

SINCRETISMO EM CHICO BUARQUE DE HOLANDA

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
Faculdade de Letras da UFMG/ Brasil

Resumo:

Breve análise comparativa das preces proferidas por Joana em *Gota d'água* (Chico Buarque) e por Medéia em *Medéia* (Eurípides e Sêneca). A pesquisa visa a entender o processo através do qual o poeta concilia os vários princípios religiosos, como ele consegue amalgamá-los fundindo paganismo e outras correntes religiosas de culturas diferentes e como se distancia de uma e outra cultura.

INTRODUÇÃO: Pode parecer, à primeira vista, muito anacrônico, ao trabalhar com os textos teatrais da Antiguidade – poesia escrita por excelência, falar em *performance*. Talvez o mais adequado fosse utilizar os termos de sempre, tomados da retórica clássica. Contudo, não podemos nos esquecer de que - sobretudo em relação ao teatro grego - essa ‘poesia escrita’ foi efetivamente ‘atualização vocal e corporal’, além de um acontecimento social sem igual no mundo antigo. Entendemos a tragédia grega e também a latina como uma forma artística que explora e controla o imaginário social por um meio privilegiado, a saber, uma espécie de convulsão emocional que reúne todos os gêneros poéticos anteriores - havia nela um pouco do épico, do lírico, do narrativo, do imagético, do filosófico

No que diz respeito à nossa proposta, a *performance* da prece no teatro, julgamos ser lícito falar da ‘coisa’ *performance* antes mesmo que ela fosse nomeada. Explicamos. Na Grécia antiga a prece consiste basicamente em rituais (libações, sacrifícios, dádivas) associados ao que poderíamos chamar de ‘palavras adequadas’, ou seja, silêncio sagrado preenchido por gestos e prece. Até aí tudo muito parecido com o que experimentamos hoje nos atos religiosos. Mas ajudaria muito – para entendermos o contexto do mundo antigo – uma brevíssima análise de vocabulário. A palavra mais habitual para ‘orar’ entre os gregos antigos era *euchestai* – que significa ‘vangloriar-se’, ‘dar um grito de triunfo’. Logo, um grego, ao orar, fala antes de tudo de

si mesmo e com uma arrogante afirmação de seu próprio valor. Para isso, ele cumpre os gestos habituais e, logo em seguida, em voz alta e para que todos ouçam, argumenta com a divindade e expõe os seus direitos. Assim, é fácil perceber, a prece proferida seria mais um ‘tornar-se notado do que um entregar-se’. É claro que há circunstâncias – preces para os deuses ctônicos, por exemplo – em que se prescreve o silêncio¹, mas de modo geral no mundo grego a prece é um ato político, uma barganha onde a comunidade espectadora é testemunha das intenções do orante que fala glorificando-se a si mesmo e fornecendo bons motivos para que a divindade o atenda. cremos, portanto, que o termo *performance* possa ser permitido na abordagem da prece grega. Passemos agora para a abordagem do texto latino. Nossa justificativa será de outra natureza. Não se trata especificamente do momento de realização de uma prece, mas do fato de que, em Roma, a percepção teatral não se limita ao horizonte fechado de uma cena. O cidadão romano é capaz de fazer tudo se transformar em um espetáculo: os debates judiciais, os combates, os funerais, a execução de um criminoso, uma mulher que adormece. Para o romano o teatro não é uma representação do real, mas um olhar diferente colocado sobre a realidade. Neste contexto, inserido no cotidiano, o espetáculo é uma intensificação do real. De fato

O *teatrum mundi* compunha-se de vários elementos: cenas que reproduziam os gestos da autoridade, atores que atuavam no limiar entre a ilusão e a realidade, ações baseadas na linguagem silenciosa do corpo que caracteriza a pantomima. O significado de tudo isso era imediato e direto.²

PRECE SOLENE X PRECE: O nosso tema aborda um fenômeno religioso: a prece, e, no caso específico, as preces proferidas por Medéia e Joana nas peças *Medéia* de Eurípides, *Medéia* de Sêneca e na *Gota d'água* de Chico Buarque de Holanda. Não abordaremos o que os teóricos chamam de ‘verdadeira oração pessoal’, aquela que se esconde com pudor e que segundo Plotino

¹ cf BURKERT, W. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p. 160.

² SENNETT, R. *Carne e Pedra*. São Paulo: Editora Record, p. 92.

(*apud* Heiler, *op. cit.* p. 24), se faz *monos prós monos*, adoração muda, contemplação. Ainda que tenhamos optado pelas preces solenes ou literárias proferidas publicamente e com intenção estética no texto teatral, é interessante notar a ‘definição’ de Plotino, pois ela nos levará a compreender a estratégia de Chico Buarque em *Gota d’água*. Portanto, vamos comparar as três modalidades de prece: a grega, a romana e a brasileira em três momentos, partindo do pressuposto de que a religião seja um fenômeno cultural carregado de valores de um povo. Dessa forma, as preces verbalizadas, ritos, consagrações e benzeduras, sacrifícios e refeições sagradas, danças e procissões, ascetismo e moralidades seriam expressão de uma experiência capaz de revelar e caracterizar uma época, um homem e seus comportamentos. Acreditamos que, sendo a vida religiosa regida pelas mesmas leis que a vida mental, podemos aprender muito acerca das culturas e de suas literaturas através desse estudo. Evidentemente, para nós, a religião possui um valor ético, estético, racional e cultural.

A PRECE NOS TEXTOS DE EURÍPIDES, SÊNECA E CHICO BUARQUE: A prece, no texto literário/dramático, instaura uma convicção – por parte da personagem orante – da presença de uma realidade transcendental e da possibilidade de um contato e de um relacionamento com essa realidade nos moldes da conversação em sociedade. Nos trechos selecionados das três peças, duas grandes modalidades de prece irão reger nosso trabalho:

1. Uma que manifesta o poder do orante sobre seres sobrenaturais mediante magia.
2. A outra que surge da comprovação de uma impotência e conseqüentemente se torna uma busca da benevolência das divindades pela admissão da própria fraqueza.

EM GRÉCIA: Antes de buscar comparar textos dramáticos tão distanciados no tempo e no espaço, gostaríamos de buscar apoio nas idéias desenvolvidas por Auerbach³, a fim de demarcar alguns limites. A tragédia no mundo antigo faz parte do gênero epidítico que se constrói em estilo elevado. Tal estilo não só contribuiu sensivelmente para a espetacularização dos atos praticados, como também insere as preces das *Medéias* de Eurípides e de Sêneca no estilo *granditer et ornate*, o qual carrega consigo um tom apaixonado e exagerado. Voltamo-nos aqui para mais um brevíssimo comentário de vocabulário: para além dos controversos significados etimológicos da palavra *tragodía*, o termo *tragikós* significa na antigüidade ‘grave, majestoso, exuberante’. Esse ponto é importantíssimo para a caracterização da *Medéias* e de Joana. Tomadas dentro do estilo *graditer*, as *Medéias* antigas tem postura oposta à de Joana. A diferença entre elas nada mais é do que aquela descrita por Auerbach no capítulo primeiro de sua obra citada aqui, uma diferença entre os textos pré-cristãos e os textos cristãos. Na verdade, a situação fica invertida e “o que a literatura pagã clássica oferece com relação aos temas sublimes e médios ou amenos é acristão e condenável.”⁴

Começemos pela *Medéia* euripidiana. Em Eurípides as preces da protagonista se constituem como imprecações, esconjuros e maldições. O contexto de sua ocorrência merece comentário. No esquema em que a peça foi escrita, abre-se o drama com a figura solitária de uma velha ama que em *narratio* conta a história de sua senhora, fala da vinda desta para Corinto na nau Argos e descreve sua dor e ira no aqui e agora, no instante em que ela se vê abandonada por Jasão. Enquanto a ama a descreve, *Medéia* mantém-se fora de cena, na *skené*. De lá, às escondidas, as imprecações de uma mulher traída invadem os agouros de da velha ama. Mas, embora nunca diante de nossos olhos, - comportamento que perdura durante toda a peça -, suas ‘preces’ são

³ AUERBACH.E. *Lenguaje literario y publico en la baja latinidad y en la edad media*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1969.

⁴ *op. cit.* p. 38.

construídas publicamente, já que proferidas em altos brados e sempre no tom de quem não respeita os limites da fala do outro. As ‘preces’ de Medéia não só violentam a fala das personagens do drama, neste ponto especificamente a da ama, como também, de maneira indireta, os ouvidos da platéia. O som é espetáculo, é visualização do invasor.

O estranho dueto ‘ama e senhora’ é interrompido com a chegada do coro de mulheres coríntias que atendem ao ‘clamor infeliz e sem sossego da Cólquida’. Contudo, sua entrada não modifica o esquema construído. Medéia, mesmo fora de cena, como voz ameaçadora, voz que não se vê, comporá outro dueto mais bizarro com o coro. A interrupção do coro é um crescendo de tensão. Para melhor entendermos a estratégia do poeta, citamos Wisnik⁵ com o intuito de alertar para o poder persuasivo da fala do coro nesta cena:

“Um único som afinado, cantado em uníssono por um grupo humano, tem o poder mágico de evocar uma fundação cósmica: insemína-se coletivamente, no meio dos ruídos do mundo, um princípio ordenador. Sobre uma frequência invisível, trava-se um acorde, que projeta não só o fundamento de um cosmos sonoro, mas também do universo social.”

Tomando Wisnik como referência, admitindo o coro como um único som afinado cantado em uníssono pelas mulheres de Corinto e com o poder mágico de um princípio ordenador da cidade, observaremos que na situação da cena, a fala de Medéia, ao invadir a fala da ama e mais enfaticamente a ode coral do párodo com seus impropérios, funciona como um elemento desordenador, um elemento que rompe com o estabelecido e que toma a palavra para si. O que acontece no prólogo e no párodo é de fato prenúncio do desfecho catastrófico da peça. A Medéia euripídiana não só é ameaça sagrada de ruptura da ordem estabelecida como causa primeira da catástrofe. Sua prece é reflexo de uma indignação pelo rompimento das juras de Jasão. Medéia evoca Têmis por testemunha e profere uma série de esconjuros, pragas e maldições. Profere ainda um breve juramento à deusa Hécate (vv. 394-399) e nada mais. Ao longo do drama, a princesa –

⁵ *O som e o sentido*. p. 30

com autoridade sagrada – obriga Egeu a proferir juramentos (vv. 746-754), recorre a Zeus com familiaridade (v. 764) e fala dos deuses como se os conhecesse bem (v. 964). Não há preces nos moldes de hoje, mas comentários com amigos do tipo “ Ó Zeus, ó Justiça, filha de Zeus, e luz do Sol, vitoriosas estamos agora...” Procedimento coerente com o desenrolar da ação, pois temo-la inicialmente como mulher, porém, ao final do drama, Medéia sairá de cena como divindade, em apoteose, um *deus ex machina*. Como divindade, entre familiares, não há porque proferir preces. Aliás, no êxodo, é Medéia quem recebe preces de Jasão (vv. 1375-1404).

EM ROMA: Já a tragédia senequiana tem início com uma prece longa e lamentosa da protagonista no prólogo, a qual tem sua humanidade bem marcada ao invocar e suplicar respeitosamente numerosas divindades (Himeneu, Lucina, Atena, Netuno, Sol, Hécate, divindades cósmicas, Manes, Plutão, Prosérpina, etc.) pedindo-lhes vingança. Sua postura não é como a da protagonista grega; a Medéia romana coloca-se na intermediação das divindades para suas maldições e se predispõe, na qualidade de um ser humano, a cometer crimes e, crimes maiores que os de antes.

Mas não é apenas essa modalidade de prece de quem solicita a intervenção de divindades para seu partido que encontraremos nesse drama. Medéia é também um ser de poder que haverá de usar da magia para com ela controlar as forças cósmicas e usá-las a seu favor.

Sua prece tem início com uma súplica composta com ditos encantatórios: “Eu vos imploro, multidão das sombras silenciosas...”. Segue-se, em primeira pessoa, todo o trabalho realizado para o preparo de um sacrifício (“soltei os laços de minha cabeleira”, “percorri a pés nus os lugares mais secretos”, “tirei a chuva das nuvens secas”, “mexi os mares nas suas profundezas”, “venci as marés”, “mudei a seqüência das estações”, “em pleno verão a terra cobriu-se de flores graças a meus encantamentos”, “minha voz imperiosa fez desaparecer as sombras...”).

Na continuidade do encantamento teremos um convite a Febo para que venha assistir ao ritual. Logo após, há uma descrição dos atos mágicos realizados (“minha mão sangrenta entrelaçou estas grinaldas amarradas com nove serpentes”, “peguei estes membros de Tifeu”, “eis o sangue do pérfido Nexo”, “a cinza que ficou embebida do veneno que fez morrer Hércules”, “penas deixadas no seu antro inacessível por uma Hárpia”, etc), para suscitar os bons agouros e os sinais de aceitação de Hécate a quem Medéia oferece, solenemente, o sacrifício e dedica todos os trabalhos, as palavras sagradas e o derramamento do próprio sangue (“Eis, da carne ferida desce o sacro licor”). Encerrando o ato religioso, Medéia profere novas súplicas finalizando com o envenenamento do manto que será oferecido à noiva de Jasão. O processo é sutilmente descrito numa enumeração detalhada de todos os elementos utilizados. Encerra-se o monólogo com um clima vitorioso: “Ah! Obtive o que pedi: três vezes a audaz Hécate deu latidos, três vezes de sua fúnebre tocha fez sair a sagrada chama.”

Formas primitivas de oração com a clara intenção ou aspecto de verdadeiro conjuro é o que Sêneca realiza. Com isso, constrói uma personagem real, mas que, mais qualquer uma das três protagonistas, é um exagero. A Medéia latina é o humano ‘monstrificado’ que a partir do ‘furor’ desmedido e da magia é capaz de subjugar todas as coisas. Ela, diferentemente da Medéia de Eurípides que é divina, é um real enfaticamente construído e nessa condição controla forças cósmicas, se relaciona de modo misterioso com as divindades e antecipadamente tem sua vitória garantida.

NO BRASIL: Podemos agora avaliar as preces da Joana de Chico Buarque. Se em Eurípides temos uma brevíssima impreciação, em Sêneca dois grandes monólogos com palavras de poder, em Chico Buarque as preces se repetem por três vezes e, mais, um ritual acontece em cena. Vejamos: A primeira ocorrência é literalmente uma obrigação para o Djagum de Oxalá ao ritmo do Paó (“

Paó, Paó, Paó, Paó, Paó/ Para o djagum de Oxalá/ Ele é Ogum no mar, nas matas e no rio/ Em qualquer lugar/ Odé, Odé, Odé, Odé Ogum/ Rompe-mato, Beira-mar e Ogum begê,/ Salve Ogum!/ Nagô e Male!/ Salve Ogum, Iara, Rompe-mato e Naruê!). Todo o contexto de um ritual africano é construído e, inserida nesse contexto, virá a primeira prece de Joana, a Medéia brasileira. A cena obedece ao esquema da tragédia grega: um protagonista que contracenava com um coro. Inicialmente Joana canta uma invocação a Ogum, orixá masculino identificado como São Jorge, filho guerreiro de Iemanjá e irmão de Exu (“Tem cangerê, tem cangerê na terra/ Chama seu Ogum pra vir nos ajudar/ Nosso inimigo está fazendo guerra/ Chama seu Ogum pra guerrear.”)

O coro faz uma evolução pelo palco para dar lugar a uma nova fala de Joana onde estão amalgamados séculos de cultura grega, romana, africana e brasileira. Cada figura mitológica mencionada está em perfeita harmonia com as outras invocadas. Os centauros e a pomba-gira se harmonizam na selvagem obscenidade, Deus e Têmis soam com a mesma voz de guardiões da justiça. Hécate, deusa padroeira da magia e a protetora de Medéia desde a Grécia até o Brasil rege todo o encantamento. Surgem os eufemismos para o diabo, que deve fazer da serva de Jesus Cristo exatamente o reverso do que manda a doutrina da Santa Madre Igreja. Tudo deverá se revirar a partir de então. Oxumaré, o orixá duplo, masculino e feminino, alia-se à Afrodite deusa grega que rege indistintamente todos os amores. Oxumaré é também, como a deusa grega, força poderosa que provoca a renovação constante. Surpreendentemente, após Afrodite – na mesma direção de revirar a ordem virá a Virgem e o Padre Eterno – observe-se que o poeta usa a forma latina de pai. Confundidos nas palavras de Joana, em harmonias e dissonâncias harmônicas, estão “os santos, anjos do céu e do inferno” numa clara presença do cristianismo; “os orixás” que registram o candomblé e ainda o Olimpo do helenismo. Sua prece termina com um Saravá, saudação dos cultos afro-brasileiros.

O outro momento de prece de Joana será como o de Sêneca, um ato de encantamento. Joana produzirá seus filtros e ungüentos. O poeta que cria o texto como uma mistura enfeitiçada de elementos morfológicos, fonéticos e poéticos de alto grau, por exemplo: a “temperódio”, “lagrimento”, sangalho”, “tristezura”, “carnento”, “venemoinho”. A Joana de Chico Buarque, em caminho diverso da Medéia de Sêneca, não invoca os deuses em seu encantamento, o qual se faz mais naturalmente unindo elementos da natureza e sentimentos humanos. O encantamento sem dúvida é mais natural no aspecto de elaboração de uma droga que deve ser ingerida para que se dê o envenenamento.

Terceira e última prece. Joana, mais humana que nunca, ao proferir sua prece - pela estratégia do poeta - busca a recomendação de Plotino: *monos prós monos*. Nesse instante, sugere-se uma prece autêntica, feita em desabafo secreto com a divindade. Joana pede a Corina que a deixe só. Hábil estratégia. Supondo surpreendê-la em oração, a platéia entra numa intimidade imprevista. O ato íntimo e sagrado de Joana, quando ouvido, pelo seu tom apaixonado, lamentoso e doloroso, produzirá uma impressão profunda nos ouvintes.⁶ A sua prece é claramente uma manifestação de impotência. Ela, enfraquecida, chama a divindade de senhor, de ‘pai’, de Ganga⁷ e, pede piedade. Sua prece tem a fraqueza proposta pelo cristianismo, o imaginário grego e a prática africana. No imaginário, Joana continua maga grega na manipulação das ervas. No entanto, não há magia. O fracasso marca a personagem de forma oposta às duas protagonistas da antigüidade. Para a Joana brasileira, não há solução, e o próprio Jasão admoesta:

Escuta, Alma, se macumba é assim,
Cada um faz na vida o que quiser
E não adiantava, todo mundo ia
fechar o corpo contra todo mal
e a indústria farmacêutica falia.

⁶ cf. Heiler, p. 26

⁷ ‘Ganga’, no Congo, sacerdote.

Bibliografia:

ALEXANDRE, M. A. *Tradução e/ou adaptação para o teatro: texto escrito e texto performático*. In RAVETTI, G & ARBEX, M. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Dep. de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, Poslit, 2002.

AUERBACH, E. *Lenguaje literario y publico en la baja latinidad y en la edad media*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1969.

BRANDON, S. G. F. *Diccionario de Religiones Comparadas*. Vol. II. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1975.

BURKERT, W. *Religião grega na época clássica e arcaica*. tradução de M. J. Simões Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

CORLU, A. *Recherces sur les mots relatifs a l'idée de prière, d'Homère aux tragiques*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1966.

DUPONT, F. *L'acteur-roi*. Paris: Les Belles Lettres, 1985.

HOLANDA, Chico Buarque e PONTES, Paulo. *Gota d'água*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

EURÍPIDES. *Euripidis Fabulae*. J. Diggle (ed.) Oxford: Oxford University Press, 1984.

_____. *Medéia*. Estudo introdutivo, tradução e notas de M. H. Rocha Pereira. Coimbra: INIC, 1991.

HEILER, F. *La prière*. Paris: Payot, 1931.

QUINARD, P. *Ódio à música*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

ROJO, S. A companhia della Fortezza e o teatro de Augusto Boal. In. RAVETTI, G & ARBEX, M. Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Dep. de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, Poslit, 2002.

SÊNECA. *Seneca's tragedies*. F. J. Miller (ed.). Havard: Havard University Press, 1953.

_____. *Medéia*. Estudo introdutivo, tradução e notas de G. D. Leoni. Rio Janeiro: Ediouro, s/d.

SENNETT, R. *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. São Paulo: Editora Record, 2001.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro, 1989.

ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. tradução de J. P. Ferreira. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.