

Dos Trágicos Clássicos à Gota D'Água

Prof. Dr. Amós Coêlho da Silva (UERJ)^a

Resumo:

O heroísmo homérico dos eupátridas ratifica pacto entre deuses e homens no processo de antropomorfização. O teatro, continuador desta educação, a “‘paidéia’ homérica”, receberá de Píndaro para os seres mortais a etimologia de “homem”, de “humus”, barro, argila, à espera de um sopro divino. Esta outorga divina persistirá em Ésquilo, primeiro trágico. Não há contradição em Eurípides, mas em sua época: guerra fratricida, Atenas e Esparta, e sofistas sacodem a ‘paidéia’. Eurípides, embora com o tema legenda dourada, retirou, de cena, ação heróica e passou ao feminino das emoções: o ‘páthos’. Aí, o paradoxal: mãe odiosa, “Medéia”. Sêneca (4 a.C. – 65) não é tradutor. “Medéia”, princesa da Cólquida, mesmo em sua semelhança à de Eurípides, é uma feiticeira, projeto anti-estóico do filósofo. Nos nossos recentes anos 70, economia dependente e repressora, surge “Gota D’Água”, a tragédia brasileira. Personagens pobres e macumbeiros diante daqueles clássicos: reis, príncipes e princesas. Agora, temos Joana, traída por Jasão e moradora de conjunto habitacional. No Jasão da Grécia, a banalização, no de “Gota D’Água”, conforme “Cacetão”: ‘Jasão faltou à ética...’ Nessa carnavalização, temos o imponderável do Brasil.

Palavras-chave: tragédia; intertextualidade; subjetividade; feminina

Introdução

O poeta Eurípides (480 – 406 a.C.) é o terceiro tragediógrafo ático, mas conviveu com Ésquilo (525 – 456 a.C.) e Sófocles (495 – 405 a.C.), porém, em cada um deles teremos características bem distintas.

O estilo de Ésquilo é a amplidão, por isso Aristóteles o chama de ‘**kremnopoios**’, (Bruna, 1988: 11) o criador de precipícios. Longas passagens do coro e pouca ação, ou seja, drama. Seus personagens são divindades que atuam no drama, como Apolo, Prometeu... O seu tema é bem emblemático do trágico no *tópos* **sofrer para compreender**, (*páthei máthos*, Agamêmnon, 177). O clímax de sua tragédia é a fatalidade, no sentido literal da palavra (fatum, -i: destino; fatalidade, desgraça; predição, oráculo.) A culpa é coletiva e se reflete no ‘guénos’, tronco familiar – daí, a maldição familiar, como a família dos atridas (Tântalo, Atreu, Egisto, Agamêmnon, Menelau etc.) que pode ser definido como *personae sanguine coniunctae*, pessoas ligadas por laço consanguíneo. (BRANDÃO, 1990, v.I: 77, 207-8, 251, 315)

Quando infrações e crimes são contra os deuses, ‘**hamartias**’, se circunscrevessem ao ‘**guénos**’, a punição seria a morte ou a ‘atímia’, perda da honra. Tornando-se ‘átimos’ de primeiro grau, o proscrito era inteiramente abandonado pela ‘thêmis’ (lei divina, em latim *fas*; oposição a ‘nómos’ – em latim *lex* ou *ius*). Há pinturas de Têmis, a criadora das leis eternas, de ritos e oráculos, em jarros: sentada no ‘onfalós’ do Oráculo de Delfos anunciando as ordenações que deuses e homens devem seguir. Ela é personificação da justiça divina. Na reconciliação com Zeus, nasce a Moira. A palavra grega ‘moira’ provém do verbo *meíresthai*, obter ou ter em partilha, obter por sorte, repartir, donde Moira é parte, lote, quinhão, aquilo que a cada um coube por sorte, o destino. (Ibidem: 140)

Nas religiões a lei ternária parece privilegiada. Assim, percebemos que o poder divino se manifesta mais fortalecido se tríplice, como é a Moira: Cloto [com o aberto, a que fia]; Láquesis [a que sorteia]; Átropos [a que não volta atrás – o a- é privação] As Erínias são antigas aliadas de Géia, pois elas são as guardiãs das leis da natureza e da ordem cósmica, e, como as Moiras, puniam

crimes. São três: *Aleto*, a que não pára, a implacável; *Tisífone*, avaliadora do homicídio, a vingadora; *Megeira*, a que inveja.

A ‘pólis’ está circunscrita na categoria de ‘díke’, em latim, *consuetudo*. Enquanto a família patriarcal esteve unida, a solidariedade existente não permitiu outra justiça que não a da vingança, em latim: *vindex* (vim= força; iudex = juiz), na solução de conflitos entre os clãs.

Sófocles exacerba a antítese, mas não há livre-arbítrio. Apolo é ainda porta-voz de Zeus, não explicitamente na cena trágica: sempre distante e através de Tirésias, o adivinho cego. Temos ainda num discurso poético coordenado ao *status quo* do panteão helênico. Em *Édipo Rei*, o rei de Tebas, luta em vão para escapar do abraço fatal da Moira.

Eurípides nasceu em Salamina, uma espectadora da grande vitória de Temístocles sobre a frota persa de Xerxes, um grande motivo de orgulho helênico, mesmo assim não deveria ser nenhuma novidade para o seu olhar paradoxal sobre a sua própria época. É que quanto mais a formação do homem grego se aperfeiçoava nos festivais olímpicos, tanto mais o monte Olimpo, morada de Zeus, refletia a imagem contraditória dos eupátridas, os bens nascidos.

Os eupátridas foram gradativamente perdendo a capacidade de se locupletar (do substantivo latino locuples = locus, terras, bens de raiz + pleo, encher) e o tema trágico do poeta de Salamina que deveria versar sobre as mesmas poucas famílias, temário de Ésquilo e Sófocles, ou seja, *reduzidíssimo número de famílias, por exemplo, as famílias Alcmeón, Édipo, Orestes, Meléagro, Tieste, Télefo, e outras personagens idênticas, que tiveram de suportar ou cumprir coisas terríveis* (ARISTÓTELES, na tradução de A. P. de Carvalho, 1984: 286) Por isso, Eurípides não retirou seu olhar do Olimpo inteiramente, mas trouxe para cena as ruas de Atenas; ele recebe frequentemente o epíteto de *Scenicus Philosophus*, o Filósofo da Ribalta, pois que foi poeta de uma nova época: nesse período a interação social já não é mais a celebração da vitória de Salamina, como se mencionou acima, mas a imponderável luta pela hegemonia sobre toda a Grécia entre as irmãs Atenas e Esparta.

No que tange à filosofia, as indagações iniciais se desenvolveram a partir dos filósofos físicos em direção ao espírito científico. Mas como as conclusões destes não cabiam mais no contexto histórico, pois não incluiu o Homem em suas especulações, coube aos sofistas o estranho papel de educadores do homem ateniense: um homem, aliás, angustiado pelos efeitos da Guerra do Peloponeso (431 – 404 a. C.), uma guerra fratricida, repetimos: atenienses contra espartanos

Os sofistas se concentraram na atraente Atenas. Avultaram-se projetos que buscavam uma satisfação social, mas dotados de soluções falaciosas. Neste contexto, a erudição enganadora, como a do Hípias, provocou outros interesses. Assim, Protágoras de Abdera, Górgias de Leontino e Pródico de Ceos reuniram em torno de si discípulos e conceitos, como os de Protágoras, que, nas suas *Contradições*, conforme expressão de Diógenes Laércio (séc. III d.C.): *Foi o primeiro a afirmar que, para cada coisa, há duas maneiras de conceber que se contradizem* (apud LESKY, 1971: 162). É também emblemática dessa época a famosa frase do já citado Protágoras: *O homem é a medida de todas as coisas, das que são enquanto são, das que não são enquanto não são*. (Ibidem, 161) Sacudiram a sólida ‘paidéia’, a educação do homem grego. A época da bonança, orgulho expresso em *Os Persas* de Ésquilo, que era um eupátrida, havia esgotado. Eurípides apenas retirou a máscara dos personagens. A crítica de Aristófanes contra Eurípides elucida muito bem o pensamento dos trágicos clássicos. Em *As Rãs*, o personagem que representa Ésquilo diria a Eurípides, quando este o interpela com a indagação (apud BRANDÃO, 1980: 48):

(EURÍPIDES) “Sim ou não: é fictícia a história de Fedra que eu compus?”

(ÉSKULO) “Não, por Zeus, é verídica. O dever do poeta, entretanto, é ocultar o vício, não propagá-lo e trazê-lo à cena. Com efeito, se para as crianças o educador modelo é o professor, para os jovens o são os poetas. Temos o dever imperioso de dizer somente coisas honestas.”

Quer dizer, a madrasta Fedra, apaixonada pelo enteado Hipólito, filho de Teseu, é um tema desonesto? Ao revés, é real e está presente nas pulsões humanas. Por isso, Eurípides é o mais trágico dentre eles, uma vez que *lendas cruéis e imorais o poeta (=Eurípides) não as inventou: eram fábulas conhecidas e por todos repetidas* (Ibidem, 27).

Enfim, Eurípides admitiu os temas tradicionais da lenda dourada, mas apresentou uma nova ótica dentro do seu mundo. Retirou do centro do palco o homem guerreiro e conquistador de Tróia e povoou as suas tragédias com a psicologia feminina das emoções e das paixões sempre em direção ao *páthos, sofrimento e paixão*. Vale a pena pôr em relevo uma passagem que se tornou clássica:

(MEDÉIA): Não agüento mais olhar meus filhinhos. Sucumbo a meu infortúnio. Compreendo o crime que tenho a audácia de praticar, mas a paixão é mais forte que a razão...(Medéia, 1032-1080, cf. BRANDÃO, 1974: 70).

Em grego: ‘Thimòs kreísson tòn bouleumáton’ (KITTO, 1990: 20 - verso 1907 (sic)):

Thimós: vontade; coração.

bouleuma: conselho, razão.

Pascal (1623-1662), mesmo sendo matemático e físico, teve sensibilidade receptiva. Também Vinícius de Moraes (1913 – 1980) se inspira em Eurípides e dirá, num de seus versos, que o coração tem razões que a própria razão desconhece.

1 Eurípides e Sêneca

Em *Medéia*, Eurípides dá novo tom ao antigo mito. O Poeta de Salamina traz da retórica e da filosofia formas que contemplem a estrutura do drama; por isso, ou quase abandona o relato mítico ou o transforma na angústia emotiva de seus personagens. Muda a direção da vontade de Medéia por quatro vezes. Propõe um debate com a platéia, configurada na metáfora sobre o significado do casamento do Coro, as mulheres corintianas. Compara, questionando, a dor do parto com o combate singular do valente soldado na guerra. O que seria mais terrível o tédio masculino em relação ao casamento, buscando companhia feminina - às vezes, até masculina - nas ruas ou a resignação subserviente da esposa helênica? E outros aspectos que se constituíram, até então no patriarcalismo, num *noli me tangere, não me toques*. E Medéia nem ao menos chegou a se casar por um dote, velha tradição helênica, que inclusive chega aos nossos dias, como em *Senhora*, de José de Alencar e em *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo - citam-se estas apenas para sublinhar a herança patriarcal grega no Ocidente. Mas Medéia o menciona explicitamente em relação às outras mulheres gregas: “Mujeres corintias, (...) De todos los seres vivos y dotados de razón, las mujeres somos las más desgraciadas; pues en primer lugar, con gran cantidad de dinero, necesitamos comprar un esposo (...)” (TEATRO, 1978: 489)

Essas são as mazelas dos casais gregos: as mulheres de Atenas eram ou não Medéias? É por isso que o Poeta escolheu a bárbara Medéia que mata os filhos com o intuito de ultrajar o marido infiel! Jasão a queria grega, resignada. Apresenta-se Jasão um oportunista e, para recompensar-lhe, oferece à mesma uma carta de recomendação! Assim, ela teria a vida dela e os filhos teriam o seu poder; afinal, ele casaria com a princesa Creúsa e, daí, os filhos seriam príncipes sob um novo lar.

Quem introduziu a tragédia grega em Roma foi Lívio Andronico, por ocasião dos *Ludi Maximi* de 240 a.C. Costuma-se dizer que a tragédia não teve ressonância na velha Roma de *Iuppiter Stator, Júpiter de pé*, em defesa das muralhas altaneiras de Roma. Ou seja, pelo fato de o romano ser um *miles et agricola, um soldado e agricultor*, não seria capaz de apreciar a tragédia. *O êxito popular da tragédia em Roma, posto em dúvida por muito tempo, não sofre, hoje, entretanto,*

a mesma contestação da parte crítica e da historiografia modernas, em virtude de mais refletida consideração dos fatos (COSTA, 1978: 44).

Não herdamos nenhuma tragédia dos três primeiros séculos a.C. e, porque herdamos múltiplas peças de comédia, essa estatística serviu de apoio à opinião de uma não acolhida da tragédia no mundo latino. Até o Prólogo de *Anfitrião* de Plauto, como argumento – mas insuficiente a nosso ver – reforça a antipatia do romano pela tragédia. O personagem Mercúrio desta comédia se apresenta à platéia e estabelece a *captatio benevolentiae*, captação da boa vontade, uma espécie de função fática da linguagem, tática de Plauto para atrair a atenção da platéia. Mercúrio afirma, diante dos romanos, que representará uma tragédia, mas, ao notar a contração dos rostos contrariados dos espectadores, corrige-se sustentando que, sendo ele filho de Júpiter, tudo pode e num estalar de dedos transformar a peça numa tragicomédia. Como a platéia ainda permaneceu contrariada, argumentou que existindo deuses e reis no drama não poderia ser de outro jeito. Ou seja, os deuses e reis são temas elevados e graves, daí tragédia. E como havia escravos, ao contrário: a comédia.

Não constitui, pois, razão convincente aos olhos da crítica e historiografia modernas o argumento da perda das tragédias latinas, se outras obras preciosas foram também perdidas. A rigor, houve interesse dos romanos pela tragédia. A Profa. Aída Costa, citada acima, conta-nos que, na representação de *Ilíona*, de Pacúvio, a encenação arrancava lágrimas da platéia, mas o ator Fúfio, embriagado, adormeceu no palco. Como o ator que contracenava com ele não conseguiu acordá-lo, superando a este os espectadores proferiram em coro “Mater te apello!”, conforme testemunho de Horácio, *Sátiras*, II, 3, 60-62.

Lucius Annaeus Seneca, Sêneca “o Filósofo” (4 a.C.- 65 d.C.) haverá de contrariar mais tarde, a opinião de Cícero (106 – 43 a. C.), que, em *De Finibus*, 1, 2, 1, declara que essas peças latinas são traduções literais. Os fragmentos dos antigos trágicos, criticados por Cícero, no máximo, realizavam a *contaminatio*, a contaminação, quer dizer, *ex multis unam facere, de muitas fazer uma*. Sêneca foi além. Demonstrou clara preferência por Eurípides, explorou o gosto da platéia romana pelas leituras públicas, realçou suas tragédias com tons retóricos, retirou o “suspense” euripídiano e caracterizou os personagens estoicamente e os coros se tornaram epicuristas, uma fórmula alegórica que lhe possibilitou longos trechos míticos no enredo da peça.

A sua preferência pelo monstruoso, como a ira de Hércules, pela crueldade, como quando o seu Édipo arranca o globo ocular no palco, pelo assassinato, como o dos filhos de Medéia em pleno palco, tem sido mencionado na historiografia e crítica modernas como **senequismo**. Elemento original no teatro ocidental, pois que o teatro grego, mesmo em Eurípides, apesar das novidades – mas ainda preso ao sentido litúrgico da representação teatral helênica, havia uma encenação de cunho religioso e as cenas brutais, como assassinatos, estupros e outras brutalidades, ou outro *tópos* comum à tragédia, eram retiradas dos olhos do espectador e, por motivos religiosos, embora teatro etimologicamente signifique lugar de onde se vê, mas na Hélade o que deveria ser visto não poderia ser profano, e sim sagrado, tais cenas eram representadas na ‘skené’, uma tenda atrás da orquestra. Há quem realce em William Shakespeare um certo senequismo com presença de fantasma, como em *Hamlet*, a paradoxal loucura sábia do *Rei Lear*, magia negra em *Macbeth*, etc.

De onde vem esse senequismo? Sêneca viveu uma época de violência ímpar. Basta citarmos dois nomes de imperadores romanos sob os quais ele viveu: Calígula e Nero. Ambos marcaram a história de Roma com atrocidades tais como a promoção do cavalo *Incitatus* a senador, com direito a alojamento magnífico, a criados, a compartilhar da mesa de refeição dele mesmo, Calígula! Nero, enquanto tocava uma lira entoando seus próprios versos, pôs fogo em Roma! Se Hércules, personagem mítica preferida por Sêneca, é o protótipo do estoicismo, domínio das paixões e realização de benfeitorias sem esperar quaisquer recompensas.

Como se disse, o personagem em destaque na tragédia de Sêneca é Hércules, por ser emblemático do procedimento estóico. O cumprimento de sua difícil missão exigiu aplicação, disciplina e inúmeras purificações, como em *Hercules Furens*:

Quae bella! quidquid horridum tellus creat
Inimica; quicquid pontus aut aer tulit
Terribile, dirum, pestilens, atrox, ferum,
Fractum atque domitum est... (30 – 4)
Que batalhas! tudo o que a terra inimiga
Procria de horrível; tudo o que mar ou o ar
Produce de terrível, cruel, pestilento, atroz, feroz,
Foi dizimado e domado...¹

E tudo isso sem solicitar qualquer compensação, a não ser a conquista espiritual da elevação da alma.

Já Medéia é, ao contrário, a paixão incontrollável, na visão do poeta latino, e não a metáfora da mulher grega oprimida pelo homem. Eis o procedimento de Medéia logo no Prólogo, onde já lemos bastante referências mitológicas, se exalta e se descontrola:

(...)Iam parta ultio est: (25)
Peperi. Querelas uerbaque in cassum sero.
Non ibo in hostes? Manibus excutiam faces
Caeloque lucem. Spectat hoc nostri sator
Sol generis, et spectatur et curru insidens
Per solita puri spatia decurrit poli? (30)
Non redit in ortus et remetitur diem?
Da, da per auras curribus patriis uehi,
Committe habenas, genitor, et flagrantibus
Ignifera loris tribue moderari iuga:
Gemino Corinthos litore opponens moras (35)
Cremata flammis maria committat duo.
Hoc restat unum, pronubam thalamo feram
Vt ipsa pinum postque sacrificas preces
Caedam dicatis uictimas altaribus.
(...)A vingança então foi trazida à luz: (25)
Quando tive filhos. Mas é em vão que queixo-me e lamento.
Não irei contra meus inimigos?
Arrancarei de suas mãos os archotes, do céu a luz. O ancestral de minha raça,
O Sol², contempla este espetáculo: não só se deixa contemplar mas também
Percorre, sentado em sua carruagem, os serenos espaços do puro céu? (30)

¹ Os textos latinos no presente artigo foram traduzidos por mim.

² Eetes, pai de Medéia, era filho do Sol.

Nem volta de onde se faz erguer, nem faz recuar o dia?
Concede-me, concede-me ser transportada pelas nuvens no carro paterno,
Concede-me tuas rédeas, o pai; permite-me guiar com teus chicotes de fogo
Os cavalos flamejantes. Corinto, que fica entre dois mares opostos (35)
Em sua dupla praia será queimada pelas chamas.
Só me resta ser a madrinha do casamento
Quando eu mesma proferir preces depois dos sacrifícios
E golpear vítimas nos altares.

Não evitou a *contaminatio*, mas introduziu mudanças substanciais que afetaram tanto a forma quanto as cenas e personagens, possibilitando uma leitura renovada. No caso da peça *Medéia*, as inovações são a eliminação da cena de Egeu, redução dos confrontos entre Jasão e Medéia, porém mais contracenagens de Medéia e a Ama, conferindo, por isso mesmo, a esta o estatuto de inconsciente de Medéia: é personagem confidente e está sempre em confronto verbal com a protagonista (Fedra, Médeia ou Dejanira) nas cenas que alguns denominam de *convencimento*. E nestas confrontações, a personagem principal expõe o seu estado de ânimo, as suas intenções, e a Ama tenta dissuadi-la, segue então uma disputa em que haverá a confirmação das intenções da protagonista e a consecução de seus planos. Em lugar do estratagema de Eurípides na cena em que o Pedagogo informa Medéia que os filhos dela estão livres do desterro e a esposa real havia recebido em suas mãos os presentes enviados, Sêneca explicita em pleno palco as potencialidades mágicas de Medéia: invocações infernais, apoio de Hécate, estimuladora da força de venenos nos presentes que irão ser enviados para desencadear um incêndio que queimará os ossos da nova esposa...

O coro de Sêneca prega o epicurismo ou a *tranquila quies*, como se lê em *Hercules Furens*:

Haec innocuae, quibus est vitae
Tranquila quies, et laeta suo (160)
Parvoque, spes et in agris.
Turbine magno spes sollicitae
Vrbibus errant trepidique metus,
Ille superbos aditus regum
Durasque fores, expers somni, (165)
Collit; hic nullo fine beatas
Componit opes, gazis inhians,
Et congesto pauper in auro.
Essa tranqüila quietude de uma vida (160)
Inocente, a esperança e uma casa satisfeita
Com o seu pouco nos campos.
Com grande agitação, desejos solícitos
E os medos trepidantes errando pelas cidades.
Ele cultiva, sem dormir, as soberbas entradas (165)
E as indiferentes portas dos reis; nisto, sem fim
Compõe riquezas felizes, enquanto cobiça tesouros,
E acumulado de ouro é pobre.

Esse Coro, profundamente epicurista, não há de esconder sua antipatia por Medéia. Ele comentará que ela é o resultado da ousadia dos argonautas, que, intemoratos, singraram mares, maculando locais inocentes, sem esquecer que eles arriscaram desabusadamente suas vidas quando confiaram *tenui ligno* (v.304), *num frágil lenho*. Qual o preço desta realização? O velocino de ouro *maiusque mari Medea malum* (v.362), e *Medéia: flagelo pior que o mar*.

Outro ponto que deve ser esclarecido é o fato de se constarem numerosas hipérboles, ambigüidade, o gosto pelo realismo exacerbado, o excesso de erudição geográfica e mitológica. Mas tudo isso é o que também caracteriza o pós-classicismo latino e já vinha ocorrendo desde Ovídio essas marcas comuns à poesia romana tardia.

1.1 Gota D'Água

No Brasil, no período da ditadura militar, décadas de 60 e 70, vivemos dificuldades, como a da economia, que se caracteriza como dependente dos países ricos, excludente, repressora das camadas populares inferiores. Para solucionar essa questão as autoridades políticas fomentaram um sistema de moradia denominado BNH, Banco Nacional de Habitação.

Gota D'Água, de Chico Buarque e Paulo Pontes, é a tragédia, que, como eles afirmam, *é uma reflexão sobre esse movimento que se operou no interior da sociedade, encurralando as classes subalternas*.(XV) Os poetas alegam que *(S)e é certo que não há (ou há muito pouca) tradição revolucionária no Brasil, é nítido que havia uma tradição de rebeldia nascida e alimentada nos setores intelectualizados...* Cita em seguida Gregório de Matos Guerra, o Boca de Inferno, Castro Alves, Augusto dos Anjos, Oswald de Andrade, Graciliano Ramos, Noel Rosa e contemporâneos como Caetano Veloso, Plínio Marcos. Assim, atitudes como a de boêmia, deboche, indagação desesperada, ironia, anarquia, fascínio pela utopia, um certo orgulho da própria marginalidade, apetite pelo novo *são algumas marcas dessa nossa tradição de rebeldia pequeno-burguesa*. O que denota a impotência da classe média diante dos projetos destrutivos pelos colonizadores.

Por que dizer como novo o que já foi dito? Na contracapa, Eduardo Francisco Alves nos apresenta os autores de *Gota D'Água* como aqueles, sabendo reconhecer o perene na tradição, ou seja, a tragédia de Eurípides, juntaram-no à nova realidade brasileira. Ainda alinha, os precursores desses autores do século XX: *Sêneca, Corneille e Anouilh dramatizaram, cada qual de acordo com sua época, a tragédia clássica*. No clássico da Hélade, *Medéia* é uma história de príncipes e feiticeiros. *Gota D'Água é uma história de pobres e macumbeiros*. Ao invés de Medéia, temos Joana, mulher vivida, sofrida e moradora de um conjunto habitacional, financiado pelo mencionado sistema BNH.

Para elucidar o que seja este sistema financeiro, leiamos a angústia do personagem Xulé, contracenando com Egeu, abaixo:

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 inda 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. (p.8)

Egeu, que é reconciliador, procura mostrar-lhe que todos estão como ele. Mas concorda com Xulé quanto ao sacrifício e entre pagar a prestação e comer, Egeu o aconselha a comer.

Ilustrado o contexto época, proporemos uma breve leitura da *Gota D'Água* como *carnavalização literária*. Quem disse que não há lirismo na linguagem carnavalesca? A apreciação do grotesco em *Gota D'Água* pode nos parecer apenas uma visão do engenhoso e divertido na linguagem literária dos dois poetas; no entanto, é mais que observar a metáfora contida nos nomes dos personagens como Xulé, além do que denota está ironicamente grafado com “x”, que corresponde ao *flashback* de sua existência; assim, também há de ocorrer com Cacetão, que se chama desse modo porque é gigolô; o Boca é o rei da novidade, por isso Boca Pequena mais precisamente; Creonte, que provém de (do grego ‘kréon’, o mais forte, o soberano), é o dono do conjunto habitacional; Jasão, que no mito grego tende para a banalização, ou seja, suas realizações não conquistam o estatuto heróico, em *Gota D'Água*, Cacetão observa essa mesma incompletude: *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....* (p.25)

Ao aproximar o que está distante, unindo objetos remotos e, às vezes, excludentes e ao violar a concepção tão condicionada do sublime frente ao grotesco, os poetas restauraram paradoxo que é a vida miserável daqueles moradores, mas agora vista com os olhos deles, como nestas expressões de nosso grifo na linguagem de Corina:

Minha filha, só vendo
Tem resto de comida
Nas paredes fedendo
A bosta, tem bebida
Com talco, vaselina,
Barata, escova, pente
Sem dente. (p.4)

Cabem algumas linhas sobre o carnaval, que é um mistura de tradição européia com ritmos musicais da África, repercutindo no Brasil em forma de espetáculos populares, os quais refletem o inconsciente dos povos desde as festas pagãs de fertilidade e colheita e sua consolidação em celebrações à deusa Ísis e ao touro Ápis no Egito, à deusa Herta, dos teutônicos, aos rituais dionisíacos gregos, às Saturnais e Lupercais em Roma. Na tentativa de controlar tanta permissividade igualitária, a Igreja demonstrou grande esforço.

Victor Hugo (1802- 1885) destacou a existência do elemento grotesco, traço mais característico do carnaval, na Antigüidade Clássica e pré-clássica, pondo em relevo (*a Hidra, as Harpias, os Ciclopes*) e em várias personagens do período arcaico e, pós-antigo, a partir da Idade Média (BAKHTIN, 1987:38). Wolfgang Kayser (*apud* Mikhail Bakhtin) é bem explícito quando afirma que a forma de expressão do *id* é o grotesco. Proporemos uma leitura de *Gota D'Água* a partir do riso e da “carnavalização” porque liberam da seriedade unilateral e da significação cristalizada.

A linguagem urbana utilizada nos diálogos, com muita frequência, é cheia de gírias e palavrões: *...daí cortou o pau do infeliz*.(p. 7); (...) *Que matemática filha-da-puta*. (p.8); ou seja, revela-se uma linguagem típica, sem a preocupação com erros da norma culta da língua, onde a

informalidade vale para aproximar exprimir o pensamento diretamente. A música, o samba *Gota D'Água*, exprime o caráter oportunista de Jasão. É que Creonte assegurou-lhe o primeiro lugar na audiência da mídia, comprando o horário dos meios de comunicação para ela ser tocada. O *futuro Noel Rosa*, como o chama ironicamente Creonte, ou se ocupava com sambas que não iam além de cervejas no botequim ou jogava futebol nos terrenos baldios. Daí a censura de Cacetão. E Jasão ainda critica o atraso de prestação de Joana e diz que o proprietário Creonte está com a lei. Ao que ela responde:

Eu sei, Jasão.

Estou e nunca mais pago um tostão.

O preço que constava na escritura

Eu já paguei. Passo mais de seis anos

Em cima de u'a máquina de costura,

Dia e noite ali emendando uns panos.

Tu quase sempre na maior pendura.

Eu lá trabalhando de sol a sol,

Não vou esperar que você se manque.

Manda camisa, toalha, lençol,

Calça, cueca e a trouxa aqui no tanque

Tu quase sempre lá no futebol.(...) (p121)

Em Eurípides, o discurso que Medéia pronuncia para as mulheres de Corinto, que formam o Coro, decorre não só da cólera de uma mulher traída pelo marido, mas também da desgraçada condição social da mulher, fatos somados à condição de estrangeira na Grécia, isto é, uma bárbara. É um quadro sombrio da precária condição da mulher grega. Ainda herdamos muito desses mecanismos de controles patriarcais. Joana encarna muito do que a mulher luta para se libertar. Na página 60, no diálogo com as amigas, ela desabafa:

Que venha e volte, entre e saia, que monte

E desmonte, que faça e que desfaça...

Mulher é embrulho feito para esperar,

Sempre esperar... Que ele venha jantar

Ou não, que feche a cara ou faça graça,

Que te ache bonita ou te ache feia,

Mãe, criança, puta, santa madona.

A mulher é uma espécie de poltrona

Que assume a forma da vontade alheia.

É a mulher que ama e que apanha, como no soco que Jasão, na página 77, desfere jogando Joana no chão com esta expressão:

Você é merda. (...)

No clímax de sua ira, Joana invocará, página 89, *o testemunho de Deus, a justiça de Têmis e a bênção dos céus, os cavalos de São Jorge e seus marechais, Hécate, feiticeira das encruzilhadas, padroeira da magia, deusa-demônia, falange de Ogum (...)*, revelando-nos influências religiosas greco-romanas e africanas.

O mais jocoso em Cacetão é a sua abordagem amorosa, embora sutilmente carregada de solidariedade, em relação à Joana e sua causa, isto é, despejo do apartamento:

(...)Você sabe... Cê sabe que eu te quero

(Canta)

Carlos amava Dora que amava Léa que amava Lia que

Amava Paulo que amava Juca que amava Dora amava...

Carlos amava Dora que amava Rita que amava Dito que

Amava Rita que amava Dito que amava Rita que amava...

Carlos amava Dora que amava tanto que amava Pedro que

Amava a filha que amava Carlos que amava Dora que

Amava toda a quadrilha...

Amava toda a quadrilha...

Amava toda a quadrilha... (p147)(p151)

Joana ainda esboça um esforço, conquista de Creonte mais um dia de permanência no apartamento e dissimula completa passividade diante de Jasão:

É que meu

Ressentimento ofuscava a verdade.

Se homem é ação e mulher, postura.

A mulher, o raso, o homem, o fundo.

Se a mulher é de casa e ele é do mundo.

Se ele é chave mestra e ela é fechadura

Então o que a mulher tem que cobrar

Dele não é lealdade, mas brilho.(...) (p.153)

Fracassado o seu plano de vingança contra Creonte, sua rival Alma e Jasão, Joana se suicida, levando com ela os seus filhos.

Conclusão

A realidade brasileira fica patente nesta peça: um país bom para poucos e opressor para muitos. Esse é o verdadeiro foco de atenção dos Autores. As personagens não são alegóricas, pois as vemos no nosso cotidiano de professor ou as lemos no jornal, como sucedeu com os autores que se inspiraram numa notícia da *Luta Democrática*. É no carnaval que essa vida de oprimidos se desdobra diante de si mesma; mira-se no seu próprio espelho social e projeta imagens de si mesmas: uma metamorfose que entra em conflito a possibilidade de permanência e mudança.

Referências Bibliográficas:

[1] - ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

- [2] – BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e No Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- [3] - BRANDÃO, Junito de S.. *Teatro Grego: Origem e Evolução*. Rio de Janeiro: TAB, 1980.
- [4] - ----- *Teatro Grego: Tragédia e Comédia*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- [5] - ----- *Teatro Grego: Eurípides e Aristófanes*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1978.
- [6] – BUARQUE, Chico & PONTES, Paulo. *Gota d'Água: Inspirado em concepção de Oduvaldo Viana Filho*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1975.
- [7]- COSTA, Aída. *Temas Clássicos*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- [8]- KITTO, H.D.F. *A Tragédia Grega*. Tradução de José M. C. e Castro. Portugal: Editora Coimbra, 1990. 2 Volumes.
- [9] - LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. Tradução de M. Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- [10] - MATTA, Roberto da. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma Sociologia do Dilema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- [11] – SÊNECA. *Tragédies*. Texte établi et traduit par Léon Hermann. Paris: Les Belles Lettres, 1924. Tomes I e II.
- [12] - TEATRO GRIEGO. *Esquilo, Sofocles y Euripides*. Trad. de Enriqueta de A. Catellanos *et alii*. Madrid: Aguilar, 1978.

^a Prof. Dr. Amós Coêlho da SILVA, Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ - Instituto de Letras – Departamento de Letras Clássicas e Orientais (amosc@oi.com.br)