simbólico em *Gota d’água*.

29. BARBOSA. Chico Buarque, Brasil e Europa – depois de um simpósio.

30. BARROS. Tragédia social em *Gota d’água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes: aspectos hipertextuais e intertextuais.

31. RODRIGUES. Parricídio simbólico em *Gota d’água*, p. 56.

Leila Cristina Barros toma outra via para sua leitura, realçando as muitas mídias que se encontram na peça. Como exemplos, o jornal que é lido pelos moradores ou o rádio que toca na oficina de Egeu. Mas, também para ela, a ênfase da peça recai sobre a questão social:

No caso de *Gota d'água*, esse novo circuito de sentido de que fala Genette é o próprio contexto social do Brasil, já naquela época, de pobreza e precária distribuição de renda, provocadas pelo sistema capitalista que castiga grande parte da população. Sem condições e perspectivas de melhoria, alguns vêm, no exemplo do sambista cujas canções são tocadas no rádio, a ilusória via do sucesso como possibilidade de ascensão. A gota d'água do espetáculo é o samba de Jasão; é também a condição de Joana, mulher apaixonada que, no seu abandono, é capaz de atitudes extremas; mas é também, e sobretudo, a condição de um povo sem casa, sem chances, sem a voz que lhe reste.³²

Joana já está identificada ao povo através do nome escolhido pelos autores, que convive com os de Jasão, Creonte e Egeu, trazidos da Antiguidade. Ainda Selma Calasans Rodrigues observa que ele “provém de uma raiz indo-europeia que significa *voz, grito, ressonância*: Joana voz de um grupo, grito de mulher e povo marginalizados”.³³ Também o ensaio de Leila Cristina Barros realça essa identificação. Sob essa ótica, Joana jamais seria identificada a um monstro.

Através das muitas mídias que se encontram na peça, bem exploradas no ensaio de Leila Cristina Barros, podemos ver que *Gota d'água* se compõe de uma certa mistura, inclusive no que concerne ao papel da música que lhe dá o título. O samba é, ao mesmo tempo, o passaporte de Jasão e a voz de Joana; já não sabemos o que é de um e o que vem de outra, cujos nomes, afinal, são quase anagramáticos.

Como exemplo de misturas singulares, cabe ressaltar, na peça, o sincretismo religioso que vai muito além do que se costuma encontrar na cultura brasileira, incorporando também o universo de deuses gregos. Nesse contexto, a oração de Joana é exemplar, ao representar o hibridismo cultural de que essa peça é feita.

32. BARROS. Tragédia social em *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes: aspectos hipermediais e intertextuais, p. 7.

33. RODRIGUES. Parricídio simbólico em *Gota d'água*, p. 50.

Na língua viperina da mulher traída, misturam-se não apenas as culturas, mas as próprias palavras, listando-se diferentes categorias: substantivos concretos e abstratos, ervas e sentimentos. Realiza-se, aqui, um daqueles “encontros insólitos” registrados por Michel Foucault: “Sabe-se o que há de desconcertante na proximidade dos extremos ou, muito simplesmente, na vizinhança súbita das coisas sem relação; a enumeração que as faz entrecocar-se possui, por si só, um poder de encantamento (...).”³⁴ Nesse trecho da peça, choques silábicos produzem palavras novas, poeticamente, como efeitos de colisão. De certa forma, a linguagem realiza o mesmo tipo de mistura perigosa que, no enredo, converte o alimento em veneno mortífero.

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, que tem se dedicado ao estudo de *Medéia* – principalmente a de Eurípides, mas também a de Sêneca –, debruça-se sobre *Gota d’água* em artigo já aqui mencionado, em que propõe uma criteriosa comparação entre as preces dessas três mulheres. Para ela, na primeira oração de Joana, “(...) estão amalgamados séculos de cultura grega, romana, africana e brasileira. Cada figura mitológica mencionada está em perfeita harmonia com as outras invocadas”.³⁵ Sabe-se que essa cultura é mais dos autores que do povo; entretanto, também se verifica que, à exceção dos deuses gregos, os outros convivem em nossa crença popular. Sobre a fala proferida por Joana enquanto tempera seus bolos de carne, seu segundo momento de prece, observa “O poeta que cria o texto como uma mistura enfeitada de elementos morfológicos, fonéticos e poéticos de alto grau (...).”³⁶ Entre todos os exemplos, gostaria de destacar o neologismo “venemoinho”,³⁷ pela rotação que ele imprime ao movimento com que se prepara a mandinga.

Para enfatizar o quanto o hibridismo era temido na cultura grega, destaca-se esta fala da ama de Medéia: “Tudo quanto ultrapassa a medida tem para eles [os mortais] funesta influência e torna suas calamidades mais terríveis quando atingidos pela cólera divina.”³⁸ Essa observação vem como resposta à

34. FOUCAULT. Prefácio, p. X.

35. BARBOSA. Chico Buarque, Brasil e Europa – depois de um simpósio, p. 187.

36. BARBOSA. Chico Buarque, Brasil e Europa – depois de um simpósio, p. 188.

37. BUARQUE; PONTES. *Gota d’água*, p. 160.

38. EURÍPIDES. *Medéia*, p. 168.

maldição que a mulher enfurecida lançara em altos brados contra os próprios filhos. Na peça grega, somente a protagonista parece ser responsável pelo desmesurado. Ainda Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, em outro de seus ensaios, adverte: “Essa questão é simplesmente o assunto de todas as tragédias! Em todas elas o poeta nos leva a contemplar a condição humana, seus limites e seus desejos *desmedidos*.”³⁹ Aí está o estopim da tragédia.

Imagem de um pequeno detalhe, a gota d’água é aquele mínimo que faz entornar a mágoa, o quase nada que, entretanto, ultrapassa o limite e transtorna a ordem vigente. A gota d’água é a marca do desmedido e, ao escolhê-la para título, os autores deslocam a ênfase da personagem filicida para o limiar em que a tragédia se deflagra.

É ainda outro deslocamento que encerra essa peça: os atores que representam as personagens mortas se levantam e se juntam às demais, enquanto ganha o palco a manchete anunciando o crime, reproduzida na capa do livro:

UMA TRAGÉDIA CARIOCA. ASSASSINOU OS DOIS FILHOS E SE MATOU.
Vingança macabra: Abandonada pelo amante Jasão, o famoso autor do grande sucesso “A gota d’água”. Quando ficou famoso preferiu a filha do rico bicheiro – Creonte foi a causa do tresloucado gesto.⁴⁰

Ao lado da manchete, está escrito “Luta Democrática. Grande Rio, 1 cruzeiro”.⁴¹ Na entrevista de Chico Buarque em *O Pasquim*, já mencionada, este é o ponto que ele destaca: “[*Gota d’água*] É a “Medéia”, de Eurípides, adaptada para o subúrbio carioca. Toda a tragédia grega é essa tragédia carioca. O layout da peça é a Luta Democrática.”⁴²

Como este ensaio procura enfatizar, esta era a intenção explícita dos autores: denunciar um quadro de desigualdade social. Para isso, vale insinuar que a culpa não foi de Joana: “Creonte assim exagera/Depois ele não se zangue/Se em vez de correr o vinho/Das torneiras, correr sangue.”⁴³ Mais de uma vez, o empresário bicheiro corporifica a perversidade dessa condição social, desviando o caráter

39. BARBOSA. A tragédia grega – consciência e aceitação do limite como meio de alcançar o conhecimento, p. 26.

40. BUARQUE; PONTES. *Gota d’água*, [primeira capa].

41. BUARQUE; PONTES, *Gota d’água*, [primeira capa].

42. BUARQUE. Entrevista à equipe de *O Pasquim*. O som do Pasquim, p. 16.

43. BUARQUE; PONTES. *Gota d’água*, p. 80.

passional do gesto de Joana. Aliás, o crime já nem é causado por Jasão, mas por Creonte, que o corrompeu. Posto dessa maneira, quem seduziu Jasão não foi Alma, que Joana chama de “mosca morta”, mas a “mosca azul” do sucesso que Creonte pôde comprar.⁴⁴

Em *Medéia*, as crianças são mortas a facadas, e tentam fugir da mãe.⁴⁵ Joana prefere alimentar os filhos com seu veneno, mas não sem antes descrever como ela imagina que será o seu efeito: “(...) morrer com veneno cortando/as entranhas (...) escorrendo, arruinando,/fazendo a carne virar uma pasta/por dentro.”⁴⁶ Se os filhos de Medéia sabe que ela os irá matar, os de Joana pensam que ela os está afagando; a primeira delas age aos gritos, enquanto a segunda acalenta, descrevendo um lugar paradisíaco. Isto tornaria o crime de Joana menos cruel?

O final de *Gota d'água*, mais que o de *Medéia*, desmascara a violência adormecida sob o sentimento amoroso. Essa última revelação é o atributo monstruoso, que cumpre sua função de pôr a descoberto o negativo de nossa visão de mundo. Como considerava o coro, em *Medéia*, “O Amor, que nenhum freio segura, não deixa aos mortais nem honra nem virtude. Mas, quando Cípride mantém alguma medida, não existe mais amável divindade.”⁴⁷ Não é mérito do amor, mas da contenção, os benefícios que esse sentimento pode trazer.

Esta é a conclusão a que chega Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, depois de comparar as três versões de *Medéia*:

E a peça é um sucesso, porque realmente bela. Mas a identificação Medéia/povo brasileiro – numa inversão absoluta do papel que a personagem exercia no mundo antigo – parece-nos uma incorporação perversa. Da tragédia grega falta o horror (componente essencial para a khátarsis), fica de forma doentia, a compaixão. De fato somos oprimidos, estamos uma situação esmagadora frente às grandes potências. A questão é: acostumamo-nos com o papel de vítima?⁴⁸

Este ensaio procura dialogar com essa proposição.

44. BUARQUE; PONTES, *Gota d'água*, p. 76 e 11, respectivamente.

45. EURÍPIDES, *Medéia*, p. 209.

46. BUARQUE; PONTES. *Gota d'água*, p. 166.

47. EURÍPIDES. *Medéia*, p. 185.

48. BARBOSA. Chico Buarque, Brasil e Europa – depois de um simpósio, p. 189.

Acredito que o sentimento de piedade advenha dessa identificação de Joana como o povo e da solidariedade que essa identificação desperta. Mas, quando nos lembramos de que houve um filicídio cruel, premeditado, executado por vingança, podemos devolver a essa personagem as características do monstro, e, talvez, o sentimento despertado no final da peça seja a indignação.

Para entender melhor este conceito, tomamos outro ensaio, da mesma estudiosa, em que, a partir de uma observação de Aristóteles, informa: “A indignação é um sentimento contrário à compaixão, um dos elementos necessários à catarse.” Acrescenta, ainda, que ambos se relacionam ao merecimento.⁴⁹ Dito de outra maneira, quando sentimos compaixão, é que estamos considerando os males que Joana não merecia. Sentiremos indignação se observarmos que ela obteve êxito em sua vingança, à custa do sofrimento de inocentes.

Para que a indignação seja possível, é importante retomar as palavras finais de Joana: “Eu transfiro pra vocês a nossa agonia/porque, meu Pai, eu compreendi que o sofrimento/de conviver com a tragédia todo dia/é pior que a morte por envenenamento.”⁵⁰ Joana praticou uma ação malévola, escolheu qual a melhor forma de infligir, ao maior número de pessoas, aquele que ela considerou o pior mal moral e apresenta, portanto, todas as características do monstro. Se devolvermos ao monstro seu papel de denúncia, teremos restituído a Joana um aspecto inerente à condição humana. Para melhor dizer sobre isso, novamente recorro a Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa: “Admitiremos simplesmente o desejo de desmedida como algo tão natural quanto seja a natureza do ser.”⁵¹ Em meu entendimento, mesmo identificada ao povo brasileiro, Joana põe em cena um monstro que pode estar adormecido em qualquer amante. E que Afrodite nos proteja com a contenção!

Nas palavras de Jeffrey Jerome Cohen, “o *monstrum* é, etimologicamente, ‘aquele que revela’, ‘aquele que adverte’, um glifo em busca de um hierofante. Como uma letra na página, o monstro significa algo diferente dele: é sempre um deslocamento (...)”⁵² Mesmo que o horror representado por

49. BARBOSA. A sedução do estrangeiro em Sófocles, Eurípides e Apolônio de Rodes, p. 555.

50. BUARQUE; PONTES. *Gota d'água*, p. 167.

51. BARBOSA. A tragédia grega – consciência e aceitação do limite como meio de alcançar o conhecimento, p. 34.

52. COHEN. A cultura dos monstros: sete teses, p. 27.

Medéia não tenha sido o alvo principal de *Gota d'água*, isso não faz com que desapareça. Trata-se, então, de recolocá-lo no centro desta leitura, descolando a identificação entre a motivação de Joana e a causa popular. Só assim a tragédia cumprirá plenamente sua função.

Para que se reverta o amor em ódio, segundo a peça de Chico Buarque e Paulo Pontes, uma gota d'água pode bastar. Se algumas metáforas parecem encantadoras, não se deve esquecer da fresta que sustenta sua estrutura e que deve permanecer vazia: o monstro da desmedida aí está para lembrar que há sempre um avesso na imagem que contemplamos.

Abstract: This essay intend to show how Joana, the Brazilian Medeia, protagonist of the Chico Buarque's and Paulo Pontes's play, Gota d'água, represent a moral monster. To do so, this essay hang the Joanás crime, for revenge, as the center of the play, in spit of the movements that intent to introduce her as Brazilian people represent, mor victim them criminal, in adapted scheme.

Keywords: criminal, monsters, Brazilian Literature.

Referências

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Para os deuses não há argumentos. In: MENDES, Eliana Amarante de Mendonça; OLIVEIRA, Paulo Motta; BENN-IBLER, Veronika (Org.). *Revisitações*. Edição comemorativa. 30 anos da Faculdade de Letras/UFMG. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1999. p. 317-329.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Termos relativos à idéia de prece na *Medéia* de Eurípides. *Todas as letras* – Revista de Língua e Literatura, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Ano 6, n. 6, p. 43-50, 2004.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. A tragédia grega – consciência e aceitação do limite como meio de alcançar o conhecimento. *Uniletras*, Universidade Estadual de Ponta Grossa, n. 22, p. 25-40, dez. 2000.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. A sedução do estrangeiro em Sófocles, Eurípides e Apolônio de Rodes. In: MENDES, Eliana Amarante de Mendonça; OLIVEIRA, Paulo Motta; BENN-IBLER, Veronika (Org.). *O novo milênio: interfaces lingüísticas e literárias*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2001. p. 551-560.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Chico Buarque, Brasil e Europa – depois de um simpósio. In: CARREIRA, André Luiz Antunes et al. (Org.). *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003. p. 181-190.

- BARDOTTI, Sergio. Os saltimbancos. Trad. e adap. Chico Buarque. São Paulo: Global, 1999.
- BARROS, Leila Cristina. Tragédia social em *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes: aspectos hipermidiais e intertextuais. 2005. 8 p. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/chicobu.html>>. Acesso em: 4 jun. 2008.
- BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. Apresentação. In: _____. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. p. XI-XX.
- BUARQUE, Chico. Entrevista à equipe de *O Pasquim*. O som do Pasquim. Rio de Janeiro, *O Pasquim*, 1975. 27p. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_1976.htm>. Acesso em: 4 jun. 2008.
- BUARQUE, Chico. Entrevista a Antônio Crysóstomo. O compositor de “Construção”, pronto para novo vôo, conta os problemas que enfrentou. Revista *Veja*, 28 de outubro de 1976. 5 p. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_1976.htm>. Acesso em: 4 jun. 2008.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *A pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.
- EURÍPIDES. *Medéia*. In: ÉSQUILO, *Prometeu acorrentado*; SÓFOCLES, *Édipo rei*; EURÍPIDES, *Medéia*. Trad. Alberto Guzik et al. São Paulo: Abril Cultural, 1982. p. 157-222.
- FOUCAULT, Michel. Prefácio. In: _____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8. ed. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. IX-XXII.
- JEHA, Julio. Monstros como metáforas do mal. In: JEHA, Julio (Org.). *Monstros e monstrosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 9-31.
- MAGALDI, Sábado. Uma ovação para a tragédia brasileira., *Jornal da Tarde*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1976. 2 p. Disponível em:<http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=gotadaagua_critica.htm>. Acesso em: 4 jun. 2008.
- MAGALDI, Sábado. O universal brasileiro. Rio de Janeiro, *Jornal da Tarde*, 27 maio 1977. 2 p. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=gotadaagua_critica.htm>. Acesso em: 4 jun. 2008.
- MICHAUSKI, Yan. Um clássico sempre vigoroso. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1º jul. 1980. Caderno B. 1 p. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=gotadaagua_critica.htm>. Acesso em: 4 jun. 2008.
- PEIXOTO, Fernando. Uma tragédia nacional-popular. Apresentação para *Gota d'água*. dez. 1975. 1 p. Disponível em:<http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=gotadaagua_critica.htm>. Acesso em: 4 jun. 2008.
- PEIXOTO, Fernando. Medéia nova. In: PEIXOTO, Fernando. *Teatro em pedaços*. São Paulo: Hucitec, 1980. 1 p. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=gotadaagua_critica.htm>. Acesso em: 4 jun. 2008.
- RODRIGUES, Selma Calasans. Parricídio simbólico em *Gota d'água*. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 58, p. 43-57, ago-out. 1979.