

De ayer a hoy

Influencias clásicas en la literatura

**Aurora López, Andrés Pociña,
Maria de Fátima Silva (coords.)**

AS MARCAS POETICOMUSICAIS DE *MEDEIA* DE EURÍPIDES REFLETIDAS EM *GOTA D'ÁGUA* DE CHICO BUARQUE E PAULO PONTES: UMA VISÃO POR MEIO DA RETÓRICA

LUÍSA H. FIGUEIREDO PEIXOTO
Universidade Federal de Minas Gerais

O presente texto propõe-se a analisar a peça contemporânea brasileira *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, como revitalização poético-musical do texto clássico de Eurípides. Pretende-se comparar o coro das vizinhas da releitura de *Medeia* em relação ao coro de tradição grega da tragédia euripidiana. Por meio da contraposição entre os coros, buscar-se-á apresentar como os autores brasileiros reconhecem a formação de um coro presente na tragédia de Eurípides, uníssono e, ao mesmo tempo, representante de um conflito. Todavia, o coro da peça latino-americana interpõe as vozes dos amigos de Jasão às vozes das vizinhas de Joana que conduzem a história. Será observado o conflito tanto interno quanto externo das ações das personagens *Medeia* e Joana por meio do recurso poético-musical de colocar a voz masculina em contraposição à feminina, valendo-se também de um recurso retórico.

Pretendo por meio desta comunicação refletir sobre os traços poeticomusicais presentes no coro da tragédia *Medeia* de Eurípides, comparando-o à peça *Gota d'água*, que revitaliza este mito no teatro brasileiro por Chico Buarque e Paulo Pontes. Mesmo que haja limitações na comparação entre as peças por causa das significativas diferenças entre a cultura grega e a brasileira contemporânea, pretendemos delinear o diálogo poético, escrito em versos, de *Gota d'água* como uma forma estilística de exprimir as emoções das personagens também vistas na tragédia de Eurípides. A partir do samba, ritmo popular brasileiro, Paulo Pontes e Chico Buarque ilustram a eloquência e valorização da palavra a fim de se reaproximar do discurso retórico presente em algumas passagens na tragédia euripidiana.

A tragédia de Eurípides, datada no século V a.C., narra as ações de uma mulher, *Medeia*, cujo marido alguns anos mais novo, Jasão, decide abandoná-la para desposar a filha de Creonte, rei de Corinto, lugar onde habitavam. *Medeia*, então, decide vingar-se de Jasão matando a seus filhos e provocando a morte de sua noiva. Como apropriação dessa peça, o cantor e compositor Chico Buarque de Hollanda, juntamente com o dramaturgo Paulo Pontes, criaram em 1975 o drama urbano *Gota d'água*, inspirados em uma adaptação feita por Oduvaldo Vianna Filho, para a televisão. *Gota d'água* se passa em um conjunto habitacional, chamado de Vila do Meio-Dia, onde habitam Joana, personagem madura e sofredora, representa *Medeia*, e Jasão, possui o mesmo

nome, sendo nessa encenação, um sambista jovem e boêmio, que abandona Joana para se casar com Alma, filha de Creonte, também homônimo da tragédia, homem poderoso e dono da Vila. O coro é formado pelos vizinhos de Joana, dentre eles, Egeu e sua mulher Corina, sendo estes semelhantes aos personagens de mensageiro e ama de Medeia, respectivamente. No âmbito religioso, Buarque e Pontes apresentam um sincretismo interessante entre divindades do candomblé, como Ogum e Oxumaré (o candomblé é uma religião panteísta de origem africana, sendo Oxumaré uma divindade que preside o bom tempo, e Ogum, uma divindade da caça e agricultura), imagens e santos do catolicismo (São Jorge e Virgem) e deuses da mitologia grega (Têmis, deusa guardiã dos homens e das leis, e Hécate, considerada deusa da magia, feitiço e da noite).

A adaptação, escrita em um período conturbado e violento do regime militar brasileiro, faz uma crítica pungente ao sistema capitalista e à política do momento em que a peça foi escrita. Desse modo, tal empreendimento provocou uma reflexão acerca do movimento no interior da sociedade, cujas classes subalternas encontram-se isoladas. Os autores de *Gota d'água* utilizaram a musicalidade por meio do samba, composto por um ritmo e uma marcação populares no Brasil, do mesmo modo que a tragédia possui um ritmo e marcação própria à cultura grega antiga.

Como a releitura *Gota d'água* foi criada a partir de um complicado contexto político com o intuito de dar voz a uma classe repudiada, interpretaremos *Medeia* como tragédia política, e não apenas como “tragédia doméstica” ao contrário de alguns helenistas, como Kitto (Kitto, 1961, p. 32)¹, consideraram. Nesse aspecto, os elementos de heroísmo e racionalidade da personagem bárbara corroboram com a releitura do teatro contemporâneo brasileiro na figura de Joana.

O coro da tragédia de Eurípides, formado por mulheres de Corinto, é substituído pelas vozes das vizinhas de Joana, que conduzem a história. Todavia, este coro é intercalado, por vezes, com as palavras dos companheiros de Jasão, ora o “set das vizinhas” está em primeiro plano, ora o “set do botequim” passa para o primeiro plano; formando um coro polifônico, revelando um conflito e dicotomia entre as partes. Por sua vez, o coro representado na tragédia grega é homogêneo por ser composto apenas pelas mulheres de Corinto; no entanto, também se mostra conflituoso e dividido no decorrer da peça ao ser persuadido por meio de uma retórica bem articulada de Eurípides, onde Medeia pode provocar a compaixão ao expor a situação de exilada e abandonada pelo marido, ora causar o temor, “comparando-a a um touro ou a uma leoa (v.92, 103-104,

¹ Valho-me de uma crítica da interpretação de Kitto, em Coelho, M. C. M. N., “Medeia: o silêncio ético de Aristóteles”, *Clássica*, 1 (1992) 63-68.

187, 342)” como afirma Coelho (Coelho, 2005); animalizando, dessa forma, as suas ações diante da percepção por parte do coro de que a personagem trama causar males às vítimas que escolheu para se vingar de Jasão.

Ademais, percebe-se, no centro da ação dramática, a revalorização da linguagem, revelando alguns aspectos da tragédia que os autores buscaram ressaltar, sem subjugar a complexidade de *Medeia*, todavia, desejando que a releitura brasileira se aproxime do público de que se trata, composto por habitantes do Rio de Janeiro, pessoas do povo, como lavadeiras, malandros, operários, gigolôs, sambistas e cozinheiras. Ao mesmo tempo em que denunciam o sistema atual brasileiro em prejuízo da classe trabalhadora, os autores reforçam na apresentação da peça a preocupação com a palavra, fenômeno que desejaram revelar contido nos elementos da tragédia. *“A linguagem, instrumento do pensamento organizado, tem que ser enriquecida, desdobrada, aprofundada, [...] A palavra, portanto, tem que ser trazida de volta, tem que voltar a ser nossa aliada”* (Buarque e Pontes, 2001, p. 18).

Depois destas considerações iniciais pretende-se fazer uma análise mais pormenorizada do emprego do coro que Chico Buarque e Paulo Pontes desejam revelar na apropriação da tragédia de Eurípides, utilizando-se da melodia e da coreografia do samba como elementos que contribuem para marcar nos versos ritmados os conflitos da ação dramática, além de dar seguimento sublinhando as vozes das vizinhas de Joana, dos amigos de Jasão, ainda das “vozes off”, de pessoas que cantam na coxia. Como propõe Ribeiro em sua leitura de *Gota d’água*, *“A música reforça o ambiente popular da Vila e mostra-o como espaço de brasileiros de origem diversa, (...): as melodias que acompanham as falas de algumas das personagens têm o ritmo do coco, da embolada, do samba, do ponto de macumba”* (Ribeiro, Maria Aparecida, p. 176).

Nas cenas iniciais, as vizinhas revelam o aspecto coletivo da peça e a dor de Joana em relação ao abandono e a atitude de desprezo de Jasão, enfatizada na fala de Corina (Buarque e Pontes, p.26):

Minha filha, só vendo
Tem resto de comida
nas paredes fedendo
a bosta, tem bebida
com talco, vaselina/.../
E ali, menina
Brincando calmamente
co’os cacos do espelho
estão os dois fedelhos.

esta cena se assemelha à primeira fala da Ama, em *Medeia*, nos versos 24-25, 26-27, 35-36:

Jaz sem comer, o corpo abandonado a dor,
consumido nas lágrimas todo o tempo /.../
Como uma rocha ou uma onda do mar,
assim escuta os amigos,
quando a aconselham.
Abomina os filhos e nem se alegra com vê-los.

Na peça brasileira, o contexto do sofrimento de Joana se mistura aos problemas dos credores de Creonte na Vila com as exigências da noiva de Jasão, resultando em uma música entoada por um dos amigos de Jasão no botequim, cantada em ritmo de uma embolada, diminuindo um pouco a tensão da cena dramática de Joana, ao misturar-se aos problemas de todos da Vila. Esse jogo em cena onde acrescentam-se conflitos diversos que, posteriormente, diluem-se resultando na encenação de uma música, sinaliza as características rítmico-musicais e coreográficas do samba², o qual sofre influências desde seu nascimento, de matriz africana, que se adapta às festividades e sonoridades brasileiras e à vida urbana, resultando na incorporação de novos instrumentos e novas linguagens, desdobrando-se em samba de gafieira, samba de breque, samba-enredo, samba-canção, dentre outros. O samba, então, começa a adicionar à sua constituição rítmica a marcha, formando a partir de sua inserção no meio urbano uma espécie de cortejo, consolidando no modelo inicial do carnaval carioca, assim comenta o autor Mestrinel (Mestrinel F. A. S., *O Samba e o Carnaval Paulistano*, artigo publicado na edição nº 40 de fevereiro de 2010, p. 23):

As escolas de samba cariocas agregavam elementos visuais dos ranchos à musicalidade negra presente no samba, que ganhava uma feição *marchada*, para tornar mais fluente o desfile dos componentes do grupo carnavalesco. O caráter marchado designa uma marcação mais constante do pulso musical, que auxiliaria no ato de caminhar e dançar simultaneamente. O maxixe era dançado em par e sua rítmica, teoricamente, não colaborava para um desfile.

Percebe-se, assim, como o gênero do samba se ajustou a novos cenários sociais e políticos, incluindo sempre instrumentos e adaptando-se a novas linguagens, resultando em um sincretismo e dinamismo constitutivos da

² s. m. Dança cantada, de origem africana, compasso binário e acompanhamento obrigatoriamente sincopado (o samba rural distingue-se do samba urbano, no caráter musical e coreografia). 2. Música que acompanha essa dança. 3. *Bras.* Baile popular, sobretudo aquele onde predomina essa dança. 4. *Bras.* Aguardente de cana. Samba de enredo; o mesmo que samba de enredo. “samba”, in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, 2010, <http://www.priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx?pal=samba>[consultado em 2011-06-15].

cultura popular brasileira, caracterizando o carnaval. Essa musicalidade e corporeidade do samba reforçam o ambiente popular da Vila do Meio-Dia, mostrando a marca da diversidade nos espaços brasileiros, elementos que nos são revelados nas melodias dos sambas (seguindo sua ancestralidade africana do coco e da embolada) que acompanham, por meio do discurso das personagens, as quais utilizam registros lingüísticos como as gírias e os estrangeirismos para persuadirem seus interlocutores. Esses elementos retóricos que se apropriam do coro, de modo polifônico, são perceptíveis no set das vizinhas, quando estas entoam o refrão na tentativa de consolar Joana e impedi-la de realizar alguma vingança (Buarque e Pontes, p. 54):

VIZINHAS: Comadre Joana
Recolhe essa dor
Guarda o teu rancor
Pra outra ocasião
Comadre Joana
Abafa essa brasa
Recolhe pra casa
Não pensa mais não
Comadre Joana
Recolhe esses dentes
Bota panos quentes
No teu coração

Esses versos são intercalados com as “vozes off” que representam a dor de Joana – “Deixa em paz meu coração/ que ele é um pote até aqui de mágoa/e qualquer desatenção/-faça não/ Pode ser a gota d’água”. Jasão, no set do botequim, sai de cena para dar ênfase à fala de Egeu (p.74):

Quem chama Jasão, não chama à toa
É o cara certo: boa pessoa /.../
Resultado:
mais negro fica este sumidouro
mais brilhante fica o outro lado
e o seu carnaval, mais duradouro.

Em seguida, os vizinhos comentam sobre o casamento de Jasão e Alma, filha de Creonte (p.92):

O coro canta na coxia; os vizinhos e as vizinhas indicados vão entrando em cena e, cantando, vão fazendo uma corrente de boatos coreografada (...)

CORO OFF: Tira o coco e raspa o coco

De coco faz a cocada
Se quiser contar me conte
Que eu ouço e não conto nada

O centro do fenômeno dramático da peça *Gota d'água* nos revela como o dramaturgo Paulo Pontes e Chico Buarque desejaram interpretar os elementos retóricos do e a eloquência múltipla da linguagem no coro, como afirma Torrano (Torrano J. 1995, p.16)- “*O coro trágico - com sua multiplicidade em que todo indivíduo é anônimo e tem somente a personalidade coletiva identificadora do grupo enquanto tal,- figura sempre a condição existencial dos homens mortais.*” Aristóteles, por sua vez, também responde acerca de qual seria a linguagem da tragédia, enfatizando que a linguagem da tragédia seria um complexo de ritmo, harmonia e canto.³ Desse modo, o coro tem um papel essencial por apresentar importantes cantos onde se fundamentam a trama e a retórica da tragédia, valendo-se de seu caráter de festividade e coletividade, os quais contribuem para uma composição de melodia e harmonia diversificadas. A composição melódica, de fato, não prevalece quando se verte o texto grego para o português, mas, de certo modo, nos é perceptível, como nos versos:

132 – Ouvi, ouvi a voz e o grito de clamor da Cólquida infeliz
148 - Ouvi, ó Zeus, ó terra, ó luz, que grito soltou essa desgraçada.
168- Ouvis como fala e grita.
173 – Como poderia ela vir
À nossa vista, receber
Das nossas palavras o som.
A ver se a pesada ira
E capricho abandonava.

Concluindo, a partir da análise comparativa entre as peças *Gota d'água* e *Medeia*, procurei mostrar o modo pelo qual o dramaturgo Paulo Pontes e o cantor e compositor Chico Buarque se valeram para revelar a partir de um recurso poéticomusical e retórico ao interporem as vozes das vizinhas de Joana aos companheiros de Jasão; sem deixar de contribuírem com uma apropriação de *Medeia* revigorada pelo tempero do samba e carnaval, onde os instrumentos e músicos devem estar atentos ao ritmo e marcação; cada parte deve se harmonizar como só um corpo e ritmo, sentindo o risco iminente que “qualquer desatenção/ pode ser a gota d'água”.

³ Aristóteles, *Poética*, 1449 b 24-28 – 1450 a 8-9. O Estagirita chama de temperada a linguagem que contém ritmo, harmonia, melodia, canto, sendo que algumas partes da tragédia adotam somente o verso, e outras também o conto, dado o fato de se servir separadamente de cada gênero de tempero.