

## A IMAGEM DO FEMININO DEMONÍACO EM *GOTA D'ÁGUA*

Rosana Baptista dos Santos  
UFMG

A peça *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes é uma reescrita da tragédia grega *Medéia*, de Eurípides, que estreou em 431 a.C. e é a versão mais antiga de que dispomos desse mito, tendo chegado até nós a íntegra da tragédia homônima de Sêneca e referências a outras versões antigas que, no entanto, perderam-se. O texto de Eurípides está relacionado, desde remotos tempos, à expedição dos Argonautas que, sob as ordens de Jasão, foram à Cólquida reconquistar o velo de ouro e o trono de seu pai Éson. Esse nome vem do verbo grego *médesthai* que significa *arquitetar um projeto, ter em mente uma idéia, planejar*,<sup>1</sup> assim, Medéia seria *a hábil em planejar* o mal, o infortúnio de outrem, ou ainda, *a do bom conselho*,<sup>2</sup> aquela que é hábil na arte da cura.

Essa tragédia inspirou vários autores ao longo dos tempos, como Ovídio, Sêneca, Heiner Müller, e outros, mas em quase todas as produções literárias baseadas nesse mito uma característica se sobressai: a representação demoníaca de Medéia, que é repetidas vezes retratada como ciumenta, vingativa e infanticida.

O mito de Medéia simboliza a transição de uma sociedade matriarcal para uma patriarcal, na qual os aspectos antes positivos da Grande Mãe passam a ser considerados nocivos pela comunidade regida pela consciência masculina. De Deusa e feiticeira poderosa a mulher ciumenta e desprovida de poder, a imagem de Joana indica como as sociedades patriarcais despiram a velha Deusa de suas atribuições divinas e benéficas, relegando-a ao anonimato. A divindade que, antes tinha poderes sobre as colheitas e ervas, transforma-se, na figura de Joana, em uma macumbeira vingativa.

---

<sup>1</sup> BRANDÃO, 1991. p. 83.

<sup>2</sup> RINNE, 1988. p. 139. “O nome Medéia (Mideia) relaciona-se lingüisticamente com o nome de mulheres sábias e conhecedoras da arte de curar da mitologia grega, nomes que terminaram em *-mede*, como Polímede e Agámade”.

Na versão de Chico Buarque e Paulo Pontes encenada em 1975, o papel do coro é representado pelas vizinhas de Joana que, enquanto trabalham, desenrolam o fio dos acontecimentos. Joana é a Medéia moderna: sofrida, amarga, macumbeira, madura e moradora de um conjunto popular de apartamentos.

Jasão conserva o mesmo nome da peça de Eurípides e é jovem, belo, vivo e está despontando nas paradas musicais com a música *Gota d'água*.

É com esses personagens que os autores da versão brasileira traçam o quadro de ação da peça e também o da realidade política e social do Brasil, durante os anos do regime militar. A opressão política vivida nesse período está aludida no comportamento arrogante de Creonte que, acompanhado por policiais, expulsa Joana do apartamento que ela pagara por muitos anos, alegando o débito dos juros correspondentes ao período.

A protagonista, então, arma um plano para envenenar Creonte e Alma na noite do casamento. No entanto, o sogro de seu ex-marido percebe a trama e expulsa os filhos da feitiçeira da festa. Ao perceber que nada lhe resta, Joana envenena os dois filhos e a si mesma. A peça termina com Egeu e Corina carregando os corpos para depositá-los na frente de Creonte e Jasão.

Esse mito é, pois, extremamente importante para a compreensão das relações entre os sexos nas sociedades patriarcais, pois a linguagem usada no texto para compor a personagem principal indica o sistema de idéias machista em que o texto foi produzido: a mulher, através de Joana, é representada como astuciosa, desmedida, vingativa, obscura, ou seja, alguém difícil de se compreender e de conviver, como nos indicam as falas das personagens exemplificadas abaixo:

Estela - *Joana é fogo...*<sup>3</sup>

Nenê - *Joana é o diacho.*<sup>4</sup>

Creonte - *Ela é dada à macumba, estou sabendo, tem gênio de cobra, pode criar problema...*<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup>HOLLANDA & PONTES. 1975. p. 03.

<sup>4</sup>Ibidem. p. 03.

<sup>5</sup>Ibidem. p. 39.

Joana – *Hoje eu sou onda solta e tão forte quanto eles me imaginam fraca.*<sup>6</sup>

Através da construção identitária de Joana, pode-se compreender como as sociedades, e principalmente o masculino, imaginam a mulher. Percebemos que a ideologia dominante está presente na construção da personagem, que encarna as características desprezadas pela comunidade que a cerca. É condenável, por exemplo, que uma mulher use o vocabulário de Joana e que se sinta indignada por causa da traição. Reza o senso comum que aquela que foi traída deve fingir que não sabe sobre a infidelidade do companheiro, e não se vingar ou reclamar seus direitos, como fez Joana.

Em sociedades notadamente patriarcais, características como força, raiva, poder, inteligência, egoísmo e astúcia não são compatíveis com o modelo de feminilidade esperado para uma mulher.<sup>7</sup> Nesse modelo, as posturas aceitáveis em uma mulher devem ser a docilidade, a fraqueza, a passividade, o recatamento, a subordinação aos desejos masculinos, etc.

Os autores das peças, por viverem em uma sociedade onde os parâmetros de escrita são ainda patriarcais,<sup>8</sup> mantêm, mesmo que não desejem, representações das personagens femininas que não correspondem, na sua totalidade, à multiplicidade e à heterogeneidade de identidades femininas existentes; a mulher, na peça já mencionada, é representada como um ser difícil de se entender e de se lidar.

As duas principais personagens femininas, Joana e Alma, representam dois estereótipos femininos em nossa sociedade: a moça de família à que se deve consideração e a mulher que se usa sexualmente e com quem não se tem compromisso. A filha de Creonte é a moça rica e mimada da sociedade carioca que se envolveu com Jasão e foi criada, segundo seu pai, para ser respeitada.

---

<sup>6</sup> Ibidem. p. 161.

<sup>7</sup> RINNE, 1988. p. 08.

<sup>8</sup> DERRIDA, Jacques. *A escrita e a diferença* 1971. Derrida discute a questão do falocentrismo, segundo o qual a linguagem gira em torno de padrões escriturais que ainda são patriarcais. A linguagem feminina seria aquela que desconstruiria essa linguagem falocêntrica.

É significativa a referência feita pelos autores ao fato de as mulheres falarem muito: o coro é de lavadeiras, que no Brasil é o símbolo das faladeiras.

Joana, além das características citadas acima, é também extremamente oprimida, e ao final da peça, é capaz de traçar um final trágico para si mesma e para os filhos. Mas, por quê? Não poderia ela seguir em frente sem Jasão?

Na verdade, iniciar uma mudança tão drástica na vida madura com certeza é mais complicado para uma mulher que para um homem, uma vez que é ela, quase sempre, que toma conta dos afazeres domésticos e dos filhos, ou seja, sua vida se dirige para o interior do lar, enquanto a do homem se volta para o exterior, para as compensações financeiras e profissionais. Para a mulher, mesmo quando trabalha fora, seu sucesso financeiro costuma ser mais demorado que o do homem, além de ter de se desdobrar entre a profissão e o lar. Na maioria das vezes, o trabalho da mulher funciona como suporte para o crescimento do homem e, por isso, quando o companheiro a troca por outra, ela se sente lesada.

Em *Gota d'água* isso está problematizado na atitude de Jasão e na postura de seus amigos. Amorim, por exemplo, fala que *Trepado nas ancas de mãe Joana ele ia ser o que?*<sup>9</sup> Jasão também culpa sua ex-mulher por sugar-lhe as forças, esgotá-lo. Segundo ele, é por esse motivo que a abandona: quer sossego: *Já com Alma é diferente (...) relaxei (...) ela fica quieta e a vida passa sem moer a gente (...) esse é o motivo da separação, só quero sossego e tranqüilidade.*<sup>10</sup>

A figura de Jasão, suas falas e posturas indicam claramente um lugar superior assumido pelo homem. Quando Jasão vai, a mando de Creonte, dizer a Joana que ela deve deixar o apartamento em que mora, ela o recebe com irritação, para não dizer fúria, e lhe diz várias verdades. Em resposta, Jasão humilha Joana e indica como uma parcela da nossa sociedade trata a mulher. Vide sua fala:

---

<sup>9</sup> HOLLANDA & PONTES, 1975. p. 24.

<sup>10</sup> Ibidem. p. 126.

*Sua puta, merda, pereba!  
Agora você vai me ouvir, juro por Deus,  
Sarna, coceira, cancro, solitária, ameba,  
Bosta, balaio, eu te deixei sabe por quê?  
Não tem idade nem ambição, mãe do cão,  
Só isso, não quero, não gosto mais de ti.*<sup>11</sup>

Mas, para Lauretis (1987), se aceitarmos que o gênero é uma construção sociocultural, observaremos que essa elaboração correlaciona sexo com conteúdos culturais e certos valores e hierarquias sociais. Através dessa constituição genérica, realiza-se uma consolidação das categorias mulher e homem como fatos cristalizados, levando a pensar o gênero como essência, o que, no entanto, não é certo nem errado, pois ele é constituído como verdade e, por isso, questionável.

É necessário, então, estar atento às representações feitas dos sujeitos nos produtos culturais e lembrar que a linguagem, em uma ideologia patriarcal, pode ser usada para distorcer a realidade e mostrar uma imagem preconceituosa dos mesmos.

Se a imagem é uma linguagem sobre o outro, é representação e, portanto, uma construção definida, parcialmente, pelos contextos socioculturais dos autores. Assim, ...*toda e qualquer imagem procede de uma tomada de consciência, por menor que ela seja; procede de um Eu em relação a um Algures.*<sup>12</sup> No caso específico de *Gota d'água*, é o gênero masculino que representa a mulher, o outro, e essa representação indica as ideologias nas quais os autores se desenvolveram como sujeitos. Nesse sentido, é muito elucidativo o pensamento de Queiroz sobre a questão dos estudos de gênero, pois para a autora:

*Olhar a produção e a recepção dos objetos da cultura (ocidental, patriarcal) sob a ótica das relações de gênero implica pôr em questão a centralidade do sujeito masculino como ponto de referência a partir de onde são avaliados, julgados e definidos os valores de tal cultura, o que tem significado para a mulher, o Outro masculino, uma posição hierarquicamente inferior quanto aos atributos (e às atribuições) que lhe são socialmente conferidas. (Queiroz, 1997: 104)*

---

<sup>11</sup> HOLLANDA & PONTES, 1975. p. 78.

<sup>12</sup> MACHADO & PAGEUX, 1989. p. 58.

Por isso é importante que se atente para a linguagem empregada na construção do texto literário e, principalmente, da figura feminina, em um processo desconstrutor que busque inovadoras formas de se falar sobre o mundo e os sujeitos que nele habitam, o que, aliás, é uma das propostas da crítica literária feminista. Segundo Roman de la Campa, a desconstrução *trata de uma forma de ler, escrever, e até pensar, que sempre se volta para a des-significação dos discursos que sustentam as identidades, quer dizer, o horizonte de sentido antes entendido simplesmente como visão do mundo ou realidade*.<sup>13</sup> Essa leitura ou crítica desconstrutora é relevante para os estudos literários porque tanto o masculino quanto o feminino têm formas distintas e múltiplas de entender o mundo, e, portanto, modos diversos de ler, escrever e falar sobre o que os cerca, embora pareça claro que as determinações e normas impostas pela consciência masculina colocaram as mulheres em uma posição desvantajosa ou alienante.<sup>14</sup> O que se deve mencionar é que a “realidade” e a “verdade”, proferidas pelos indivíduos, dependem, entre outros elementos, do *locus* de enunciação de quem escreve, e também do leitor, pois a linguagem somente sugere o mundo.

A protagonista da peça brasileira em vários trechos reforça a tese do feminino sombrio. Por exemplo, quando sua comadre Corina diz que não deve sofrer porque Deus é grande, ela responde que: *Se fosse, não criava duas coisas: Primeiro pobre, segundo mulher...*<sup>15</sup>

Em geral, o imaginário feminino veiculado pelos produtos culturais nas sociedades patriarcais causa desconforto à medida que a mulher é quase sempre representada com uma identidade fixa, imutável, e na verdade, essa representação muitas vezes reforça pensamentos e práticas machistas em relação à mulher. De acordo com Stuart Hall (1997: 05), sob o ponto de vista de uma leitura crítica isso é questionável, pois uma das características mais marcantes

---

<sup>13</sup> DE LA CAMPA, 1999. p. 52. (Tradução livre) “...se trata de una forma de leer, escribir, y hasta pensar, que siempre gira hacia la de-significación de los discursos que sostienen las identidades, es decir, el horizonte de sentido antes entendido simplemente como visión de mundo o realidad”.

<sup>14</sup> CAMERON, 1992. p. 09.

<sup>15</sup> HOLLANDA, 1975. p. 65.

da contemporaneidade seria o fim da crença na existência de um indivíduo centrado, uno e absoluto.

Ainda segundo esse autor, uma espécie de transformação estrutural vem modificando e fracionando tanto as sociedades modernas quanto os panoramas culturais relacionados à classe social, ao gênero, à sexualidade, à etnia, à raça e à nacionalidade que nos constituíram como sujeitos sociais. Essa transformação também provocaria mudanças nas concepções sobre as identidades pessoais, o que produziria um enfraquecimento na concepção do sujeito absoluto.

A identidade que outrora fora considerada como algo estável e fixa está, pouco a pouco, recebendo uma nova conotação, passando a ser considerada como múltipla, e muitas vezes, contraditória. Nesse novo cenário:

*A identidade tornou-se uma “festa móvel”: formada e transformada em relação às maneiras pelas quais somos representados ou tratados nos sistemas culturais que nos circundam. Ela é histórica, não biologicamente definida. O sujeito assume identidades diferentes em momentos diversos, identidades que não são unificadas em torno de um self coerente. (Hall, 1997: 05)*

Assim, em um mesmo sujeito, podem-se perceber caracteres que, apesar de antagônicos, relacionam-se simultaneamente e que estão em constante processo de mudança, embora a existência dessas diversas facetas de identidade não seja pacífica.

É relevante lembrar isso porque, como ressaltam Machado & Pageaux, *queremos dizer o “outro” e, ao dizê-lo negamo-lo e dizemos a nós próprios.(...) Dizemos também o mundo que nos rodeia, dizemos o lugar de onde partiu o “olhar”, o juízo sobre o Outro: a imagem do Outro revela as relações que estabelecemos entre o mundo (...) e eu próprio.*<sup>16</sup>

A imagem híbrida da Neta do Sol tornou-se o ícone da passagem de uma organização social e política em que a mulher exercia a autoridade para o patriarcado. De sua

---

<sup>16</sup> Ibidem. p. 61.

transformação de semideusa conhecedora de artes mágicas e do saber a maga poderosa, perspicaz e temível e, em seguida, a um misto de consorte ciumenta e infanticida, percebe-se de que modo o feminino e, sobretudo, a imagem das mulheres possuidoras de força e poder foram depreciadas e percebidas como diabólicas na mesma dimensão do desenvolvimento do domínio androcêntrico.<sup>17</sup>

Ao que parece, esse mito, na versão de Chico e Paulo Pontes, pode se tornar o símbolo da total decadência da deusa do matriarcado, indicando que, apesar dos 2400 anos passados após a representação grega, continuamos construindo imagens estereotipadas, preconceituosas e estáveis do feminino, mesmo levando-se em consideração que a tradição artística brasileira considera esses autores, especialmente Chico Buarque, como agentes transformadores e questionadores de injustiças sociais. Pensamos ser necessária uma séria reflexão acerca das representações nas culturas, buscando diferentes e novas maneiras de categorização genérica. Lembrando que as relações de gênero não são fixas e que variam no tempo e, ainda que as imagens e as identidades também possam mudar de acordo com o contexto histórico e social dos sujeitos que habitam o mundo, por que não aproveitar as novas propostas da crítica feminista para pensar a tão discutida essência feminina como pluralidade, diversidade e diferença?

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- BADINTER, E. XY: sobre a identidade masculina. Tradução de Maria Ignez D. Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BOURDIEU, P. *A dominação masculina revisitada*. São Paulo: Papirus, 1998.
- BRANDÃO, J.S. *Dicionário Mítico-etimológico da Mitologia Grega*. RJ: Vozes, 1991, v. II.
- BUARQUE, C.; PONTES, P. *Gota d' água*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975.
- CAMERON, D. *Feminism & Linguistic Theory*. New York: St. Martin's Press, 1992.

---

<sup>17</sup> RINNE, 1988. p. 13.



- CAMERON, D. Language and gender. KAPLAN, C. In: *Feminist Critique Language*. London: New Fetter Lane, 1990.
- DE LA CAMPA, Roman. América Latina y sus comunidades discursivas: literatura y cultura en la era global. Caracas : Rómulo Galego, 1999.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença* . São Paulo: Perspectiva, 1971.
- EURÍPIDES. *Medeia*. Tradução de Maria Helena Rocha Pereira. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1991.
- HALL, S. *Identidades Culturais*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- HOLANDA, H. (org). *Pós-modernismo e política* . 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- HOLLANDA, H. B. (org.) *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. In: BUARQUE DE HOLANDA, H. (org.). *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MACHADO, A. M.; PAGEUX. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- MIGNOLO, W. Lógica das diferenças e políticas das semelhanças. In: CHIAPPINI, L. *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- RINNE, O. *O direito à ira e ao ciúme*. São Paulo: Cultrix, 1988.