

MARISE GÂNDARA LOURENÇO

**GOTA D'ÁGUA DE CHICO BUARQUE E PAULO PONTES:
O TRÁGICO-MUSICAL, CRIAÇÃO E HISTORICIDADE**

Uberlândia
2010

MARISE GÂNDARA LOURENÇO

**GOTA D'ÁGUA DE CHICO BUARQUE E PAULO PONTES:
O TRÁGICO-MUSICAL, CRIAÇÃO E HISTORICIDADE**

Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária, no Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes.

Uberlândia
2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

- L892g Lourenço, Marise Gândara, 1966-
Gota d'água de Chico Buarque e Paulo Pontes [manuscrito] : o trágico-musical, criação e historicidade / Marise Gândara Lourenço. - Uberlândia, 2010.
253 f. : il.
Orientadora: Luiz Humberto Martins Arantes.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.
1. Literatura - História e crítica - Teoria, etc. - Teses. 2. Buarque, Chico, 1944- - Gota d'água - Crítica e interpretação - Teses. 3. Pontes, Paulo, 1940 - 1976 - Gota d'água - Crítica e interpretação - Teses. 4. Peixoto, Fernando, 1937- Subúrbio e poesia - Teses. 5. Intertextualidade - Teses. 6. Teatro brasileiro - História e crítica - Teses. 7. Literatura e história - Teses. 8. Música e literatura - Teses. 9. História e teatro - Teses.
I. Arantes, Luiz Humberto Martins. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 82.09

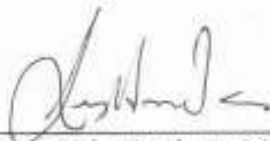
MARISE GÂNDARA LOURENÇO

**GOTA D'ÁGUA DE CHICO BUARQUE E PAULO PONTES: O TRÁGICO-MUSICAL,
CRIAÇÃO E HISTORICIDADE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 25 de agosto de 2010.

Banca Examinadora:



Orientador: Luiz Humberto Martins Arantes (UFU)



Antônio Fernandes Júnior (UFG)



Marisa Martins Gama-Khalil (UFU)

À minha mãe querida
Palmira T. Gândara Lourenço

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes, pela orientação ponderada, repleta de ideias criativas e consistentes.

À Prof^a. Dr^a. Marisa Martins Gama Khalil, por me ensinar a valorizar, entender, e gostar de Teoria Literária e, acima de tudo, por existir. Muito obrigada!

À Prof^a. Dr^a. Maria Ivonete Santos Silva, por ter me apresentado o trabalho de Octávio Paz, pela sua atenção e dedicação e por quem tenho imensa admiração.

À Prof^a. Dr^a. Irley Machado, pela sua paciência, dedicação e suas sugestões muito proveitosas.

À Prof^a. Dr^a. Regma Maria dos Santos e Prof^a. Dr^a. Kenia Maria de Almeida Pereira, pelo carinho como me trataram durante a realização de suas disciplinas.

Aos Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro e Leonardo Francisco Soares, sempre dispostos a me auxiliar no que fosse necessário. Muito obrigada, professores!

À Ione Mercedes Miranda Vieira, pela atenção e amor com que transmite seu conhecimento sobre construção textual, que fez com que eu me sentisse mais segura e tomasse gosto pela escrita.

Aos queridos colegas e amigos que me acolheram e me ajudaram em meio a um mundo totalmente novo para mim – a arte da palavra e sua teoria. São eles: a Marli, a Gysely, o Francisco, a Valquíria, a Andréa, o Júlio, a Ionice, a Maria José (a Zezé) e a Núbia.

Aos meus amigos Sara Cardoso, Wagner Evangelista e Maria José Botelho, que me ajudaram a deslindar incertezas com relação a assuntos musicais e outros, meus sinceros agradecimentos.

A todos aqueles que se propuserem leitores, a fim de desvendar comigo (e espero que sejam muitos) o teatro Chico Buarque e Paulo Pontes, *Gota d'água*.

RESUMO

O trabalho tem como *corpus* a peça trágico-musical *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, escrita em 1975. Obra concebida sob alto grau de brasilidade, ao mesmo tempo, romântica e revolucionária, representa o resgate da *arte de esquerda*, construída nas décadas de 1950 e 60. Por esta razão, seus autores elegem, intencionalmente, *a palavra* como centro do fenômeno dramático, valorizando-a por meio do verso e fazendo dela um instrumento revelador do momento histórico dos anos de 1970. Além de colocarem o *povo* no palco, por considerá-lo a única fonte de concretude da identidade nacional. Sendo assim, realizou-se um estudo analítico músico-teatral da obra *Gota d'água*, sob uma perspectiva literária e histórica, tendo como ponto de partida as ideias de Chico Buarque e Paulo Pontes, expressas no preâmbulo do texto da peça, e na entrevista concedida a Fernando Peixoto, intitulada *Subúrbio e poesia*. Para melhor elucidar esse teatro, que se pretende popular, mas adota como texto-fonte a peça erudita *Medeia*, de Eurípedes (480-405 a.C.), recorreu-se à análise comparativa. Análise esta que permitiu revelar e compreender os fios dialógicos que compõem esse teatro e a dinâmica desses fios. *Gota d'água* é uma tragédia pós-moderna, que se concretiza como metaficção historiográfica com um texto realista, embora a encenação não o seja, por incorporar o verso e a música. Peça popular, crítica e nacional, cuja tônica é o engajamento, realizando como uma arte radical, de protesto e violência, um teatro musical engajado.

Palavras-chave: Povo. Verso. Palavra. Teatro musical engajado.

ABSTRACT

The *corpus* used for this study was the tragic-musical piece *Gota d'água*, written by Chico Buarque and Paulo Pontes in 1975. This literary work was conceived of in the most authentic Brazilian style; at the same time, romantic and revolutionary. It represents the rescue of *leftist art*, in the 1950s and 1960s. The authors of the referred musical piece, intentionally, elect *the word* as its dramatic center, valuing the word through verses and transforming it into a revealing historical moment in the 70's. Additionally, they put *the people* as the central focus of their discourse as they considered it the only way to rescue the Brazilian cultural identity. Therefore, an analytical musical-theatrical study of the literary work *Gota d'água* was carried out, under a literary and historical perspective, taking as a starting point Chico Buarque's and Paulo Pontes's ideas expressed in the preface of the piece and in an interview to Fernando Peixoto, entitled *Subúrbio e Poesia* (*Suburb and Poetry*). This piece is intended to be popular, but it adopts as a source text *Medeia*, an erudite piece, by Euripides (480- 405 a. C.). In order to elucidate this theater, we developed a comparative analysis, which revealed and enabled the understanding of the threads that compose this theater and the dynamics of these threads. *Gota d'água* is a postmodern tragedy, which is actualized as historiographic metafiction with a realist text, although the staging is not, due to the fact that it incorporates the verse and the music. It is a popular theater, at the same time critical and national, whose tonic is the engagement, fulfilling itself as a radical art of protest and violence, an engaged musical theater.

Key-Words: People. Verse. Word. Engaged Musical theater.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

QUADRO 1 –	Comparativo de Medeia e Gota d'água.....	86
QUADRO 2 –	Comparativo de Medeia e Gota d'água	89
QUADRO 3 –	Comparativo de Medeia e Gota d'água	90
FOTO 1 –	Bibi Ferreira em cena: Gota d'água, 1975	115
FOTO 2 –	Bibi Ferreira em cena: Gota d'água, 1975	115
FOTO 3 –	Cena de Arena conta Zumbi, 1965	116
FOTO 4 –	Bibi Ferreira e Roberto Bonfim em Gota d'água, 1975	117
FOTO 5 –	Cena de Gota d'água, 1975	117
FOTO 6 –	Cena do Show Opinião, 1964 - Nara Leão, Zé Ketí e João do Valle	118
QUADRO 4 –	Comparativo de Medeia e Gota d'água	148

“Vira o céu, no oceano a noite cai
E em basta sombra envolve a terra e o pólo
E a mirmidónia astúcia: ante as muralhas
Derramada em silêncio, a tróica gente
Em modorra ensopava os lassos membros.
Já, da tácita Lua ao mudo amparo,
De Tenedos partia às notas praias
A instructa armada, e a capitânia régia
Sinal flâmeo içã à ré. De iníquos deuses
Sinon valido, a furto os píneos claustros
Laxa; e o cavalo, devassado, às auras
Rende as falanges que no ventre aloja.
Por um calabre escorregando, alegres
Baixam do cavo seio os cabos Toas,
Tissandro e Stenelo, o maldito Ulisses,
Atamante e Pelides Neoptolemo
E Macaon primeiro e Menelau,
E o autor da máquina o engenheiro Epeu.
Tróia invadem sepulta em sono e vinho:
Matam a guarda, os seus na brecha esperam,
E os batalhões de acordo se encorporam.

Era quando aos mortais começa e côa,
Divino dom, gratíssimo descanso:
Tétrico Heitor em sonhos se me antolha,
Debulhando-se em pranto; como outrora,
Negro do pó cruento a biga o arrasta,
Os loros arrochando os pés tumentes.”
(VIRGÍLIO, 1970).

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	GOTA D'ÁGUA – TEXTO, HISTÓRIA E CULTURA	
2.1	Gota d'água e contexto	15
2.2	Obra, autoria e autores	28
2.3	Gota d'água – o cotidiano e cultura de massa	41
3	MEDEIA, DE EURÍPEDES E GOTA D'ÁGUA, DE CHICO BUARQUE E PAULO PONTES	
3.1	Medeia – mito e tragédia	49
3.2	O trágico em Gota d'água e intertextualidades	71
4	ANTECEDENTES DO ENGAJAMENTO NO TEATRO MUSICAL	
4.1	A censura e Show Opinião, Arena conta Zumbi e Gota d'água em diálogo	95
4.2	Show Opinião, Arena conta Zumbi e Gota d'água – teatro de resistência	119
5	GOTA D'ÁGUA NO CENTRO DO DEBATE: DRAMATURGIA E HISTÓRIA	
5.1	Personagens, enredo e sonoridades	145
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	170
	REFERÊNCIAS	174
	APÊNDICE A.....	189
	APÊNDICE B.....	190
	APÊNDICE C.....	191
	APÊNDICE D.....	192
	APÊNDICE E.....	197
	APÊNDICE F.....	200
	APÊNDICE G.....	202
	APÊNDICE H.....	209
	APÊNDICE I.....	213
	APÊNDICE J.....	217
	APÊNDICE K.....	233
	APÊNDICE L.....	235

APÊNDICE M.....	238
APÊNDICE N.....	242
APÊNDICE O.....	247
APÊNDICE P.....	251

1 INTRODUÇÃO

Gota d'água foi criada, em dezembro de 1975, em plena ditadura militar. Embora se esboçasse a “abertura lenta, segura e gradual” do governo Geisel, o que prevalecia era o estado de exceção instituído pelo AI5 (1968), reduzindo a liberdade a quase zero. Em oposição a essa situação, instalaram-se as ações armadas da esquerda, iniciadas nesse mesmo ano e que perduraram até o ano de 1974, com a guerrilha rural da região do Araguaia. Época em que se convivia com a contradição de uma peça teatral ser premiada por um órgão do governo e, logo depois, proibida. Foram os anos da consolidação da indústria fonográfica, da integração nacional, por meio das redes de TV, e do estímulo à cultura, com a ativação da Embrafilme, da Funarte e do Serviço Nacional de Teatro – SNT. Enquanto o governo sustentava a propaganda do êxito econômico brasileiro, o *chamado milagre*, não conseguia disfarçar as desigualdades sociais (REIS, 2000, p. 6-65, *passim*¹; RIDENTE, 2000, p. 41).

Gota d'água propõe, justamente, refletir, de forma crítica, sobre as políticas econômicas do *milagre brasileiro*, não as afirmando, mas questionando-as. Para alcançarem tal intento, Chico Buarque e Paulo Pontes elegem, intencionalmente, *a palavra* como centro do fenômeno dramático, valorizando-a por meio do verso e fazendo dela um instrumento revelador do momento histórico dos anos de 1970. E colocam o *povo* no palco, por considerá-lo a única fonte de concretude da identidade nacional (BUARQUE; PONTES, 1975, p. XI-XIX).

Obra concebida sob alto grau de brasilidade, ao mesmo tempo, romântica e revolucionária, representa o resgate da *arte de esquerda*, elaborada nas décadas de 1950 e 60. *Gota d'água* é uma tragédia pós-moderna, inspirada no Caso Especial – *Medeia*, de Oduvaldo Vianna Filho –, que, ao adotar *Medeia* de Eurípedes (480-405 a.C.) como texto-fonte, indicou para Buarque e Pontes que todos os elementos que eles desejavam revelar em sua tragédia encontravam-se na trama densa de Eurípedes (BUARQUE; PONTES, 1975, p. XX).

A escolha de *Gota d'água* como tema desta dissertação teve como motivação o interesse de desenvolver um estudo sobre uma obra teatral de Chico Buarque e colocar em prática todo o potencial de formação acadêmica da autora, que é voltada à área da Música (licenciatura em música) e do Teatro (especialização em interpretação teatral), associando-o ao aprendizado em Teoria Literária, oferecido pelo Programa de Pós-graduação em Letras –

¹ A expressão *passim* significa aqui e ali em diversas passagens.

Curso de Mestrado em Teoria Literária. Para se chegar à definição do objeto de investigação, realizou-se intensa pesquisa bibliográfica e as leituras das peças teatrais de Chico Buarque, o que levou à escolha de *Gota d'água* pela particularidade de ser uma trama densa permeada pelo cômico.

Durante esses anos de pesquisa, pôde-se conhecer vários trabalhos acadêmicos que têm *Gota d'água* como tema e, que, de certa forma, auxiliaram na construção da *Gota d'água de Chico Buarque e Paulo Pontes: o trágico-musical, criação e historicidade*. Dentre os mais significativos, está a monografia intitulada *Gota d'água: a trajetória de um mito*, escrita por Francisco Xavier Amaral, Leila Maria Fonseca Barbosa, Maria Lúcia Campanha da Rocha Ribeiro e Vera Monteiro de Castro Amaral, que é uma leitura estrutural do mito de Medeia em *Gota d'água*, e que ganhou o terceiro lugar no II Concurso Nacional de Monografias 1977, promovido pelo SNT (Serviço Nacional do Teatro). Existe também a dissertação *O teatro de Chico Buarque* (1998), de Adriano de Paula Rabelo, que propõe uma análise literária de todos os textos dramáticos de Chico Buarque, levando em consideração o seu contexto e o modo como se deu a concretização dos espetáculos.

Além dessas, há a dissertação de Rosana Baptista dos Santos, intitulada *O mito de Medeia nas peças Gota d'água, de Chico Buarque e Paulo Pontes e Medeia, de Eurípedes* (2002), fundamentada na análise sob a perspectiva das teorias sobre alteridade; o livro *Ensaio do Nacional-Popular no teatro brasileiro moderno* (2004), de Diógenes André Vieira Maciel, que desvenda o conceito nacional-popular, tendo *Gota d'água* como uma das peças teatrais em foco. E, por fim, a *Projeção de mitos e construção histórica no teatro trágico*, obra escrita por Agnaldo Rodrigues da Silva, com o propósito de fazer uma análise, partindo da peça de Buarque e Pontes e da de Augusto Sobral, *Os degraus*, para atingir, em retrospecto, as tragédias áticas e refletir sobre a essência dos mitos de Medeia e Prometeu.

Assim, objetivando realizar um estudo analítico músico-teatral da obra *Gota d'água*, sob uma perspectiva literária e histórica, tomou-se como ponto de partida as ideias de Chico Buarque e Paulo Pontes, expressas no preâmbulo do texto da peça, e na entrevista concedida a Fernando Peixoto, intitulada do *Subúrbio e poesia*. Para melhor elucidar esse teatro, que se pretende popular, mas adota como texto-fonte a peça erudita *Medeia*, de Eurípedes (480-405 a.C.), recorreu-se à análise comparativa. Análise esta que permitiu revelar e compreender os fios dialógicos que compõem esse teatro e a dinâmica desses fios. Além de contar com depoimentos, fragmentos de cenas, gravações em áudio de *Gota d'água*, *Show Opinião* e

Arena conta Zumbi, inseridos em dois DVDs, como materiais que complementam as argumentações e que acompanham a dissertação.

Este trabalho tem como fundamentação teórica, sobre o trágico, o mito e a tragédia, as obras *A tragédia grega*, de Albin Lesby; *Entre o mito e política* e *O mito e tragédia na Grécia antiga*, de Jean-Pierre Vernant; *A Tragédia moderna*, de Raymond Williams; *O nascimento do trágico*, de Roberto Machado, entre outras. Sobre o contexto a *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*, de Daniel Aarão Reis; *Em busca do povo brasileiro: artistas da Revolução do CPC à era da TV*, de Marcelo Ridente, entre outras.

Quanto às particularidades da linguagem musical, o teatro desenvolvido nos anos de 1970 e o trabalho artístico de Chico Buarque, tomam-se como referência os livros *Chico Buarque: tantas palavras*, de Humberto Werneck; *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*, de J. R. Tinhorão; *Desenho mágico*, de Adélia Bezerra de Meneses; *Songbook: Chico Buarque*, de Almir Chediak. No que diz respeito à análise teatral, adotam-se as obras *Introdução à análise teatral*, de Jean-Pierre Ryngaert, e *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*, de David Ball.

Já sobre a carnavalização, a intertextualidade, o dialogismo, utilizam-se os livros *Questões de literatura e estética – a teoria do romance* e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, de Mikhail Bakhtin; *Introdução à semanálise*, de J. Kristeva; *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Mikhail Bakhtin*, de Diana Luz Pessoa de Barros, José Luiz Fiorin, entre outros.

Nessa perspectiva, o trabalho se compõe de introdução, quatro capítulos, considerações finais e apêndice. A introdução expõe o tema, o objetivo, a metodologia, o que motivou a pesquisa, trabalhos afins, fundamentação teórica e a estrutura da dissertação. Os capítulos e respectivas seções abordam os assuntos que os intitulam. O primeiro capítulo, subdivide-se em três itens: Gota d'água e contexto; Obra, autoria e autores; e Gota d'água – o cotidiano e cultura de massa. O segundo capítulo, em dois: Medeia – mito e tragédia; e O trágico em Gota d'água e intertextualidades. O terceiro capítulo também se constitui de duas seções: A censura e Show Opinião, Arena conta Zumbi e Gota d'água em diálogo; e Show Opinião, Arena conta Zumbi e Gota d'água – teatro de resistência. O quarto e último capítulo de apenas uma: Personagens, enredo e sonoridades.

2 GOTA D'ÁGUA – TEXTO, HISTÓRIA E CULTURA

2.1 Gota d'água e contexto

Gota d'água, peça em dois atos, escrita em 1975, por Chico Buarque e Paulo Pontes, estreou, no Teatro Tereza Rachel, Rio de Janeiro, em dezembro daquele mesmo ano, mantendo-se em cartaz até fevereiro de 1977. Em abril (1977), deu-se início às 650 apresentações consecutivas no Teatro Aquarius, São Paulo, além de a peça ser encenada em Nantes na França (1976), na Venezuela, na Argentina e na cidade do México (1984)². Concebida com intenção de ser um espetáculo de grandes dimensões (o que pode ser observado no aparato cênico-musical sugerido pelo seu texto), objetivava colocar em discussão o trágico dinamismo da experiência capitalista brasileira dos anos de 1970, adotando como tema a questão da casa própria.

Sob a direção geral de Gianni Ratto³ e musical de Dory Caymmi, na montagem do Rio, e de Paulo Herculano, na de São Paulo, o espetáculo contava com uma orquestra,⁴ bailarinos e grande elenco, tendo como atriz principal Bibi Ferreira, que recebeu o Prêmio Molière⁵ (1976) de melhor atriz de 1975. *Gota d'água*, considerada um marco da literatura dramática nacional, segundo Melo (1998), [...] “termina por ser a mais bem acabada e a mais

² Estas apresentações na Venezuela, Argentina e na cidade do México, provavelmente, fizeram parte da montagem que Bibi Ferreira promoveu *mais tarde*, como Chico Buarque atesta em seu depoimento, inserido no arquivo *Chico Buarque Bastidores* aos 50min13s, pasta *Vídeos – Fragmentos de cenas e depoimentos* do DVD 1: Gota d'água de Chico Buarque e Paulo Pontes – O trágico-musical, criação e historicidade. É conveniente ressaltar que todo o material em áudio e vídeo usado com instrumento de apoio a esta dissertação se encontra no DVD 1, com exceção das embotadas que se constituem no DVD 2: Os Feras da Embolada – Galdino do Atalaia e Ivan embolador. Estes dois DVDs estão anexados na última contracapa.

³ Gianni Ratto, renomado cenógrafo do Piccolo de Milano, veio trabalhar no Brasil para a Companhia Maria Della Costa em 1954 e, mais tarde, exerceu a função de diretor e cenógrafo no TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) (MOSTAÇO, 1982, p. 26).

⁴ O livro *Gota d'água*, 26ª edição, indica-se a existência desta orquestra e os nomes de seus seis componentes da montagem de São Paulo (1977). No entanto parece haver um número maior de pessoas envolvidas, pois, além das cordas (violino, viola e violoncelo), percebe-se a presença de violão, contrabaixo elétrico, percussão, e flauta transversa. Há também um trompete na música *Flor da idade*, no arquivo *Gota d'água (1977)* inserido na pasta *Vídeos – Fragmentos de cenas e depoimentos*. Provavelmente, devem ter ocorrido mudanças de instrumentação de uma montagem para outra, mas observa-se que o arranjo de *Basta um dia*, constante no arquivo *Gota d'água (1977)*, é o mesmo do CD *Bibi Ferreira – Gota d'água de Chico Buarque e Paulo Pontes*.

⁵ Diógenes A. V. Maciel (2004) afirma que este prêmio foi recusado pelos autores sob o argumento de que se as peças *Abajur Lilás*, de Plínio Marcos, e *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, tivessem sido liberadas pela censura, elas, certamente, seriam as vencedoras (MACIEL, 2004, p. 54). Mas, mesmo assim, em 1977, Bibi Ferreira recebeu o prêmio APCA de melhor atriz pela mesma atuação (GLAVAM, ON LINE).

bem formulada proposta para dramaturgia brasileira contemporânea, de impacto até mesmo inibidor para sua desejável continuidade.” (MELO, 1998, p. 19).

Peça teatral que propõe, com toda a dinamicidade de sua estrutura, refletir de forma crítica e revolucionária os anos de 1970. Anos regidos pela ditadura militar instaurada sob a justificativa de salvar o país da subversão e do comunismo, da corrupção e do populismo, em nome da democracia e dos valores da civilização cristã. Apesar de o governo Geisel (1974 a 1978) desenhar a “gradativa abertura – *lenta e segura*” –, o estado de exceção, construído pelo AI5 (1968), vigorava com toda a força de seu terror, reduzindo o direito à liberdade e à crítica a quase zero. O êxito econômico, o chamado *milagre*, não conseguiu disfarçar as desigualdades sociais – o rico ficava mais rico, e o miserável, mais miserável (REIS, 2000, p. 36, 61, destaque do autor).

Conforme Reis (2000), “foram anos obscuros para quem descia e cintilantes para quem subia”. Anos da TV em cores, da consolidação da indústria fonográfica, do som frenético do *dancing days*, da integração nacional por meio das redes de TV, anestesiando, estimulando, modernizando o país, que, para uns, era uma potência emergente e, para outros, os mais otimistas, uma grande potência (REIS, 2000, p. 63).

Em contraposição a essa realidade, estavam as políticas no âmbito intelectual e artístico, como a ativação da Embrafilme, da Funarte e do Serviço Nacional de Teatro – SNT e o estímulo à criação de cursos de pós-graduação e a possibilidade de as áreas voltadas à reflexão, como a economia, a sociologia e a ciência política, pronunciarem-se por meio das teses de doutoramento (REIS, 2000, p. 8, 61, 63; BUARQUE; PONTES, 1975, p. XVIII, XIX).

Em meio a esse cenário, sobreviviam a concepção de teatro empresarial e a de grupo. Enquanto este concebia a arte como uma organização social, defendia a criação de pequenos grupos teatrais em associações de moradores ou salas paroquiais e tinha a sua prática teatral voltada para a experimentação, aquele era considerado o teatro comercial, com os papéis bem definidos (autor, diretor, atores, cenógrafo etc.) e que contava com subvenções do Estado.

Nessa *Idade das trevas*, essas duas formas de se fazer arte viviam a perplexidade que abatia o povo brasileiro mediante o autoritarismo ditatorial e seu *dito milagre e sua dita abertura*. Em 1975, o Serviço Nacional de Teatral concedia um prêmio à peça *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, cuja representação foi, em seguida, proibida; em contrapartida, a censura liberava a estreia de *Gota d’água*, que reintroduzia as camadas populares e seu sofrimento diário no palco.

Reintroduzia porque *o povo* já tinha sido personagem principal na busca pela identidade genuinamente brasileira com as peças *Eles não usam black-tie* (1958), *Gimba* (1959) e a *Semente* (1961), de Guarnieri; *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna; *O pagador de promessas*, de Dias Gomes (1960); *Moratória* (1955), *Pedreiras das almas* (1957) e *Vereda da Salvação* (1964), de Jorge Andrade; e outras produções do Arena, do Oficina, do CPC e do Opinião.

Eram os anos de 1950, época em que ainda havia a possibilidade de diálogo aberto entre os intelectuais e as camadas populares, garantido pela liberdade de expressão do governo Jucelinista (1956-1961). Governo marcado pela euforia generalizada no país por conta do reconhecimento das transformações a que se propunha e confirmadas pelo slogan: **50 anos em 5.**

Momento das mobilizações populares, das liberdades democráticas e de intenso movimento cultural, do qual o Cinema Novo e a Bossa Nova (fenômeno universitário em sua raiz, que se tornou uma expressão nacionalista) eram os grandes representantes (MOSTAÇO, 1982, p. 49). A indústria automobilística, instalada, principalmente, na região metropolitana de São Paulo, desenvolvia um mercado consumidor vasto e propiciava rápidos enriquecimentos. Acontecia também a momentânea expansão da classe média, nos grandes centros (Rio e São Paulo), gerando especulação imobiliária, com criação de novos bairros e o aumento da ocupação dos morros pelo proletariado, criando alguns dos grandes problemas sociais – as favelas.

No tumultuado governo de Goulart (1961-1964), a política de massas, a luta contra o imperialismo (o eleito a *Judas em dia de malhação*, do momento, era o norte-americano) e o nacionalismo na política e na cultura⁶ se mantiveram. Testemunhou-se ainda uma contagiante euforia nacionalista pelas reformas de base, da qual a agrária era a principal, além da possibilidade de estender o direito de voto ao analfabeto, da reforma do ensino por meio da Lei de Diretrizes e Bases e do fortalecimento das organizações das classes trabalhadoras com a criação do CGT (Comando Geral dos Trabalhadores) e da CONTAG (Confederação dos Trabalhadores Rurais) (GARCIA, 1990, p. 99).

⁶ Em 1955, já tinha sido inaugurada a tendência nacionalista de valorização do autor nacional com a peça *Moratória*, de Jorge Andrade, que, depois, no ano de 1958, foi reforçada por *Black-tie*. Drama realista que colocou o proletário brasileiro como protagonista em defesa de uma dramaturgia nacional engajada. Peça que se tornou um marco da dramaturgia brasileira pelo seu sucesso de bilheteria, ficando um ano em cartaz, durante um período em que o Arena estava à beira da falência. Assim sendo, Mostaço (1982) assinala que *Black-tie* veio “comprovar a eficácia da expressão teatral como fenômeno de comunicação popular.” Agora, em 1961, com a *Campanha da legalidade*, que garantia a pose de João Goulart, fez-se o momento propício para agitação de rua com o CPC da UNE (MOSTAÇO, 1982, p. 50).

No que tange ao socialismo difundido pelas organizações políticas de esquerda, caracteriza-se pelo seu discurso forte em antimeritismo, mas fraco em luta de classe, decorrente, em parte, da aliança estratégica mantida com a burguesia nacional. Em razão do fato dessas organizações conservarem-se atreladas ao reformismo moderado, em defesa de uma frente única nacionalista e democrática, sustentadas pela tal aliança e nutrindo a simpatia pelo capitalismo de Estado, formou-se uma “espécie desdenhada e parlamentar de marxismo patriótico.” (SCHWARZ, 2001, p. 10). Marxismo que era, ao mesmo tempo, combativo e de conciliação de classes e que estava em sintonia com o populismo nacionalista em voga. A conciliação se restringia à esfera operária, valendo-se da influência sindical para restringir a luta apenas nos limites da reivindicação econômica. O lado combativo se concentrava na luta contra o capital estrangeiro, a política externa e a reforma agrária (GARCIA, 1990, p. 100; SCHWARZ, 2001, p. 10).

Schwarz (2001) assegura ser esse quadro *sob medida* para a burguesia populista, pois ela “precisava da terminologia social para intimidar a direita latifundiária, e precisava do nacionalismo, autenticado pela esquerda, para infundir bons sentimentos nos trabalhadores.” (SCHWARZ, 2001, p. 10). Situação que justifica a inércia da esquerda perante o Golpe de 1964 e a produção cultural de teor romântico revolucionário daquela época.

O ano de 1964 foi a ocasião em que as políticas de massas sucumbiram, tendo, como o canto do cisne, o comício de 13 de março, que reuniu o Presidente da República, os Ministros de Estado, os líderes nacionalistas e de esquerda. Evento que se configurou como estratégia de sustentação do poder e expressão da democracia populista, por meio da mobilização o povo pelas reformas de base, que nunca aconteceram, em oposição às tendências conservadoras da maioria do congresso nacional (MOSTAÇO, 1982, p. 55; SCHWARZ, 2001, p. 10).

Em 31 de março, instalou-se a ditadura militar, a fim de garantir o capital e livrar o Brasil do socialismo. Após o golpe, reapareceram fórmulas rituais anteriores ao populismo, como *a célula da nação é a família, o Brasil é ativo, nossas tradições cristãs*, nas quais os setores mais marginalizados e antiquados da burguesia escondiam a sua falta de contato com a realidade e não tinham função alguma, senão a de passaporte para a afetividade e garantia policial-ideológica (SCHWARZ, 2001, p. 23).

Desse momento em diante, estabeleceu-se uma nova etapa histórica nas formações econômico-políticas capitalistas. A antiga classe política oligárquica foi substituída pelos tecnoburocratas, possibilitando viabilizar o sucesso dos setores da burguesia simpáticos ao

imperialismo e sintonizar todos os escalões administrativo-políticos com “uma doutrina de segurança nacional, centralizadora, repressiva e ditatorial” – a militarização passaria a dominar todas as relações entre o Estado e a sociedade civil (MOSTAÇO, 1982, p. 123).

No âmbito econômico, a ditadura militar, com o objetivo de implantar o *modelo brasileiro*, promoveu a concentração de renda e infinitas de medidas econômicas. Isto não era nada mais, nada menos que o “definitivo e irreversível atrelamento da economia do país ao sistema creditício e de intercâmbio de investimentos do capitalismo internacional”, que criou condições internas de polarização de mercado (MOSTAÇO, 1982, p. 123).

Polarização na qual poucos lucravam muito, e muitos ficavam na posição de trabalhadores, cuja mão de obra era baratíssima, e estavam sob intermináveis arrochos salariais. Momento em que também a classe média se subdividiu, criando, de um lado, uma parcela da população que se beneficiou do crescimento financeiro, tornando-se detentores de grandes salários e consumidores dos bens de consumo que ajudavam a criar. Do outro, ficava a parcela proletarizada, sem possibilidade alguma de ascensão econômico-social (MOSTAÇO, 1982, p. 123).

Situação econômica que, depois, no ano de 1975, Chico Buarque e Paulo Pontes (1975) confirmam e revelam já ser insustentável, devido ao alto grau de drenagem da renda das baixas camadas sociais, nomeando-a, no preâmbulo do livro *Gota d'água, de capitalismo caboclo*. Segundo eles, o santo do milagre já era conhecido de todos, e com seu trágico dinamismo propiciou à determinada parte da população o acúmulo de riqueza por meio da transferência de renda das camadas subalternas, aumentando o seu poder aquisitivo de bens duráveis⁷, “enquanto a maioria ficava no ora-veja.” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. XI).

Buarque e Pontes (1975) não consideram o autoritarismo o único instrumento responsável pela consolidação dessa experiência capitalista. A classe média, ao lado do autoritarismo, e de uma forma bem mais profunda, figurando como *compradores* que se beneficiavam do *desvario consumista* e como *agentes* da atividade econômica, tornava o milagre legítimo. Parcela da sociedade que, por estar próxima das classes baixas, exercia também a função de “fiel da balança na correlação de forças políticas.” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. XII, XIII).

⁷ Bens duráveis são aqueles que não são consumidos imediatamente, tem vida útil longa.

Dessa mesma classe média é que saíram os diversos setores intelectualizados⁸ da época (estudantes, artistas, jornalistas, arquitetos, sociólogos, economistas, políticos, escritores, profissionais liberais etc.), que propuseram a revolução por meio da linguagem artística e cultural. Delineando, deste modo, os traços de uma *arte de esquerda* em plena ditadura (1964 a 1969), que não implicava, necessariamente, a filiação partidária, mas ter sintonia com a visão ideológica (BUARQUE; PONTES, 1975, p. XIII; MOSTAÇO, 1982, p. 86).

Schwarz (2001) foi o primeiro a perceber a presença da *anomia* de se ter uma hegemonia cultural de esquerda durante uma ditadura da direita, e constata “[...] Entretanto, para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. *Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país.*” (SCHWARZ, 2001, p. 7, destaque do autor).

Com o golpe, sedes de partidos, sindicatos foram invadidos, o CPC (Centro Popular de Cultura) e MCP (Movimento de Cultura Popular), destruídos, e o ISEB (Instituto Superior de Estudos brasileiros), desmantelado, entre outras medidas. Esperava-se, então, que a intelectualidade socialista fosse presa, exilada, ficasse desempregada. Mas presos e torturados só foram os que tinham envolvimento com operários, camponeses, marinheiros e soldados. O governo Castelo Branco não impediu a produção e circulação teórica ou artística do ideário esquerdista. Era normal encontrar as prateleiras das livrarias cheias publicações das mais variadas áreas do conhecimento (sociologia, política, estética, história, economia, medicina e saúde) impressas em discursos típicos da esquerda (MOSTAÇO, 1982, p. 74; SCHWARZ, 2001, p. 8, 9).

Essa *relativa hegemonia cultural* existiu não por falta de vozes discordantes quanto às escolhas ideológicas, mas pela sua articulação e difusão amplas em todos os setores culturais daquela época, dando um novo ânimo à voz política calada em seus mecanismos próprios, peculiarizando-a no tom da linguagem artístico-cultural. Além disso, em toda América latina,

⁸ São os setores intelectualizados que os autores de *Gota d'água* denominam, no preâmbulo do livro, de pequena burguesia brasileira. Segundo Ridente (2007), a classe média é resultante da acelerada urbanização dos anos de 1970 e se formou pelo contingente dos que perderam prestígio e poder político, e por aqueles que almejavam ascender socialmente. Dela, faziam parte os estudantes que eram o público principal dos eventos artísticos, de ensaios, revistas e jornais do período e integrantes dos grupos de oposição clandestina à ditadura. Dos que pegaram em armas, de 1968 a 1974, e foram processados pela Justiça militar por ligações com as armadas urbanas, a maior parte (57,8%) era das camadas intelectualizadas – estudantes ou profissionais de formação superior, sendo 51,8 jovens até 25 anos, em sua maioria masculina (81,7%). Cabe acrescentar também que, dentre os processados pelos tribunais militares entre 1964 a 1979, 64% haviam nascido no interior e residiam nas capitais (RIDENTE, 2007, p. 190, 191).

do final da década de 1950 a de 1970, os artistas e intelectuais viviam o dilema *entre a pena e o fuzil* – desenvolver sua atividade específica ou participar de um processo de transformação social mais amplo –, estimulado pelo próprio momento sócio-político-econômico vivido (MOSTAÇO, 1982, p. 86; RIDENTE, 2007, p. 186).

No Brasil, essa dúvida se tornou mais intensa na década de 1960, devido à interrupção, provocada pelo golpe de 1964, dos processos de democratização social e política por meio da mobilização popular, que contava com a participação dos artistas e intelectuais envolvidos na conscientização do povo. Sem contar com o fato de que a sociedade brasileira estava vivendo uma época de urbanização crescente, da consolidação do modo de vida das metrópoles, da ampliação do acesso ao ensino superior, da presença maciça do jovem na composição da população e de certa democratização do avanço tecnológico, o que fez convencionar a sociedade brasileira, como *sociedade de consumo* (RIDENTE, 2007, p. 187).

Dessa maneira, havia um ambiente propício para diversas ações culturais e políticas transformadoras, instaurando-se uma *arte de esquerda*, inventada sob alto grau de brasilidade, ao mesmo tempo romântica e revolucionária, que buscava, no passado, uma cultura popular que acreditavam ser a sustentação de uma nação moderna, promovendo o término do subdesenvolvimento e das desigualdades. Romantismo que combatia o latifúndio e propunha a reforma agrária, e o povo era glorificado e convocado a fazer sua revolução, de acordo com as lutas dos pobres da América Latina e do Terceiro Mundo (RIDENTE, 2007, p. 186).

Nos primeiros tempos, o teatro assumiu a primazia desse movimento, pela sua particularidade de reunir público e aglutinar as demais áreas artísticas. Mas as outras artes também deixaram suas marcas, e podem ser citadas, na literatura, *A travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony, *Quarup* (1967), de Antonio Callado e a Coleção de poemas *Violão na rua*, cujo autor mais expressivo era Ferreira Gullar; na música popular, *Disparada* (1966) e *Prá não dizer que não falei das flores* (1968), de Geraldo Vandré, *Sina de Caboclo* e *Carcará* (1964), de João do Vale e J. B. de Aquino, e as produções de Vinicius de Moraes, Chico Buarque, Edu Lobo, Sérgio Ricardo, Caetano e Gilberto Gil; no cinema, *O Desafio* (1965), de Paulo Cesar Saraceni, *Opinião pública* (1967), de Arnaldo Jabor, e *Deus e o diabo na terra do sol* (1963), de Glauber Rocha; e nas artes plásticas, as exposições *Opinião 65 e 66* realizadas no MAM do Rio (MOSTAÇO, 1982, p. 86, 87, 97).

Durante esses anos, a intelectualidade amadureceu suas convicções, filmando, discutindo, ensinando e, sem perceber, construiu-se uma geração anticapitalista com disposição para luta, o que resultou na postura radical de alguns grupos em defesa da

propaganda armada da revolução. Diante do reconhecimento oficial de guerra revolucionária no Brasil, o regime endureceu em dezembro de 1968, com decretação do *golpe dentro do golpe* – o AI5 (SCHWARZ, 2001, p. 9).

Com esse advento, o caráter antidemocrático da ditadura agravou-se, e permitiu aos setores militares mais direitistas oficializarem o terrorismo de Estado, colocando o Congresso Nacional e as Assembleias legislativas estaduais em recesso. Agora, eles tinham plenos poderes para cassar mandatos eletivos, suspender direitos políticos, demitir ou aposentar juízes e outros funcionários públicos. Legislar por decreto, julgar crimes políticos em tribunais militares, além de, às escuras, usar da tortura, do assassinato e de outros desmandos (RIDENTI, 2000, p. 40).

Em nome da democracia, da ordem sócio-político-econômica e moral da nação, o Ato Institucional nº. 5, de 13 de dezembro de 1968, reafirmava a *vitoriosa Revolução de 31 de março de 1964*, reescrevendo um fragmento do texto do AI2 – “que não se disse que a Revolução foi, mas que é e continuará” (BRASIL, 1968, ON LINE). Para isto, propôs-se a combater os “atos nitidamente subversivos oriundos dos mais distintos setores culturais e políticos” e a guerra revolucionária. Preservou-se, a Constituição de 24 janeiro de 1967, incluindo o presente ato, no qual, entre outras coisas, o presidente da república, com seu legítimo poder revolucionário poderia decretar estado de sítio e prorrogá-lo, e também “fica suspensa a garantia de *habeas corpus*, nos casos de crimes políticos, contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular.” (BRASIL, 1968, ON LINE).

Com o AI5, estudantes, intelectuais, políticos e outros opositores foram presos, cassados, torturados, forçados ao exílio. Instituiu-se a censura para todos os meios de comunicação com objetivo de extinguir qualquer forma de agitação política e cultural. Situação que perdurou até meados dos anos de 1970, reforçada pelo *slogan* oficial: “Brasil, ame-o ou deixe-o.” (RIDENTI, 2000, p. 40).

Em oposição a essa circunstância, estavam as ações armadas da esquerda, iniciadas, em 1968, pela ALN (Ação Libertadora Nacional) e a VPR (Vanguarda Popular Revolucionária), e intensificadas, posteriormente, com a participação de mais de uma dezena de organizações como a ALA (Ala Vermelha do PC do B), PCB (Partido Comunista Brasileiro Revolucionário), PRT (Partido Revolucionário dos Trabalhadores), VAR (Vanguarda Armada Revolucionária-Palmares), POC (Partido Operário Comunista), entre outras. Paralelamente, a ditadura, mesmo já contando com o DOPS ou DEOPS (Departamento Estadual de Ordem Política e Social), aprimorava seu aparelho repressivo,

com a criação, em 1969, da Operação Bandeirante (Oban), órgão para o *combate da subversão*, que utilizava de todos os meios possíveis de repressão, inclusive, a tortura (RIDENTI, 2000, p. 40, 41).

Apesar de algumas dessas guerrilhas promovidas pela esquerda terem sido bem-sucedidas, a ação policial-militar não demorou em dismantelar os grupos guerrilheiros, principalmente, entre 1969 e 1971. O PC do B, que estava entre os grupos que não se atreviam a pegar em armas (PCB – Partido Comunista Brasileiro, AP – Ação Popular e pequenos agrupamentos Trotskistas) lançou a guerrilha rural da região do Araguaia. Local no qual se registrou, entre 1972 e 1974, uma luta inflamada, que teve como resultado a morte de quase todos guerrilheiros em combate, ou que foram assassinados depois de capturados, de cujos corpos não se sabe o paradeiro. Tudo em nome da segurança nacional, indispensável para o crescimento econômico (RIDENTI, 2000, p. 41).

Ridenti (2000) destaca que as esquerdas se enganaram ao supor que o golpe implicaria a estagnação econômica. Ao contrário, a ditadura civil-militar objetivava sua legitimação política por meio de êxitos econômicos. Desta forma, não hesitou em promover uma *modernização conservadora*, propiciando um rápido desenvolvimento *desigual e combinado*, com aspectos modernos e arcaicos, sustentados por maciços empréstimos internacionais. Era o tal *milagre brasileiro*, acompanhado do aumento das distâncias entre os mais ricos e os mais pobres e do cerceamento das liberdades democráticas (RIDENTI, 2000, p. 42).

Convém lembrar que essa modernização instaurou o processo de urbanização mais rápido da História mundial: de 1950 a 1970, a população brasileira, que, antes, era predominantemente rural passou a ser urbana, carregando todos os problemas culturais e sociais que esta transformação provocou⁹. Isto contou com a subjugação dos trabalhadores e dos despossuídos, que reivindicavam seus direitos, ocorrida depois de 1964. Restando a eles apenas a opção, do que, conforme Ridenti (2000), alguns sociólogos chamavam de *espoliação urbana*, acompanhada da *violência do cotidiano* nas grandes metrópoles, sem que, no campo, a reforma agrária tivesse sido resolvida (RIDENTI, 2000, p. 42).

Nesse contexto, geraram-se reações políticas e culturais, já expostas, e podem ser contatados pontos comuns entre o ideário das esquerdas e a produção artística daquela época. Eles tinham uma postura de oposição ao processo de industrialização, urbanização, concentração de riquezas que, segundo visão deles, propiciavam ausência de liberdades democráticas. Combatiam, também, o dinheiro, a indústria cultural e a supervalorização dos

⁹ Nos anos de 1950, a população urbana do Brasil que era de 36,16%, em 1960, passa para 44,67% e depois em 1970 atinge o percentual de 55,92% (RIDENTI, 2007, p. 187).

impostos pela sociedade de consumo. Além disto, identificavam-se com o camponês, (considerado o símbolo do povo oprimido), cujas raízes deveriam ser resgatadas. E tinham predileção ao campo como local para o início da revolução e valorizavam a ação revolucionária em detrimento da teoria (RIDENTI, 2000, p. 42).

Foi dentro desse cenário que se estabeleceu, literária e cenicamente, *Gota d'água*. Peça teatral, de concepção empresarial, estruturada em consonância com as tendências da produção artística de esquerda com seu teor romântico revolucionário, e que revela o tempo presente do Brasil dos anos de 1970, denominada, por Chico Buarque e Paulo Pontes, de *Uma tragédia da vida brasileira*. Da vida brasileira porque a obra é justamente uma reflexão sobre o fenômeno que encurralou as classes subalternas, tanto econômica como culturalmente.

[...] É uma reflexão insuficiente, simplificadora, ainda perplexa, não tão substantiva quanto é necessário, pois o quadro é muito complexo e só agora emerge das sombras do processo social para se constituir no traço dominante do perfil da vida brasileira atual. De tão significativo, o quadro está a exigir a atenção das melhores energias da cultura brasileira; necessita não de uma peça, mas de uma dramaturgia inteira. Procuramos, pelo menos, diante de todas as limitações, olhar a tragédia de frente, enfrentar a sua concretude, não escamotear a complexidade da situação com a adjetivação raivosa e vã (BUARQUE; PONTES, 1975, p. XV).

No preâmbulo do livro *Gota d'água*, os autores explicam a dinâmica do capitalismo que se implantou no Brasil e que representa o que eles chamam de *a primeira e a mais importante das preocupações* que a peça procura refletir. Depois, continuam fazendo referência ao passado e relacionam a produção da década de 1950 e 1960 a um tempo mais distante (de Gregório de Matos a Plínio Marcos; de Castro Alves a Augusto dos Anjos; de 1922 ao Arena, Oficina, Opinião etc.), para evidenciar que, em épocas distintas, houve uma tradição revolucionária da pequena burguesia intelectualizada do Brasil, mas que, agora, em 1975, não existia mais. Tudo isto para explicar que antigamente era possível a rebeldia, em razão da incapacidade dos diversos projetos políticos de conseguirem assimilar o potencial do jovem e oferecer-lhe uma função dinâmica no processo social (BUARQUE; PONTES, 1975, p. XIII, XIV).

Naquela ocasião, os estudantes tinham poucas escolhas – ser professor do liceu, funcionário público, ou o botequim, a utopia e a rebeldia –, pois tudo era produzido lá fora, geladeira, carro e ideologia. Mas, nos tempos de 1970, a radical experiência capitalista, com

sua política de substituição de importações¹⁰, com seu modelo atualizado, que objetivava acelerar a modernização do setor industrial, começara a atribuir função dinâmica às camadas médias na sociedade. A pequena burguesa estava sendo absorvida pelos setores da tecnocracia, do planejamento, da propaganda, da vida acadêmica, e o disco, o livro, o filme e a dramaturgia¹¹, tornando-se produtos industrializados (BUARQUE; PONTES, 1975, p. XIV).

Desenhava-se, assim, certa mobilidade social da classe média, sustentada por uma economia não apenas capitalista, mas dependente, o que a tornava predatória para os que ficavam à margem, e intensificava-se a participação dos que eram incluídos em seu processo. As camadas médias, outrora instrumentos da expressão das necessidades das subalternas, à medida que eram amortecidas pelas classes dominantes, provocavam o isolamento da classe baixa. E a esta só restava *a marginalidade abafada e sem saída*. Um homem *capaz* ou uma elite das camadas inferiores até poderiam ascender individualmente ou em grupo, mas, como classe, estavam submetidos à indigência política (BUARQUE; PONTES, 1975, p. XIV, XV).

Os autores (1975) revelam ainda que o centro da crise política que as classes dominantes estavam vivendo era a dificuldade de conciliar diversos interesses, em muitos casos contraditórios, mantendo as classes subalternas em estado de relativa imobilidade. Então, enquanto se esperava uma resolução dos políticos, a crise se aprofundava, e pessoas mais lúcidas reivindicavam a abertura, porque o Estado já tinha assimilado os focos de rebeldia. Mas elas estavam conscientes de que se *a tal abertura* fosse proporcionada às classes baixas, seria um *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (BUARQUE; PONTES, 1975, p. XV).

Em seguida, Chico Buarque e Paulo Pontes (1975) detalham o isolamento das camadas subalternas no âmbito econômico e cultural. E, para justificar a importância de se ter uma dramaturgia da vida brasileira, pautada na presença do povo como protagonista, voltam novamente aos anos de 1950 e 60. Período, que segundo eles, é de grande exaltação do

¹⁰ Substituição de importações é um processo que leva ao aumento da produção interna de um país, diminuindo as importações (SUBSTITUIÇÃO, ON LINE). Concluindo-se, desta forma, que a referida política de modernização da indústria implantada no Brasil, gerou mais empregos e a circulação do dinheiro dentro do país.

¹¹ Um exemplo disto é a absorção dos intelectuais mais atuantes da área artística pela TV Tupi e a Rede Globo – Jorge Andrade, Gianfrancesco Guarnieri, Vianinha, Ferreira Gullar, Paulo Pontes, Armando Costa e Dias Gomes –, todos envolvidos no projeto nacional-popular de construção da dramaturgia nacional. Atraídos pelos altos salários e impedidos pela censura trabalhar em outros meios, cada um tinha sua justificativa por ter aderido a um veículo de comunicação relacionado a projetos do sistema. Paulo Pontes o definia como democrático; Dias Gomes como um meio que tinha a necessidade natural de manter contato com pessoas mais simples; Ferreira Gullar argumentava ser a oportunidade de continuar o projeto do CPC; e, por último, Vianinha, que sustentava a explicação mais visada, pois ele considerava sua participação na TV como uma forma de aproveitar as brechas das possíveis contradições internas nesse veículo (MACIEL, 2004, p. 100, 101).

nacional e uma das fases mais criativa da cultura brasileira, na qual a intelectualidade percebia a necessidade da classe média ter uma aliança com o povo. Razão que estava na condição desta classe fazer parte de um país que sempre foi dependente, e de não poder ter controle de seu próprio destino e de não se reconhecer no que fazia ou dizia (BUARQUE; PONTES, 1975, p. XVI).

Sendo assim, a única maneira de sair da perplexidade era se descobrir ligada à vida concreta do povo, que, mesmo expropriado de seus instrumentos de afirmação, ocupava o centro da realidade por ter aspirações, passado, história, experiência, concretude e sentido. Portanto, o contato da classe média com o povo fazia com que ela se percebesse também povo, formando o perfil do povo brasileiro ideologicamente mais complexo. Povo que deixava de ser um grupo de marginalizados para ser todo indivíduo, grupo ou classe que identificasse com os interesses nacionais (BUARQUE; PONTES, 1975, p. XVI).

Para esses intelectuais dos anos de 1950 e 60, o povo era a única fonte de identidade nacional e qualquer projeto nacional legítimo deveria originar dele. Foi deste modo que Chico Buarque e Paulo Pontes o conceberam, e propuseram retomar em *Gota d'água*, colocando as camadas populares no palco, como forma de se reaproximar da “única fonte de concretude, substância e até originalidade: o povo brasileiro”. Povo cuja imagem, em 1975, tinha sido reduzida às estatísticas e às notícias dos jornais de crime e sumido da cultura produzida no Brasil (BUARQUE; PONTES, 1975, p. XVI, XVII).

Para que essa reaproximação do teatro brasileiro com seu povo pudesse ser realizada, os autores elegeram, intencionalmente, *a palavra* como centro do fenômeno dramático, indo na contramão do que acontecia na produção teatral no momento – a supervalorização do corpo do ator, cenografia, adereços, luz –, na qual os estímulos visuais e sonoros se sobrepunham à palavra. Buarque e Pontes (1975) sustentam que isto não foi decorrente apenas da censura, mas da incapacidade do meio intelectual de acompanhar e pensar as transformações rápidas, intensas e de proporções complexas que ocorreram na sociedade brasileira (BUARQUE; PONTES, 1975, p. XVII, XVIII).

Dessa maneira, *Gota d'água* propôs refletir o capitalismo denominado pelos seus autores de *caboclo*, colocando o povo no palco e o discurso da peça em verso. Medida esta que tinha o intuito de buscar revalorizar a palavra, intensificar poeticamente o diálogo que poderia ser realista, e também porque os autores pensavam que a poesia exprimiria melhor a densidade dos sentimentos das personagens. Teatro que surgiu como arte de resistência, em um tempo-espaço de ações impostas, com a diferença de ser musical. Deu-se em um espaço

cênico, no qual Creonte, como dono de um conjunto habitacional da Vila do Meio-dia, é o representante da parcela da classe média que encurrala a camada popular que luta para pagar a prestação da casa própria (bem durável). E Jasão, dentro de sua marginalidade, é a única personagem que pode ascender socialmente, é o homem *capaz* enquanto a coletividade fica sob o jugo do poderoso Creonte.

2.2 Obra, autoria e autores

Gota d'água, sob rótulo de grande espetáculo, mostra seus dramaturgos realmente preocupados com a recuperação do teatro crítico, popular e nacional. Isto devido ao interesse deles em pesquisar o significado da linguagem musical inserida no teatro, e a coragem de transformar um clássico da literatura dramática universal, em um texto do dia a dia brasileiro dos anos de 1970, dando voz poética à fala popularesca (PEIXOTO, 1989a, p. 275).

Transposição realizada a partir de similaridades que os autores presumiam existir entre a *Medeia*, de Eurípedes e *Gota d'água*, respaldados na afirmativa de que “há uma tragédia grega todo dia”. Chico Buarque (1989) relatou, em entrevista a Fernando Peixoto, que não foi muito difícil transplantar aquela sensação de fatalidade da tragédia grega para o cotidiano de 1970. Pois esta sensação marcava presença “com seus demônios, deuses, loterias, treze pontos, esperanças” nesses dias. E terminou enfatizando – “Hoje mesmo deu no jornal: ‘Mulher envenenou os cinco filhos’. Era louca. Tragédia é isso aí.”¹² (BUARQUE; PONTES, 1989a, p. 281).

Vozes da *Medeia*, da Ama e do Preceptor, do Coro e Corifeu, de Egeu, do Mensageiro, do 1º Filho e 2º Filho se transformam na voz do povo em contraposição às dos designios da classe média. Vozes que cantam e falam no linguajar do povo em verso, com o propósito de intensificar a discussão dos problemas concretos dessa camada social e que é tema tradicional do teatro de militância política brasileiro¹³.

Verso que possibilita revelar, de forma clara, as tensões entre as camadas baixa e média da população, descartando o tratamento didático explícito, presente em outras peças de cunho engajado. Deste modo, os autores de *Gota d'água* seguiram a trilha traçada pelas produções do Arena, nas quais se iniciou o projeto cultural nacional-popular, que pretendia criar uma identidade para a nação, tendo como inspiração o modo de vida do povo. Intenção confirmada pelo relato de Paulo Pontes a Fernando Peixoto:

¹² Entrevista publicada também em fevereiro de 1976, *Movimento*, São Paulo, nº. 31, 2 fev. 1976.

¹³ O enfoque no *discurso vindo do povo* não se restringia à ficção. Nos primeiros anos de 1960, um grupo de jovens historiadores marxistas, a escola dos Annales, começava a publicar obras sobre *a história vinda de baixo*, o que inspirou outros estudiosos, das décadas de 1960 e 70, a abandonar suas tendências tradicionais de escrever a história do ponto de vista dos líderes políticos e instituições. Começaram, então, a voltar seus interesses para a investigação do social, da vida cotidiana de operários, criados, mulheres, grupos étnicos e congêneres. Nos anos de 1970, época da criação de *Gota d'água*, a escola dos Annales já tinha alcançado reconhecimento internacional, em razão de sua forma de escrever a história (HUNT, 1992, p. 2, 3).

A par disso, eu acho que um dos elementos mais importantes da peça é que todas essas coisas puderam se ordenar dramaticamente através de um diálogo feito em verso e que faz um brilhante apanhado do linguajar popular, não no que tem de pobre, ao contrário, no que tem de rico e poético. Não houve tentativa de imitar o que o povo fala, mas sim de criar uma poesia motivada pela fala do povo. Do ponto de vista de dar dignidade a formas populares de cultura, é isso que eu vejo de mais feliz na peça (BUARQUE; PONTES, 1989a, p. 282).

Ainda durante esta entrevista, Paulo Pontes (1989) reforçou a importância do verso em *Gota d'água*, e Chico Buarque (1989) comentou sobre o seu fazer poético e o seu modo de proceder em *Gota d'água*: “Não sei se é porque eu sou nordestino da Paraíba, mas eu acho que um teatro popular terá no verso uma grande ajuda, porque o ouvido do público é fascinado pelo verso. O verso, de resto, é uma coisa muito popular.” (BUARQUE; PONTES, 1989a, p. 282).

No meu caso pessoal entra um *know-how* de fazer música com verso há dez anos. E aí é verdade que às vezes uma rima é uma solução... A procura de uma rima gera, desencadeia um processo de articulação que é difícil de explicar... acontece até de por causa de uma rima vir uma boa idéia para o texto, pelo menos no meu trabalho particular.

Às vezes, tem até aquele negócio de entortar as coisas por causa de uma rima. A rima é um negócio que dá muita alegria. A ideia pode estar até errada, mas a forma ficou ali. Bom, em *Gota d'água* não houve sacrifício da ideia pela rima. Inclusive porque, às vezes, a rima traz um caminho novo, pinta uma nova palavra que você não esperava, e tudo por causa da rima. Entra algo de fora do programa, e soa bem (BUARQUE; PONTES, 1989a, p. 282, 283).

Completando, Paulo Pontes esclarecia que um teatro popular tem que ser, acima de tudo, um teatro social, no qual há grandes arquétipos e o verso ajuda na construção deles, por aprofundar a personagem social, dando-lhe força teatral. Teatro popular, que esse autor defende ter que ser “fundado na possibilidade de se aprender o mundo com clareza”. Não é por meio de uma razão simples que se apreende a realidade complexa dos anos de 1970, como a de “dois mais dois são quatro”. Precisa-se ter fé na linguagem organizada, na possibilidade de ela proporcionar a compreensão do mundo, enriquecendo-a com utilização do verso. Medida que faz com que se assimile o que ocorre no íntimo da personagem, que, “em *Gota d'água*, ganha a conotação de revalorizar a palavra, de recolocá-la no centro do

acontecimento dramático, e de recolocar o teatro em função do conhecimento.” (BUARQUE; PONTES, 1989a, p. 283, 284, destaque do autor).

Segundo Bentley (1969) Aristóteles ratifica o elevado valor dado ao uso do verso, do poético na concepção de teatro de Paulo Pontes e Chico Buarque. Para filósofo grego, o objetivo da poesia é o prazer e, sendo assim, ele estabelece uma escala distinguindo os mais elevados e os mais baixos. Dentre aqueles, estão a experiência do homem de poder vivenciar a edificação do semelhante e o processo de aprendizagem (ARISTÓTELES apud BENTLEY, 1969, p. 152). Além disto, Aristóteles (2005) tem a convicção de que não é o ato de metrificar que diferencia o historiador do poeta, mas, sim, a particularidade do primeiro narrar verdades específicas, acontecimentos, enquanto que o segundo enuncia verdades gerais, fatos que podem acontecer, e é a isto que a poesia visa, mesmo quando nomeia personagens (ARISTÓTELES, 2005, p. 28).

Conclui-se então que, em se tratando de *querer falar a língua do povo*, essas verdades gerais em forma de verso são mais eficientes. Ainda mais se levar em consideração a teoria de Mário de Andrade a respeito das propriedades dinamogênicas da música, explicitadas por Marques (2003). Propriedades estas que este estudioso defende fazer estimular nossos ritmos orgânicos, por estarem ligados diretamente a elas. Só depois de decodificadas pelos nossos centros orgânicos, é que o intelecto identifica se a melodia é alegre, triste, forte, amorosa, agressiva etc (ANDRADE apud MARQUES, 2003, p. 84-87, passim).

Nesse sentido, o teatro, em verso medido e rimado, mobiliza o inconsciente do espectador, e os esquemas do *raciocínio inconsciente*, catalogados por Sigmund Freud, como a produção de sonho, o pensamento por associação ideias, por imagens, processos metafóricos e metonímicos associados, tradicionalmente, às estruturas do pensamento poético, à linguagem artística. Mostrando, assim, que há grandes vantagens em usar verso, a rima em cena, por disponibilizar o alcance às regiões da sensibilidade do público não tocadas no cotidiano. E mesmo com a presença do diálogo no teatro, do quadro social de relacionamento rotineiro que ele comporta, o elemento dinamogênico do verso, da metáfora prevalece. Metáfora porque ela também é uma categoria do extra-cotidiano (MARQUES, 2003, p. 85).

A música verbal (a fala em verso) e a linguagem musical propriamente dita fazem, assim, com que a palavra em cena amplie seu campo semântico, o que a prosa não poderia realizar. Além de a música e a fala em verso terem o poder de iluminar mais realidade, quando se faz necessário o realismo sobre temas sociais, como é o caso do teatro engajado brasileiro (MARQUES, 2003, p. 87). Afirmativa que se fortalece com o ponto de vista de

Décio Almeida Prado evidenciado por Marques (2003). Prado assegura que, no momento em que a música entra, o teatro fica mais teatral. Isto porque o poder dinamogênico da música intensifica, acentua os estados-de-almas (PRADO apud MARQUES, 2003, p. 87, 88).

Paulo Pontes frisa que, naqueles anos de 1970, em todo o teatro brasileiro, havia uma busca constante pelo musical brasileiro, sob a justificativa de que o povo não estava acostumado a fruir a narrativa dramática, delegando à música o papel de amenizar a situação, o que propiciou o crescimento de sua utilização. Comenta também sobre o fato de a linguagem musical possuir um forte apelo, sobre a importância que a música popular conquistou naqueles últimos anos, e da necessidade de se lutar por um teatro mais lúdico, vivo e colorido, com muitos personagens, para representar a geografia do Brasil, a cara deste país. Para esse dramaturgo, a música ajuda na concretização de se colocar no palco grandes contingentes da sociedade, como foi realizado em *Gota d'água*. “É uma coisa incrível você ver quarenta pessoas em cena cantando. Um grupo desses dançando é como uma comunidade inteira que está se movimentando. A música te dá um clima que é difícil outro veículo te dar.” (BUARQUE; PONTES, 1989a, p. 284).

Esse autor também esclarece a função da música em *Gota d'água*, que considera ter utilidade estrutural, por proporcionar *um mergulho do estado espírito da Medeia brasileira* e que, sem ela, precisaria de uma cena inteira para alcançar o mesmo resultado (BUARQUE; PONTES, 1989a, p. 284). Obra que está vinculada à acepção da tradição do teatro crítico e realista, seccionada, outrora, em decorrência da censura e da crise de público provocada pelo monopólio do teatro comercial¹⁴ (espetáculos musicais da *Broadway* transplantados para o Brasil com todo seu vigor) e pela campanha negativa da TV com relação ao teatro. *Gota d'água* representa o restabelecimento deste teatro, mas carrega certas contradições na aplicabilidade da ideia de teatro popular em voga.

Como poderia sustentar-se uma peça com tema e forma popular, mas com um elenco¹⁵ de tamanho considerável, bailarinos, músicos e técnicos, perfazendo um total de mais ou

¹⁴ Na década de 1960, estabelecem-se as produções musicais *Broadwaydianas*, polarizando a atenção e atraindo grande público, como *My Fair Lady* e *Hello Dolly*, nas quais Bibi Ferreira é a propagonista. O mesmo aconteceu na década seguinte com estrondoso sucesso de *Hair* (tradução de Renata Pallotini), *Jesus Cristo Superstar* (tradução de Vinícius de Moraes) e *O homem de La Mancha*, protagonizado novamente por Bibi Ferreira em companhia de Paulo Autran, com adaptação de Paulo Pontes e versão das letras das músicas em português feitas por Chico Buarque (MACIEL, 2004, p. 90).

¹⁵ O elenco compunha-se de quinze atores e atrizes, que se alterou em função das duas montagens, uma no Rio de Janeiro (1975) e a outra em São Paulo (1977). Bibi Ferreira, como Joana, e Geraldo Rosa, o Chulé, se mantiveram fixos durante as duas temporadas, acontecendo variações no restante do grupo. O espetáculo no Rio contou com Roberto Bonfim (Jasão), Oswaldo Loureiro (Creonte), Luiz Linhares (Egeu), Bete Mendes (Alma), Sonia Oiticica (Corina), Carlos Leite (Cacetão), Isolda Cresta (Nenê), Norma Sueli (Estela), Selma Lopes (Zaira), Maria Alves (Maria), Roberto Rônei (Boca Pequena), Isaac Bardavi (Amorim) e Angelito Melo

menos cinquenta pessoas na folha de pagamento, além do gasto com produção caríssima que, naquela época, era de quinhentos mil cruzeiros? *Gota d'água* estava inserida no circuito comercial, e não era possível dispensar a bilheteria.

Paulo Pontes (1989) assumiu, durante a entrevista a Fernando Peixoto, intitulada de *Subúrbio e poesia*, a impossibilidade de *Gota d'água* ter como público o povo, explicando os três componentes que possibilitam definir um teatro como popular: o primeiro componente é a necessidade de ele ter a temática próxima do povo e de sua visão de mundo. O segundo diz respeito à presença de elementos da sua vida real e concreta na forma, na narrativa, na construção das personagens desse teatro. E o terceiro componente é fato de essa arte ser destinada tão-somente ao povo (BUARQUE; PONTES, 1989a, p. 279, 280).

O dramaturgo fecha o assunto enfatizando que *Gota d'água* nunca cumpriria o terceiro requisito. Trata-se de uma conquista de que o povo é responsável, ele é que tem que arrumar condições de frequentar o teatro. A partir daí, o artista decide se quer fazer teatro para elite ou para o povo. E reforça, manifestando que não adianta decidir sozinho fazer teatro para o povo (BUARQUE; PONTES, 1989a, p. 279, 280). Isto seria paternalismo ingênuo, voluntarismo, quixotismo. Com esta postura, Paulo Pontes não estaria sendo contraditório com relação ao discurso impresso em sua obra?

Xulé	Alguém tem que falar com seu Creonte A gente vive nessa divisão Se subtrai, se multiplica, soma, no fim, ou come ou paga a prestação O que posso fazer, mestre Egeu?...
Egeu	Coma
Xulé	Como...

(BUARQUE; PONTES, 1975, p. 9).

A proposta de Pontes não mudaria só os elementos que compõem a decisão? Ir ao teatro ou comer? Este quadro pode ser suavizado com os três tipos de categorias de teatro popular que, segundo Maciel (2004), Boal apresenta. Para ele, há um primeiro tipo em que o teatro popular é com perspectiva popular e tem o povo como destinatário, um segundo, que

(Galego). E a temporada em São Paulo tinha Francisco Milani (Jasão), Renato Consorte (Creonte), Xandó Batista (Egeu), Bethy Caruso (Alma), Liana Duval (Corina), Aldo Bueno (Cacetão), Zélia Silva (Nenê), Dirce Militello (Estela), Sonia Guedes (Zaira), Maria Helena Stainer (Maria), Sergio Ropperto (Boca Pequena), Cilas Gregório (Amorim) e Cuberos Neto (Galego) (BUARQUE; PONTES, 1975, p. XXI, XXII).

mantém a perspectiva popular, mas não se destina ao povo, e o um terceiro, que não possuiu perspectiva popular, mas que é feito para o povo¹⁶ (BOAL apud MACIEL, 2004, p. 107).

Considerando ou não a explicativa de Boal, constata-se que, com *Gota d'água*, Buarque e Pontes colocaram em prática a intenção de construir uma identidade genuinamente brasileira, ao pôr o povo no palco e produzir um espetáculo da classe média (autores) para a classe média (público), no qual a última pôde vivenciar e comprovar ou não a tese destes dramaturgos. Tese de que a única chance de a classe média sair da perplexidade em que se encontrava, era se sentir ligada à vida concreta do povo que, mesmo desapropriado, possuía raízes, histórias, passado e ocupava o centro da realidade nacional.

Chico Buarque e Paulo Pontes tinham consciência do que propunham e sabiam qual o público a ser atingido. Mas, será que esse espetáculo conseguiu sensibilizar a assistência a ponto de ela se sentir povo, parte integrante da nação? ou tudo não passou de apenas um discurso estético, não atingindo seu propósito engajado?

Bentley (1969) sustenta que os autores engajados afirmam, como também o fez Sartre, em sua carta para Camus, que: “... para merecer o direito de influenciar homens que lutam, é necessário, em primeiro lugar, participar da sua luta; é preciso, em primeiro lugar, aceitar muitas coisas quando se quer tentar mudar algumas delas.” (SARTRE apud BENTLEY, 1969, p.155). Em seguida Bentley (1969) aponta que a peça *As mãos sujas* ilustra bem este ponto de vista de Sartre, na qual explicita a necessidade de se estar disposto a sujar as mãos de sangue. Isto sugere que os dramaturgos de *Gota d'água*, ao promover a morte de Joana, sujam-se e, por esta razão, mantêm uma postura engajada?

A resposta para essa pergunta ainda não foi formulada, mas autores engajados estão imbuídos em um tipo de “literatura radical, de protesto e não de aprovação, de violência e não

¹⁶ Garcia (1990) relata que o teatro popular, em sua forma embrionária, objetivava a popularização do espetáculo teatral, não tinha a preocupação de se discutir questões de classes e nem de se fazer pesquisa de linguagem. Dentre os grupos que atuavam desse modo, podem ser citados, na Alemanha, o Freie Bühne (Cena livre), liderado por Antoine e Freie Volksbühne (Cena popular livre) por Bruno Wille e, na França, o Théâtre Du Peuple. O perfil político explícito foi forjado ao longo do movimento socialista que levou à eclosão da Revolução Russa e, depois, à luta pela sua consolidação. Assim, a Rússia como berço do teatro político, teve desde seus primeiros anos de revolução a participação de intelectuais, artistas e trabalhadores que tinham a função de disseminá-la, mantendo a população informada sobre as novas ideias e novos acontecimentos, por meio da *agitação e propaganda* artísticas. No Brasil, o CPC, o MPC, e o Arena, com seu teatro-jornal e seu projeto nacionalista, foram os principais representantes desse teatro. O CPC foi fundado no final do ano de 1961, por Vianinha, Carlos Estevam e Leon Hirszman. Era o órgão cultural da UNE com estatuto e diretoria próprios, que atuava nas áreas do teatro, música, cinema, arquitetura, artes plásticas, administração, alfabetização de adultos e literatura. O MCP foi criado, em Recife, meses antes do CPC e tinha como líder Miguel Arraes. Iniciou suas atividades com um programa de educação popular, apoiado pelo método de Paulo Freire, expandindo sua área de atuação com o foco na cultura popular com festivais de cinema, teatro e música, dos quais nasceu o longa-metragem *Cabra marcado para morrer* que não pôde ser concluído (GARCIA, 1990, p. 1, 3, 10, 20, 100-104, passim).

de louvor”. Defendem uma categoria de peça que, ao mesmo tempo, pode focar e ampliar a inquietação, diferindo de outras formas de teatro nos moldes tradicionais da comédia e da tragédia, cujo público é a massa humana (BENTLEY, 1969, p. 155, 160, 171, 175).

Bentley (1969) acredita que a plateia ideal para o teatro engajado não está em campo militante algum, mas na massa humana, que se situa no meio, e da qual todos fazem parte. Ela pode nutrir certa simpatia pela causa apregoada no palco, mas se encontra em atitude apática. Pode até concordar com o que é exposto, mas não está realmente engajada. Então, a missão desse teatro é levá-la a engajar sem se pronunciar a favor do engajamento (BENTLEY, 1969, p. 175).

Quanto àquela pergunta sobre a morte? Continua aberta como o final de uma dramaturgia polêmica, engajada. No entanto pode-se afirmar que é na hora da morte que o conhecimento e a sabedoria do homem, toda sua existência, tornam-se transmissíveis. Momento agonizante, quando desfilam imagens do vivido, aflorando para os vivos toda a sua *autoridade*. “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar”. É dela que se origina essa autoridade e da qual se origina a narrativa. Narrativa de dimensão utilitária, plasmada como um ensinamento moral ou uma sugestão prática, como um provérbio ou uma norma de vida em forma de comunicação artesanal, por ter florescido em um meio de artesão (BENJANMIN, 1984, p. 200, 207, 208).

Benjamin (1984) ressalta que o grande narrador se apresenta enraizado no povo, começa sua história com a descrição das circunstâncias e é fiel à época vivida. Possui a versatilidade de se mover para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, que também é coletiva. E a morte, “o mais profundo choque da experiência individual”, não representa impedimento algum (BENJANMIN, 1984, p. 210, 215). Desta forma, Chico Buarque e Paulo Pontes são como quem viaja e tem muito para contar ou como quem nunca saiu de seu país, mas conhece suas histórias e tradições. São eles o *camponês sedentário* e o *marinheiro comerciante* descritos por Benjamin (1984). Se não os são literalmente, inventam-se, fingem como bons fingidores que são, e utilizam-se da linguagem oral (mito grego, cultura popular e teatro) para se comunicar.

Buarque e Pontes, autores que assumem as vozes da classe subalterna, da classe média em meio ao *capitalismo caboclo*, que *ora cantam, ora falam em verso a voz do povo*. *Gota d'água* é essa peça que procura continuar o traçado interrompido, na qual Chico Buarque e Paulo Pontes são nomes próprios que designam a condição de proprietários e de originalidade. Como autores são individualidades empíricas responsáveis pela rubrica de seus nomes,

sujeitos escritos atravessados por sujeitos empíricos e que, por sua vez, inevitavelmente, atravessam os escritos. Chico Buarque que se faz tão-somente nome?

É Chico¹⁷ que, aos nove anos, já se arriscava na criação de marchinhas e, aos doze, treze anos, compunha umas operetas, obras que ele próprio não considera como marco zero de sua carreira de compositor. A canção *Tem mais samba* (1964) é a obra que representa esse ponto de referência. Música feita por encomenda e contra o relógio – particularidade que se tornaria regra em sua trajetória profissional (WERNECK, 2006, p. 10, 11).

Durante o ginásio, Buarque escrevia crônicas, que eram publicadas no jornal do colégio; leu Balzac, Camus, Stendhal, Flaubert, Gide, Sartre, Céline, Kafka, Tolstói, Dostoiévski e Guimarães Rosa, e escreveu o seu primeiro conto, *Ulisses* (1966). Um Ulisses moderno, que, anos mais tarde (1970), foi incluído em uma coletânea intitulada de *Escritores malditos*, sem a sua autorização. E, devido à grande pressão que sofreu por parte da Censura, foi obrigado a exilar-se em Roma, de 1969 a 1970, e parar de fazer *shows*, em 1975 (WERNECK, 2006, p. 24, 51, 74, 91).

Chico Buarque viu florescer a Bossa Nova com o primeiro LP de João Gilberto, *Chega de Saudade* (1959), o Cinema Novo, o teatro do Arena e do Oficina e a arquitetura de Oscar Niemeyer. “É um artesão da linguagem. As palavras, com ele, adquirem, na sua fluidez, algo de alquímico. Algo mágico.” (MENESES, 1982, p. 17). Poeta, dramaturgo, ficcionista, compositor e cantor, com mais de duzentas e cinquenta canções gravadas por ele e outros intérpretes. Reconhecido nacionalmente pelo alto nível de elaboração de seus textos polifônicos e polissêmicos, que retratam as relações humanas e as dinâmicas sociais, denuncia, por meio de metáforas, as mazelas da sociedade em diálogo com o momento histórico de seu tempo.

Membro integrante da segunda geração da Bossa Nova, cuja subdivisão¹⁸ – *Participação Faixa Urbana* – mantinha o enfoque menos agressivo que o da *Participação Social*, sem deixar de ter como característica a crítica sócio-político-cultural (CAMPOS,

¹⁷ Também Buarque que aos 8 anos, em Roma, compôs uma ária marcial no dia em que a empregada soltou um pum: Coro: Há fatto Ermelinda/ Um puno da morire/ Há fatto Ermilinda/ Un puno da morire/ Voz 1: Ma chiha fatto?/ Voz 2: Ermelinda!/ Voz 3: E cosa há fatto?/ Voz 4: Um puno!/ Voz 5: Um puno da che?/ Voz 2: Da morire!/ Todos: Há fatto Ermelinda/ Um puno da morire/ Há fatto Ermilinda/ Un puno da morire (WERNECK, 2006, p. 16). Falou o que quis, na circunstância que escolheu. Foi levado pelas palavras e a empregada nunca mais voltou.

¹⁸ Além desta subdivisão da Bossa Nova e o enquadramento de Chico Buarque nela, proposta por Augusto de Campos, há outras. Como a de Waldenyr Caldas (1989), que divide a Bossa Nova em apenas dois grupos: a) o grupo dos *conservadores*, que não tinha compromisso político algum e só falava de sol, flor e mar; e b) o grupo dos *engajados*, que apresentava letras de cunho social e político. Sem contar com a visão de Vasco Mariz (1980), que define o trabalho de Chico Buarque como sendo canção-de-protesto (CALDAS, 1989, p.51; MARIZ, 1980, 331).

1989, p. 92), fazendo de Buarque, até 1978, um dos artistas mais perseguidos pela Censura¹⁹. Tornou-se, assim, a contragosto, símbolo da resistência à ditadura pelas diversas canções e peças teatrais censuradas pelo regime militar²⁰. Em momento algum, foi ativista político militante, embora mantivesse certa proximidade com o Partido Comunista Brasileiro e outras tendências de esquerda.

Até o ano de 2006, Chico Buarque gravou vinte e sete discos, dezessete trilhas sonoras para peças teatrais, filmes e Ballet, além de seis DVDs, dos quais quatro se estruturam em box. Sua carreira como literato se iniciou em 1966 com *Ulisses* e *A banda*, seguida da *Fazenda modelo* (1974), *Chapeuzinho amarelo* (1979), *A bordo do Rui Barbosa* (1981), ilustrado por Vallandro Keating, *Estorvo* (1991), *Benjamin* (1995), *Budapeste* (2003) e *Leite Derramado* (2009). Para teatro, escreveu *Roda-viva* (1967), *Calabar* (1973) em parceria com Rui Guerra, e *Gota d'água* (1975) com Paulo Pontes e *Ópera do malandro* (1978).

Chico Buarque meu herói nacional/ Chico Buarque gênio da raça/ Chico Buarque salvação do Brasil/ [...] Eterno, simples, sofisticado, criador de melodias bruscas, nítidas, onde a Vida e a Morte estão sempre presentes, o Dia e a Noite, o Homem e a Mulher, tristeza e alegria, o modo menor e o modo maior, onde o admirável intérprete revela o grande compositor, o sambista, o melomano inventivo, o criador, o grande artista, o poeta maior Francisco Buarque de Hollanda, o jogador de futebol, o defensor dos desvalidos, dos desatinados, das crianças que só comem luz, que mexe com os prepotentes, que discute com Deus e mora no coração do povo. Chico Buarque Rosa do Povo, seresteiro poeta e cantor que aborrece os tiranos e alegra a tanto, tantos... (WERNECK, 2006, p. 2).

A ideia de *povo*, que também está presente no trabalho de Paulo Pontes (1940-1976), sobre o qual pesa sua ativa militância. Foi um dos criadores dos CPCs e entendia que o compromisso maior do teatro era restabelecer o diálogo entre a realidade brasileira e o público, linguagem artística capaz de resumir, de forma mais direta, a equação estética ou política.

¹⁹ A partir de 1971 quando os *shows* do *Circuito Universitário* passaram a ocupar a maior parte dos informes e relatórios do DOPS, Chico Buarque ganhou *status* de *inimigo número um* do regime militar, seguido por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Gonzaguinha e Ivan Lins. O exílio de Geraldo Vandré e sua dissociação do meio musical politizado e as novas posturas de Chico Buarque fazem com que este passasse a ser “centro aglutinador da oposição musical de esquerda”. Seu nome torna-se o mais citado nas fichas e prontuários do DOPS, figurando sob a expressão “pessoa ligada a Chico Buarque de Hollanda”, como se esta relação fosse o suficiente para aumentar o grau de suspeita (NAPOLITANO, 2004, p. 5).

²⁰ Guimarães (2005) afirma que, antes de proibirem *Roda Viva* (peça que se inaugura o *teatro de agressão* no Brasil), o elenco sofreu brutais agressões por parte do CCC em São Paulo e Porto Alegre, e, no ano de 1977, *Calabar* foi interditada uma semana antes de sua estreia, provocando grande prejuízo para a companhia. *Gota d'água* e *Ópera do malandro* também passaram por pressões e interdições (GUIMARÃES, 2005, p. 92).

Pontes leu, sistematicamente, Shakespeare, Molière, André Gide, Sartre, Saint-Exupéry, Érico Veríssimo e Antônio Maria. Considerado um dos grandes dramaturgos brasileiros, exerceu intensa atividade radiofônica como locutor, redator, produtor de programas humorísticos e diretor artístico em rádios de João Pessoa (PA). Em 1964, tornou-se redator da Rádio Tupi (Rio de Janeiro) e, posteriormente, de *O Jornal*. Nesse mesmo ano, fundou o grupo Opinião e concebeu, com Oduvaldo Vianna Filho e Armando Costa, o espetáculo *Opinião*, de repercussão nacional.

Anos mais tarde (1968), foi contratado pela TV Tupi para coordenar o setor de criação e programação daquela emissora, e, em parceria com Vianinha e Armando Costa, redigiu e coordenou o programa *Bibi ao vivo*. A parceria com Vianinha que, contando com a participação específica de outros autores ou não, se manteve em vários trabalhos como no *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1965), também de Ferreira Gullar; no *show Samba pede passagem* (1966), com Sérgio Cabral; no monólogo *Brasil & Cia.* (1970), elaborado para Paulo Autran, cuja autoria compartilham com Armando Costa e Ferreira Gullar; no monólogo para Agildo Ribeiro, *Deixa que eu faço* (1970); e na série *A grande família* (1974), para a televisão (Rede Globo), concebida com Armando Costa etc.

Paulo Pontes retoma a ideia de teatro urbano e popular inaugurado pelos comediantes (o TBC do fim da Segunda Guerra Mundial), aprimorando a fonte mais popular da experiência teatral brasileira – a comédia de costume. Incorpora a esse gênero tradicional novos temas e horizontes, com a proposta de refletir sobre a condição humana e as vicissitudes sociais e políticas do seu tempo (explícita ou metaforicamente), único caminho a ser tomado para a construção da identidade do povo.

Essa concepção, ou, pelo menos, alguns de seus traços, pode ser observada na peça *Um edifício chamado 200* (1968), que lhe rendeu o prêmio de autor revelação em 1973; na obra *Chekp-up* (1971), escrita para Ziembinski – Prêmio Governo do Estado de São Paulo de melhor peça; na *Dr. Fausto da Silva* (1972), interpretada por Jorge Dória e dirigida por Flávio Rangel; e na *Madalena Berro Solto* (1973), homenagem aos atores populares da velha-guarda. Sem contar com *Show Brasileiro, profissão esperança* (1969), considerado um dos maiores êxitos do teatro musical do Brasil, e *Elizete Cardoso* (1971), recorde de público do Canecão – ambos sob a direção de Bibi Ferreira.

Em 1976, antes de sua morte, esboça com Chico Buarque a estrutura da peça *O dia em que Frank Sinatra veio ao Brasil*, parceria que proporciona a criação da peça *Gota d'água*, considerada a síntese e o aprofundamento de suas ideias, que haviam sido mostradas em

trabalhos anteriores. Peça na qual não se registra apenas o discurso sobre povo, mas a sua fala e canto. Intelectuais dando voz ao povo, e por meio dela, lançam os seus olhares, contam a história do flagelo da prestação da casa própria da *Vila do Meio-dia*, revelando a dinâmica do Sistema Financeiro da Habitação (SFH).

Um teatro com espírito nacional-popular, que desnuda criticamente a prática capitalista da década de 1970, com sua escrita regida pelas circunstâncias e que, por meio da qual, seus autores declararam fidelidade ao tempo vivenciado, e se enraizaram no povo de forma estética e engajada, com a intenção de promover uma experiência coletiva. Elegeram como expressão poética e musical a morte, que Benjamin (1984) declara ser o mais profundo choque que o homem, como ser individual, pode experimentar. Momento em que se perpetua histórias de coisas vividas, aflora-se todo o conhecimento e sabedoria que se tornam transmissíveis. E se “A morte é a aprovação formal de tudo o que o narrador pode contar” (BENJAMIN, 1984, p. 208), se dela nasce sua autoridade, então ela dá origem à narrativa que se denomina de *Gota d’água*.

Teatro musical de cunho comercial, que se torna possível a partir do trabalho artesanal da escrita de seus autores, do trabalho do diretor e dos atores, e toda a equipe envolvida, cumprindo a sua função tradicional de divulgar o discurso musical inserido nele. Prática inaugurada pelo teatro de revista, que agora, nos anos de 1970, potencializava-se pela consolidação da indústria fonográfica e pela presença do rádio e da televisão. A música *Gota d’água*, da mesma forma que foi divulgada pela peça, marca presença constante na vida do brasileiro por meio do disco, do rádio e da televisão, transformando-se em um apelo ao público para assistirem à peça de mesmo nome.

Música popular que o regime militar não pôde deixar de lado, pela sua grande capacidade de influência, mobilizando agentes dos órgãos de repressão para essa área artística de 1967 a 1982, conforme documenta as coleções do Dops disponível no Arquivo Público de São Paulo e Rio de Janeiro. A música era vista vinculada à questão estudantil e assumia o papel de *propaganda subversiva e de guerra psicológica*. Situação que se intensificou mais de 1971 a 1974, quando qualquer movimento que envolvesse MPB com público jovem e grupo de estudantes era considerado objeto de atenção redobrada e preventiva. Como aconteceu com o show de Vinícius de Moraes, *O poeta, a voz e o violão*, realizado no Rio, em 1973, para o qual o Centro de Informações do Exército de Brasília enviou uma solicitação formal, endereçada ao Dops do Rio de Janeiro, para acompanhar o comportamento de estudantes e artistas durante o evento (NAPOLITANO, 2004, p. 5).

Música popular que representa um risco à ordem preestabelecida no Brasil, daquele tempo, e que é o mesmo tipo de linguagem que sustenta a teoria da indústria cultural de Adorno. Para este filósofo, esta arte popular tem conotação de cultura de massa, feita para massa, e que possui como fator determinante o lucro. Música que manipula as emoções e as necessidades, os desejos são distorcidos e frutados, a favor do consumo. É repetitiva, superficial e celebra os prazeres banais, sentimentais, imediatos e falsos em detrimento dos valores sérios, intelectuais, tradicionais e autênticos. Propicia o relaxamento, e sua escuta pode ser distraída por não ser exigente. Teoria de Adorno que tem, como ponto central, o fato de essa arte ser padronizada estruturalmente, levando a reações também padronizadas (STRINATI, 1999, p. 27, 30, 75).

A música que Adorno toma como referência para sua discussão é, porém, a erudita ocidental e se apoia na causa da música de vanguarda do século XX (música dodecafônica, concreta, aleatória etc.), que, às vezes, nem é assimilada por um ouvinte bem preparado. Isto reforça a sua postura contra a popularidade, o padrão e a acessibilidade, tornando coerente a tese de que a teoria de cultura de massa da escola de Frankfurt é obscura, por não se fundamentar em explicações empíricas, não fazer referências a ouvintes reais (STRINATI, 1999, p. 81).

Esse músico e filósofo defende a questão da padronização da música popular, definindo a característica da arte de qualidade como aquela que se baseia no detalhe, que tem o objetivo de exprimir toda obra por ser produzido por meio da concepção do todo. Enquanto que, na música popular, o detalhe é apenas uma moldura extrínseca, e os seus ouvintes são enganados pelas suas particularidades em formato de produto, que são pseudo-individualizações (STRINATI, 1999, p. 74). Mas, na verdade, tanto a música erudita quanto a popular possuem suas convenções, seguem padrões harmônicos, rítmicos, melódicos, tímbricos, formais e de tessitura, e, claro, que elas têm suas diferenciações. Diferenciações e padronizações que, da mesma maneira, possibilitam discernir se a música erudita foi composta em estilo renascentista, barroco, clássico, romântico, contemporâneo do século XX.

Também não procede afirmar que o público é uma massa manipulável, inerte, enfraquecida, explorável, presa fácil do consumismo e que apresenta resistência a estímulos intelectuais. Strinati (1999) declara que a certificação da incoerência desta afirmativa de Adorno se aplica desde os primeiros momentos do surgimento da teoria da cultura de massa, aos dias de 1999, época da publicação de sua obra *Cultura popular: uma introdução*. Porque, neste livro, Strinati evidencia que há estudos que comprovam que os consumidores de cultura

de massa são perspicazes e capazes de avaliar o que consomem. Não são tão poderosos quanto as indústrias de cultura popular, mas não há motivo para considerá-las como *entorpecentes culturais* (STRINATI, 1999, p. 58, 84).

Além disso, do ponto de vista dos produtores culturais, não pode haver um público homogêneo, mas segmentos de mercado diversificados pelas preferências, gostos e valores. Se estes produtores precisam aumentar a sua audiência, o fato de um grupo ter um gosto padronizado deve ser analisado como um exemplo específico de produção e consumo, e não como algo generalizado. Sem contar que “as avaliações, interpretações, estimativas e ‘efeitos’ da cultura popular, mudam com o contexto e com a situação social dos consumidores.” (STRINATI, 1999, p. 58, 59).

Seguindo esse raciocínio, afirma-se que a música *Gota d’água*, não é repetitiva e nem superficial, não manipula, não celebra os prazeres banais e nem propicia o relaxamento. Ela convida ao engajamento, é um tipo de música que embala para se dançar junto, ao mesmo tempo em que sua natureza ameaçadora exige uma escuta atenta. Sua existência é marcada por características composicionais e poéticas que fazem dela ser de Chico Buarque.

Gota d’água, na peça de Chico Buarque e Paulo Pontes, torna-se uma composição da personagem Jasão, o que possibilita aos autores mostrar criticamente o potencial de manipulação do mercado musical, *o sucesso*, e o poder de penetração que os meios de comunicação de massa possuem. Na peça, a TV está onipresente, ditando regras, o jornal se torna objeto de cena nas mãos da personagem do Cacetão, o rádio assume a mesma função com mestre Egeu. A americanização, grande temor dos teóricos sobre cultura de massa, já é percebida no cotidiano dos anos 1970, foi absorvida pela peça e convive concomitantemente com discursos populares brasileiros, do candomblé à embolada.

2.3 Gota d'água – o cotidiano e cultura de massa

O historiador narra a história a partir das fontes de pesquisa e, de acordo com as suas convicções, faz recortes, às vezes, incorporando um tom ficcional. Enquanto que os autores de *Gota d'água* escolhem certas verdades cotidianas da década de 1970 e as tornam ficção com um determinado *status* documental. Arte que abarca elementos do cotidiano brasileiro, o povo renegado à notícia de jornal de crime que se transforma em manchete no final da peça e são estampados na capa do livro de seu texto²¹.

Gota d'água ilustra bem o cotidiano na cena e a cena no cotidiano em seu tempo de feitura. Uma fala de Nenê (uma das personagens) alude a algo originalmente brasileiro – uma quadra de escola de samba –, mas, ao mesmo tempo, mostra o poder da americanização com presença da Coca-cola²² e o desenvolvimento eletrônico e fonográfico com a vitrola que toca as marchas nupciais:

Nenê	Você
	pediu, lá vai: Jasão co'a outra, mais o pai, ontem, lá na quadra da escola beberam Old Eight com Coca-cola cantaram, pularam e coisas tais Falaram do casamento, os boçais E convidaram toda a curriola dos “Unidos” pro festaço. A vitrola tocou bem alto as marchas nupciais [...] (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 07).

A peça também se refere ao poder e à influência, à rapidez e à eficácia dos meios de comunicação de massa (a TV²³, o Jornal, e o rádio²⁴) e deixa claro que eles fazem parte da

²¹ Ver APÊNDICE M – Capas e projetos gráficos do livro *Gota d'água* de Buarque e Pontes, p. 238.

²² A Coca-cola chegou informalmente ao Brasil em 1941. No final de 1960, o Brasil já contava com mais de vinte fábricas e, com o avanço tecnológico, o concentrado começou ser fabricado no Rio de Janeiro. Nos anos 1970, houve a inovação com introdução das máquinas *post-mix*, que ofereciam ao consumidor a Coca-Cola *fresquinha*. *Coca-cola dá mais vida* (slogan usado de 1972 a 1976) (COCA-COLA: 60 anos de Brasil, ONLINE). Ver APÊNDICE A – Peças publicitárias gráficas, p. 189.

²³ Na década de 1970, a TV Globo já era líder de audiência. O jogo de futebol, que ainda era ouvido com o radinho de pilha, pôde ser visto pela primeira vez em cores, na TV.

²⁴ Com o AI5, o governo Costa e Silva (1967 a 1969) investiu no surgimento do rádio FM, que tocava música instrumental erudita e popular, e a AM passou a ser considerada subversiva. Já no governo Emílio Garrastazu Médici (1969 a 1974), a rádio AM foi veículo de propaganda do *milagre brasileiro* e inaugurou a sua função popular, como a TV com os programas de auditório do Chacrinha, Flávio Cavalcanti, Raul Gil e Sílvio Santos. Nos anos posteriores a 1974, quando a ditadura deu uma afrouxada, mesmo com o rótulo de brega, as emissoras eram ouvidas pela juventude – sua popularidade e credibilidade permaneceram intactas. É importante ressaltar que, na década de 1970, surgiram também as AMs de *hit-parade*. Entre elas, estava a Rádio Mundial

me mostrar/ Jasão saiu co'a cara no jornal/ dizendo: ficou noivo e vai casar/; [...] O jornal esgotou nem bem saiu... [...].” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 20). Ele também faz parte do final da peça com a manchete sensacionalista, noticiando uma tragédia, estabelece o contraponto entre a realidade e a ficção, transportado para capa do livro.

Quanto ao rádio, está presente em toda a peça, representado pelo set da oficina de Egeu. O mestre Egeu é o detentor do conhecimento tecnológico. Conserta um rádio durante uma boa parte da peça, até que, finalmente, Jasão resolve o problema da válvula. O rádio denuncia a traição de Jasão em relação à Joana e, conseqüentemente, ao povo brasileiro.

Estela	Pois o Jasão não tinha nenhuma ambição. Vivia a vida inteirinha entre o violão e o rabo da saia dela. Até o dia que o rádio tocou seu samba maldito, feito de parceria co'o diabo Foi a mosca azul. Já disse e repito: comigo eu dava-lhe um tiro no rabo (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 11).
--------	---

É no rádio que toca o samba *Gota d'água* e graças à sua inserção é que esta música faz sucesso. “Egeu – É sucesso nacional/ Caiu no gosto da multidão/ e inda vai pegar no carnaval.” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 48). Por esse meio de comunicação, divulga-se o samba, a tragédia brasileira e, pelo que tudo indica, se trata de uma rádio AM. “Locutor (*off*) – ... que está na boa da cidade inteira: ‘Gota d'água’, de Jasão de Oliveira.” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 40).

Em *Gota d'água*, o samba, gênero musical legítimo do Brasil, assume a função de *leitmotiv*²⁶. Nessa busca por elementos da brasilidade, os autores revelam, durante o tempo da peça, a crença afro-brasileira do Candomblé, dançando e exaltando os orixás. Está presente *Oxu*, o mensageiro, o elemento fundamental na prática oracular do jogo de búzios; *Oxalá*, o criador do homem, do princípio da vida, do ar, denominado como o Grande Orixá; *Xangô*, o governador da justiça, conhecedor dos caminhos do poder secular; e *Ogum*, aquele que governa o ferro, a metalúrgica, a tecnologia e a guerra (PRANDI, 2001, p. 17-23, *passim*).

Mas Jesus Cristo, Deus e o capeta do Cristianismo também são invocados, como também os deuses gregos (Temis, Hécate e Afrodite), por ser o texto-fonte de *Gota d'água* a *Medeia*, de Eurípedes. Há uma também embolada com acompanhamento de orquestra, que é,

²⁶ *Leitmotiv* é o tema musical utilizado para identificar uma personagem, ou uma situação, ou um objeto que se repete ao longo da uma peça teatral ou de uma ópera.

normalmente, apenas rítmico, e um cantochão em meio aos ritos afro-brasileiros. E contra o mal-olhado, tece-se um diálogo entre a eficácia do passe ritualístico e do *Melhoral*²⁷.

Alma	Você sabe que ela vive enfiada em terreiro, transando co'a desgraça...
Jasão	É isso? Cisma com santo e terreiro? Toma um melhoral que o feitiço passa...
Alma	Tou tomando remédio o dia inteiro
Jasão	É bruxaria? Então deixa pra mim Posso fazer um passe?... (<i>Brinca de fazer passe nela</i>) (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 91).

Diante do exposto, há que se tocar na questão da cultura de massa, conceito que não é recente e que nem foi criado no século XX. Conforme Strinat (1999), Lowenthal identificou suas origens em escritos de Pascal e Montaigne (séculos XVI e XVIII), e os associou ao crescimento da economia de mercado. Outros estudiosos alegaram que esse assunto sempre existiu, fundamentando-se na política *pão e circo* da cultura popular do império romano. Já Peter Burke defendeu a ideia de que a cultura de massa esteja associada às primeiras formas de consciência nacionalista dos finais do século XVIII, surgidas da tentativa de intelectuais de erigir a cultura popular em nacional. No entanto as discussões sistemáticas sobre o tema começaram realmente a crescer a partir dos anos de 1920, com o advento do cinema e do rádio, da ascensão do fascismo, da crescente comercialização do lazer e da cultura e do amadurecimento das democracias liberais em certos países ocidentais (STRINATI, 1999, p. 20).

Dessa maneira, Arendt (1972) apresenta a teoria de que a sociedade de massa surge quando a massa da população se incorpora à sociedade. Esta incorporação se dá no momento em que a massa é liberada de tal forma do trabalho extenuante, a ponto de sobrar tempo para o lazer, para se dedicar à cultura. Porém a sociedade de massa é incapaz de cuidar do mundo das aparências mundanas das artes, por não precisar de cultura, mas de diversão. Trata-se de uma necessidade biológica, como trabalhar e dormir, satisfeita pela indústria de entretenimento (ARENDR, 1972, p. 248, 249).

Para saciar os apetites pantagruélicos da sociedade de massa, os seus padrões de comportamento, pautados na novidade e no ineditismo, os meios de comunicação lançam mão da cultura passada e presente, alterando-as para ser de fácil consumo. A cultura de massa surge no exato momento em que a sociedade de massas se apodera dos objetos culturais. No

²⁷ Naquela época a programação do rádio era interrompida com o jingle: *Melhoral, melhoral melhora e não faz mal!* Ver APÊNDICE A – Peças publicitárias gráficas, p. 189.

modo de ver de Arendt, eles são condensados, resumidos, reescritos, adaptados para o cinema. A cultura é destruída e transformada em entretenimento, reduzida ao *Kitsch* (ARENDR, 1972, p. 248, 249).

Então, o fato de *Gota d'água* ter como texto-fonte uma tragédia grega faz dela objeto *Kitsch*? Deve-se levar em conta que o conceito de cultura de massa se desenvolveu no início do século XX, e pelas razões mostradas. Tempo em que seus teóricos temiam a homogeneização da cultura que propiciava, segundo eles, a perda da identidade e o enfraquecimento das distinções estabelecidas entre a cultura erudita e a popular. Eram preocupados com a comercialização da cultura em referência ao seu potencial como propaganda de regimes políticos, como aconteceu com regime nazista, e abominavam a americanização e os efeitos da democratização²⁸.

Além disso, preocupavam-se com todas as consequências destrutivas dos processos de industrialização e de urbanização, e acreditavam que o declínio da religião era decorrente do crescente conhecimento científico. Momento histórico em que se vivenciava a expansão do trabalho industrial, que, sob os olhares destes teóricos, era qualificado como monótono e alienante. Ressaltavam, ainda, que os indivíduos que habitavam as grandes cidades perdiam o senso de comunidade, por se ligar apenas por vias contratuais. Creditavam à cultura de massa o fato de as pessoas se tornarem vulgares e ficar sem noção de moral, por serem manipuladas pelos meios de comunicação (STRINATI, 1999, p. 24).

Cultura de massa que definiam como padronizada, repetitiva e superficial, exaltava os valores imediatos e falsos em detrimento dos sérios, ameaçando a integridade da arte. Dentre seus estudiosos, estão Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno e Walter Benjamin, da escola de Frankfurt de Pesquisa Social. Fundada em 1923, compunha-se, em sua maioria, de alemães da esquerda e intelectuais judeus das classes média e alta da sociedade germânica. Criticavam o iluminismo, a crença no progresso científico e racional e a ampliação da liberdade humana (STRINATI, 1999, p. 63, 64).

²⁸ A americanização constituía uma ameaça aos padrões estéticos e valores culturais de uma nação e esses teóricos eram temerosos quanto aos seus efeitos. Mas não era apenas isso. No século XIX, a antipatia pela americanização se relacionava aos supostos poderes destrutivos da democratização, por possibilitar à massa participar de decisões políticas, garantir o papel majoritário dela na política e cultura, conceder capacidade à massa não-instruída de se impor sobre o gosto refinado da minoria e por reduzir as questões a um denominador comum. Sustentavam a ideia de que a democracia, com seu poder de assegurar a cada pessoa o direito de exercer sua cidadania, ter acesso à educação, acarretava, o fim das distinções entre arte e cultura folk de um lado, e cultura de massa de outro, à medida que a industrialização e urbanização promoviam a ruína das tradições. Argumentos que mantiveram no século XX sobre o prisma das novas mudanças culturais do período (STRINATI, 1999, p. 24, 25).

Adorno, como representante dessa escola, adota a análise de Marx sobre o fetiche da mercadoria e o valor de troca (preço de compra e venda), para delinear sua teoria sobre *indústria cultural*. Indústria cultural que, de acordo com seu teórico, exclui as necessidades concretas do indivíduo, atitudes, posições políticas de oposição, modulando seus gostos, forma consciências padronizadas (STRINATI, 1999, p. 65-85, passim).

Em contraposição a esse trabalho, está o otimismo de Benjamin com *A obra de arte na época de sua reprodutividade técnica*, que enfatiza o potencial democrático e participativo da arte daquele momento. Embora a arte tenha perdido a sua aura e autonomia, ela se torna mais acessível às pessoas, o que modifica sua relação com a massa, permitindo a esta participar de sua recepção e avaliação (STRINATI, 1999, p 89).

Porém de 1930 a 1970, transcorreu um longo de tempo e, naquela época, o mundo começava a se modernizar, comparando com os dias de hoje. Segundo Strinati (1999), alguns pontos das teorias de massa ainda são considerados, mas Puterman (1971) aponta que os antropólogos e os sociólogos autores do *Dictionnaire des Sciences Humaines* negam o emprego do conceito de sociedade de massa no século XXI, pois o foco dos estudiosos, agora, está nos processos crescentes de diferenciação e diversificação que predominam as sociedades atuais (PUTERMAN, 1971, p. 46).

Assim, na obra de Chico Buarque e Paulo Pontes, pode-se observar que os receios daqueles teóricos não se concretizaram totalmente. A americanização, o marketing, os meios de comunicação já fazem parte do dia a dia daquelas personagens. A democratização é bem-vinda, como bem expressa a capa do livro (LUTA democrática), e a cultura erudita e a popular se apresentam como complementares. Nota-se uma variedade de discursos musicais, do samba ao cantochão, do canto ritualístico do candomblé à MPB.

Além disto, cabe destacar que o samba, dança urbana carioca, originária do povo e que representa, na peça teatral, a identidade deste, só tomou proporções nacionais, graças à chegada dos meios de comunicação de massa (rádio e disco), por volta dos anos trinta, contrariando, assim, um dos pressupostos da teoria da cultura de massa. Pressuposto que rezava que produtos culturais produzidos para a massa não tinham *aura* por não se originar do povo.

Quanto ao uso do texto-fonte clássico, não se trata de uma adaptação, condensação, resumo, reescritura. Os autores o transpõem para a realidade vivida da década de 1970, segundo a estética de seu teatro contemporâneo, atualizando-o e fazendo de *Gota d'água*, hoje, um clássico da dramaturgia brasileira. Conclui-se, então, que essa peça está em

conformidade com um dos pontos da definição de arte de Arendt (1972). De acordo com ela, a obra de arte deve ser fabricada para o mundo e estar destinada a sobreviver a gerações da vida dos mortais (ARENDR, 1978, p. 16).

Obra concebida em um momento em que a *pequena burguesia* já tinha sido absorvida pela indústria cultural e os intelectuais tomam um novo fôlego, estabelecendo novamente a aliança com as camadas subalternas. *Gota d'água*, uma expressão que significa o último fio a arrebentar-se em uma situação limite, figura na peça como a falta de esperança, a desigualdade social, a humilhação, a privação e a injustiça social sofrida pelo povo da Vila do Meio-dia em virtude do *capitalismo caboclo*. Povo que, apesar de toda a miséria, não perdeu seu senso de comunidade e sua identidade e declara guerra a esse capitalismo.

São os anos de 1970, tempo do *rock-roll* e da MPB, da foto novela²⁹ e dos Fradins de Henfil³⁰, do programa do Chacrinha e da poesia marginal, e da *Gota d'água*, obra dramatúrgica, que busca a consolidação do que é nacional, utilizando a imagem do belo universal, criado pelos gregos, como o fazem Winckelmann e Goethe no século XVIII. Este poeta e aquele historiador de arte, alemães que não só defendem a arte grega como criadora da beleza ideal e a sua superioridade com relação às outras, como também a necessidade de imitá-la, com o objetivo de inaugurar um nacionalismo cultural alemão, um teatro nacional, pautado no conceito clássico de beleza³¹ (MACHADO, 2006, p. 09, 14).

“Quando procuramos um modelo, é preciso voltar sempre aos gregos antigos, cujas obras representam sempre o homem no que ele tem de mais belo.” (GOETHE apud MACHADO, 2006, p. 21). Belo que em *Gota d'água* é mostrado por meio do real com a *Medeia*, de Eurípedes, vestida das desgraças, humilhações – o povo brasileiro daquele momento histórico. Indo na contramão do capitalismo e resgatando as ideias de povo e de nação, e que, por esta razão, é embebida em ares românticos, que, neste caso, são revolucionários.

Assim, por *Medeia* de Eurípedes ser o texto-fonte de *Gota d'água*, apresenta-se, no segundo capítulo, o mito de Medeia, os pormenores teóricos sobre a tragédia grega e o trágico e a concepção de mundo do povo grego, relacionando-o ao ocidental dos anos de 1970, inscrito na obra de Chico Buarque e Paulo Pontes, e à tragédia de Eurípedes. Para entender

²⁹ Ver APÊNDICE B – Foto novela, p. 190.

³⁰ Ver APÊNDICE C – Fradins de Henfil, p. 191.

³¹ A relação desse teatro com a construção da nação alemã aparece também na obra de Schiller, que argumenta sobre a importância de essa arte ser em verso para se tornar um drama perfeito, “capaz de rivalizar com o estrangeiro para defender a honra da nação.” (MACHADO, 2006, p. 9).

melhor a relação entre *Gota d'água* e seu texto-fonte, realiza-se um estudo sobre a sua composição dialógica.

3 MEDEIA DE EURÍPE DES E GOTA D'ÁGUA DE CHICO BUARQUE E PAULO PONTES

3.1 Medeia – mito e tragédia

Medeia, mito que se faz sob diversas versões, tem sua origem em um ciclo antigo de mitos, dos quais foram preservados apenas fragmentos. Tomando-os como referência, pode-se observar contradições sobre a origem de Medeia, seus atos e destino. Para Heródoto, ela foi raptada pelos helenos em uma expedição de saque, não abandonou seu país natal voluntariamente. Algumas versões atribuem a responsabilidade dos assassinatos de Apsirtos, seu irmão, e de Pélias, tio de Jasão, a Medeia, e outras a Jasão. Também é oportuno destacar que Jasão não é o único herói a aparecer com ela nas epopeias gregas. Heróis mais famosos que Jasão têm presença marcada ao lado de Medeia, como Teseu, que ela enfrentou como inimigo, e Sísifo e Hércules, que a tinham como uma protetora e terapeuta (RINNE, 1988, p. 9).

Olga Rinne (1988), baseando-se nos indícios que as lendas helênicas apresentam, afirma que Medeia é muito mais poderosa e positiva que a personagem que Eurípedes constrói em sua tragédia. Seu nome significa *Midea, a do bom conselho* e, em todas as tradições, ela aparece como a deusa conhecedora da arte de curar, dotada de inteligência superior. Além disto, a representação de Medeia e o seu poder de restaurar a vida e rejuvenescer são motivo popular na ornamentação de vasos antigos. Identifica-se sua figura por uma caixa de remédios ou pelo feixe de ervas em suas mãos. Pode ser encontrada sozinha ou acompanhada por um ancião sentado com duas mulheres, de braços erguidos, ao lado de um recipiente, um caldeirão de sacrifícios, de onde salta um carneiro ou sai um jovem³² (RINNE, 1988, p. 10).

Essas imagens não têm nada de sombrias, pelo contrário, são cenas solenes, que relembram uma deusa benfazeja da sabedoria e da arte de curar, que domina o poder da vida e da morte e do renascimento. Em um desses vasos, há uma mulher jovem e um ancião próximos a um caldeirão, no qual se lê a inscrição *Medeia e Jasão*. Essa imagem se refere à

³² Versões do mito de Medeia podem ser apreciadas APÊNDICE D – figuras, figuras 1 e 2, p. 192. A primeira se trata de um detalhe de figuras negras em uma ânfora ática do século VI a. C. (RINNE, 1988, p. 29) e segunda de uma pintura de Girolamo Macchietti, (1535-1592) intitulada de *Medea und Jason* (MARCCHIETTI, G., ONLINE).

versão do casal mítico que tem um final feliz, no qual Medeia, imortal, rejuvenesce Jasão, seu esposo, já envelhecido (RINNE, 1988, p. 10). Medeia, então, não passa de um mito tal como se concebe hoje? Em Cólquida, ela olhou para Jasão e se viu refletida nos olhos dele, e ele, por sua vez, viu uma beleza em Medeia que estava além dela.

[...] É a mesma coisa para Gorgó. Quando olho para ela, estou vendo a mim mesmo, ou, melhor, aquilo que, em mim, já é o Outro. O que em mim está além de mim, não para o alto mas para baixo. Vejo que em todo ser humano já existe a promessa de caos irremediável. É isso que não é fácil de contemplar no olho de Gorgó, a morte de frente! (VERNANT, 2002, p. 62).

[...] Gorgó traduz outro aspecto do sagrado: o sagrado absolutamente “proibido”, em sua ambivalência – que a dupla *agós-hágos* exprime –, um sagrado tão perfeitamente puro, tão afastado da vida humana que pode surgir como horrível e assustador: qualquer contato com ele nos entrega à mácula irremediável ou nos arranca à condição humana [...] (VERNANT, 2002, p. 75).

Gorgó³³ tem o poder de morte do qual o homem se desvia, mas não deixa de encontrar. Encontro este que se faz por meio do olhar da máscara que não se usa, mas que olha e de certa forma, com os olhos do próprio indivíduo. Neste confronto, há uma dimensão dialética do eu e do duplo desse eu, que objetiva aflorar o poder de morte que o homem carrega em si. Olhar que pode exceder a simples percepção visual e que se manifesta em cada indivíduo como uma espécie de equilíbrio entre a vida e a morte (VERNANT, 2002, p. 82).

A concepção grega de olhar, segundo Vernant (2002), fundamenta-se na teoria da visão, na qual atuam em posição simétrica o erótico platônico e o fascínio de Gorgó. “O fluxo erótico, que circula do amante para o amado para refletir-se em sentido inverso do amado para o amante, segue como ida e volta o caminho cruzado dos olhares, no qual cada um dos dois parceiros serve para o outro de espelho em que, no olho da pessoa que está à sua frente, ele percebe seu próprio reflexo duplicado.” (VERNANT, 2002, p. 83).

Assim sendo, Vernant (2002) afirma que não há nada mais distante para os gregos que o cogito cartesiano, o *penso* como condição e fundamento para conhecer o mundo³⁴. O pensamento é que é o mundo e presença no mundo. O mundo não é um universo exterior ao

³³ Gorgó também une o mortal e o imortal, é a fronteira do mundo dos mortos. De suas duas irmãs, Medusa é a única que perece, mas a sua cabeça ainda continua viva e promover a morte. Nascidas no reino da noite, nas regiões subterrâneas próximas do mundo dos mortos, as três Górgonas, aladas, alçam vôo sobre, sob a terra e no mundo dos mortos (VERNANT, 1999, p. 166, 167).

³⁴ A máxima de Delfos *Conhece-te a ti mesmo* não prega a introspecção e autoanálise, o que seria um ato de puro pensamento. Na verdade, o Oráculo quer evidenciar que o homem tem a morte nos olhos, e que, apesar de seu parentesco com os deuses, não pode se igualar a eles. É inferior e deve conhecer seus limites (VERNANT, 2002, p. 183).

homem e nem algo coisificado. O ser do homem é um ser-no-mundo, porque o conhecimento é interpretado e expresso no modo de *ver*. De certo modo, “o homem é olhar para a sua própria natureza”, por serem as formas verbais *ver e saber*, *ver e viver* a mesma coisa. As primeiras significam um único termo, *eídōs*, “aparência, aspecto visível”, “caráter próprio, forma inteligível”. Enquanto que, “para ser vivo, é preciso, ao mesmo tempo, ver a luz do sol e ser visível aos olhos de todos.” (VERNANT, 2002, p. 179).

[...] Para os gregos, a visão só é possível se existir, entre o que é visto e o que vê, uma inteira reciprocidade, traduzindo, quando não uma identidade completa, ao menos um parentesco muito próximo. Porque ilumina todas as coisas, o sol também é, no céu, um olho que tudo vê; e se nosso olho vê, é porque irradia uma espécie de luz comparável a do sol [...]
(VERNANT, 2002, p. 180).

Então, Medeia teria um olhar mais potencializado pelo fato de ser neta do rei sol, Hélios³⁵, o olho que tudo vê? Na obra de Eurípedes, pode ser observada essa concepção grega do olhar em vários trechos:

Ama Caras crianças, é assim; está inquieto
o coração de vossa mãe, inquieta a alma.
Ide sem vacilar em direção à casa.
Fugi ao seu olhar, evitai encontrá-la.
Deveis guardar-vos bem de seu gênio selvagem,
desse ânimo intratável, mau por natureza.
Ide mais velozmente, entrai sem vos deterdes!
(EURÍPEDES, 1991, p. 23).

Medeia Arrancada de vós, terei de suportar
uma existência de amargura e sofrimentos.
E nunca, nunca mais, vossos olhos queridos
poderão ver-me! (Partirei para outra vida...)
Ai de mim! Ai de mim! Por que voltais os olhos
tão expressivamente para mim, meus filhos?
Por que estais sorrindo para mim agora
com este derradeiro olhar?
(EURÍPEDES, 1991, p. 60, 61).

Essa forma como os gregos concebem o ato de ver faz com que o olhar opere no mundo e seja uma parte dele, e a alma do indivíduo não traduz a singularidade do seu ser. Ela

³⁵ Hélios, como os outros deuses gregos, não é todo poderoso e nem onisciente; não é eterno, apenas é um imortal que cumpre sua função segundo a sua natureza. Seu olho redondo e sempre aberto faz dele uma testemunha infalível, não lhe escapando coisa alguma que se passa na terra e na água. Em compensação, não domina os assuntos que dizem respeito ao futuro, o que são tratados pelas divindades oraculares, como Apolo. Mas Hélios pode ameaçar não iluminar mais o mundo ou mudar a rota de seu carro (VERNANT, 1992, p. 97, 98).

é *daímon*, impessoal ou suprapessoal, dentro dele ela está além dele. Sua função não é a de assegurar ao indivíduo a peculiaridade como ser humano, mas a de libertá-lo dela, integrando-o à ordem cósmica e divina. O conhecimento de si é indireto, depende do ver e do ser-visto, do seu eu e do outro. Assim, o seu rosto, a sua alma, só são vistos e conhecidos ao olhar, o olho, e a alma do outro. “A identidade de cada um se revela no contato com o outro, pelo cruzamento dos olhares e pela troca de palavras”. Esta é a característica da cultura da *vergonha e da honra* em oposição à do *pecado e do dever*, que remetem ao sentimento de culpabilidade e de obrigação, ao sujeito moral e sua consciência pessoal íntima (VERNANT, 2002, p. 184).

Trata-se de uma sociedade de confronto, na qual apenas se é reconhecido se se vence rivais em uma competição incessante pela glória. “[...] cada um encontra-se colocado sob o olhar de outro, cada um existe por esse olhar. Somos o que os outros veem de nós. A identidade de um indivíduo coincide com a sua avaliação social.” (VERNANT, 2002, p. 184). Tanto é assim que a busca pela glória pode ser contatada em *Medeia*, embora, ateste-se que a heroína resiste à avaliação³⁶.

Coro	Como conseguiremos vê-la aqui em frente aos nossos olhos e ao alcance de nossa voz? Talvez esqueça o ódio que faz pesar-lhe o coração, talvez esqueça o fogo que lhe queima a alma. Que ao menos com meu zelo eu possa ser amiga dos amigos meus. Vai, traze-a até aqui e leva-lhe a certeza de nosso afeto. Mas apressa-te, antes que ela possa fazer algo de mal aos seus, pois nota-se que a infeliz soltou as rédeas de seu desespero (EURÍPEDES, 1991, p. 26).
Jasão	Creio que me terias ajudado muito em meus projetos para o outro casamento se alguma vez eu te houvesse falado neles, tu que, neste momento, nem poder frear esse rancor terrível de teu coração.
Medeia	Isso não te preocupava; só pensavas que o casamento com Medeia – uma estrangeira – te encaminhava para uma velhice inglória (EURÍPEDES, 1991, p. 40).
Medeia	[...]Que ninguém me julgue covarde, débil, indecisa, mas perceba

³⁶ Ver citação da p. 82, fala de Medeia depois da segunda rubrica. Recomenda-se que a leitura desta parte seja feita logo após a do Coro exposta acima.

que pode haver diversidade no caráter:
terrível para os inimigos e benévola
para os amigos. Isso dá mais glória à vida
(EURÍPEDES, 1991, p. 51).

O sucesso para o grego tem *dimensão heroica*, fazendo da busca incessante pela *glória* a única coisa que escapa à transitoriedade e à perenidade humana: “não é a alma dentro de nós, nem o nosso corpo destinado à ressurreição, mas a glória, que faz de nosso nome, de nossas façanhas, o bem comum de todas as gerações por vir. Nisto reside a imortalidade: na memória dos homens”³⁷ Quando um grego age mal, não tem a sensação de culpa, como se cometesse um pecado, como acontece em uma cultura do *pecado e do dever*. Ele foi indigno consigo mesmo e com os outros, quanto ao que esperavam dele, e perdeu a honra. Se agiu bem, não o fez sob uma obrigação imposta ou uma regra de Deus ou “pelo imperativo categórico de uma razão universal. É porque cedeu à atração de valores, ao mesmo tempo estéticos e morais, o Belo e o Bem. A ética não é obediência a uma obrigação, mas acordo íntimo do indivíduo com a ordem e a beleza do mundo.” (VERNANT, 2002, p. 344).

Em contraposição à cultura grega, está a do *pecado e do dever*, como a da Vila do Meio-dia, de Chico Buarque e Paulo Pontes, na ficção. Uma comunidade que é *extensão* da sociedade contemporânea dos anos de 1970, que Vernant denomina de *sociedade do espetáculo*, em que Jasão anseia pelo sucesso a qualquer custo, pelo seu tão sonhado dente de ouro, expondo-se no jornal, no rádio, aos olhos do grande público. Sucesso alcançado por meio da manobra de Creonte, que leva ora à desconfiança sobre o talento artístico de Jasão ou ao seu enaltecimento, ora à confirmação do poder da mídia e do capitalismo. E que os autores fazem questão de colocar junto a um tipo notícia de jornal, que eles definem como tragédia.

Êxito que Vernant (2002) afirma ser dotado de grande efemeridade, pois expira à medida que o mercado é obrigado a oferecer novidade aos espectadores.

Cacetão

Que é que há?

Você não lê jornal? Jasão virou notícia
junto com loteria, futebol, sevicia,
leno e latrocínio, desastre da Central...
Xulé, eu sou gigolô desde que me chamo
Cacetão. Já vi de tudo cá no meu ramo
Mas um baú como esse, nunca vi igual
(BUARQUE; PONTES, 1975, p. 11).

³⁷ *Glória imperecível* que é assegurada ao jovem guerreiro morto em campo de batalha, sob o estatuto de *bela morte*, sustentada pelos cantos dos poetas repetidos, incessantemente, de geração a geração, e pelo memorial funerário erguido sobre do túmulo do herói (VERNANT, 2002, p. 186, 187).

- Estela Mas quem diria! A boneca... a pinta do divo...
Levou dez anos pra fazer uma canção,
de repente é o compositor revelação...
Antes de Joana ele era a merda em negativo
(BUARQUE; PONTES, 1975, p. 22).
- Xulé O samba de Jasão é coisa muito séria,
Cacetão, não é pra babar de inveja, não
Mas um sambista com tamanha inspiração
merece tirar a barriga da miséria
(BUARQUE; PONTES, 1975, p. 23).
- Creonte Já reparou
que o rádio não pára mais de tocar
seu sambinha?...
- Jasão É, parece que pegou
Creonte Parece que pegou? Tem que pegar!
Só tem que pegar. Aprende, meu filho,
dessa lição você vai precisar
Se você repete um só estribilho
no coco do povo e bate, e martela,
o povo acredita naquilo só
Acaba engolindo qualquer balela
Acaba comendo sabão em pó
Imagine um samba...
(BUARQUE; PONTES, 1975, p. 31).
- Egeu Pôxa, essa explodiu...
Jasão O que?...
Egeu “Gota d’ Água”, que toró...
Jasão (Ri) Que nada...
É sucesso nacional
Caiu no gosto da multidão
e ainda vai pegar no carnaval (*Cantarola Gota d’ água*)
(BUARQUE; PONTES, 1975, p. 48).

As cidades gregas (séculos V e IV a.C.)³⁸ são de pequeno porte, como a Vila do Meio-dia da ficção da década de 1970, e como é apresentada na tragédia, em que todo mundo se conhece, fala-se e se chama de amigo. Contudo, no mundo grego, não se distingue o que é o homem, seu íntimo e seus pertences. O pensamento religioso helênico não tem diferenciações nítidas entre o homem e seu universo interior, o mundo social e sua hierarquia, o universo físico e o mundo sobrenatural dos deuses, demônios e mortos. Suas obras, façanhas, seus

³⁸ São séculos que guardam grandes avanços científicos como o do Hipócrates (meados do séc. V) com sua medicina que incorporou os princípios da filosofia natural, e a astronomia de Eudoxo (final do séc. IV), quem explicou o movimento aparente das estrelas, dos planetas, do sol e da lua em volta da terra, e suas respectivas velocidades. Época também do nascimento do direito que teve como esteio a efervescência religiosa. Um exemplo significativo disto é o fato da legislação sobre o homicídio ter tido como origem o temor à impureza expressa pelo desejo mítico de uma vida pura, livre de todo e qualquer contato sangrento (CARTLEDGLE, 2002, p. 414; VERNANT, 1984, p. 58).

filhos, sua família, seus parentes e seus amigos são seu prolongamento. Uma vez expulso de sua cidade, deixa de existir como tal, não é mais nada (VERNANT, 2002, p. 343; 1992, p. 91), esclarecendo, assim, a seriedade da situação em que se encontra Jasão, quando se depara com tudo que Medeia havia feito (matou os filhos, Creonte e Glauce), que, por ser seu prolongamento, é atingido pela poluição do crime³⁹. E como também deixa claro o significado do desterro Medeia.

O espaço urbano grego se constitui em um território agrícola e o centro cívico (Ágora), fisicamente, bem delineados. A economia do povo grego do século V a. C. se baseia na cultura da azeitona, cereais e uva, criação de animais, a caça, a pesca, o comércio e a exploração minerais como ouro, prata, ferro, chumbo etc. Não há oposições políticas entre cidade e campo, camponeses e cidadãos possuem posições simétricas e reversíveis. Com igualdade de direitos e encargos, ocupam os mesmos assentos durante a assembleia, participam dos mesmos tribunais, e elegem juntos os mesmos magistrados. A cidade é que dá unidade ao território, o Ágora homogeneiza o espaço social e mental grego. Nele, a comunidade se projeta tanto sobre o plano do sagrado, pois é onde se edificam os templos que se abrem ao culto público, quanto no plano profano, por ser na praça pública que se tece a vida política, jurídica, econômica da *pólis*⁴⁰ (VERNANT, 1992, p. 33, 81; CARTLEDGLE, 2002, p. 59, 60, 62, 126, 178).

³⁹ A morte violenta, sobretudo, o homicídio vai além de quem o comete, impregna a sua linhagem, seus parentes e pode atingir a cidade e poluir todo território. A comunidade se sente ameaçada pela mácula, e *manifesta uma espécie de angústia pelo seu contágio*. E a potência de desgraça se apresenta com a mesma intensidade no criminoso e fora dele. No contexto do pensamento religioso grego, o ato criminoso se apresenta no universo, como força demoníaca de poluição, e, no interior do homem, como um desvario de espírito, que é toda categoria da ação que não é organizada à maneira humana. O ato violento esconde uma força nefasta, que vai além de quem o pratica, e o agente é tomado por essa força que desencadeou. Ao invés da ação originar no agente, ela o envolve, o arrasta, reunindo-o a uma potência que ultrapassa a ele e se estende no espaço e no tempo. O agente está preso na ação, não é seu autor, mas permanece incluso nela. Sendo assim, a tragédia coloca o homem como agente, mas com o *status* de problema, o que significa que nada está resolvido. Na verdade, há uma tensão espiritual quanto à *falta*, no âmbito religioso, social, político e do direito, sendo que neste último, a ideia de intenção ainda é vaga e equívoca. Não existe, na Grécia arcaica ou clássica, a noção de livre-arbítrio, e muito menos uma palavra que corresponda ao termo que se conhece, hoje, como *vontade*. A culpabilidade é uma fatalidade divina. O poder da loucura, da criminalidade investe por dentro do homem, constitui-o (VERNANT 1992, p. 106, 107; 1999, p. 26, 36, 51; 2002, p. 366, 367).

⁴⁰ *Pólis, estado que governa a si mesmo*, não é uma abstração como a palavra *Estado*, em sua acepção atual. Trata-se uma entidade viva, na qual homens desfrutam de privilégios e têm responsabilidades públicas e privadas. É onde se estabelece uma comunidade espiritual, cujo espaço ideológico estrutura-se nos princípios da polaridade e analogia, e da oposição entre o macho e a fêmea. E nestas cidades-estado, as mulheres não têm direitos políticos algum. Apenas os homens constituem a assembleia de cidadãos e tomam decisões que afetavam a comunidade em seu todo, em sua maioria pobre. Atenas e Esparta são as principais cidades-estado da Grécia antiga (CARTLEDGLE, 2002, p. 168, 204; ARENDT, ON LINE).

Grécia, lugar onde se instaura a democracia⁴¹ e se equipa o cidadão de privilégios, direitos, honrarias, ressaltando apenas a distinção entre homens livres e escravos. Isto, graças à unificação do corpo social realizada por Clístenes, no século VI a.C.⁴², sob o ideal igualitário⁴³, que, ao mesmo tempo, traduz-se pelo conceito abstrato de isonomia e se liga à realidade política, inspirando a transformação sócio, política, econômica e cultural das comunidades gregas. O mundo de relações sociais se torna um sistema coerente regido por relações numéricas, que permitem aos cidadãos a prática da igualdade, reciprocidade, o que possibilita compor um cosmos circular, no qual todos compartilham posições simétricas.

Na prática, a Grécia convive com estados democráticos e oligárquicos. Além disto, no período arcaico, as *polies*, por meio de um processo de influência mútua e voluntária, chamado *interação política entre pares*, seguem padrões de desenvolvimento comparável, enquanto que, em outras ocasiões, prevalecem as mudanças políticas como resultado de pressão dos estados mais poderosos como Atenas, Esparta e Tebas (CARTLEDGLE, 2002, p.127; VERNANT, 1984, p. 71, 72).

É na Grécia que, pela primeira vez na história do homem, um grupo humano considera que seus problemas comuns (que são de interesse de todos) só podem ser resolvidos por meio do debate público e contraditório, aberto a todos, com discursos argumentados, que se opõem uns aos outros. Por esta razão, passou-se a exigir dos cidadãos instrução básica, que lhes possibilitasse serem capazes de ler leis, escrever o nome e cultivar a arte de falar, o que faz aflorar a prosa escrita.

Assim, oratória ouvida na assembleia ou nos tribunais, os exercícios atléticos (corridas de 200 e 4000 metros, lançamento de discos, boxe, pancrácio⁴⁴ etc.), realizados nos ginásios e

⁴¹ A origem da palavra democracia está na junção de *demos* com *kratos*. *Demos*, era como se denominava *povo*, que englobava do mais humilde negociante ao maior magnata e, para os gregos, a regra soberana era uma forma de *Kratos (soberania)*, palavra grega moderna usada para *Estado* (CARTLEDGLE, 2002, p. 215).

⁴² Clístenes realizou as reformas fundadoras da *pólis* (508-507 a. C.) e Efialtes e Péricles cuidaram de sua ampliação, concentrando-se em mudanças jurídicas. Clístenes redesenhou o mapa político da Ática, transformando as quatro tribos jônicas da África em um sistema de dez tribos organizadas em três trítrias (a primeira pertencente à região costeira, a segunda ao interior do país e a terceira à região urbana e o território ao seu redor). Procedimento que não tinha mais como critério a consanguinidade, mas a questão geográfica, promovendo, assim, a mistura das populações e uma unificação do corpo social. Neste mesmo século (início do séc. VI a. C.), acontece o advento da filosofia que tem como seus primeiros representantes Tales, Anaximandro e Anaxímenes, marcando o declínio do pensamento mítico antigo. Abre-se espaço para o desenvolvimento do saber racional, quando as cosmologias passam ser criadas utilizando as noções do pensamento moral e político da *pólis* (CARTLEDGLE, 2002, p. 208; VERNANT, 1984, p. 70-73, passim).

⁴³ Ideal político de Isonomia, que, segundo Vernant (1992), se assemelha ao da China, defende a recusa do luxo, o excesso e a violência; exalta a moderação, o controle de si e a justa medida. Conduta que tem a pretensão de tornar o grupo equilibrado, harmonioso e racionalizar as relações sociais, impondo um modelo geométrico. Da mesma forma em que a reflexão moral mantém seu caráter religioso, leva à construção da instituição do direito e às reformas positivas com as de Clístenes (VERNANT, 1992, p. 84).

⁴⁴ Luta que envolve pugilato e luta livre.

as performances dramáticas nos teatros têm objetivo competitivo e caráter vário. São, ao mesmo tempo, sob os olhos do público, espetáculos e festas religiosas⁴⁵, agregando ao teatro o cunho político. Performances para as quais os gregos direcionam o mesmo apreço, o que pode ser constatado com nitidez no Livro oito da *Odisseia*, de Homero (VERNANT, 2002, p. 194; CARTLEDGLE, 2002, p. 303-314, passim).

Na primavera, durante as dionisíacas, a cidade se torna teatro e, para escolher a tragédia vencedora, transforma-se, depois da performance, em um tribunal. Em um desses concursos trágicos, *Medeia* é colocada no espaço cênico com um cenário palaciano⁴⁶, que foi algo idealizado e introduzido por Sófocles. Homens fazem todos os papéis, travestem-se de mulheres,⁴⁷ e a dualidade e a ambiguidade se tornam presente (VERNANT, 1999, p. 2, 12, 274).

De um lado, um colégio oficial de cidadãos fazem o *coro*⁴⁸. Personagem coletiva e anônima, sem máscara, apenas disfarçada, que representa os anseios, sentimentos, esperanças, interrogações e julgamentos da comunidade cívica espectadora. Em suas partes cantadas, faz uso da língua pertencente à antiga tradição lírica da poesia, que celebra as virtudes exemplares dos grandes heróis do passado. Enquanto que, do outro, está o *ator* profissional, personagem individualizada, mas nem por isso é um sujeito psicológico. Ela representa uma categoria social e religiosa bem delineada, a dos heróis. Com a máscara própria dos heróis míticos, constitui o centro do drama, e, representando-os, guarda uma grande distância da condição do cidadão da *pólis*, mas tem a métrica de suas partes dialogadas próximas da prosa.

A tragédia é a tensão entre o mito, que faz parte de um tempo já transcorrido, e o pensamento, contemporâneo da *pólis*. Mas esse tempo ainda está vivo na religião cívica, o culto dos heróis ocupa um lugar privilegiado. Trata-se da encenação em que os heróis, como Medeia, recuperam suas dimensões de seres excepcionais, por meio do jogo cênico e pela máscara da personagem trágica, enquanto que a língua usada por eles aproxima-os dos homens. Essa aproximação faz da personagem trágica, Medeia, em sua aventura lendária, contemporânea do público, e, que por esta razão, carrega em seu íntimo a tensão entre o passado mítico e o presente da cidade. Em certos momentos, projeta-se para um passado longínquo, embebido de um poder religioso terrível, cometendo o descomedimento dos

⁴⁵ Todos os concursos são cerimônias sagradas. As performances atléticas têm caráter de provação extrema cuja vitória consagra o vencedor, cerca-o de um prestígio sagrado, eleva o homem ao plano divino. Seu corpo nu e suas qualidades físicas – juventude, força, velocidade, habilidade, agilidade, beleza – expostas aos olhos do público durante o *agôn*, são valores altamente religiosos (VERNANT, 2002, p. 304).

⁴⁶ Ver APÊNDICE D – Figuras, figura 3, p. 193.

⁴⁷ Ver APÊNDICE D – Figuras, figura 4, p. 193.

⁴⁸ Ver APÊNDICE D – Figuras, figuras 5, p. 194.

antigos reis da lenda; em outros, fala, pensa, vive na mesma época da *pólis*, como membro de uma cidade-estado, entremeadada com os concidadãos (VERNANT, 1999, p. 13).

Medeia, descendente da estirpe do Sol e da Lua, neta de Hélio, o deus-sol, e cuja mãe os mitógrafos ora designam Ídia, *aquela que sabe*, ora Asteroidea, *a do caminho das estrelas*. *A Deusa do bom conselho*, a conhecedora da arte de curar, em Eurípedes, transforma-se em esposa estrangeira, feiticeira e homicida, que questiona o complexo militarista masculino grego⁴⁹, a condição da mulher⁵⁰, do estrangeiro⁵¹ e o espaço ideológico da *pólis* estruturado pela oposição do masculino e feminino⁵².

Mas, ainda há, no texto, resquício da Medeia, deusa mitológica, em contraposição com sua máscara de mulher estrangeira, feiticeira inteligente e ameaçadora⁵³. E a questão da loucura ora está ligada ao seu desespero, ódio intenso, desejo de vingança e morte, ora ao fato de não concordar ou não querer acatar as decisões de outros.

Creonte Medeia	Só aos meus filhos eu estimo mais que à pátria! Que mal terrível é o amor para os mortais!... (EURÍPEDES, 1991, p. 31).
-------------------	---

Coro	Zeus, terra e luz! Ouvistes o clamor da desditosa esposa soluçante? Que força, então, te prende, triste louca, ao horroroso leito? É certa a morte, o fim de tudo, e logo chegará. Por que chama-la agora? Se o amor de teu esposo quis encaminhá-lo a novo leito, não o odeies tanto; a tua causa está nas mãos de Zeus, Não morras de chorar por um marido! (EURÍPEDES, 1991, p. 25).
------	---

Jasão	Não mais discutirei contigo; se quiseres para ti mesma e nossos filhos no degredo
-------	--

⁴⁹ Imagem emblemática da despedida da mulher apaixonada do marido, que partia para a batalha, pode ser vista na figura 7. Trata-se de um ritual religioso no qual se fazia uma oferenda de vinho em uma taça rasa, pronunciando orações para que o homem saísse protegido pelos deuses. Ver APÊNDICE D – Figuras, p. 195.

⁵⁰ Na era clássica grega, o espaço da mulher se restringia aos afazeres domésticos, dentre os quais, está a tecelagem. Porém as mulheres de poucos recursos financeiros trabalhavam na agricultura, comércio etc (CARTLEDGE, 2002, p. 161). Ver APÊNDICE D – Figuras, figura 8, p. 195.

⁵¹ Os escravos e os metecos (como se chamavam os estrangeiros) eram excluídos de muitas situações sociais, mas, ainda assim, mediante a relevância de serviços prestados, podiam se tornar cidadãos. As mulheres eram as únicas sem a possibilidade de ascensão social, uma vez não-cidadã. Para ser cidadã, tinha que ser filha de cidadão, ter nascido em uma cidade-estado.

⁵² Todas estas questões podem ser verificadas a partir do verso 248, na fala de Medeia, transcrita p. 82. Os versos estão numerados do lado direito da página, sendo que os pontos específicos em que Medeia aborda tais assuntos estão marcados com o número de verso em posição anterior à numeração padrão.

⁵³ Isto pode ser comprovado tanto no primeiro fragmento transcrito acima como no momento em que Medeia entra em cena e se refere aos mortais sem se incluir neste grupo. Ver citação p. 82.

parte de minhas posses, fala; prontifico-me
 a dar-te com mão liberal e a pleitear
 de meus amigos cujas terras procurares,
 boa acolhida para ti. Se recusares
 a minha oferta, darás prova de loucura.
 Põe termo a tanta cólera para teu bem
 (EURÍPEDES, 1991, p. 41, 42).

Tudo denota que Eurípedes concebe Medeia dessa forma para discutir sobre as condições sociais da *pólis*, ao mesmo tempo em que contesta o passado grego, no qual o rei exercia a sua onipotência. Medeia é uma princesa estrangeira, no presente da peça, oriunda de um país sem as leis da *pólis* e, por isso, uma bárbara que representa o passado político e mítico grego. Eurípedes, com seu espírito crítico, nada respeita, e sua reflexão investe contra tudo que outrora mereceria veneração. Valoriza as categorias socialmente marginalizadas (a mulher, o escravo), o que Chico Buarque também faz no tempo dos anos de 1970.

Os heróis, em Eurípedes, são mais humanos que em Ésquilo e Sófocles. Eles odeiam, vingam-se, duvidam e se arrependem de suas ações – são *psicologizados*. Aquele autor tem a atenção voltada para os caracteres individuais, e sua obra é um marco nos avanços do homem grego antigo em direção à *vontade*, pois, se os deuses existem, eles não atuam mais sobre o indivíduo, mesmo que este tenha um destino. O verdadeiro centro dos acontecimentos é o próprio homem, e sua dramaturgia já traz a divisão entre o público e o privado,⁵⁴ e não é mais definido inteiramente por seu estatuto de cidadão. Vem acompanhado de sua função como membro de uma família no sentido doméstico (pai, mãe e os filhos) e não no sentido épico, como em *Antígona*, de Sófocles. Tudo isto está presente em *Medeia* e, segundo Vernant, (2002) indica a existência simultânea de uma arte muito elevada e um declínio do gênero. Está se passando do que é propriamente trágico para o que se denomina de patético (VERNANT, 1999, p. 42; 2002, p. 377-378; COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 19, 26).

Vernant (2002) considera Eurípedes uma personagem enigmática, difícil de interpretar. Dono de um espírito forte, um pouco cético, mas não irreligioso – é admirador e aluno dos sofistas, um modernista. Este pesquisador ainda assegura que Hauser afirma que Eurípedes é a expressão mais compreensiva e significativa do sistema de ideias dos sofistas, o único e verdadeiro poeta do iluminismo grego. Os mitos são tratados por ele como simples pretextos para discutir questões filosóficas atuais e problemas comuns da classe média, e seu

⁵⁴ Em *Medeia*, o privado é o interior da casa. Esta questão fica expressa quando ela sai de casa, dirige-se ao coro e fala da vida doméstica da mulher em contraposição à do homem. Ver citação p. 82.

estilo se constrói na sociedade burguesa, na retórica e na filosofia (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 24; HAUSER apud VERNANT, 2002, p. 378).

Eurípedes inventou a Medeia trágica⁵⁵, no ano de 431 a.C., o que lhe proporcionou o terceiro lugar no *agón* (disputa, confronto) e que se multiplica ao longo do tempo por meio de inúmeras versões para o teatro, cinema e ópera. Tendo como ponto de partida a crença popular que circulava em Corinto sobre a existência do sepulcro dos filhos de Medeia, Eurípedes propõe uma inovação radical no mito: transforma a Medeia da lenda, que supostamente havia matado os filhos por engano, na tentativa de lhes dar a imortalidade, em assassina deles, como vingança à infidelidade de Jasão (LESKY, 1995, p. 398).

Na mitologia grega, porém, não há apenas uma suposta assassina, mas muitos. Em uma versão antiga, Medeia teria sido rainha de Corinto, e seus súditos, descontentes com a sua dominação, executam seus filhos. Ponto de vista atribuído a Parmeniscos e que denota grande coerência por existirem, naquela época, cultos pré-helênicos dedicados a Medeia, considerados *bárbaros*. Postura que sustenta a hipótese de que Eurípedes teria sido pago (quinze talentos de prata) pelos Coríntios para transformá-la em assassina dos filhos, eximindo-os de qualquer culpa (RINNE, 1988, p. 11).

Além dessas informações que vêm dos mitos, há também o fato de a tragédia privilegiar o espírito passivo e receptivo do feminino, e a interioridade trágica que os gregos acreditam existir nele. Assim, quando o eu íntimo está entregue aos rumores das paixões, eles os assimilam à escuridão, à noite sob fluxo de humores ruins. As entranhas do ser, para os gregos, com seu sangue negro, que fica mais escuro sob o golpe das paixões, são próximas ao ventre feminino. Parte oculta do corpo da mulher, que se abre à penetração e guarda a ambivalência de produzir a vida, fazer crescer, ao mesmo tempo em que pode revelar o seu potencial de destruição, devido às impurezas que secreta⁵⁶ (VERNANT, 2002, p. 402). Medeia, com sua passividade e receptividade feminina, realiza o trágico, e suas mãos, corpo e

⁵⁵ É conveniente expor que o tipo de morte que abateu Glauce e seu pai, Creonte, não é novidade na mitologia grega. A veste que Medeia envia para Glauce é originalmente uma camisa de linho branca, que veste o rei sagrado, antes de ser queimado na fogueira. E o ciúme que gera ira e assassinio, também, não é algo novo, ele está presente no mito de Hércules. Este herói abandona sua esposa, Mégara, e corteja Íole, herdeira de outro trono. Ele tinha direito à mão dela por ter vencido a competição de arco, mas seu pai, Êuritos, recusa-se a entregá-la. Na sequência, ele luta contra um touro e uma serpente e ganha como esposa Dejanira, uma bela Amazona. Depois de um tempo, ataca o país de Êuritos, aprisionando Íole em sua casa. Dejanira, enciumada, envia, por um mensageiro, a veste branca de linho que devia usar no sacrifício. No momento em que põe a veste, o veneno queima seu corpo, e, moribundo, se deixa levar até à fogueira. Conta-se, também, que Hércules, em um acesso de loucura, teria matado os filhos com flechadas e os jogado em uma fogueira (RINNE, 1988, p. 61, 64).

⁵⁶ Vale ressaltar que, na concepção grega, a mulher não aparece como ser impuro, mesmo quando grávida ou no período menstrual (VERNANT, 1992, p. 106).

espírito ficam impuros pelo sangue jorrado. A mácula se apaga, quando ela bate em retirada no carro do deus-sol, livrando-se do assassinio⁵⁷.

Então, que valor tem o mito (o oral) com suas versões todas fragmentadas para a construção da tragédia (o escrito)? Qual era o estatuto do mito para os gregos e sua importância como expressão oral em uma sociedade em que a palavra escrita era instrumento da vida política? Foi possível, realmente, a democratização da escrita em uma cidade-estado como Atenas, onde as notícias corriam rápido, e o povo lia proveitosamente as imagens pintadas na cerâmica ou nas fachadas dos templos?

A invenção da escrita se deveu ao desenvolvimento econômico do IV milênio a.C., à urbanização e à metalúrgica. Sua origem não é religiosa e nem literária, mas administrativa, confirmada pelas 70.000 tábuas de argila, referentes a transações econômicas, que arqueólogos encontraram nos palácios de Pilos, Tirinto, Micenas, Tebas e Creta. Tratava-se da escrita linear B, uma espécie de jargão especial, de uso restrito e administrativo, conhecido apenas pelos escribas iniciados, que, em alguns casos, citavam nomes de deuses (BARTHES; MARTY, 1987, p. 39; CARTLEDGLE, 2002, p. 16).

Com a derrocada do período Micênico, a figura do rei desaparece e junto com ele leva a escrita, que somente seria inventada, em forma alfabética, no século VIII a.C., em decorrência do contato dos gregos com os fenícios. Nessa época, graças a sua configuração alfabética, ela já não tinha o papel administrativo e nem era mais especialidade dos escribas. Adquiriu a função de publicidade e, acessível a todos, permitia divulgar os diversos aspectos da vida social e política. E, com o estabelecimento da *pólis*, foi possível a democratização da escrita, os saberes ciosamente mantidos em segredo, como privilégios de algumas famílias, passaram a ser expostos em praça pública. O debate argumentado se tornou regra, e, assim, as doutrinas eram divulgadas e submetidas à crítica e à controversa. As demonstrações de caráter profano tomaram o lugar dos discursos sagrados (VERNANT, 1984, p. 25, 36; 1992, p. 82).

Com advento da personagem do filósofo e das escolas filosóficas (séc. VI a. C), *logos* e *mythos* deixaram de designar uma única coisa – uma *palavra*. De sinônimas tornam-se antônimas. *Logos* é o discurso racional, reto e consistente escrito em prosa. E *mythos*, uma fábula, uma narrativa que se contradiz. São as narrativas antigas ouvidas pelas crianças (histórias de amas-secas, que passam de geração em geração), nada coerentes, em que o

⁵⁷ No século V, na Grécia, o assassino se tornava puro ao não mais pisar o solo de sua cidade, deixando a mácula para trás com o morto, gerada pela sua cólera e desejo de vingança. Purificar significava apaziguar o ressentimento do defunto, e, se, antes de morto, ele tivesse perdoado a vítima, então, o autor do crime estava puro, livre de seu ato (VERNANT, 1992, p. 106).

processo de enunciação se dá *in praesentia*: o contador revela a lenda heroica diretamente para o ouvinte, usando não só o código linguístico, mas também o cinético, o dramático e o fonético. O receptor participa ativamente, fazendo perguntas e comentários. O *mythos* enfeitiça, desperta simpatia e emoção pelos versos que comunicam. Tem caráter nacional, e seu conjunto foi modificado e sistematizado por Hesíodo e Homero, pelos rapsodos e mitógrafos (VERNANT, 2002, p. 206, 207).

Além disso, é um dos elementos constitutivos o sistema religioso⁵⁸, composto pelos *rituais*, pela *figuração dos deus* e pelos *mitos*. A crença dos gregos não se encontra em livros sagrados, ela é contada por meio de narrativas. E estas narrativas foram transmitidas, por muito tempo, apenas oralmente, sendo fixadas por meio da escrita sob *status* canônico, no século VI, por Homero e Hesíodo. Mas a tradição mitológica comporta muitos outros cantos, além dos registrados, e que chegaram, aos dias de hoje, em forma de fragmentos. Essa tradição poética cantada pelos *aedos* é o que constitui o breviário das crenças gregas, o que se costuma chamar de religião (deuses, heróis, descrições de cultos, pensamentos morais sobre hospitalidade, justiça) e que também tem a função de enciclopédia do saber coletivo do povo grego (VERNANT, 2002, p. 200).

Platão (início do séc. IV) condena o mito pelas suas características miméticas e oralidade, definindo-o como o *boato*, mas o considera como um aspecto fundamental na vida grega quando o seu tema afirma a ordem social e cósmica. Já Aristóteles insere-o na esfera filosófica, de onde foi expulso, sob o argumento de que ele é um elemento de divina verdade, uma espécie de esboço do discurso racional, o primeiro balbúcio do *logos* (VERNANT, 1984, p. 188; 2002, p. 291).

Depois de Homero, muitos poetas líricos e trágicos continuaram a desenvolver essas narrativas poéticas, que não foram fixadas nem depois de escrita, comportando infinidades de versões. Mesmo, no caso Hesíodo, com sua teogonia, a única obra que pertence à ordem da teologia, constata-se a existência de muitas outras versões, além da dele. Esta característica do

⁵⁸ Na religião grega, o *crer* é inseparável dos conjuntos de relação e práticas sociais e dos três elementos que a constituem. Não existe um corpo sacerdotal, dogma, credo e teologia, pois, para que haja teologia, teria que existir livros, especialistas para refletir sobre eles e elaborar crenças e certezas. Mas, em vez disso, as suas crenças são expressas pelos *aedos inspirados*, poetas que detêm a memória coletiva do grupo, e neles é que se encontra o saber que sedimenta a ordem social de um povo. Trata-se de um sistema politeísta ligado às formas da organização política, porque cada cidade tem seu panteão. Claro que há uma arquitetura comum, mas cada cidade tem a sua organização religiosa. E por ser esse sistema religioso sociopolítico, configura-se mais como um modo de vida social e coletiva do que uma experiência pessoal com a divindade. Quantos aos deuses, eles não são eternos e nem perfeitos. Não criaram o mundo, nasceram dele e por ele. Eles fazem parte do Cosmos, como os homens, mas acima destes, e sua transcendência só é válida com relação à esfera humana. Convém lembrar que os deuses gregos foram cultuados durante dois milênios, de XV a.C. até IV d.C., momento em que o cristianismo se instaurou (VERNANT, 2002, p. 173, 198, 201, 202, 233).

mito grego ter diversas variações, não faz o seu sistema geral perder o equilíbrio, porque o que menos importa é a fabulação (VERNANT, 1992, p. 190; 2002, p. 200).

Vernant (1992) refere que o que realmente interessa são “as categorias veiculadas implicitamente pelo conjunto dos relatos e a organização intelectual, que subentende o jogo das variantes”. Acrescenta que essa lógica subjacente, que o mito abre com suas múltiplas versões, é algo natural e imediato no cotidiano de uma criança, que aprende escutando e repetindo a tradição, do mesmo modo como aprende a língua materna. E só há o estranhamento quanto a esse tipo de gênero fantástico, de caráter insólito, se alguém que não tem os mesmos hábitos mentais que os helenos, mantiver contato com eles (VERNANT, 1992, p. 190).

Dessa forma, na ocasião do *agón* do ano de 431 a.C., a massa de espectadores imbuídos pela vivência de todas as possíveis versões sobre a heroína Medeia, que, outrora, fora exaltada pelos poetas, considerada modelo, transforma-se, diante de seus olhos, em problema para si e para os outros, em algo enigmático a ser desvendado, no *agón* entre o passado heroico e o presente da *pólis*. De acordo com Vernant (1999), o mito heroico, representa tudo o que a cidade condena e rejeita, mas, ao mesmo tempo, é o ponto de partida para constituição da tragédia e com o qual se mantém solidária (VERNANT, 1999, p. 4).

A tragédia surge no fim século VI, momento em que a linguagem do mito deixa de apreender a realidade política da cidade, quando *se começa olhar o mito com olhos de cidadão*. O trágico situa-se justamente entre esses dois mundos, o do tempo heroico já transcorrido e o do presente constituído pelos valores desenvolvidos pela cidade idealizada por Pisístrato, Clístenes, Temístocles e Péricles, nos quais está sua originalidade e a mola propulsora da ação. No conflito trágico, o herói ainda está enredado na tradição heroica e mítica, mas a solução do drama não é dada por ele, são os valores coletivos impostos pela nova cidade democrática que prevalecem (VERNANT, 1999, p. XXI, 10).

É na *consciência trágica* que se pesam os prós e contras, mas não se controla a interferência de forças sobrenaturais – o herói é, concomitantemente, culpado e inocente, maravilhoso e monstruoso, destinado, por sua inteligência, a dominar o universo, todavia incapaz de controlar a si mesmo. Enquanto que a *ironia trágica* armada pelo dramaturgo configura-se com um jogo de palavras, no qual uma única palavra tem duplo sentido, e o herói cai em sua própria armadilha. Construção esta em que o *coro* tem um importante papel. Ele hesita, oscila e lança a palavra que transita de um sentido para outro, pressentindo uma

significação que permanece secreta, e, às vezes, formula sem ter consciência, uma expressão de duplo sentido (VERNANT, 2002, p. 396; 1999, p. 20).

Para o espectador, a transparência da linguagem do texto só pode existir nessa sua polivalência e em suas ambiguidades. A *mensagem trágica* se constitui na constatação de que há zonas de incomunicabilidade entre as personagens. Ainda que se perceba que os protagonistas aderiram a um único sentido, na sua falta de lucidez, dilaceram-se e se perdem, e o espectador compreende que há vários sentidos possíveis. A mensagem trágica se torna, assim, transparente no instante em que se reconhece esse universo ambíguo, conflituoso, no qual o próprio espectador, abandonado pelas certezas antigas e problematizando o mundo por meio do espetáculo, ele, como observador, torna-se *consciência trágica*. A defasagem que há entre o que é vivido pelos protagonistas, interpretado e comentado pelo coro, recebido e compreendido pelos espectadores, constitui o elemento essencial do *efeito trágico* (VERNANT, 1999, p. 20, 57).

Quanto à *Karthisis*, ela não tem a finalidade de purgar a culpa de alguém, possui o caráter de ritual cívico-educativo e cívico-religioso. Mesmo que, em cena, se produzam acontecimentos dolorosos, aterradores que toquem espectador, criando um efeito, como se o presente fosse real, eles só dizem respeito a esse espectador. Tais fatos se situam no modo de existência imaginária e, à medida que são representados, são colocados à distância (GAZOLLA, 2001 p. 41; VERNANT, 1999, p. 218).

Em decorrência dessa desvinculação, o espectador purifica os sentimentos de terror e de piedade que produz no dia a dia, graças à oportunidade de experimentar esses tipos de acontecimentos associados à inteligibilidade da organização dramática, que o vivido não comporta. A lógica do roteiro da ficção simplifica, condensa, sistematiza os sofrimentos humanos, tornando-os objetos de uma compreensão mais ampla, pois os personagens míticos e os acontecimentos singulares estão ligados ao quadro histórico e social da cidade (VERNANT, 1999, p. 218, 219).

A tragédia grega explora os mecanismos que fazem com que um indivíduo, por melhor que seja, seja conduzido à perdição. Algo que não decorre de sua perversidade ou vícios, mas de uma falta, um erro que qualquer um poderia cometer. O drama grego revela o jogo de forças contraditórias que existem em toda a sociedade e cultura e propõe um questionamento sobre a condição humana, seus limites, e sua finitude necessária. É uma espécie de teoria sobre a lógica, sem lógica alguma, que diz respeito à ordem das atividades humanas.

A tensão entre o mito e o modo de pensamento característico da cidade, conflitos no homem, o universo dos deuses, o caráter ambíguo da língua trágica, são características que marcam a tragédia grega como gênero literário. Mas o que, talvez, a defina em sua essência é o fato de se desenvolver, simultaneamente, em um tempo de existência cotidiana humana, feito de presentes sucessivos e limitados, e em um tempo divino onipotente, que detém a totalidade dos acontecimentos de cada instante, para ocultá-los ou para descobri-los, sem deixar que nada escape a ele ou se perca no esquecimento. Por causa dessa união e confrontação dos dois tempos, o drama revela o intenso brilho divino no próprio decurso das ações humanas (VERNANT, 1999, p. 20, 21).

A matéria da tragédia é o pensamento social próprio da cidade, com suas tensões e contradições, que se figuram com o questionamento que o sistema jurídico, e que as instituições da vida política fazem sobre os antigos valores tradicionais no plano religioso e moral. E literatura trágica adota a tradição oral como elemento essencial, discutindo-a com certo distanciamento e transpondo-a com muita liberdade em nome do ideal cívico, diante da assembleia popular, que é o teatro grego. Em uma época em que o direito delineia a noção de responsabilidade, distinguindo, de *forma desajeitada e hesitante*, o crime *voluntário* do crime *escusável*, e o homem começa a experienciar-se como agente autônomo das forças sobrenaturais, tendo *certa liberdade* de definir seu destino político e pessoal. Experiência ainda flutuante do que se definirá na história psicológica do ocidente com a categoria da vontade (VERNANT, 1999, p. 4, 55).

Vernant (1999) afirma que, se, na tragédia, há o uso de vocábulo do direito, é porque os poetas trágicos jogam com incertezas e flutuações de algo ainda não bem delineado. Incoerências que, na verdade, revelam discordâncias no próprio pensamento jurídico e os seus conflitos com a tradição religiosa. E, por mais que os trágicos nutram a predileção por temas de crime de sangue, sujeitos à competência de um tribunal, e utilizem-se de seus termos técnicos, estes são usados de forma diferentes da do tribunal ou dos oradores. Fora desses contextos, transforma-se uma confrontação de valores, normas, em algo totalmente diferente do debate jurídico. Isto porque tomam como objeto o próprio homem, que vive o debate e é obrigado a fazer uma escolha definitiva, que orienta sua atuação em um mundo de valores ambíguos, no qual nada é estável e unívoco (VERNANT, 1999, p. 3, 9).

A tragédia trata da natureza do homem, sua problemática, responsabilidade, a relação como seus atos, mas ele não é o ponto central dela. O ponto central também não são os deuses e os homens, mas a oscilação entre os dois. Gênero que é enraizado na realidade social, mas

que não a reflete, questiona-a, e não só no que diz respeito aos valores do passado, mas aos do presente, aos da *pólis*. Fenômeno que se reveste da dimensão social com instituição dos concursos trágicos, estética com criação de um novo gênero literário e de mutação psicológica com advento de uma consciência e de um homem trágicos (VERNANT, 2002, p. 374, 376; 1999, p. XXIII).

A tragédia desempenhou um importantíssimo papel na tomada de consciência do fictício, permitindo ao homem grego que exercia a atividade de poeta, na virada do século V a. C. para o IV, reconhecer-se como puro imitador, criador de aparências enganosas e de fábulas, construindo, ao lado do mundo real, um outro, o da ficção.

Platão e Aristóteles tentaram estabelecer o estatuto do que se chama, hoje, arte, por meio de uma teoria da *mimesis*, fundada na experiência do espetáculo trágico. Porém a tragédia teve o seu momento histórico bem delimitado. Nasceu em Atenas, floresceu e se degenerou em espaço de quase um século, e quando, no século IV, Aristóteles procurou estabelecer sua *Poética*, ela já lhe era algo estranho. Na Grécia, não havia mais a necessidade de se interpor o passado heroico ao novo (à cidade democrática) – isto não fazia mais parte do cotidiano. Depois da morte de Aristóteles (322 a. C.), a democracia⁵⁹ também sucumbiu, aparecendo novamente apenas no século XVI da era atual, tecida em diferentes moldes (VERNANT, 1999, p. 3, 215; CARTLEDGLE, 2002, p. 20).

Tragédia, gênero literário retomado ao longo dos séculos, assume contornos diversos, segundo o contexto histórico sócio-político-cultural. Como *Medeia*, que partindo do olhar de Eurípedes, repete sua existência em Ovídio, Lucano, Sêneca, Corneille, Cherubini, Grillparzer, Von Jahn, Anouilh, Heiner Müller e em Buarque e Pontes, com sua Joana que lava, passa, costura e, se precisar, prostitui-se.

É em *Medeia*, de Eurípedes, que Chico Buarque e Paulo Pontes encontram os elementos que desejam revelar em *Gota d'água*. O povo que é considerado por estes dramaturgos como *única fonte de concretude, substância e originalidade*, não só está no palco do teatro grego, como faz parte da estrutura de sua literatura dramática, como um de seus elementos essenciais, o *coro* – a personagem coletiva.

A supervalorização da palavra que Chico Buarque e Paulo Pontes propõem, está também presente em *Medeia*. Não por uma escolha intencional de Eurípedes, mas porque ela

⁵⁹ Estima-se que no século IV a. C. havia mais de mil comunidades distintas espalhadas pelo mundo grego, que, em sua maioria, desfrutava de alguma forma de governo democrático ou oligárquico. Isto quer dizer que existiam versões de autogestão na qual o poder era depositado nas mãos da maioria pobre ou nas da minoria rica (CARTLEDGLE, 2002, p. 20).

tem um *status* privilegiado no cotidiano de uma sociedade que é performática, de confronto. Apresenta-se, em prosa, nos tribunais e, em verso, no teatro, cultivada por meio do debate argumentado e contraditório. Palavra que os gregos também concebem como base para a construção do discurso musical, porque é dela que nasce a música constituindo a sua tragédia. Linguagem que Paulo Pontes considera como forte apelo ao povo, contribuindo para a construção do teatro que almeja realizar e no qual se adota o verso para intensificar o diálogo.

Por mais que sejam evidentes as diferenças entre a sociedade grega da *pólis* e a brasileira do século XX, *Medeia* e *Gota d'água* se encontram enraizadas, cada qual em sua realidade social, e ambas têm o propósito de refletir sobre ela e criticá-la. A grega questiona o passado mítico e o presente do século V a.C., enquanto que a brasileira se sustenta pelo discurso crítico e revolucionário do presente dos anos de 1970 e busca resgatar o passado para construir o futuro.

Chico Buarque e Paulo Pontes realizam aproximações do mundo grego, repetindo nomes de personagens da tragédia de Eurípedes e ao dar o nome de *Vila do Meio-dia* ao local onde acontece a tragédia brasileira. Espaço cênico sob a regência do sol a pino, da mitológica Medeia, neta do deus Hélio, envolvida pelo seu caráter nacional. Medeia que continua feiticeira, mas agora é dada a macumba. No momento em que ela evoca os deuses gregos, associados aos africanos, e ao Deus cristão e o capeta, potencializa mais ainda o sincretismo religioso brasileiro e as possibilidades de escolhas religiosas individuais do homem contemporâneo dos anos de 1970. Pontos de contatos entre a obra de Buarque e Pontes e a de Eurípedes, cruzamentos como tantos outros, que deixam claro para os espectadores e leitores com os quais o mundo *Gota d'água* dialoga e compartilha sua existência. Elementos que se repetem, fazem parte da tradição, mas que, do mesmo modo, assumem o *status* de ruptura, por constituir o novo.

A Vila do Meio-dia é o lugar onde *se lava roupa no meio da rua*, todos se conhecem como nas cidades-estado inseridas nas tragédias gregas. Incomodam-se, sim, com que outro pensa, e um fala do outro, pois Joana, como Medeia, tem receio de rirem dela, mas isto não se dá sob a concepção de olhar grego. A separação do que é público e do que é privado, presente em *Medeia*, toma, em *Gota d'água*, a dimensão de algo que está a serviço da conveniência dos desmandos de Creonte e representa o impulso para se reagir contra eles. A intriga de Joana e Jasão, que antes era algo pessoal para o povo, transforma-se, em problema comum a todos, no momento em que se torna concreta a expulsão de Joana.

Egeu Bom... Eu agora queria
falar. A fúria e a indignação
pertencem a Joana. Sua mazela
é sua. A dor é dela. O homem dela,
seu destino, seu futuro, seu chão,
seu lar e os filhos dela. Acabou. Chora
em nome dela quem é amigo dela
Amigo de Jasão que acenda vela
em nome dele. Tá entendido? Agora,
não pode mais deixar acontecer
é que o locador, com base legal
num contrato assim anti-social,
venha botar pra fora essa mulher

Todos Isso – De acordo – Não dá – tá falado
(BUARQUE; PONTES, 1975, p. 131).

Egeu *(Olhando para todos)* Pessoal, e então?
(Todos ficam em silêncio)
É o seguinte, dona Joana tá ameaçada
de despejo, tão falando...

Creonte Não, isso eu não
vou discutir. Assunto pessoal. Esquece.
(BUARQUE; PONTES, 1975, p. 137).

Chico Buarque menciona que não foi muito difícil a reatualização do clássico da literatura dramática universal para um texto sobre o cotidiano brasileiro, por ***haver uma tragédia grega todo dia***, apoiando-se, assim, na noção contemporânea de tragédia. Portanto, arrisca-se, em afirmar que as mortes inúteis, as cenas com certa crueldade, que são elementos da tragédia de Eurípedes, facilitaram a criação bem sucedida do teatro engajado, agressivo e de resistência à ditadura, chamado ***Gota d'água***. Como também o teor político-social do teatro grego, com seu debate contraditório e argumentado, e a especificidade de em ***Medeia***, os membros de uma família já terem conotação doméstica, e os valores da heroína mítica sobrepujarem os valores impostos pela nova cidade democrática.

O empreendimento de reatualização de ***Medeia*** de Eurípedes ainda conta com o fato de suas personagens serem ***psicologizadas***, apesar de manterem seus *status* de heróis, com suas máscaras e ações. Em Eurípedes, elas já pensam, duvidam e escolhem, odeiam, vingam-se, duvidam e se arrependem de suas ações, sendo próximas, assim, do mundo ocidental do século XX. O homem é representado como é, e os temas como traição, vingança e o fato de alguém ser expulso de algum lugar, são bem atuais, pois são possibilidades que existem em qualquer sociedade, em qualquer tempo, partindo do princípio de que homem mantém relações com outros e se move, entre outras coisas pelas emoções, sentimentos, que muitas vezes o dominam.

Além do mais, *Gota d'água* está inserida em uma sociedade paternalista como em *Medeia*, o que favorece divisão entre os gêneros masculinos e femininos em sets, propiciando desenvolver características e interesses específicos. E o relacionamento de Medeia e Jasão não é a imagem típica de um casamento patriarcal, no qual o homem manda e a mulher obedece, serve. Assemelha-se mais ao relacionamento moderno que se encaminha para uma situação de igualdade. Medeia apresenta-se como uma mulher independente, com opiniões próprias, que a levam ao desterro e o que permitem, obviamente, essa intriga amorosa se desdobrar, em *Gota d'água*, em outra, a da casa própria.

A postura machista de Jasão em Eurípedes e seus argumentos são também atuais, como os de *Medeia*. Tanto é desta maneira que o teor de todos os embates entre Medeia e Jasão, e Medeia e Creonte foram transpostos para *Gota d'água*, reforçando a concepção de homem dos sofistas. Para eles, o homem é o fazedor de discursos, e acreditam que, para todo discurso, existe sempre um outro contraditório. Não existe uma única verdade, por isso é que, na tragédia, os discursos das personagens se opõem⁶⁰. Discursos opostos que, em *Gota d'água*, se apresentam de forma diferenciada, por se situarem em outro tempo e possuírem um tom carregado da agressividade e violência própria de um teatro engajado do século XX.

Momento grego da *pólis* e brasileiro dos anos de 1970, tempos-espacos distintos e convergentes, pois se cristalizam e se movem no texto e na cena de *Gota d'água*, sob os olhos do leitor e do espectador. Obra que comporta multiplicidades, paradoxos, tempos, espaços e formas, que se reconciliam no ato de se reatualizar o mito de Medeia construído por Eurípedes e os elementos do trágico do drama grego, potencializando a tradição por meio da modernidade.

Enquanto *Medeia* engloba a união e a confrontação do tempo mítico e o da vida da *pólis* (o histórico), em *Gota d'água*, nota-se a presença destes tempos, mas não o confronto entre eles. Isto porque Medeia, o mito, que outrora era tempo sagrado, como linha dos acontecimentos em *Gota d'água*, transforma-se em profano e se intensifica como tal, devido ao trânsito que Chico Buarque e Paulo Pontes promovem entre o palco e a vida cotidiana. Nessa peça, o social, o religioso e o político se apresentam apartados, mas interagem, e o lado mítico ainda se dá na forma de evocações e preces dedicadas exclusivamente a deuses africanos, e uma reza direcionada aos deuses católico, africanos e gregos.

⁶⁰ No século IV, enquanto os sofistas defendem esta ideia, Platão diz: “Não. Se existem dois discursos, um é verdadeiro, outro é falso”. Este filósofo que recusa conjuntamente a tragédia, a sofística e o mundo da aparência e afirma que só existe uma verdade. A verdade de que, o que está no centro é o ser, o Bem, Deus (VERNANT, 2002, p. 356).

Tempos que se fundem, tanto em uma peça teatral como na outra, com a predominância de *infinitos presentes*, nos quais ocorrem o contato do leitor com texto e do espectador com cena e que “tem como poder inexorável, a capacidade de transportar o indivíduo de uma realidade à outra, sem ser afetado pela lógica ou pela circunstancialidade do mundo objetivo.” (DELEUZE, 1998, p. 23).

Obras que são construídas com a participação desse outro, o leitor e/ou o espectador, incluindo-o no texto com *status* de discurso, que se funde com os outros discursos que os autores escolhem. Autores que, em *Gota d'água*, são grandes narradores, aos moldes de Benjamin, que se movem com considerável versatilidade em busca de inovações, ou combinações de fórmulas antigas organizadas de maneira insólita, que podem significar o desvelamento do desconhecido, ou exploração de zonas ignoradas no que já é conhecido. Assim sendo, Chico Buarque e Paulo Pontes percebem-se outros sem deixar de ser eles mesmos. Mantêm-se aqui, ao mesmo tempo em que os seus verdadeiros seres estão em outra parte. Eles são outra parte, sendo sozinhos e com outro, num eterno aqui. São presenças no agora⁶¹ (SILVA, 2006, p. 91, 203).

Para melhor entender *Gota d'água*, um teatro que se advoga popular e crítico, mas que toma como texto-fonte *Medeia* de Eurípedes, uma obra erudita, tentou-se desvendar as particularidades da tragédia grega, a importância do mito para os gregos e suas características multifacetadas; a concepção de mundo dos gregos e a *pólis* em diálogo com o mito de Medeia e a tragédia de Eurípedes e, em certas ocasiões, com obra de Buarque e Pontes em suas similaridades e dessemelhanças. Evidenciou-se também que dois dos pontos que Chico Buarque e Paulo Pontes consideram essenciais em sua peça e que desejam colocar em destaque, *o povo* e a *palavra*, têm lugar garantido na tragédia grega – aproximações entre tantas outras apontadas que possibilitam a reatualização *Medeia* de Eurípedes em *Gota d'água*. Saber como Chico Buarque e Paulo Pontes manipulam o material textual esteticamente e dialogam com seu texto-fonte é o que se propõe fazer a seguir.

⁶¹ Fez-se uso neste momento do conceito de *outridade* de Otavio Paz mencionado por Maria Ivonete Santos Silva em seu livro *Octavio Paz e o tempo da reflexão* e a noção de *acontecimento* de Deleuze que considera a fusão dos tempos passado, presente e futuro em um presente contínuo e infinito, um agora permanente.

3.2 O trágico em *Gota d'água* e intertextualidades

No preâmbulo do texto teatral *Gota d'água*, Chico Buarque e Paulo Pontes comentam sobre os ensaios do espetáculo, que já estavam bem adiantados, e apresentam os três pontos fundamentais que a peça se propõe a revelar, discutidos no início deste trabalho, e que é oportuno relembrar sucintamente. Segundo esses autores, o primeiro, e o mais importante, é a preocupação em refletir sobre a experiência capitalista que se instaurou nos anos de 1970 de “forma radical, violentamente precária e impiedosamente seletiva”. Experiência que se constituiu sob os holofotes da graça concedida pelo *dito milagre*, que, na verdade, guardava um trágico dinamismo, encurralando as classes subalternas da sociedade brasileira (BUARQUE; PONTES, 1975, p. XI-XX).

O segundo ponto fundamental é o desejo de colocar o povo no palco, pois se trata de uma tragédia brasileira. Buarque e Pontes consideram o povo como a *única fonte de concretude, substância e originalidade* capaz de resgatar a identidade cultural brasileira, tirar a classe média da perplexidade, da indecisão, do vazio em que se encontra. Por fim, o terceiro e último ponto, o propósito de eleger, intencionalmente, *a palavra* como centro do fenômeno dramático, valorizando-a por meio do verso (como fizeram os clássicos), para dar maior clareza ao momento histórico, porque, segundo eles, “a poesia exprime melhor a densidade dos sentimentos que movem as personagens.” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. XVII, XIX).

Para alcançarem tal intento inspiram-se no especial televisivo *Medeia* (1972), de Oduvaldo Vianna Filho, que tem como texto-fonte a *Medeia* de Eurípedes. Essa ligação de *Gota d'água* com o trabalho de Vianinha está expressa logo na capa de rosto do texto dramático de Buarque e Pontes, com a inscrição – *Inspirado em concepção de Oduvaldo Vianna Filho*. Vale ressaltar ainda que, no preâmbulo, os autores agradecem a Vianinha por ter indicado a trama densa de Eurípedes, na qual eles encontraram os elementos que desejavam revelar em *Gota d'água*.

Nesse sentido, as afinidades não se restringiram apenas ao uso do mesmo texto-fonte. A adaptação de *Medeia*, feita por Vianinha para a televisão, foi realmente usada como referencial para a construção do texto de Chico Buarque e Paulo Pontes, empreendimento que estava em concordância com os planos de Vianinha (transpor sua *Medeia* para o teatro), que veio a falecer em 1974.

Isso quer dizer que a ideia de a trama se passar em um conjunto residencial precário, de transformar *Medeia* em uma praticante do candomblé, e da presença de um samba com a

função de *leitmotiv* são soluções introduzidas por Vianinha e desenvolvidas, posteriormente, por Buarque e Pontes. Dessa forma, as obras guardam semelhanças e singularidades. Enquanto a primeira versão se desenvolve no *conjunto residencial popular já velho*, a segunda se passa na *Vila do Meio-dia*, e Egeu, em ambas as obras, mantém-se como amigo e vizinho de Medeia, acrescentando uma esposa a ele, em *Gota d'água*, que assume a função da Ama da Medeia de Eurípedes. O *leitmotiv*, na obra de Vianinha, é a música *Águas do rio*, de Noel Rosa de Oliveira e Anescar do Salgueiro, e, na de Buarque e Pontes, é *Gota d'água* de Chico Buarque, mas, nestes dois trabalhos ficcionais, a autoria destes sambas é creditada a Jasão. Nome de personagem que se mantém como o de Creonte (presidente da Escola de Samba Unidos do Guadalupe, em *Medeia* de Vianinha, e dono do conjunto habitacional da Vila do Meio-dia, em *Gota d'água*) e recebe sobrenome.

A quadra de samba, o rádio e a festa fazem parte das duas histórias, mas Creonte só tem esposa em Vianinha e, nesta obra, sua filha, Creusa Santana, morre, os filhos da heroína, não; enquanto ele fica com possibilidade de ter sequelas, em virtude dos doces envenenados oferecidos por Medeia. O *deus ex-machina* presente em Eurípedes é resolvido, no *Caso especial* televisivo, à maneira de thriller policial, ou seja, com perseguição à assassina, que morre no final e, em Buarque e Pontes, dá-se com recurso de estranhamento de Brecht. Joana e seus filhos mortos são carregados até a festa de casamento de Jasão; em determinado momento, vozes cantam *Gota d'água*, os atores que faziam os mortos levantam-se, começam a cantar e, no fundo, projeta-se uma manchete sensacionalista que noticia uma tragédia.

Postos os objetivos dos autores de *Gota d'água* e esclarecida a declaração da apropriação de elementos do texto de Vianinha, constata-se a coerência da opinião de muitos teóricos a respeito da criação textual, que argumentam sobre a impossibilidade de um texto surgir do nada, ser fruto puro e exclusivo da mente do autor, desvinculado do mundo que o rodeia. Ele é, sim, permeado por outros discursos com os quais compartilha a sua existência.

Dentre esses teóricos, está Mikhail Bakhtin, com a sua teoria da natureza dialógica do discurso. Segundo ele, a orientação dialógica é algo natural em todo e qualquer discurso vivo. Em todos os caminhos percorridos e nas direções tomadas pelo discurso até o objeto, o discurso sempre se encontra com o discurso de outrem, sendo imprescindível interagir com este de forma viva e tensa (BAKHTIN, 1990, p. 88). E ainda:

O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do

diálogo social. Ele também surge desse diálogo como seu prolongamento, como sua réplica, e não sabe de que lado ele se aproxima desse objeto (BAKHTIN, 1990, p. 86).

Gota d'água surge no momento social e histórico em que todas as resistências à ditadura se estruturam com setores culturais ativos, dos quais muitos artistas participam. As esquerdas se pautam na utopia romântica revolucionária de mudar a história, com o resgate do passado para construir o futuro (RIDENTI, 2000, p. 24).

Sendo assim, *Gota d'água*, a tragédia brasileira, toca e é tocada pelos *fios dialógicos tecidos pela consciência ideológica em torno do objeto*, do tema *tragédia* no (e do) presente (*Medeia* de Vianinha) e do passado (*Medeia* de Eurípedes). Pelo fato de a tragédia brasileira nascer do diálogo com o social, ela é seu prolongamento, sua réplica, inviabilizando a consciência de como ela se aproxima do *tema*. Isto talvez aconteça, simplesmente, porque, por meio da mútua interação desses diálogos, cria-se algo singular – a obra teatral *Gota d'água*.

Dialogismo presente em toda palavra e existente de maneira ressaltada no gênero musical escolhido como *leitmotiv* da peça *Gota d'água*. O samba, gênero genuinamente brasileiro, cuja forma composicional (andamento, compasso binário, tessitura, estrutura melódica), delineia-se a partir da do maxixe, que, por sua vez, guarda traços do cateretê, do lundu e da habanera.

Teoria do dialogismo de Bakhtin, que, da mesma forma, pode ter sido entrelaçado por discursos de outrem, como, por exemplo, o de Viktor Chklovski (1919), representado pela assertiva: “de todas as influências que se exercem na história de uma literatura, a principal é a das obras sobre as obras.” (CHKLOVSKI apud BARROS, 2003, p. 73). E que permeiam o de Julia Kristeva (1974) sobre *Intertextualidade*, ao afirmar “que todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64) recuperando, assim, segundo Lopes sob o registro de Barros (2003), uma velha concepção do formalista Yury Tinianov (1919) de que “um texto literário não resulta nem direta nem exclusivamente de uma língua natural, resulta, isso sim, de outro(s) texto(s) literário(s), seu(s) predecessor(es).”⁶² (TINIANOV apud BARROS, 2003, p. 72).

⁶² Ideia evidente entre os poetas clássicos, por ser a *mimesis*, a imitação, uma das leis da literatura grega. A tragédia era um concurso e, por esta razão, Sófocles se rivalizava com Ésquilo e Eurípedes com Sófocles, sendo impossível ler a *Eletra*, de Eurípedes, e a de Sófocles, sem relacioná-las entre si, e sem aproximá-las com as *Coéforas*, de Ésquilo. Do mesmo modo que *As Fenícias*, de Eurípedes, é considerada a primeira versão dos *Sete de Tebas* (VERNANT, 1999, p. 222).

Intertextualidade, conceito fundamentado na teoria do dialogismo de Bakhtin, que teve como ponto de partida o estudo do estatuto da palavra com sua característica de ser espacializada e funcionar em três dimensões: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores. Assegurando ao destinatário a sua inclusão no texto, com *status* de discurso, que se funde com outros discursos, que o autor usa para escrever seu texto. Processo que, conforme Kristeva, revela algo maior que é o fato do texto ser um cruzamento de textos em que, no ato de sua leitura, se lê outro texto. Desta maneira, “a palavra literária não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior.” (KRISTEVA, 1974, p. 62).

Nesse sentido, resta saber de que modo os idealizadores de *Gota d'água* organizaram o cruzamento dos textos. Como redimensionaram o tema *tragédia* dentro da estética contemporânea, tendo em vista o cruzamento textual escolhido por eles?

Gota d'água se insere na estética do teatro contemporâneo do século XX, por se pautar na estrutura fragmentada (concepção de cenário dividido em sets), no discurso crítico e revolucionário do presente, com o uso da linguagem oral. Além disso, no transcorrer de sua leitura, nota-se, também, que a música, as coreografias (danças, ações como a lavagem de roupa, corrente de boatos etc.) e o texto teatral fundem-se em um único denominador comum – *Gota d'água* –, que é música, teatro e dança, um teatro musical. Teatro no qual o sucesso da música tema no rádio denuncia a infidelidade amorosa de Jasão, e esse sucesso é usado como moeda de troca da própria traição. *Leitmotiv* que exprime, ainda, o todo do discurso teatral representado pela intriga do flagelo da prestação da casa própria da *Vila do Meio-dia*, revelando a dinâmica do Sistema Financeiro da Habitação (SFH) e a questão amorosa entre Jasão e Joana.

Apesar de sua estrutura fragmentária, foram adotados diálogos explícitos escritos em versos lacônicos intermediados ou não por blocos de texto ou com blocos de textos sequenciais, como em *Medeia* de Eurípedes. Cabe ressaltar que a tragédia grega também é essencialmente musical. O seu discurso musical é representado por monodias cantadas com acompanhamento instrumental de cordofones, aerofones, membranofones e, mesmo quando são entoadas em coro, nunca existe polifonia – as partes do coro são os principais cantos das tragédias que podem ser coreografadas ou não (PEREIRA, 2001, p. 18).

Além do mais, a concepção de música dos gregos considera que ela deva nascer da palavra, pois sua função é tornar perceptível a poesia. Palavra que é representada por

recitativos com *performance* localizada entre canto e fala, por diálogos com frase que abrigam vogais longas, sucessões vocálicas, com predomínio, às vezes, de uma única vogal que conta com o acento característico da língua grega, que eleva a voz a uma quinta superior⁶³ – elemento importante na composição melódica da tragédia pela sua considerável musicalidade.

Pereira (2001) destaca, inclusive, que, nas tragédias de Eurípedes, há indicações de silêncios, de ruídos, gritos, murmúrios, de diferenças sonoras, de inflexão vocal, de articulação e, até mesmo, a respeito de dinâmica musical (do fortíssimo agudo ao pianíssimo). Acrescenta citando, especificamente, em *Medeia*, entre tantos exemplos, um hino (canto aos deuses para momentos festivos ou não), intitulado por Eurípedes de “o canto multíssonos da Musa”, que exprime o desgosto horrível e a morte; um treno (canto de lamento ou solene em invocação a diversas divindades); e o efeito patético produzido pela declamação falada em trímetros iâmbicos dos filhos de Medeia, nos momentos que antecedem a morte deles, contrastando com versos líricos cantados (os dócmios) pelo coro (PEREIRA, 2001, p. 29, 221, 303, 304).

O Hino – *O canto multíssonos da Musa* (do verso 203 ao 226).

Ama	<p>Sim, obedecerei, mas tenho medo e dúvidas quanto a persuadir minha senhora. Seja com for, irei desincumbir-me da tarefa para agradar-vos, mas ela nos olha, a nós, criadas, com o olhar feroz de uma leoa que teve filhotes, se alguém se acerca com uma palavra à flor dos lábios. Com razão diríamos que os homens do passado eram insanos, pois inventaram hinos para as festas, banquetes e outras comemorações, lisonjeando ouvidos já alegres; nunca, porém, se descobriram meios de amenizar com cantos e com a música das líras o funesto desespero, e dele vêm a morte e os infortúnios terríveis que fazem ruir os lares. A música seria proveitosa se conseguisse a cura desses males, mas, de que serve modular a voz nas festas agradáveis? Os prazeres dos banquetes alegres já contêm bastantes atrativos em si mesmos (EURÍPEDES, 1991, p. 26).</p>
-----	--

⁶³ Elevar a voz uma quinta superior significa, em termos gerais, cantar ou falar cinco sons acima do padrão inicial ou de referência.

Treno (do verso 227 a 235)

Coro Ouvimos muitas queixas soluçantes,
sentidas, lamentos sem fim e gritos
de dor e desespero vindos dela
contra o esposo pérfido, traidor
do leito. Golpeada pela injúria,
clama por Têmis, filha de Zeus, deusa
dos juramentos, pois jurando amá-la,
Jáson a trouxe até a costa helênica
singrando as ondas negras e transpondo
o estreito acesso ao mar amargo e imenso
(EURIPEDES, 1991, p. 27).

Os trímetros iâmbicos dos filhos de Medeia e os dócmios do Coro
(do verso 1452 ao 1470)

Do interior da casa

Os filhos Ai! Ai!
Corifeu Ouvistes os gritos dos filhos? Não ouvistes?
1º Filho Ah! Que fazer? Como fugir de minha mãe?
2º Filho Não sei, irmão querido! Estamos sendo mortos!
Corifeu Vamos entrar! Salvemos as frágeis crianças!
1º Filho Sim, pelos deuses! Vinde já para salvar-nos!
2º Filho Já fomos dominados! Vemos o punhal!
Corifeu Ah! Infeliz! Tu és de pedra ou ferro
para matar assim, com tuas próprias mãos,
os dois filhos saídos de tuas entranhas?
1ª mulher do Coro Somente um mulher ousou até agora
exterminar assim os seus filhos queridos!
2ª mulher do Coro Foi Ino, que expulsa pela mulher de Zeus
de sua casa e sem destino, enlouqueceu.
3ª mulher do Coro Lançou-se a desditosa aos vagalhões amargos,
impondo aos filhos uma morte impiedosa.
4ª mulher do Coro Precipitando-se de altíssimo penhasco
ao mar, ela levou seus filhos para a morte
(EURIPEDES, 1991, p. 68, 69).

Assim, o fato de a peça de Eurípedes se fundamentar na fala, no canto e na coreografia, ser um teatro musical, como o de Buarque e Pontes, leva a concluir que *Gota d'água* encontra-se alicerçada na estética grega de tragédia, como também nos requisitos essenciais do trágico apresentados por Albin Lesky (1976).

Segundo esse teórico, a tragédia é fruto do espírito grego, e os seus temas trágicos originam-se nos mitos que apresentam delimitação de ordem social, também presente no trágico moderno, e que é de fundamental importância para seu delineamento. Quanto à experiência com o trágico, Lesky acentua que ela está intimamente ligada a tudo aquilo a que o ser humano atribui a possibilidade de relacionar, sendo atingido nas profundezas do seu ser. Acrescenta ainda que o sujeito da ação trágica, o ser, enredado em um conflito, tem percepção

dos acontecimentos e sofre tudo conscientemente, e a vingança, o acerto de contas é um dos elementos constitutivos da tragédia (LESKY, 1976, p. 25-27, passim).

[...] É muito bem ordenada, a tragédia. Tudo é seguro e tranquilizador. No drama, com todos esses traidores, esses malvados fanáticos, essa inocência perseguida, esse fulgor de esperança, torna-se horrível morrer, como um acidente... Na tragédia, pode-se ficar tranquilo... No fundo, são todos finalmente inocentes. Não porque um mata e o outro é morto, é apenas uma questão da distribuição de papéis. Além disto, a tragédia é especialmente tranquilizadora, porque, desde o começo, já se sabe que não há esperança, essa esperança suja... No drama se luta, porque, de alguma forma, ainda a gente espera salvar-se. Isso é repugnante. Isso tem um sentido. Mas aqui tudo é absurdo. Tudo é vão. Ao fim, não há mais nada a tentar (ANOUILH, 1943 apud LESKY, 1976, p. 41).

Lesky (1976) ainda pormenoriza as características do trágico, das obras de Eurípedes e as particularidades deste autor. Explica o equívoco da definição de Goethe sobre o trágico – “todo trágico se baseia numa contradição irreconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico.” (GOETHE apud LESKY, 1976, p. 25). Para Lesky, Goethe se referia ao conflito trágico cerrado, que termina com morte, e deixa claro que existem outros tipos de tragédia, como a que oferece um final aberto à interpretação, ou conciliação e até mesmo aquela com um fim feliz, como a *Helena* de Eurípedes.

Ressalta, também, a possibilidade da tragédia no mundo cristão, mostrando os efeitos da tragédia clássica sobre o Ocidente. Na época de sua eclosão espiritual (século XVII), ela não se originou diretamente dos áticos, mas, sim, de Sêneca, que, inspirado pelos gregos, exerceu influência sobre outros com suas peças de conteúdo estoico-moralizante. Posteriormente, Kurt Von Fritz (séc. XX) demonstrou que o desenvolvimento destas estava ligado à outra linha, que procedia do cristianismo e de sua consciência do pecado. Esclarecendo, assim, a existência de outras formas de tragédias, além da grega, em épocas e civilizações distintas (LESKY, 1976, p. 34).

Quanto à formação da tragédia ática, o teórico enfatiza que se deveu mais à própria cultura helênica e seus grandes poetas, a atos criadores do homem, do que a forças intuitivas da natureza. Negando-se a comungar com uma concepção da origem do trágico linear, evolucionista. Porém não rejeita a sua pré-história pautada no culto de Dionísio (o deus-máscara), no ditirambo e nos sátiros⁶⁴.

⁶⁴ Vernant (1999) também julga problemático conceber uma *origem* para o trágico. E mesmo que considere o culto de Dionísio, o ditirambo e os sátiros como antecedentes e não origem, eles não explicam o trágico, divergindo, assim, de Lesky. Aquele teórico mostra, por exemplo, a questão da máscara ritual cuja natureza,

No culto a Dionísio, não bastavam orações e sacrifícios, dar e receber. O homem deveria estar inteiro, arrastando-se em êxtase, acima da miséria humana. O elemento essencial dessa religião era a transformação, sendo representada pela máscara pendurada em um mastro – o próprio deus-máscara –, que todos cultuavam também mascarados⁶⁵. Transformação que também é a ideia central da arte dramática (tanto na trágica como na cômica), distinguindo-se do lúdico e da representação mágico-ritualística de demônios – é uma replasmação do vivo.

O ditirambo, argumenta Lesky, constitui-se em outra forma primitiva da tragédia, e, como indica Aristóteles, deve-se admitir que ele foi cantado pelos sátiros (coros de animais, escatológicos e fálicos), por ser um canto religioso dionisiaco, cantado por um coro com entoadores. Revelando, dessa maneira, a origem da tragédia marcada pela íntima relação com a comédia, pois os sátiros são parte integral da comédia, com a sua obscenidade grotesca.

A festa a Dionísio (as dionisiacas) com seu *status* de **lugar da representação**, as vestimentas, tudo convergia ao deus-máscara, que impulsionou o desenvolvimento do drama trágico como obra de arte⁶⁶. Mas, no que diz respeito ao conteúdo, a tragédia configurou-se com mitos dos heróis (representantes da camada superior da humanidade). Mitos que são comuns ao povo, histórias sagradas de máxima realidade e com as quais a tragédia adquire seriedade e dignidade como gênero.

função é totalmente diferente da máscara da tragédia, que tem caráter estético, e trata-se de máscara humana, e não um disfarce animal. Acrescenta que a tragédia se originou de si mesma e nega a possibilidade de o **canto declamado em sacrifício do bode** (*tragos*) significar a palavra tragédia. Porque, no drama grego, não são bodes que morrem, mas homens. E se há sacrifício, é um “sacrifício desviado de seu sentido.” (VERNANT, 1999, p. XXV, 270).

⁶⁵ A máscara cultural de Dionísio, a de madeira pendurada em um poste com uma roupa vazia, é a única máscara um pouco sorridente, a do teatro não sorri. Quando representada em vasos, sua imagem aparece voltada para frente, contrariando as convenções da pintura grega, nas quais as figuras são colocadas de perfil, por se acreditar que, assim, descreve-se uma cena objetivamente. Quando se representa a personagem de Dionísio, Górgona, e dos Sátiros de frente não se trata de uma simples imagem, é uma confrontação. A figura olha para quem a contempla. É impossível vê-la sem primeiro cair dentro do olhar daquela que parece imagem. Além da máscara de Dionísio, com seu olho de Górgona, que desperta todo um fascínio, que “abre um universo de alegria no qual são abolidos os limites estreitos da condição humana”, há outro tipo de máscara cultural, é a de quem o cultua. São as máscaras de seus fiéis, que se fantasiam com objetivos, exclusivamente, religiosos. Há também a máscara cênica do ator da tragédia, que é usada para resolver problemas de expressividade trágica, assim como os outros elementos do seu vestuário (VERNANT, 2002, p. 349, 351; 1999, p. 176).

⁶⁶ Vernant declara que a relação de Dionísio com as representações trágicas é evidente, pois estas se desenrolavam durante as festas mais importantes do deus, as grandes Dionisiacas, que aconteciam no início da primavera, final de março, em plena cidade, na encosta da Acrópole. Eram as Dionisiacas Urbanas, diferentes das Dionisiacas rústicas das aldeias e vilarejos, realizadas em dezembro, durante o inverno, que contavam com cortejos alegres, coros, competições de dança e canto. As representações dramáticas, que duravam três dias, integravam-se às festividades do Deus-máscara e estavam intimamente ligadas a outras cerimônias, como ao concurso de ditirambos, à procissão de jovens, aos sacrifícios violentos e ao transporte e exibição do ídolo divino. Sem contar que, no próprio edifício do teatro, há um lugar reservado para o templo de Dionísio, e no centro da *orkhestra*, onde o coro evoluía, ergue-se um altar de pedra para este deus, para o qual todo espetáculo estava votado. Além disso, na arquibancada, no centro da plateia, localiza-se o assento mais belo, lugar de honra, reservado ao sacerdote de Dionísio, presidente do espetáculo. Segundo Vernant, a população toda assistia aos espetáculos, mulheres, estrangeiros, escravos e os pobres recebiam uma quantia pela sua presença (VERNANT, 1999, p.157, 158,163; 2002, p. 360, 361).

[...] Na inaudita abundância de configurações, a lenda heróica dos gregos é uma imagem da existência humana em geral, não uma cosmovisão derivada dos seres vivos, mas uma visão do cosmo de uma imediatidade e riqueza que não tem igual. E por trás de todos os heróis que, lutando, livram os países de grandes desgraças ou sucumbem heroicamente a forças superiores, que conseguem a sua salvação mediante feitos audazes ou sagaz astúcia, se encontra afinal o que determina todo o nosso ser: o perigo e a afirmação da existência humana. E quando vemos que nisso se trata sempre da existência humana, que não há compromisso, nem fuga diante das forças inimigas, e da vontade indomável em nosso próprio peito, com isso já temos determinado de antemão um dos traços essenciais da humanidade trágica, que em igual medida, pertence também às figuras do mito helênico (LESKY, 1976, p. 66).

Dessa forma, a versão do mito de Medeia apresentado na tragédia de Eurípedes, que é um entrelaçamento de outra lenda⁶⁷, inicia-se com Jasão se preparando para ascender ao trono, enquanto seu pai, Áison, rei de Iolco (cidade da Ásia Menor, perto da atual Guzeihizar, na Turquia), entrega o poder a um primo, Pelias, com a condição de que este o entregue a Jasão, quando ele atingir a maioridade. Porém Pelias não o faz. Desterra Áison e Jasão fica aos cuidados do sábio centauro Quíron, que o educa (KURY, 1991, p. 9-10).

Passado algum tempo, Jasão volta a Iolco, mas Pelias não o recebe. Graças à sua inteligência e à sua força física, Jasão faz muitos amigos. Então, resolve se apresentar novamente a Pelias, agora, na companhia de seus amigos. Pelias o recebe e fica intimidado pela sua popularidade e pela sua ousadia de exigir-lhe o trono.

Para livrar-se da ameaça, Pelias lembra-o do episódio de Frixo, parente de ambos, que recebeu tratamento desumano do rei Aietes, rei da Cólquida (região da Ásia Menor, ao Norte da atual Armênia). Aietes matara Frixo para tomar posse do tosão de ouro (pele de carneiro de ouro, proveniente do carneiro alado que transportara, pelos ares, Frixo e sua irmã Hele, fugidos de Tebas e a caminho da Ásia Menor, que foi morto também por Aietes).

Pelias persuade Jasão a fazer a viagem punitiva, explicando que já era velho para tal empreitada, e que, se aceitasse a proposta, ao regressar vitorioso, entregar-lhe-ia o tão desejado trono. Jasão aceita pensando na glória que traria tal expedição.

Os expedicionários embarcam na nau Argó, da qual provém a designação deles como Argonautas. À chegada a Cólquida, Aietes, filho do sol, promete entregar o velocino de ouro a Jasão, se ele cumprir, em um só dia, quatro tarefas consideradas impossíveis de realizar: domar um touro de cascos e chifres de bronze, que soprava chamas pelas narinas e boca; arar

⁶⁷ O mito de Medeia se entrelaça com o de Ino, no qual Hera, Deusa mulher de Zeus a faz enlouquecer, por ciúmes do marido. Ino, como madrasta de Frixo e Hele (parentes de Jasão) tenta matá-los, impelindo-os a fugir para Cólquida montados no carneiro prodigioso, quando Hele cai no mar.

com esse touro um campo consagrado ao deus da guerra (Ares); semear naquele campo os dentes de uma serpente monstruosa de cujo corpo saíam guerreiros armados, prontos a exterminar quem tentasse arar o campo sagrado; e matar um dragão feroz, que montava guarda noite e dia ao pé da árvore em cujos galhos estava pendente o toção de ouro.

Os argonautas se apavoram com tais condições, mas Hera, mulher de Zeus (deus maior da mitologia grega), simpatiza com Jasão e lhe propõe fazer com que Medeia, filha de Aietes, apaixone-se perdidamente por ele para favorecê-lo em sua empresa, contanto que ele jure casar-se com ela e nunca a traia, garantindo-lhe a fidelidade eterna. Jasão promete casamento e fidelidade a Medeia no templo de Hécate (deusa propiciadora de poderes mágicos, padroeira das bruxarias e sortilégios), e ela coloca em prática seus poderes mágicos conhecidos em toda região, dando a Jasão ervas e poções mágicas para ajudá-lo nas tarefas sugeridas pelo rei Aietes. Ele vence todas as provas, apossando-se, finalmente, do velo de ouro.

Em seguida, os Argonautas embarcam rumo a Iolco. Jasão leva consigo o toção de ouro e a apaixonada Medeia, mas Aietes toma conhecimento de sua fuga e da proteção mágica que ela dera a Jasão durante as provas e manda seu filho Ápsirto persegui-los. Medeia mata-o, esquarteja-o, espalhando seus membros ao longo da rota de Argó para desnortear seu pai, se este viesse também em seu encalço.

A volta dos Argonautas a Iolco foi marcada por grandes festas, das quais Áison, pai de Jasão, não pôde participar por causa de sua idade avançada. Medeia, como seus remédios mágicos, rejuvenesce-o, e Peleia deseja o mesmo. Porém ela, orientada por Jasão, dá a receita errada às filhas de Peleia, que o matam⁶⁸.

A revolta da população de Iolco é tão grande que Medeia e Jasão são obrigados a fugir para Corinto, onde vivem durante dez anos em perfeita harmonia. Porém, no final desse período, Jasão rejeita Medeia para se casar com Glauce, filha de Creonte, rei de Corinto (KURY, 1991, p. 9-10). A partir deste ponto é que começa a *Medeia*, de Eurípedes, a *Medeia*, de Vianinha e *Gota d'água* de Chico Buarque e Paulo Pontes.

Eurípedes, autor de *Medeia* (431 a.C.), nasceu em Salamina (ilha próxima de Atenas) por volta de 485 a.C. Escreveu 74 peças, sendo 67 tragédias e 7 dramas satíricos. Pelo número de peças dos três poetas áticos (Eurípedes, Ésquilo e Sófocles) que chegaram aos dias de hoje,

⁶⁸ A estada de Medeia e Jasão em Iolco foi tema da primeira tragédia de Eurípedes sobre Medeia, chamada *Os Peliadas*. Ela narra a vingança cruel e astuta a que Medeia se empenhou, por amor a Jasão, contra o rei Peleias. As suas próprias filhas matam-no, cozendo-o em uma caldeira, sob a orientação de Medeia quanto ao seu suposto rejuvenescimento (LESKY, 1995, p. 392).

pode-se constatar a preferência pelas de Eurípedes por parte das gerações subsequentes porque das 74 peças escritas por Eurípedes, sobreviveram 14, enquanto que das 94 de Ésquilo só 7 chegaram aos nossos dias, o que também aconteceu com as de Sófocles, das 123 de apenas 7 tem-se notícias (KURY, 1991, p. 8).

Eurípedes foi muito criticado pelos comediógrafos de sua época, pelo seu tom inovador, pois, em suas peças, o homem é representado como é e não como deveria ser. O homem em Eurípedes é mais real, está menos à mercê dos deuses e o acaso rege as horas. Ele humaniza as suas personagens, dando a elas o poder de terem sentimentos humanos. Em *As rãs*, Aristófanes promove um debate entre Ésquilo e Eurípedes, no qual aquele insulta e vence este, mas Eurípedes está presente em todos os seus versos, preferência que perdurará no século IV e na época helenístico-romana (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p.18).

Em suas obras, ele, frequentemente, se posiciona em relação às questões estatais, mas de uma forma mais despreocupada que seus predecessores, pois as coloca sob o ponto de vista nacionalista e não o do cidadão participante da *pólis*. O seu estilo e a sua métrica são retratos de seu tempo, como também as manifestações abordadas, principalmente no conteúdo de suas peças (LESKY, 1995, p. 391).

As obras de Eurípedes guardam características peculiares, com seus relatos de mensageiros, que, segundo Lesky (1995), são criações épicas de primeira ordem, ornamentos especiais, elaborados conscientemente pelo autor. Sem contar que a estrutura do final das peças utiliza-se do *deus ex-machina*, que não só se constitui em um recurso para o restabelecimento da ordem, como também marca o retorno à tradição do culto. A música se apresenta sobrecarregada, agitada em função do novo ditirambo ático tardio, com tendência à utilização das árias dos atores em detrimento da ode coral. Os diálogos são de uma linguagem simples, próxima da cotidiana, em contraposição à tendência do uso da linguagem empolada lírico-coral da época. Ademais, em sua obra, há o convívio simultâneo das inovações da lírica do coro com tendências arcaizantes – emprego de um metro considerado antigo pela época (LESKY, 1995, p. 430, 431).

Lesky (1995) afirma que a ação de Medeia em Eurípedes conduz à catástrofe com tanta arte que não há dúvida sobre a necessidade dos acontecimentos. As suas aparições são marcadas por grande contraste, que oferece um significativo efeito de dramaticidade. Como no caso de suas quatro primeiras falas, que se realizam no interior de sua casa, momento em que grita se maldizendo aos filhos e a Jasão; chama a morte e deseja vê-lo e a noiva em pedaços. Mas, logo após, ainda em pranto, apresenta-se, diante do coro de mulher de Corinto,

e dialoga com este, expondo sobre a sorte da mulher em geral e sobre a sua condição de mulher estrangeira abandonada (LESKY, 1995, p. 398).

Medeia do interior da casa

Como sou infeliz! Que sofrimento o meu,
Desventurada! Ai de mim! Por que não morro?
(EURÍPEDES, 1991, p. 23).

Pobre de mim! Que dor atroz! Sofro e soluço
demais! Filhos malditos de mãe odiosa,
por que não pereceis com vosso pai? Por que
não foi exterminada esta família toda?
(EURÍPEDES, 1991, p. 24).

Por que as chamas do fogo celeste
não vêm cair sobre minha cabeça?
Qual o proveito de viver ainda?
Ai! Ai! Que venha a morte! Que eu me livre,
abandonando-a, desta vida odiosa!
(EURÍPEDES, 1991, p. 25).

Zeus poderoso e venerável Têmis,
vedes o sofrimento meu após
os santos juramentos que me haviam
ligado a esse esposo desprezível?
Ah! Se eu pudesse um dia vê-los, ele
e a noiva reduzidos a pedaços,
junto com seu palácio, pela injúria
que ousam fazer-me sem provocação!
Meu pai, minha cidade de onde vim
para viver tão longe, após haver
matado iniquamente meu irmão!
(EURÍPEDES, 1991, p. 25, 26).

Abre-se a porta. Sai Medeia, que avança em direção ao Coro, seguida pela Ama, ainda em pranto

Saí para não merecer vossas censuras,	237
coríntias. Sei muito bem que há pessoas	
altivas (umas vi com os meus próprios olhos,	
de outras ouvi falar) que, por lhes repugnar	240
aparecer em público, levam a fama	
desagradável de soberbas. Com efeito,	
carecem de justiça os olhos dos mortais	
quando, antes de haver penetrado claramente	
no íntimo de um coração, sentem repulsa	245
por quem jamais lhes fez o menor mal, apenas	
por se deixarem levar pelas aparências.	
Devem também os estrangeiros integrar-se	248
e não posso aprovar tampouco o cidadão	
que, por excesso de altivez, ofende os outros	250

negando-se ao convívio natural com todos.
 Mas, quanto a mim, despedaçou-se o coração
 o fato inesperado que vem de atingir-me;
 estou aniquilada, já perdi de vez
 o amor à vida; penso apenas em morrer. 255
 O meu marido, que era tudo para mim
 – isso eu sei bem demais –, tornou-se um homem péssimo.
 Das criaturas todas que têm vida e pensam,
 somos nós, as mulheres, as mais sofredoras.
 De início, temos de comprar por alto preço 260
 o esposo e dar, assim, um dono a nosso corpo
 – mal ainda mais doloroso que o primeiro.
 Mas o maior dilema é se ele será mau
 ou bom, pois é vergonha para nós, mulheres,
 deixar o esposo (e não podemos rejeitá-lo). 265
 Depois, entrando em novas leis e novos hábitos,
 temos de adivinhar para poder saber,
 sem termos aprendido em casa, como havemos
 de conviver com aquele que partilhará
 o nosso leito. Se somos bem-sucedidas 270
 em nosso intento e ele aceita a convivência
 sem carregar o novo jugo a contragosto,
 então nossa existência causa até inveja;
 se não, será melhor morrer. Quando um marido
 se cansa da vida do lar, ele se afasta 275
 para esquecer o tédio de seu coração
 e busca amigos⁶⁹ ou alguém de sua idade;
 nós, todavia, é numa criatura só
 que temos de fixar os olhos. Inda dizem 281
 que a casa é nossa vida, livre de perigos,
 enquanto eles guerreiam. Tola afirmação! 280
 Melhor seria estar três vezes em combates,
 com escudo e tudo, que parir uma só vez!
 Mas uma só linguagem não é adequada 284
 a vós e a mim. Aqui tendes cidadania,
 o lar paterno e mais doçuras desta vida,
 e a convivência dos amigos. Estou só,
 proscrita, vítima de ultrajes de um marido
 que, como presa, me arrastou a terra estranha,
 sem mãe e sem irmãos, sem um parente só 290
 que recebesse a âncora por mim lançada
 na ânsia de me proteger da tempestade [...]
 (EURÍPEDES, 1991, p. 27, 28, 29).

Não se conhece, em toda a história da tragédia grega, outra peça que apresente de tal forma os poderes da alma humana, e nem outra obra de Eurípedes que, mostre por meio do

⁶⁹ A partir do século VI a.C., na Grécia, era normal homens sentirem desejo tanto homossexual quanto heterossexual, e se pertenciam à elite, passavam por dois estágios homossexuais. O primeiro era quando adolescente, momento no qual era perseguido *como amado* por um homem adulto jovem, e, depois, já adulto jovem era quem perseguia um menino. Os encontros aconteciam, principalmente, nos ginásios e campos de treinamentos (CARTLEDGLE, 2002, p. 293).

monólogo, as forças antagônicas da alma humana cheia de tão profunda emoção. E o infortúnio final, procedimento normalmente aplicado por ele, que, muitas vezes, foi censurado por isto, é visto por Aristóteles como essencial, pois, segundo o filósofo, é o que faz de Eurípedes o mais trágico dos poetas⁷⁰.

A Medeia brasileira, chamada Joana, referencia a neta do deus-sol e feiticeira, é traída e desterrada, teme ser ridicularizada e é vingada, como a de Eurípedes. Chico Buarque e Paulo Pontes tecem seu discurso no âmbito nacional com o uso da linguagem coloquial para a época, como o autor clássico o fez. As aparições de Joana também são contrastantes, oferecendo grande dramaticidade⁷¹, além de ela contar com o apoio das vizinhas, que dura até o momento em que estas têm que escolher entre sobreviver ou apoiar a amiga.

Convém ressaltar ainda que, durante o desenrolar de *Gota d'água*, a presença do cômico denuncia a cumplicidade do povo da Vila do Meio-dia, que ri sobre a sua própria desgraça. Efeito cômico que se dá pelo gesto e/ou movimento que acompanha o texto e pela situação na qual se insere, havendo um entrelaçamento entre o cômico de situação e de caracteres. Comicidade que é inerente ao ser humano, tanto que a pré-história da tragédia grega está intimamente ligada ao cômico, aos sátiros.

Além disso, os nomes das personagens mais importantes na peça (Jasão, Egeu e Creonte) são mantidos, com exceção de Medeia. Conservam também o discurso constante a respeito de destino e da felicidade e a separação do que é masculino e feminino em *Medeia* é aproveitada por Buarque e Pontes com o contraponto estabelecido entre os sets das vizinhas (o das mulheres) e do botequim (o dos homens). Quanto à intriga entre Jasão e Joana segue quase a mesma linha de acontecimentos que em Eurípedes.

No prólogo de *Medeia*, de Eurípedes, a Ama apresenta a história de Medeia anterior à trama a ser desenvolvida e mostra o seu estado emocional de mulher traída pelo marido que desposa a filha do rei. Declara que Jasão não vê os filhos há muito tempo e que Medeia está

⁷⁰ Ver APÊNDICE D – Figuras, figuras 9 e 10, p. 196. A figura 9 ilustra a morte do rei Creonte e sua filha no palácio, enquanto que a de número 10 mostra um vaso de mais de 50 centímetros de altura do Instituto de Belas-artes de Cleveland, do ano 400 a. C. Retrata o final de *Medeia*, de Eurípedes, momento em que a personagem foge em um carro puxado por serpentes, enviado por seu avô, o deus-sol, e que, na representação, está circundado por uma auréola de *sol irradiante*. Ela usa um traje adornado, com mangas bordadas e uma touca oriental. À esquerda, estão uma velha e um tutor, que choram a morte dos filhos dela. À direita, Jasão, horrorizado, olha para Medeia, e, ao alto, espreitam duas Erínias, símbolos trágicos da vingança (CARTLEDGE, 2002, p. 333).

⁷¹ Contrastes e dramaticidade que podem ser constatados no APÊNDICE E – Transcrição CD Bibi Ferreira: Gota d'água - Buarque e Pontes, faixa 2, p. 197, no qual se realizou um trabalho comparativo entre o texto original e o de Bibi Ferreira no momento da encenação, possibilitando acompanhar o conteúdo do CD, tendo em mãos o texto. Este material sonoro está inserido na pasta de mesmo nome, no DVD 1: Gota d'água de Chico Buarque e Paulo Pontes – O trágico-musical, criação e historicidade.

rodeada de inimizade de todos os lados. Ela não come; está infeliz e ferida, entregue ao pranto, geme de dor e, com os olhos baixos, está surda à voz de amigos. A Ama, solidária ao seu sofrimento, teme que Medeia faça algo de mal contra si mesma, os filhos, o rei e o esposo.

Entra em cena o preceptor com os filhos de Medeia (primeiro episódio). Ele hesita em dizer algo, mas, finalmente, conta os boatos de que Creonte quer expulsá-la com os filhos. Ressalta que Medeia não pode saber disto e duvida de que Jasão a apoie. A Ama fala novamente do estado dela e previne os filhos, instruindo-os para manter distância da mãe, prenunciando as desgraças que se abaterão sobre Corinto. Do interior da casa, Medeia grita, lamenta-se e deseja a morte.

Logo depois, no párodo, o coro, formado por mulheres idosas, entra e convoca a presença de Medeia, a fim de apaziguar seus ânimos. Apoia-a, expondo a razão de sua revolta que se fundamenta no não-cumprimento do juramento de fidelidade eterna que Jasão fez a ela no templo de Hécate. Medeia, finalmente, aparece e dialoga com o coro (*kommós*). Fala da repulsa que tem de si mesma, sobre sua condição de mulher estrangeira e anuncia sua vingança, declarando que, quando o leito de uma mulher medrosa é traído, ela pode se tornar sanguinária. O Corifeu sustenta seus dizeres e anuncia a entrada de Creonte, o rei de Corinto. Dá-se, então, o primeiro enfrentamento, o segundo episódio.

Creonte a expulsa da cidade com os filhos sob o argumento de ter medo de seu conhecimento em magia. Teme que ela faça algum mal à sua filha, Glauce. Medeia consegue negociar um dia de permanência, o suficiente, segundo ela, para planejar sua vingança. Em seguida, Medeia menciona ao coro que teme que a ridicularizem e declara seus planos de matar o rei e filha (*kommós*). O coro é solidário a ela e exalta a sua condição de mulher traída e desterrada.

Durante o terceiro episódio, segundo enfrentamento da peça e o primeiro entre Jasão e Medeia, ela enfatiza a Jasão que todo o sucesso que alcançou na missão à Cólquida foi graças à sua intervenção. Mas ele atribui isto a Cipris (Afrodite), afirmando que não deve nada a ela, e que, além disto, é culpada por tudo o que está acontecendo. Termina justificando o seu novo casamento pelo seu desejo de poder oferecer aos filhos que teve com Medeia a igualdade de direito dos irmãos reis que nascerão. O coro é solidário à Medeia (estásimo).

Depois do estásimo, acontece o quarto episódio, que se constrói com a cena de Egeu e Medeia. Medeia negocia com Egeu o exílio seguro em Atenas, em troca, oferece a ele a possibilidade de conceder-lhe, por meio de seus poderes mágicos, os filhos tão desejados. Medeia dialoga novamente com o coro, ressaltando que poderá vencer seus inimigos

(*kommós*) e, no quinto episódio, apresenta as suas intenções ao Corifeu de mandar o véu com o diadema de ouro enfeitados para a filha do rei e, depois, matar os seus próprios filhos. Há uma hesitação inicial quanto a matá-los, mas considera que, ao eliminá-los, estará ferindo o coração do pai deles. Pede à ama para chamar Jasão.

Ouve-se o coro suplicar aos Deuses (estásimo), e Medeia se encontra com Jasão (sexto episódio). Encontro no qual Medeia, dissimulada, concorda com casamento de Jasão com a princesa, assegura que vai ajudá-lo e que estava errada. Pede para Jasão levar os filhos ao palácio, a fim entregar presentes à princesa. Em troca destes, ele convence Glauce a deixar as crianças ficarem em Corinto. E assim acontece.

A seguir, o mensageiro narra à Medeia as mortes de Glauce e o rei (sétimo episódio), acontece o *kommós*, o diálogo entre os filhos de Medeia, o Corifeu e o coro, anunciando a morte deles. Jasão chega tarde para socorrê-los. Dá-se, então, o *deus ex-machina* com o aparecimento de Medeia em um carro flamejante em cima da casa, o qual seu avô (deus-sol) fez chegar até ela. Há um confronto entre Medeia e Jasão (terceiro da peça e segundo entre eles, oitavo episódio) e Medeia desaparece, negando-lhe o desejo de sepultá-los e tocá-los. No êxodo, o Corifeu confessa “que às vezes os deuses nos deixam atônitos na realização de seus desígnios. Assim termina o drama.” (EURÍPEDES, 1991, p. 76).

Gota d'água inicia-se da mesma forma que seu texto-fonte. Corina assume a maior parte do conteúdo das falas da Ama e, com as vizinhas, apresenta a história de Joana anterior à trama e seu estado emocional de mulher traída. Elas declaram que Jasão não vê os filhos há muito tempo e que Joana não come. Está infeliz e ferida, entregue ao pranto, geme de dor, e, com os olhos baixos, está surda à voz de amigos. Corina teme que Joana faça algo de mal contra si mesma e os filhos. E, além disto, Nenê copia a *hesitação em dizer algo* do preceptor em *Medeia* – evita falar da festa de casamento de Jasão e Alma, mas, depois, acaba dizendo – procedimento presente no primeiro episódio, mas que trata do banimento de Medeia.

A seguir, as personagens comentam a notícia do casamento de Jasão estampada em uma manchete de jornal e sobre o sucesso de sua música no rádio. Cacetão retruca, o que equivale a fala do Corifeu no verso 661, em *Medeia*.

Em Medeia		Em Gota d' água	
Preceptor	Ah! Desvairada (se posso falar assim de meus senhores)! Ela ignora os novos males!	Estela	Conta pra Corina
Ama	Mas, que se passa, velho? Por favor, explica-te!	Nenê	Deixa eu guardar a boca pro feijão
Preceptor	Nada... Arrependo-me do que falei há pouco. (EURÍPEDES, 1991, p. 21).	Zaira	Fala, Nenê...
		Corina	Que foi?
		Nenê	É nada não

<p>Corifeu Tuas palavras foram habilmente ditas Jáson, e as enfeitaste bem, mas ousarei contrariar a tua opinião; direi que agiste mal abandonando esta mulher. (EURÍPEDES, 1991, p. 40).</p>	<p>Maria Conta Nenê... Corina O que é que foi, menina? (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 5).</p> <p>Cacetão E os filhos? E a mulher, Cacete! (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 24).</p> <p>Cacetão Depois de tanto confete Um reparo me compete Pois Jasão faltou à ética. (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 25).</p>
---	--

Quadro 1 - Comparativo de Medeia e Gota d'água

Fonte: peças citadas acima.

Depois, tem lugar o diálogo entre Jasão e Alma que fazem planos para o futuro, cena inexistente em *Medeia* de Eurípedes, entre tantas outras que serão citadas, como determinados assuntos abordados de formas diferentes. Trata-se das particularidades da reatualização efetuada por Chico Buarque e Paulo Pontes sobre a obra do autor grego, mas o fio condutor da intriga entre Jasão e Joana se mantém. Se os diálogos não semelhantes, ao menos têm o mesmo teor.

Dando continuidade à sequencia dos acontecimentos, entra Creonte em cena e ensina a Jasão a responsabilidade de se sentar em sua cadeira e tece um discurso sobre a impossibilidade de se viver de música. Discurso que será retomado por Egeu e também presente em *Medeia*. Mas, nesta peça, é enfatizada a incapacidade da música em evitar a tragédia. Trata-se do hino, já comentado, que a Ama entoava exprimindo o desgosto horrível e a morte⁷².

Jasão	Eu sou compositor...
Creonte	Dá pra viver de samba?...
Jasão	É o que eu ia dizer...
Creonte	Pois não (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 34).
Egeu	Olha, samba é só uma espécie de feriado que a gente deixa pra alma da gente Mas você não se iluda porque a vida se ganha é no batente (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 48).

⁷² Ver Hino – *O canto multíssono da Musa*, p. 75.

Joana, finalmente, aparece. Lamentando-se, teme ser ridicularizada, ameaça os filhos e jura vingança. As vizinhas, sempre solidárias, como o coro e a Ama em *Medeia*, insistem para ela não ficar pensando em besteiras. Enquanto isto, Jasão e Egeu conversam, e este fala da importância de ele dar apoio à Joana, assumindo a sua função de protetor de Joana como em *Medeia*, de Eurípedes. Ao passo que o outro insiste sobre o assunto da recusa de todos pagarem a prestação da casa própria. Da oficina de Egeu, Jasão segue para o botequim, encontra com os amigos no botequim e festejam.

Em seguida, dá-se o primeiro enfrentamento entre Joana e Jasão, mantendo-se semelhante ao terceiro episódio em *Medeia*, no que diz respeito ao fato de Joana colocar em evidência tudo o que fez por ele, durante os últimos dez anos. Mas este embate apresenta diferenciações específicas de uma história dos anos de 1970, que se passa em uma vila envolta na miséria, na qual as personagens usam linguagem do povo. Sendo assim, a briga tem como tema a diferença de idade entre Joana e Jasão – ela é mais velha que ele quatorze anos. Isto é mostrado agressivamente por Jasão, confirmado pelas personagens, durante a peça, como a causa de sua traição. No entanto a verdadeira justificativa de Jasão ainda não é exposta, e ele também não se defende, quando Joana revela que todo o sucesso que ele alcançou deveu-se tão-somente ao empenho dela.

(Gritando)

Jasão [...] Cedo ou tarde a gente ia ter que separar
Quando eu te conheci, tava pra completar
vinte anos, não foi? Eu nem tinha completado
Você tinha trinta e quatro mas era bem
conservada, a carroceria, bom molejo
e a bateria carregada de desejo
Então não queria saber de idade, e nem
quero saber, por que pra mim quem gosta gosta
e o amor não vê documento nem certidão
Só que dez anos se passaram desde então
e a diferença, que mal nem se via, a bosta
do tempo só fez aumentar. Vou completar
trinta e você ta com quarenta e quatro, agora
É claro que, daqui pra frente, cada hora
do dia só vai servir pra nos separar
E quando eu estiver apenas com quarenta
e cinco anos, na força do homem, seguro
de mim, vendendo saúde, moço e maduro,
você vai ter cinqüenta e nove, sessenta,
exausta, do reumatismo, da menopausa,
da vida. E vai controlar ciúme, rancor,
vai aguentar a dor de corno, o mau humor?
Ou quer que eu também fique velho, só por causa
da tua velhice?... Acho melhor procurar
uma pessoa na mesma faixa de idade...

Nenê Quer dizer... (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 73,74).
 Eu nunca fui de meter o bedelho,
 mas mulher como Joana não tem
 que juntar com homem mais novo. O velho
 marido dela, manso, homem de bem,
 com salário fixo e um Simca Chambord
 dava a ela do bom e do melhor
 e ela foi largar o velho. Por que?
 Por esse frango. Também, quem mandou?
 (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 10).

No segundo ato, Joana pede para Corina e Egeu cuidar dos filhos dela para ela trabalhar, eles aceitam. Joana faz *obrigação*, evoca os orixás do candomblé, Jesus Cristo, Deus e o capeta e os deuses gregos e, na sequência, vem a cena de Jasão e Alma, na qual ela reclama de dor de cabeça e afirma que é feitiço de Joana. Entra Creonte, que fala da necessidade de mandar Joana embora da Vila do Meio-dia.

Egeu convence Joana a ficar quieta em seu canto, sem atíçar os ânimos de Creonte, e ela concorda. A possibilidade de Jasão deixar Creonte expulsá-la ou não vira aposta entre as personagens. Acontece o segundo confronto entre Joana e Jasão, que se assemelha com propriedade ao terceiro episódio em *Medeia*. Agora, Jasão joga toda a culpa do ocorrido em cima de Joana e tenta convencê-la a sair da vila. Ela não aceita, e Jasão informa que a razão verdadeira de sua traição é seu gosto pela tranquilidade – é malandro mesmo. Finalmente, retruca que suas conquistas não foram decorrentes da dedicação dela, como também o fez Jasão de Eurípedes.

Jasão em Eurípedes	Jasão em Chico Buarque e Paulo Pontes
<p>Se não me engano, é necessário que eu não seja inábil no falar e, como um nauta alerta, recolha as minhas velas, para ver se escapo a essa tempestade desencadeada aqui por tua língua mórbida, mulher. Com relação a mim (já que exaltaste tanto os teus serviços), devo atribuir a Cipris, e a mais ninguém, seja mortal ou seja deus, todo o sucesso em minha expedição (EURÍPEDES, 1991, p. 38).</p>	<p>Agora você vai ouvir os meus argumentos sem fazer rebuliço Falo calmo e o mais claro que puder Tudo o que eu fiz ou vou fazer da vida devo a mim mesmo, ao meu modo de ser Talento não se faz sob medida De barro ruim não sai boa panela Pegue qualquer pessoa por aí e lhe entregue todos os meios. Se ela não tiver alguma coisa de si, não dá em nada. Você não me fez, como diz, eu é que estou me fazendo do tamanho que posso [...] (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 123).</p>

Quadro 2 - Comparativo de *Medeia* e *Gota d'água*

Fonte: peças citadas acima.

<p>Medeia [...] E neste dia serão cadáveres três inimigos meus: O pai, a filha e seu marido. Vêm-me à mente Vários caminhos para o extermínio deles, [...] (EURÍPEDES, 1991, p. 32, 33, 34).</p>	<p>Joana Ouvi sim, Creonte, um dia. Um dia, preciso mais do que isso? Por que? Pra que? Quem te pariu só precisou de um dia. O que se construiu em séculos se destrói num dia. O Juízo Final vai caber inteirinho num só dia Quando me deu um dia, você se traiu, Creonte, você não passa de um imbecil, porque hoje me deu muito mais do que devia⁷³ (<i>A orquestra ataca; ele canta</i>) (BUARQUE; PONTES 1975, p. 150, 151).</p>
<p>Corifeu Ousarás mesmo exterminar teus próprios filhos?</p> <p>Medeia Matando-os, firo mais o coração do pai. (EURÍPEDES, 1991, p. 52).</p>	<p>Joana [...] 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, [...] (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 157).</p>

Quadro 3 - Comparativo de Medeia e Gota d'água

Fonte: peças citadas acima.

Assim, a heroína pede para Corina chamar Jasão. Como em Eurípedes, Joana, dissimuladamente, propõe a ele que os filhos levem presentes para Alma, mas neste caso, durante a festa de casamento. No dia seguinte, Corina os conduz à festa na qual entregam o bolo de carne envenenado à Alma. Creonte impede que ela coma e expulsa as crianças. Joana recebe essa notícia, desolada, prepara-se para matar os filhos e a si mesma. Hesita, mas o faz. Egeu e Corina carregam os mortos até a festa e dá-se início ao *deus ex-machina* já comentado.

Decorrida essa apresentação de como se desenvolve a intriga entre Jasão e Joana e colocados, os pormenores a respeito de *Gota d'água*, pode-se afirmar, então, que essa intriga é parafrástica por não contrariar a base do sentido do hipotexto. Mas esse texto teatral não se limita apenas a esse processo intertextual. Ele também é paródico quanto à linguagem estética, pela existência de uma segunda intriga, pelas escolhas estéticas e pelo diálogo com o tempo de sua feitura. Além disto, há intertextualidades localizadas em pequenos trechos da obra, como a canção *Flor da idade* que é uma paródia do poema *Quadrilha*, de Carlos Drummond de Andrade; a presença de uma alusão ao ato de esperar o trem, em *Pedro Pedreiro*,

⁷³ Canta a música *Basta um dia* cuja letra se encontra no APÊNDICE I – Letras das músicas da peça Gota d'água, p. 213.

e à fábula *A festa no céu*; e o trabalho de Joana aos Orixás do Candomblé com seu discurso carnavalizado⁷⁴.

A segunda intriga, a questão da casa própria, está de acordo com tempo histórico da peça e também dialoga com o texto-fonte, porque Medeia foi desterrada. Este tema é desenvolvido mais especificamente no set da oficina. Egeu defende os interesses do povo e, junto com Joana, que perdeu o marido, declara guerra a Creonte, o representante do capitalismo. Momentos antes de Joana ser expulsa da vila, as duas intrigas se convergem a uma mesma personagem:

Joana	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 É carregar lata d' água? Eu carrego Dou injeção, tomo conta de louco Vou ver se ponho meus bofes no prego que a prestação já subiu mais um pouco — tu quase sempre fingindo de cego A prestação não me dava conforto Quanto mais eu pagava, mais devia Virei parteira, fiz mais de um aborto Mas, entre me matar no dia a dia e carregar comigo um peso morto, eu não sei qual dos dois mais me doía — tu quase sempre lá no cais do porto Quando vi, tinha pago o preço antigo e já devia duas vezes mais Que é isso? Não pago. Não tem castigo E todo mundo aí já deu pra trás Se vem falar de despejo comigo, despeja todo mundo, meu rapaz — tu quase sempre foste um bom amigo Por isso eu digo, Jasão, essa casa é minha, sim, e Creonte é ladrão
Jasão	Falando assim, mulher, você se arrasa
Joana	Não. Esta casa eu paguei, seu Jasão
Jasão	Creonte tem a lei...
Joana	Então me diz,

⁷⁴ Ver APÊNDICE F – Intertextualidades, p. 200; APÊNDICE H – Repentes, última estrofe da *Corrente de Boatos*, p. 209; e ouvir a faixa 9 da pasta *Bibi Ferreira: Gota d'água - Buarque e Pontes*, DVD 1.

Se tem tanta gente aí atrasada,
Qual é a explicação? O que é que eu fiz,
que sou a única a ser despejada?
(BUARQUE; PONTES, 1975, p. 121, 122).

Gota d'água, concepção de tragédia de Chico Buarque e Paulo Pontes, está em concordância com a teoria de Raymond Williams. Em sua obra *Tragédia Moderna*, Williams considera a denominação cotidiana de tragédia (um acidente de carro, uma catástrofe provocada pela natureza etc.) verdadeira, em termos de conceitos teóricos, e amplia a noção de tragédia como expressão artística, defendendo a existência de uma história da tragédia. Desta forma, indica, por exemplo, a tragédia medieval como uma narrativa impedida de ser vista no âmbito da ação, configurando-se como relato e que tem a palavra-chave *fortuna* como centro de toda a trama; a tragédia renascentista que ressalta a queda dos homens famosos e é crítica, por mesclar esta ênfase com o interesse pela busca de métodos e efeitos trágicos (WILLIAMS, 2002, p. 43, 44).

No prefácio do livro de Williams, *Tragédia moderna*, intitulado de *Tragédia no século XX*, a estudiosa Iná Camargo Costa relata que o escritor lança a possibilidade de a tragédia existir nos tempos contemporâneos, gerada do resultado da experiência social, política e econômica do capitalismo, com todo o seu aparato de desigualdade social, humilhação, violência, privação e injustiça social. Capitalismo este que parece ser ordem, mas, na verdade, é a produção metodológica da desordem. E, para extinguir por definitivo esta desordem, estabelecer uma nova ordem, o único meio é a revolução, considerada, corriqueiramente, como desordem. Assim, segundo Williams (2002), a incompreensão dessa dialética torna-a um dos aspectos do trágico e cabe à arte a tarefa revolucionária de expor a verdadeira desordem (WILLIAMS, 2002, p. 15, 16).

Buarque e Pontes propõem justamente evidenciar essa questão, elegendo a intriga tematizada pelo problema da casa própria e a intriga pessoal de Joana e Jasão, que se fundem na própria desordem sócio-político-cultural. Desordem bem explicitada na peça pelo linguajar das personagens, pelas suas relações pautadas na sobrevivência, pela falta de esperança, que os seguintes fragmentos conseguem sintetizar, mostrando, também, os pressupostos de Raymond Williams⁷⁵:

Estela	Galego, cinquenta gramas de arroz e cem gramas de feijão... [...] E três cigarros, jornal velho, um pão,
--------	--

⁷⁵ Há mais citações que sintetizam os pressupostos de William. São as falas de Xulé e Joana, p. 149.

quatro bananas e um toco de vela
(BUARQUE; PONTES, 1975, p. 63).

Coro Virgem matriarcarum, me livrai
de toda inútil e vã rebeldia
Joana está sem casa e os filhos, sem pai
Por ela querer mais do que podia

Virgem, cultivai em mim o respeito
Às leis e ao apetite do mais forte
Joana rebelde tem por pena um leito
gélido e solitário como a morte
(BUARQUE; PONTES, 1975, p. 138, 139).

Dessa maneira, Joana, é a representante legítima da tragédia brasileira do palco e do dia a dia dos anos de 1970, pois deseja suplantar a desordem com uma nova ordem, eternizando essa dialética por meio da morte. *Gota d'água* se qualifica como sinônimo de *Medeia* de Eurípedes, de *Medeia* de Vianinha (vozes que ressoam, incansavelmente, presentes), e possibilita ao espectador e leitor se ver como personagem da história e da ficção.

O cômico, a música, a tragédia grega, a *Medeia* de Vianinha, por todas estas diversidades e preferências, é que se recorre, no terceiro capítulo, ao que Chico Buarque e Paulo Pontes consideram como referencial para um teatro engajado musical. Com *Gota d'água*, eles desejam resgatar a dramaturgia da vida brasileira e o teatro crítico, popular e nacional, que tem existência garantida nos trabalhos dos grupos teatrais Arena e Opinião. Assim sendo, dá-se prosseguimento ao estudo comparativo, elegendo como elementos deste confronto os musicais *Show Opinião* e *Arena conta Zumbi*, objetivando alcançar uma compreensão satisfatória da obra de Buarque e Pontes,

Peças que compartilham com *Gota d'água* a condição de sobreviverem ao poder coercivo do regime ditatorial, que, por esta razão, fazem-se representantes do teatro de resistência à ditadura, e justificam o fato de se iniciar o terceiro capítulo com um breve panorama do teatro nos anos de 1970 e sua relação com a censura, seguido de um histórico sobre a censura no Brasil e seu comportamento diante o sucesso do *Show Opinião*. Essas três peças, *Show Opinião*, *Arena conta Zumbi* e *Gota d'água*, têm estruturas fragmentárias, diversidade de discursos musicais, presença do cômico, mantendo outros pontos de contato e disparidades que colaboram para o desnudamento de todos os aparatos composicionais do drama trágico-musical de nome *Gota d'água*.

4 ANTECEDENTES DO ENGAJAMENTO NO TEATRO MUSICAL

4.1 A censura e Show Opinião, Arena conta Zumbi e Gota d'água em diálogo

“Carcará
 Pega, mata e come
 Carcará
 Num vai morrer de fome
 Carcará
 Mais coragem do que homem
 Carcará
 Pega, mata e come.”
 (VALE; CANDIDO, 1965).

Gota d'água foi concebida em um período em que foram censurados mais de quinhentos filmes, quatrocentas peças teatrais, duzentos livros e incalculável número de músicas. Yan Michalski (1986), em seu texto *Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro*, afirma que, em 1965, se iniciaram as dificuldades da classe artística, mas que o pior período foi mesmo o de 1969 a 1973, quando a liberdade do teatro se reduziu ao mínimo, do mínimo para sua sobrevivência. Época na qual a imprensa, grande aliada do teatro, ficou submetida a uma censura muito rigosa, e o público, um pouco assustado com a estética de teatro de agressão⁷⁶ e impressionado, devido à campanha do governo de descrédito ao teatro, desenvolvida pelos meios de comunicação, que definiu o teatro como *antro de subversivos e viciados* (MICHALSKI, 1986, p. 26).

Os grupos que trabalharam na vanguarda da criação teatral brasileira se desfizeram, Boal foi preso, e o teatro do *Arena* se esfacelou. Um pouco mais tarde, o mesmo aconteceu com o *Oficina*, com a prisão e o exílio de José Celso Martinez. O *Grupo Comunidade*, do Rio de Janeiro, dirigido por Amir Haddad, e o grupo *Opinião*, por João das Neves, também se desmantelaram. Houve total desânimo diante da falta de perspectiva, mas eis que surgiu uma nova geração de autores talentosos (Antonio Bivar, José Vicente, Leilah Assupção, Consuelo de Castro, Isabel Câmara, Fernando Melo, Roberto Athayde, entre outros), que sabia que não podia falar abertamente o que se tinha a dizer. Então, os autores fizeram uso da metáfora, ora

⁷⁶ Um exemplo desse tipo de teatro é a encenação da peça *Roda Viva* de Chico Buarque, dirigida por José Celso Martinez, na qual os atores agrediam o público e comiam fígado cru em cena.

de maneira feliz, ora tão hermética, que era impossível ser decodificada pelo público (MICHALSKI, 1986, p. 26).

Em 1974, delineou-se uma expectativa de abertura, com a indicação de Orlando Miranda de Carvalho⁷⁷ para o Serviço Nacional de Teatro, contudo a censura continuou *absolutamente impiedosa*, e a única novidade que surgiu foi a linguagem estética diferenciada do grupo *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, com a peça *Inspetor Geral*, de Gogol. Todavia, em 1975, teve-se a impressão de que as primeiras brechas começavam a se abrir. *Gota d'água*, que, provavelmente, um ou dois anos antes não passaria pelo crivo da censura, foi liberada. Retomou-se o concurso de dramaturgia do SNT, e mesmo que a primeira peça premiada nesta fase, *Rasga Coração*, de Vianinha, tenha sido proibida posteriormente, o prêmio foi considerado também como uma brecha (MICHALSKI, 1986, p. 27, 28).

Gota d'água representa a retomada do projeto nacional-popular, fundamentado na valorização do autor nacional, na aliança entre o intelectual e o povo, com o intuito de se construir uma nação moderna, mostrando a realidade concreta vivida pelo povo brasileiro. Criada durante uma fase de censura acirrada, mas que se fez o momento oportuno em meio de uma repressão, que não era invenção do regime ditatorial. Repressão esta que se estabeleceu no cotidiano brasileiro, talvez, desde os primeiros momentos em que os portugueses aportaram no nordeste, com o Deus, a cruz e a espada, e o diabo, do branco, e teve o seu ponto de aprimoramento na ditadura, pela diversidade de instrumentos coercivos disponíveis.

A censura, controle de ideias, crenças, sentimentos e críticas, sempre esteve presente na rotina brasileira, como ritual de poder, com teor persecutório ou não. No período colonial, a monarquia absoluta, aliada à Igreja Católica, tratava de controlar, aculturar e reprimir tudo o que lhe parecia estranho, inadequado, libertário ou inconveniente para a concretização de seus objetivos civilizatórios e para sua ideologia. Medidas que impediam a autonomia econômica e política da colônia e promoviam a sua estagnação ante o capitalismo internacional (COSTA, 2006, p. 27, 33).

Com a vinda da família real (1808), exigiu-se introduzir um estilo de vida mais próximo do europeu, fazendo-se necessária, assim, a criação de instituições educacionais, culturais e científicas que tivessem a função de estabelecer tanto formas de expressão e hábitos de reflexão de uma nação, como de instaurar mecanismos para coibi-los.

⁷⁷ Orlando Miranda de Carvalho trabalhou como diretor do Serviço Nacional do Teatro – SNT, do Ministério da Educação e Cultura, durante 11 anos, sendo responsável pela implantação do Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN, no qual ocupou o cargo de presidente até julho de 1985. Hoje, é empresário, produtor teatral e dono do teatro Princesa Isabel, no Rio de Janeiro (GONÇALVES, ON LINE).

A primeira manifestação de censura específica ao teatro foi o edital de 29 de novembro de 1824, expedido pelo intendente-geral da Polícia da Corte, Francisco Alberto Teixeira Aragão, seguido de outros que levaram à execução da Lei nº 241, de 3 de dezembro de 1841. Esta lei estabelecia que nenhuma representação aconteceria sem a autorização prévia, aprovação e visto, do Chefe de polícia ou delegado, e, se houvesse ofensa moral à religião e à decência pública, não seria concedida qualquer autorização (GUIMARÃES, 2005, p. 36).

Seguindo, ainda, a linha do tempo, pode-se encontrar um forte exemplo que reafirma ser a censura uma constante no panorama histórico brasileiro, é o Conservatório Dramático Brasileiro (1843) instituição fundada para desenvolver as artes e, ao mesmo tempo, fiscalizá-las. Logo no início de sua existência, já se apresentava em intensa atividade – no ano de 1843, foram examinadas 228 peças teatrais para serem escolhidas pelos elencos. O conservatório contava com ilustres censores, como João Cândido, Machado de Assis e Quintino Bocaiúva, cujos critérios de avaliação variavam da defesa da língua lusitana, das tendências artísticas em moda na Europa, da ideologia política à moral religiosa (COSTA, 2006, p. 49, 51, 55; GUIMARÃES, 2005, p. 36).

Em dezembro de 1912, a República promulgou uma extensa legislação federal, o decreto n. 14.529, que estabeleceu a censura prévia de espetáculos teatrais e películas cinematográficas, com apoio de certa *inspiração religiosa*, organizado pela Confederação de Famílias Cristãs. Com o decreto 18.527, de 1928, especificou-se mais o assunto, determinando a proibição de alterar, suprir, ou acrescentar palavras ao texto teatral depois de ter sido aprovado pelo censor (COSTA, 2006, p. 85, 88).

Porém, apenas em 1934, esse tipo de censura passou a fazer parte de um texto constitucional, instituindo-a aos espetáculos de diversões públicas e, na Constituição de 1937, ampliou-se a sua área de abrangência com a inclusão da radiofusão. A partir de 1965, começou a se construir uma legislação censória adequada às necessidades coercivas, orientada para preservar a moral vigente e o poder ditatorial constituído. Mas a censura a diversões públicas não era o único componentes do aparelho repressivo montado pela ditadura militar. Contava, também, com a propaganda política, a censura à imprensa escrita, a espionagem e a polícia política.

A censura ao texto que era efetuada nos estados, passou a ser centralizada em Brasília. No entanto todo delegado de polícia, de qualquer cidade, tinha o poder de proibir espetáculos segundo seus critérios, sem precisar dar satisfações a ninguém. Produzir teatro tornou-se um

risco econômico e político. Alguns escolhiam refugiar-se em comédias digestivas, outros recorriam à metáfora ou enfrentavam a situação, impondo a *resistência teatral* (GUIMARÃES, 2005, p. 90). Mas, segundo Garcia (1990), os primeiros meses depois do golpe não alteraram o panorama do teatro no eixo Rio-São Paulo, a não ser pela perplexidade e temor que abalaram toda a nação. A censura tornou-se agressiva em 1968 (GARCIA, 1990, p. 116).

Uma imagem simbólica de todo o aparato de coersão da ditadura pode ser a do 1º de abril de 1964, quando o prédio da UNE ficou em chamas, e foi destruída, junto com ele, toda a concepção teatral de seu CPC, que estava a serviço da luta política explícita. Momento, também, em que o Oficina tirou de cartaz *Os pequenos burgueses de Gorki*, e o Arena fez o mesmo com *O filho do cão*, de Guanieri, pelo seu teor político bastante contundente (MICHALSKI, 1986, p. 11). Fatos históricos que são retratados nas palavras de Fernando Peixoto (1989), transcritas abaixo:

64 nos surpreendeu [...] quando estávamos mais que nunca mergulhados (e generosamente distraídos) num trabalho fascinante e revelador (nossa verdadeira universidade) que certamente teria sido o testemunho vigoroso de nossa presença como geração rebelde e quem sabe transformadora. Fomos interrompidos por uma força maior: armas metralharam a sede de nosso Centro Popular de Cultura, nosso potencial de expressão e reflexão crítica (em formação numa prática cada dia mais intensa) foi castrado, nossos cantores e músicos foram amordaçados e os militares fardados ou não passaram a vigiar as portas de nossos teatros enquanto seus subalternos mutilavam nossos filmes, logo depois institucionalizou-se a censura como forma de silenciar nossa imprensa e de proibir a divulgação de nossos poemas e romances. Artistas e intelectuais começaram a ser caçados ao mesmo tempo que nossos representantes políticos legítimos (eleitos pelo voto popular) eram sumariamente cassados. O povo que buscávamos alcançar (com erros e acertos, tantas vezes com incompreensão ou sectarismo; mas também, porque esconder inúmeras vezes com inesquecíveis encontros que surpreendiam a nós mesmos) para dar um significado produtivo ao nosso trabalho cultural (que procurava negar a nós mesmos, enquanto classe média inquieta e revoltada, para colocar-se junto ao proletariado urbano e camponês) passou a ser nosso ensanguentado mas imbatível companheiro de cela e de torturas [...] (PEIXOTO, 1989b, p. 57, 58).

Porém a reação não tardaria. A primeira resposta artística ao Golpe de 1964 veio, em 11 de dezembro do mesmo ano, com *Show Opinião*⁷⁸. Um *show* contra a ditadura, escrito por

⁷⁸ Após o golpe, ex-integrantes do CPC, em parceria com o Arena, produziram o *Show Opinião*, que estreou no Super *Shopping* do Rio. No ano seguinte, fundaram o grupo de mesmo nome, mantendo-se como teatro de resistência à ditadura por quase uma década. Seus sócios fundadores foram Ferreira Gullar, Vianinha, Paulo

Paulo Pontes, Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa, todos ex-componentes do CPC da UNE. Trata-se de um musical, um *show-verdade*, no qual cantores-atores cantando contam suas histórias, e representam a si mesmos e a sua classe social, quando não se podem realizar montagens de estética realista (BOAL, 2000, p. 224-227).

É considerado o mais bem acabado exemplo de arte participante e de protesto, o melhor modelo da linha de arte de resistência e espetáculo-chave dentro da produção artística daquele momento. Mostaço (1982) comenta que foi um raro exemplo, dentro do panorama teatral brasileiro, de espírito inteiramente grego – “o povo do palco era o mesmo da plateia.” (MOSTAÇO, 1982, p. 76, 77). Boal (2000) completa definindo os atores como “a encarnação do povo em cena”: Nara Leão⁷⁹, a moça da classe média, de Copacabana, Zé Ketí vindo do morro e João do Vale, do Nordeste (BOAL, 2000, p. 226, 230). Como em *Gota d’água*, de Buarque e Pontes com seus representantes da classe média, Creonte e sua filha Alma e os da parcela da população que passa por dificuldades – Corina, Cacetão, Nenê, Estela, Zaíra, Maria, Boca Pequena, Amorim, Xulê, Galego, Jasão, Egeu e Joana.

É um *Show-teatro*, pautado no diálogo (entre as personagens e elas com público) e não na postura solitária e lírica do cantor com relação ao público. Coloca em cena a vida miserável do nordestino, as dificuldades encontradas por aqueles que migravam para a região Centro-Sul, associadas aos dados estatísticos sobre a migração, às dificuldades da vida do povo em geral, além de relatar os obstáculos enfrentados pelos artistas populares para serem reconhecidos.

No entendimento de Schwarz (2001), a música no *Show Opinião* cumpria o papel de “resumo de uma experiência social” e em sua totalidade cênica mostrava algo natural – o direito de todo cidadão de ter uma opinião, mesmo que, na época, a ditadura não quisesse (SCHWARZ, 2001, p. 37). No entanto a palavra *opinião*, no contexto desse *show*, não significava apenas ter um modo de pensar e a música não se restringia ao *resumo de uma experiência social*. Era um canto, um grito, sim, de liberdade, mas o *Show Opinião* ultrapassava estas intenções. Os autores incitavam os espectadores a ter *atitude*, pois “Deus

Pontes, Pichin Plá, João das Neves, Tereza Aragão e Armando Costa (GARCIA, 1990, p.116). Michalski (1986) comenta que essa parceria inicial foi uma tentativa de criar uma filial do Arena, no Rio (MICHALSKI, 1986, p. 13). Isto se confirma na capa do disco *Show Opinião*, que registra o fato de a gravação se realizar durante a última apresentação do espetáculo, no teatro Arena, no Rio, no dia 23 de agosto de 1965.

⁷⁹ Nara Leão foi substituída de início por Suzana Moraes e, depois, por Maria Bethânia, em razão de problemas vocais, relatados por Boal (2000), em seu livro *Hamlet e o filho do padeiro* (BOAL, 2000, p. 228, 229) e que podem ser atestados no DVD 1, pasta *Show Opinião*. Observa-se na música *Borandá* (faixa 5), na fala inicial da faixa 6, no fragmento da *Missa agrária* (faixa 7), na música *Guantanamera* (faixa 13), na *Malmequer* (faixa 17), na *Deus e o diabo na terra do sol* (faixa 21) e na *Marcha da quarta-feira de cinza* (faixa 22), cansaço vocal e certa rouquidão, o que dificultava Nara cantar, e fez com que seu canto ficasse um pouco arrastado, com a afinação comprometida em certo grau.

dando a paisagem,/ o resto é só ter coragem”, perante a ditadura. Tanto é assim que mostravam o Carcará, “bicho que tem mais coragem que homem” e o caso de quem não deixava o morro por nada – “podem me prender,/ podem me bater / Podem até deixar-me sem comer,/ que eu não mudo de opinião.” (*SHOW...*, 1965).

O discurso do Opinião era bem amplo, apoiava-se no interesse pelo resgate da identidade nacional, levando ao conhecimento de todos a diversidade cultural brasileira, ao mostrar os seus diferentes discursos musicais. Exaltava os valores culturais de um tempo anterior ele (a bossa nova, cinema novo, o teatro de autores brasileiros) e repudiava a invasão da música americana por meio do advento do rádio e do disco. Tudo para propiciar a resistência à ditadura, ao mesmo tempo em que o *Show Opinião* já era resistência. Reclamava pela reforma agrária, denunciava a exploração do mais forte, a miséria no e do Brasil. E cantava a morte, porque “só os roçados da morte/ compensam aqui cultivar/ simples questão de plantar” (MELO NETO, 1965) como *Arena conta Zumbi*, segunda resposta à ditadura, no ano de 1965, e, uma década depois, *Gota d’água* também fez.

Sob a direção de Augusto Boal e coordenação musical de Dori Caymmi, os cantores do *Show Opinião* eram acompanhados por um conjunto composto de violão, flauta transversa e flautim⁸⁰, contrabaixo, bateria e um grupo vocal responsável pelo *back-vocal*⁸¹. Contou também com a colaboração de Cartola e Heitor dos Prazeres de recolher os versos do partido alto, o que Cavalcante Proença também fez com relação aos versos do Desafio do Cego Aderaldo e Zé Pretinho. Antônio Carlos Fontoura traduziu as músicas de Pete Seeger, Ferreira Gullar o trabalho de José Martí, Néelson Lins Barros fez o mesmo com as declarações lidas na parte internacional e Jorge Coutinho escreveu o diálogo de gíria entre Nara Leão e Zé Ketí (*SHOW...*, 1965).

A infraestrutura do *Show* compunha-se de três microfones, mesa de som, cenário de madeira, uma meia dúzia de refletores, celofane à guisa de gelatina e roupa do dia a dia. Produção simples, totalmente ao contrário do que seria, em 1975, *Gota d’água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, mas que atraiu mais de 100 mil pessoas, integrando palco e plateia em uma exortação da liberdade e da justiça. Dentre as suas 24 canções, estava *Carcará*, considerada o ápice do espetáculo, e que, mais tarde, se tornaria símbolo de resistência à ditadura (BOAL, 2000, p. 227).

⁸⁰ Supõe-se que o som do instrumento de sopro que se ouve na música *Rio 40 graus* (faixa 18) seja de um flautim.

⁸¹ Ouvindo o CD *Show Opinião*, percebe-se que esse *back-vocal* seja realizado por uma voz masculina e duas ou três femininas, considerando, para esta percepção, uma margem de erro.

Opinião foi o primeiro protesto teatral coerente, coletivo, contra a desumana ditadura que tanta gente assassinou, torturou, tanto o povo empobreceu, tanto destruiu o que antes chamávamos Pátria. Como coadjuvante sem cara – assim ficou o Brasil perdido no mundo, e nunca mais se levantou – gigante nocauteado em berço de miséria. Depois de três décadas de alienação, da Pátria resta a música (BOAL, 2000, p. 228).

Esse *Show* apresentava o diferencial de seu público ser composto por muito mais estudantes que o normal. A partir daí, tornou-se regra, para o teatro de vanguarda, ter um público estudantil, politizado e inteligente para o qual se podia oferecer argumentos e comportamentos bem mais elaborados, com o objetivo de serem imitados, criticados ou rejeitados (SCHWARZ, 2001, p. 37, 38). Classe média como plateia, nutrindo um teatro nominado de popular, mas a que o povo não tinha acesso, é uma tônica que se manteve em *Gota d'água* (1975), e que virou polêmica na entrevista que seus autores concederam a Fernando Peixoto, em 1976, comentada no primeiro capítulo.

Mesmo com tanto sucesso, o *Show Opinião* não escapou da censura. O primeiro corte se deu com a música *Notícia de Jornal*, que foi substituída por *Acender as Velas*. Depois, como se não bastasse, os dados estatísticos falados durante a música *Carcará* sofreram mudanças, que foram devidamente relatadas na Folha de São Paulo, de 16 de maio de 1965. Fato que atestou a ingenuidade da censura, pois o procedimento levou à reação de total apoio do público, que lotava a sala de espetáculo. Comovidos, aplaudiam em cena aberta, enquanto o trecho substituído era falado (MACIEL, 2004, p. 48).

Dessa forma, a seguinte parte da música *Carcará*: “Em 1950, mais de 2 milhões de nordestinos viviam fora de seus estados naturais./ 10% da população do Ceará emigrou,/ 13% do Piauí,/ mais 15% da Bahia,/ 17% de Alagoas”, foi substituída pelo texto “em 58 quarenta quilos de águas marinhas brasileiras foram oferecidas à Rainha Elizabete./ Em 60, o Brasil passou à primeira linha na fabricação mundial de cosméticos./ Em 62, Denner foi premiado na feira internacional de New York./ Em 64, o Brasil passou a fabricar o puro tergal” (MACIEL, 2004, p. 48), ficando evidente um maior número de palavras da segunda com relação à versão original⁸² e como a censura agia, sem preocupação alguma com a questão estética⁸³. Cortes

⁸² Em 1982, ano de remontagem do *Show Opinião*, João do Vale cita o colar de águas marinhas dado à Rainha Elizabete, enquanto o povo passava fome. Isto pode ser apreciado acessando a pasta *Show Opinião – Fragmentos de cenas e Carcará*, arquivo *Chico Buarque e João do Vale – Carcará* inserido no DVD 1. Nessa pasta, há também cenas do *Show Opinião* com Nara e Maria Bethânia.

⁸³ Se a mudança exigida pela censura foi realizada, mantendo o número de compassos, ou seja, com a mesma duração que tinha o primeiro texto, foram obrigados a aumentar a velocidade da fala (e não da música), em função do número de palavras excedentes. Se a opção foi esta, então, tinham em mãos o recurso técnico de deixar evidente para os espectadores a troca e sua ridícula aplicação, que podia levar ao não entendimento do texto, se as palavras não fossem bem articuladas, ou podiam até fazer uso disso, intencionalmente. Sem contar

que se presume haver também em *Gota d'água*, por iniciativa dos autores ou seguindo “sugestões” da censura? Detalhes que se confirmam na transcrição de fragmentos do CD Bibi Ferreira – Gota d'água – Buarque e Pontes. *Meleira* foi omitida e as palavras e expressões *gozam, tesão, coxa a coxa, filho da mãe, filho da puta, samba escroto*, foram substituídas⁸⁴.

O *Show Opinião*, teatro que Buarque e Pontes reverenciavam, por manter a aliança dos intelectuais com povo, figurava-se como uma proposta de vanguarda do teatro brasileiro, referência para o teatro musicado. Marcou o retorno da valorização da criatividade do ator, dos elementos lúdicos, como a música e o humor, diante do problema de repertório em que o teatro vivia. Além de tudo isso, provocou uma revolução mercadológica no setor discográfico, devido às características do mercado musical brasileiro naquele período, e ao grande sucesso do segundo LP de Nara Leão⁸⁵, intitulado *Opinião de Nara* (1964), composto de sambas de raízes (até então desprezados) e da MPB (novo produto). Perante essa situação, os empresários perceberam a existência de um grande público, bem maior que o esquematizado inicialmente, que se restringia aos estudantes universitários. Assim, com considerável investimento na área, estabeleceu-se o novo gênero, da MPB, que possibilitou conhecer de Clementina de Jesus a Edu Lobo e que, depois de 1966, as gravadoras e emissoras de televisão assumiram, por meio dos Festivais⁸⁶ (COSTA, 1996, p. 111).

O *Show Opinião*, um teatro-verdade, que teve sua origem no cinema-verdade, cujo principal foco eram depoimentos pessoais dos três cantores, personagens reais (Nara Leão, Zé keti e João do Vale). Este tipo de teatro era uma estética que já tinha sido praticada pelos seus autores, ex-cepetistas, em autos de ruas, por meio de *trechos de poemas, diálogos, refrões, histórias curtas, colagem de canções e depoimentos pessoais* (FREITAS FILHO, 2006, p. 177, 187). Como bem relatam, na capa do LP, mostrando que esse *Show* era uma experiência

que a sua própria natureza já causava estranhamento – uma atmosfera de protesto que incorporava enaltecimento à nação? Outra opção seria aproveitar a questão da velocidade, introduzindo o cômico das formas, gestos ou movimentos. Mas é bem provável que, por se tratar de um assunto sério, optaram por aumentar o número de compassos, jogando o contracanto (o canto do *back-vocal* feito com a palavra *Carcará*) para frente.

⁸⁴ Ver APÊNDICE E – Transcrição CD Bibi Ferreira: Gota d'água - Buarque e Pontes, p. 197. Sugere-se que se acesse este APÊNDICE, ouvindo a interpretação de Bibi Ferreira, inserida no CD de mesmo nome.

⁸⁵ Com o *Nara* (1964), seu primeiro LP, pela gravadora Elenco, Nara Leão inaugurou o que veio se chamar de MPB. Música que incorpora a harmonia da Bossa Nova, o baião, sambas tradicionais, acrescidos do desejo de participação política (FREITAS FILHO, 2006, p. 179). Participação política que ela própria comentou no arquivo *Nara Leão – depoimento*, na pasta *Video – Fragmentos de cenas e depoimentos* inserida no DVD 1. Momento em que também falou de seu rompimento com a Bossa Nova, seus discos e o sucesso da música *A Banda*. Música que lançou em compacto e vendeu cem mil cópias em menos de uma semana (WERNEK, 2006, p. 50).

⁸⁶ Foi em 1965 que Chico Buarque gravou seu primeiro compacto com as músicas *Pedro Pedreiro* e *Sonho de carnaval*. No ano seguinte, dividiu o prêmio do 2º Festival de Música Popular Brasileira da TV Record com Geraldo Vandré e Theo de Barros. *A Banda*, interpretada por Nara Leão e Chico Buarque, e *Disparada* por Jair Rodrigues, o Trio Maraiá e Trio Novo, foram as duas músicas favoritas do festival e que racharam a opinião do auditório (WERNEK, 2006, p. 48).

nova no teatro brasileiro, resultado de longos anos de trabalho e pesquisa de intelectuais e artistas que, para levar a cultura ao povo, rompiam com a cultura de elite. Fazer cultura com e para o povo era o lema, e, para isso, foram até entidades esdudantis, sindicatos... (*SHOW...*, 1965).

Texto-colagem como o do *Show Opinião*, é um procedimento épico, que tende ao painel, mosaico, e era o preferido dos grupos com tendências à pesquisa de linguagem de vanguarda e do teatro engajado (FREITAS FILHO, 2006, p. 65, 184) e que mantém pontos de contato com *Gota d'água* também porque esta obra tem sua estrutura fragmentada. Texto que a análise do CD *Show Opinião* possibilita evidenciar o material característico que o compõe, como o uso de um *trecho do poema* de *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, que é anunciado e declamado depois da *Incelência*⁸⁷, de domínio público⁸⁸ (faixa11) sobre o mesmo tema – a morte.

O *diálogo* pode ser observado na faixa 6, entre Zé Ketí e Nara Leão, seguido do *Desafio do Cego Aderaldo e Zé Pretinho*⁸⁹, que também é um diálogo, mas cantado, e na

⁸⁷ *Incelência* começa em tom menor, (ré menor natural - Dm), no *ran* da palavra *esperança*, aos 24s, modula (Si bemol maior – Bb), depois volta para o tom inicial na palavra *diz*, ao 1min05s, e assim por diante. Lembra muito a música cantada em ritos católicos, em função do tipo de escala que usa (escala menor natural) e pela aclamação, que a mudança para tom maior proporciona. A sensação que se tem é que o tom menor impregna o maior de melancolia. Vale lembrar que a escala menor natural é o modo eólio usado com frequência no canto gregoriano e fazer uma observação quanto às letras em frente aos nomes dos tons. São cifras que representam os tons e acordes de uma música. Tons são alturas e acordes são três ou mais notas tocadas ou cantadas, simultaneamente. Os tons ou acordes maiores são representados pelas letras A, B, C, D, E, F, G (*Lá maior, Si maior, Dó, Ré, Mi, Fá e Sol*, respectivamente), acrescentando o *m* aos tons e acordes menores. Ver APÊNDICE G – Noções de teoria musical, p. 202.

⁸⁸ *A Incelência* (faixa 11) e *Missa Agrária* (faixa 7) são músicas que têm arranjos a duas vozes. Na *Incelência*, o arranjo se inicia ao 1min41s, com a participação de vozes em uníssono e a flauta transversa. Na *Missa Agrária*, cantam a parte mais aguda da melodia em dueto (duas vozes) e a mais grave em uníssono e vão alternando desta forma. O dueto começa aos 32s, passa para o uníssono aos 41s, volta a ter dueto aos 44s, e assim por diante. Em todas as outras músicas, os *back-vocais* estão em uníssono, exceto *Guantanamera* (faixa 13), que possui um dueto no final, *Tiradentes* (faixa 23), aos 2min03s, 2min19s, 2min42s, 3min05s, *O Favelado* (faixa 9), aos 2min40s e *Cicatriz*, aos 41s, apenas na palavra (me)tade. Cabe, ainda, afirmar que os *back-vocais* respeitam as características vocais exigidas pelas canções, como acontece em *Peba na pimenta*, música do nordeste, cantada com um som gutural. E, por fim, é importante esclarecer que *vozes em uníssono* significa que as pessoas cantam juntas a mesma melodia, a uma só voz, cantam tudo igual.

⁸⁹ Ver APÊNDICE H – Repentes, 1, p. 209. A letra desse repente foi transcrita em razão de sua beleza, seu teor lúdico e perspicácia. Ele é estruturado sobre o modo mixolídio, na altura de dó, é um Dó mixolídio (escala maior). A utilização dos modos mixolídio, dórico, eólio é algo característico da música nordestina. O texto de *Gota d'água*, indica, também, que Caceté canta um repente narrativo – um coco de repente, uma embolada, que é cantada utilizando o sistema modal e que, geralmente, se realiza entre uma dupla de cantadores, dialogando em forma de improviso com acompanhamento batucante de pandeiro. O mesmo se aplica à *Corrente de boato* que se encontra no final do primeiro ato, e que, pelo que tudo indica, é outra embolada, mas nesse caso, dialogada. O texto está escrito em redondilha maior (verso de sete sílabas poéticas, metro preferido para quadras, trovas populares, cantigas de roda e desafios) e o tema *fasta* é tratado de modo brincante, crítico, escatológico. Pode-se confirmar que se trata realmente de uma embolada, cantando a melodia do *Corno conformado*, de Calvino de Atalaia e Ivan Embolador, inserida no DVD 2, utilizando a letra da *Corrente de boatos*, de Buarque e Pontes, que se encontra no APÊNDICE H – Repentes p. 209. A maioria das emboladas Calvino de Atalaia e Ivan

faixa 9, quando há duas referências (faladas) à ditadura, das três que existem no espetáculo – *olhos vermelhos está fora de moda e agora sou da linha dura*. A terceira está na faixa 6 e trata-se do caso do *K que não estava dando sorte*. Menções ao regime ditatorial estão presentes também em Buarque e Pontes e estão ligadas à figura do Creonte, *o explorador* na peça.

Os *refrões* podem ser constatados no *Samba, samba, samba*, de Zé Ketí (faixa 3), que começa com um samba batucada (compasso binário⁹⁰), seguido por *Samba é bom batido na mão*, samba de partido alto, terminando com um refrão de samba de roda (compasso quaternário)⁹¹. Quanto à *história curta*, pode ser citada a de João do Vale, que não deixa de ser um depoimento, pois conta sobre a injustiça social que seu avô sofre por ter que trocar um saco de arroz por *duas piula* (faixa 4).

A *colagem de canções* acontece na faixa 14. Consiste de uma sequência de discursos musicais com objetivo crítico. Começa com um texto sobre a desvalorização dos sambas em função do incremento do rádio e do disco, que proporcionou grande divulgação da música estrangeira. A resposta a esse texto é um fragmento de *Hipocríta*, discurso musical sob estética da jovem-guarda (um *rock* bolerado), seguido de um segundo e um terceiro em estilo americano, tratado de maneira lúdica e crítica. O último é um *slow rock* (*rock* em 6/8), em que há uma voz em nhá, nhá, anasalada, representando a frivolidade (algo desprovido de inteligência) que se supõe ter esse tipo de música, completada com o texto de Nara e o baixo (a voz masculina) com sua característica lúdica, que brinca com os últimos sons graves que não possui (aos 57s)⁹². O lúdico e o crítico, modos de proceder que são encontrados em *Gota d'água*, mas não em referência à americanização. Ela já foi absorvida pelo povo da Vila do Meio-dia, tanto que determinadas personagens tomam *Old Eight* com Coca-cola.

Embolador estão no modo mixolídio (modo maior), destacando-se a *Cobrança na rua* por ser no modo eólio (modo menor).

⁹⁰ Compasso binário é o andamento da marcha. Se contar um, dois sequencialmente ou cantar *Marcha soldado*, pode-se entender do que se trata. Também se pode fazer isso com o samba da faixa 3. O mesmo se aplica ao quaternário, contando-se um, dois, três, quatro junto com o samba de roda, ou ouvindo, cantando as toadas como *Luar do Sertão, Nesta rua* (música folclórica).

⁹¹ O primeiro samba desta faixa começa em mi menor natural - Em, no primeiro (sam)ba (aos 3s), passa para Dó maior – C e no *seu* do beijo (aos 15s) vai para Lá maior – A. O *Samba é bom batido na mão* está em Fá maior – F e termina com samba de roda (aos 46s) em Dó maior – C. A mudança de tonalidade que existe no primeiro samba é uma característica dele, mas que não deixa de colaborar para a fragmentação do discurso do *Show Opinião*, como todos os outros subsequentes a ele. O procedimento padrão que se adota normalmente, quando se passa de uma música para outra, e esta se encontra em tom diferente da primeira, é fazer uma preparação, uma ponte para se chegar à nova tonalidade. E isso não acontece no *Show*, o discurso musical fica fragmentado, como o teatral de *Gota d'água*. Vale ressaltar que, a partir desta nota de rodapé, quando se referir às mudanças que ocorrem em determinada sílaba de tal palavra, se usará um parêntese para marcá-la, como se fez na palavra *samba* acima.

⁹² O bolero está em Sol maior – G, a parte da Nara em Dó maior – C e o *Slow rock*, em Lá maior – A. Para entender compasso 6/8 é só cantar o nhá, nhá, nhá, nhá, nhá nhá junto com a música, marcando com a mão.

Os *depoimentos e essas histórias* se desenvolvem com fundos musicais como nas faixas 2⁹³ e 11, ou não, como nas 9⁹⁴ e 6. A faixa 15 do *Show Opinião* apresenta-se de forma diferenciada por se iniciar com *Sina de caboclo*⁹⁵, mantendo-se suave, por determinado tempo, durante a fala, e, depois, se extingue. Há ainda o momento em que João do Vale conta a história do saco de arroz (faixa 4), e a música cumpre a função de criar atmosfera, intensificar as emoções do personagem. Função esta que é adotada no musical de Buarque e Pontes, o que pode ser averiguado no CD *Bibi Ferreira – Gota d’água*, na maioria de suas faixas, exceto a 1, 6 e 8.

É durante os *depoimentos e histórias* que acontecem as dramatizações e piadas. Dramatizações presentes na música *Peba na pimenta* (faixa 1), na qual se pode observar que os risos não são apenas resultantes do canto, da palavra e suas inflexões, mas também de prováveis gestos, movimentos e da situação, da mesma maneira como acontece no *Ó e Ó e no ó*, (faixa 4, aos 22s). Tipo de humor da tradição popular, brincante, festivo, malicioso, anedótico, escatológico, cheio de duplo sentido, que tece crítica circunstancial e marca presença no canto de Cacetão:

⁹³ Na faixa 2 há um xote como na faixa 1. Nesta, o xote *Peba na pimenta* está em Fá maior – F e modula para ré menor – Dm no *Ai*, (ao 1min08s). Naquela, o *Pisa na fulô*, é em dó menor – Cm, *Ela come três quilos de carne* está em Dó maior – C e o instrumental durante a fala de Nara Leão está em mi menor – Em. Essas diferenças de tons de uma música para outra também têm relação, com a escolha do que se adapta melhor à tessitura das vozes e dos instrumentos envolvidos (região da voz mais confortável ou do instrumento que soa melhor). O mesmo ocorre com o *leitmotiv* de *Gota d’água*, que se repete com uso de diferentes materiais sonoros. Ver faixas 2, 3 e final da 11.

⁹⁴ *O Favelado* está na tonalidade de Mi maior – E e cheia de *dominantes secundárias*, traço característico do samba e afinidade que compartilha com a música de Chico Buarque. Esta explicação sobre dominantes secundárias, a seguir, toma com base o tom de Dó maior. A escala de Dó maior é a sequência das notas – *dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó*. Cada nota é denominada como um grau da escala, fazendo de *dó* o I grau, *ré* o II, *mi* o III, *fá* o IV, o *sol* o V, o *lá* VI, o *si* o VII e o *dó* o VIII grau. Em cima destas notas, são montados os acordes (três ou mais sons que serão tocados simultaneamente). O campo harmônico de Dó maior é essa sequência destes acordes montados em cima de sua escala, e o V grau da escala é a dominante do tom. Desta forma, a dominante de Dó é o acorde montado em cima da nota sol, o acorde Sol maior – G. Mas é bom lembrar que cada grau da escala de Dó maior tem seu acorde, e que, de modo geral, possuem suas dominantes. Estas dominantes não fazem parte do campo harmônico de Dó maior e, por isso, são chamadas de *dominantes secundárias*. O uso das dominantes secundárias possibilita realizar uma harmonia e melodias mais elaboradas e é um tipo de *empréstimo modal*. No *Show Opinião*, *Ela come dois quilos* (faixa 2), *Borandá* (faixa 5), *Incelência* (faixa 11), *Hipócrita* (faixa 14), *Nega Dita* (faixa 10) são músicas que utilizam dominantes secundárias. Na música *Opinião* (faixa 16) isso pode ser notado como facilidade, na segunda parte da melodia (aos 43s), pois ela não segue a lógica que vinha desenvolvendo. Na *Bem Querido* de Chico Buarque, pode-se observar empréstimos modais na penúltima estrofe, momento em que se muda totalmente a melodia. Esta música faz parte da peça *Gota d’água* e sua gravação está inserida na pasta *Gota d’água – extras*, DVD 1, a letra se encontra no APÊNDICE I – Letras das músicas da peça *Gota d’água*, p. 213 e a partitura, no APÊNDICE J – Partituras da peça *Gota d’água*, p. 217. Ainda estão disponíveis tabelas com os graus da escala, seus nomes, cifras e escala de Dó maior e seu campo harmônico, APÊNDICE G – Noções de teoria musical, p. 202.

⁹⁵ Na *Sina de caboclo*, a primeira parte está em Si maior – B, o “Mas plantá pra dividi/ eu não faço mais isso não” está em Mi mixolídio – E, e o “Eu sou um pobre caboclo [...]” e “Qué vê eu batê enchada no chão [...]” estão em Dó mixolídio (*SHOW...*, 1965).

(Cantando)

Depois de tanto confete
 Um reparo me compete
 Pois Jasão faltou à ética
 Da nossa profissão*⁹⁶
 Gigolô se compromete
 Pelo código de ética
 A manter a forma atlética
 A saber dar mais de sete
 A nunca virar gilete
 A não rir enquanto mete
 Nem jamais mascar chiclete
 Durante sua função*
 Mas a falta mais violenta
 Sujeita a pena cruenta
 É largar quem te alimenta
 Do jeito que fez Jasão
 Veja a minha ficha isenta
 Tenho alguém que me sustenta
 Que já passou dos sessenta
 Que mais de uma não aguenta
 Que desmonta quando senta
 Que é careca quando venta **
 E este amigo se apresenta
 Domingo sim, outro não
 Não é virtude nem vício
 É um pequeno sacrifício
 É um músculo do ofício
 Em constante prontidão
 Fecho os olhos e, viril
 Tomo ar, conto até mil Ver
 Penso na miss Brasil
 E cumpro co' a obrigação
 Gargalhadas gerais no final da embolada; [...]
 (BUARQUE, PONTES, p. 25, 26).

No *Show Opinião*, há uma diversidade de discursos musicais, como em *Gota d'água*, cumprindo, assim, os objetivos de seus autores de regastar raízes brasileiras, manter contato com o povo e valorizar o que é nacional. Ele se compõe de xotes (faixas 1 e 2), um repente dialogado, o *Desafio do Cego Aderado* (faixa 6) e outro narrativo, *Tiradentes* (faixa 23) na mesma altura e modo que o primeiro, em Dó⁹⁷ mixolídio – C. Há um baião também mixolídio em Ré – D, que é o *Deus e o diabo na terra do sol*, (faixas 12 e 21) e vários tipos de sambas, além dos já comentados.

⁹⁶ A embolada é em redondilha maior, mas pode haver um de *pé quebrado*, como em todo repente. Expressão usada pelos cantadores para aquele verso que faltou uma sílaba poética para completar a redondilha e é o caso dos versos que contêm um asterisco. Os que têm dois asteriscos se referem à elisão do monossílabo tônico, do *É* com palavra seguinte, que, por regra, não existe, mas, em se tratando de cultura popular, a oralidade prevalece.

⁹⁷ Quando o acorde ou escala for maior, convencionou-se chamá-los de apenas escala de Dó ou tom de Dó ou acorde de Dó, por exemplo, não precisando indicar que se trata de uma escala, tom ou acorde maior.

Há o *Nega dita* (faixa 10) em tom maior⁹⁸, (Mi maior – E), *Opinião* (faixa 16) em tom menor, (mi menor – Em), *Malvadeza Durão* (faixa 19) em Lá maior – A, *Esse mundo é meu* (faixa 20) na tonalidade de Ré maior – D e *Cicatriz* (faixa 24), que está em dó menor e que é um caso particular. Ele começa usando a escala natural e a partir de “Deus (dan)do a pai(sa)gem me(ta)de do (céu) já é (meu)” transita pela harmônica, natural, melódica, natural, harmônica, respectivamente. Na segunda parte, “Pobre nunca teve (pos)to [...]”, vai para o modo dórico e depois no *ai* volta para a escala natural e termina assim (*SHOW...*, 1965).

Além dessas, o *Show Opinião* conta com a *Carcará* (faixa 8), que se concretiza como um samba em modo dórico⁹⁹, na tonalidade de ré menor – Dm – uma música de protesto em ritmo de Bossa Nova. Bossa Nova que, naquele momento, era contestada com relação ao tema que abordava. *Amor e flor* já não cabia mais, como comenta Gianfrancesco Guarnieri, em *Tempo de guerra* (faixa 14), do *Arena conta Zumbi*¹⁰⁰ e Nara Leão, em entrevista¹⁰¹. Contudo, tanto nesta música, que apresenta um coro também em dórico, quanto na *Carcará*, a rítmica da Bossa Nova persiste e recebe um tratamento não muito convencional. Na *Carcará*, mais que na música do *Arena conta Zumbi* (embora esta tenha a harmonia de Bossa Nossa e aquela não), a levada é agressiva, pesada, pelo fato do baixo e a bateria estarem em primeiro plano, contrariando o padrão da Bossa, que é um samba para se cantar e tocar, suavemente.

O trabalho de Pontes, Vianninha, Costa ainda apresenta um lamento em tom menor (lá menor – Am), que transita entre as escalas menores natural, harmônica e o modo dórico,

⁹⁸ As escalas são organizações dos sons (*dó, ré, mi, fá, sol, la* e *si* naturais, sustenizados (#) e bemolizados (b)) em diferentes tipos de relações. A escala é o parâmetro básico que determina as características de uma música e a razão da linguagem musical existir. Se é melancólica (tom menor), se alegre (tom maior), discriminando-as, superficialmente. É como se cada uma tivesse seu colorido específico. Quando se declara que uma música está em tom maior ou tom menor, quer dizer que ela foi estruturada, tendo como base a escala maior ou menor e que, na verdade, são os modos jônico e eólio, respectivamente. No século XVII, esses modos foram considerados os de resultados mais satisfatórios, mais adequados à harmonia. A partir dessa data, refere-se a estes modos como, simplesmente, tons maior e menor, ou escalas maior e menor, com as quais, grande parte da música ocidental se baseia (ISAACS; MARTIN, 1982, p. 242), enquanto os outros modos são usados nas músicas medieval, folclórica, oriental, Bossa Nova, nordestina, MPB em geral e no Jazz. Ver mais esclarecimentos sobre modos, escalas maior e menor, notas sustenizadas e bemolizadas no APÊNDICE G – Noções de teoria musical, p. 202.

⁹⁹ Os modos são escalas usadas, originalmente, pelos gregos, que no século II d.C., já tinham incorporado o padrão de afinação da escala pitagórica (*dó, ré, mi, fá, sol, la* e *si*) e suas relações. Quatro desses modos gregos foram adaptados no século IV, por Santo Ambrósio, bispo de Milão, para uso eclesiástico. Mais tarde, século VI, Gregório Magno aperfeiçoou os modos ambrosianos, acrescentando a eles mais quatro modos, denominados de Eclesiásticos. Finalmente, no século XVI, o monge suíço Henrique de Glarus atribuiu nomes gregos a doze modos, embora a maioria de suas indicações, com relação aos modos gregos originais, fossem incorretas. Dessa forma, os modos autênticos são dórico (escala menor), frígio (escala menor), lídio (escala maior), mixolídio (escala maior), eólio (escala menor), jônico (escala maior) e aos 6 modos plagais, acrescenta-se o prefixo hipo ao nome dos autênticos, mantendo sua característica de escala maior ou menor. É importante ressaltar que cada modo guarda suas particularidades que os define como tal, e que o modo lócrio (escala menor) não foi incluído na lista de Henrique de Glarus (ISAACS; MARTIN, 1982, p. 116, 242).

¹⁰⁰ O CD *Arena conta Zumbi* está inserido na pasta de mesmo nome, no DVD 1.

¹⁰¹ Essa entrevista se encontra na pasta *Videos – Fragmentos de cenas e depoimentos*, arquivo intitulado *Nara Leão – depoimento* e a música do *Arena conta Zumbi* está na pasta de mesmo nome, DVD 1.

procedimento quase igual ao de *Cicatriz* (faixa 24). É a *Borandá*, de Edu Lobo (faixa 5), um lamento acompanhado por um violão, que se inicia com uma harmonia de Bossa Nova e ao 1min10s se transforma, definitivamente, neste gênero com a entrada da bateria e do baixo, terminando com um acorde maior¹⁰². Há um hino, a *Marcha Rio 40 grau* (faixa 18), em Lá maior – Ab, *Guantanamera* (faixa 13), um *protest song*, em Dó maior – C e duas marchas-rancho: a *Marcha da quarta-feira de cinzas*¹⁰³ (faixa 22), e *Malquerer* (faixa 17) em Dó.

Quanto à estrutura do *Show*, por mais que ela seja fragmentária, há uma lógica montada por semelhanças ou contrastes. Como a quebra que acontece na faixa 2, quando Zé Keti fala que ia à feira e trazia duas bolsas de compras e é interrompido pela música: “Ela come dois quilos de carne por dia/ Meu Deus que horror!/ Mas na hora da coisa/ Ela fica com coisa/ E não quer amor.” (*SHOW...*, 1965). Por mais que os textos tenham relação quanto ao assunto, houve um rompimento da continuidade do discurso musical e teatral, por causa do corte da fala de Zé Keti¹⁰⁴ e pela troca de um violão solando suavemente, no fundo, por uma batucada com baixo, bateria e violão, causando, assim, um estranhamento aos moldes de Brecht. Igual ao contraste que acontece entre a marcha-rancho, *Malmequer* (faixa 17) em Dó maior – C, toda inocente, carnavalesca que fala que “o amor é seu e de mais ninguém” e um fragmento de batucada em Fá maior – F, que a contesta, cantando que “mas acorrentado ninguém pode amar.” (*SHOW...*, 1965). Arrisca-se em afirmar que, neste caso, seja uma referência à ditadura. Sutileza que é um dos traços do trabalho de Chico Buarque e Paulo Pontes e, estranhamento, procedimento brechtiano usado também em *Gota d’água*, por duas vezes.

A coerência do discurso do *Show Opinião* não está no fato de ter um fio condutor, mas na própria escolha dos cantores com suas características de personagens da vida no ano de 1964, e dos temas abordados em forma de mosaico. Ela está na música que dá o tom (intenção, atmosfera) da fala, e vice-versa, criando conexões. Torna-se presente também quando a música representa o personagem que canta, porque é sua criação, seu mundo, sua própria voz (no caso de João do Vale e Zé Keti). Ou porque a música é uma escolha consciente de querer se misturar com diversos discursos, que não fazem parte do seu

¹⁰² *Borandá* começa em lá dórico (lá menor – Am), no (re)zo passa para lá harmônica e, depois, no (De)us volta para o modo dórico. Em seguida, no (ser) vai para a escala de lá natural, no lu(gar) para harmônica e depois repete a música com diferenciações na letra.

¹⁰³ Esta música está em Fá menor, no (por)que (aos 22s) modula para Fá maior e volta para Fm no (quem), aos 38s.

¹⁰⁴ Supõe-se que seja um corte, pela natureza da sequência dos materiais, e se aventura em afirmar que houve atraso do grupo todo. A hesitação do canto pode ser observada com a entrada de uma voz feminina sozinha e com o desencontro vocal que continua até a palavra *quilos*.

cotidiano, para se tornar parte dele – ser povo (no caso de Nara Leão). E soltar um grito engajado com seus companheiros de viagem. Voz, grito que toma força e corpo com a ave **Carcará** (faixa 08) e seu canto aos 38s. Porque esse grito resume o desejo de tirar o povo da marginalidade, criando uma classe que se identifique com os interesses nacionais, tanto no palco quanto na assistência.

João do Vale, compositor vindo do Maranhão, apresenta as particularidades musicais de sua região, conta a miséria de lá, e que também é do Brasil, e sua necessária vinda para o Rio de Janeiro. Zé Ketí faz parte da mesma história. “É o morro que tem sede, fome e chora por dentro, é favelado”. Nara Leão, representante da classe média, “quer cantar todas as músicas que ajudem a gente a ser mais brasileiro, que façam todo mundo querer se mais livre, que ensinem aceitar tudo, menos o que pode ser mudado.” (*SHOW...*, 1965).

A fala de Nara Leão é a síntese dos objetivos do **Show**, que é realizar um espetáculo pautado na pesquisa de tradições e discursos populares, para criar um teatro popular revolucionário e nacionalista. Mas, para fazer esse teatro, com intuito de levar cultura para o povo, tendo como matriz a cultura popular desconhecida, fazia-se necessário ser didático. Atitude de mostrar, ensinar, que pode ser observada no momento em que João do Vale apresenta **Peba na Pimenta**, **Incelença** ou quando Nara anuncia a *protest song*, **Guantanamera** e o fragmento do poema de João Cabral de Melo Neto, aos quais, provavelmente, o brasileiro ainda não tinha acesso. Didatismo que também existe em **Gota d'água**, mas que é tratado de forma crítica.

No **Show**, Nara Leão é a voz dos intelectuais, dos autores, da pequena burguesia apresentada, no preâmbulo do livro de Buarque e Pontes, que, naquela época, ainda mantinha aliança com o povo e possuía espírito revolucionário, para mudar a ordem estabelecida. Incita o público a ter opinião, mostrando a natureza do **Carcará**, que tira da queimada seu alimento e reforça afirmando que basta apenas ter a coragem para ser arma de resistência ao autoritarismo.

Entretanto há quem não acredite na eficácia do discurso estético do **Show Opinião**, sendo esta crítica extensiva ao **Arena conta Zumbi**. Trata-se da opinião que Iná Camargo Costa sustenta sobre aquele espetáculo, em seu livro *A hora do teatro épico* (1996), alegando que nele se faz pouca referência à ditadura, a ponto de se levar a pensar que foi concebido em um período anterior, por lidar com o golpe de 1964, como se este fosse um simples acidente de percurso. Em *Sinta o drama* (1998), ela se coloca de forma mais contundente, julgando o **Show Opinião** (sem deixar de lado sua qualidade) como *um passo atrás* no teatro, por não

considerar a gravidade do momento histórico, enquanto seus autores defendiam-no como algo inovador (COSTA, 1996, p. 101, 102; 1998, p. 187).

Com relação ao *Arena conta Zumbi*, concebe-o como *mais um passo atrás*, porque, com ele, os problemas se agravaram. Pela razão de se tentar relacionar a luta de resistência armada do Quilombo dos Palmares, rica em estratégias de ataque e defesa, que durou 100 anos, a um movimento mal esboçado no período que antecedeu a 1964, e inexistente depois dele. E, devido ao fato de haver, no que diz respeito ao conteúdo da peça, uma *flagrante contradição* entre o espetáculo e a verdade histórica, tanto colonial como a do ano de 1964, e de Boal e Guanieri, no âmbito da forma, terem pecado ao abandonar as conquistas do teatro épico, mesclando o tratamento épico com o dramático (COSTA, 1998, p. 187, 188).

Em termos musicais, há o olhar de Freitas Filho (2006), que define a orientação vocal dos atores do *Arena conta Zumbi* como falha, pois, segundo ele, “no que se sabe de técnica da voz nos dias de hoje”, e por este motivo, “qualquer elenco poderia render mais. O que falta em afinação e qualidade de timbres, no entanto, sobra em garra e senso teatral.” (FREITAS FILHO, 2006, p. 67)¹⁰⁵.

Apesar das críticas, esses espetáculos não são destituídos de suas intenções estético-políticas e de seu valor como resistência à ditadura. Até porque a resistência pode se firmar, justamente, partindo de um modelo considerável de luta contra o poder, como a história do Quilombo dos Palmares, para mostrar que já existiu um exemplo de oposição eficaz no Brasil e incitar o público a resistir à ditadura. Além disso, arte se faz da manipulação objetiva de materiais, plasmados de forma subjetiva, percebidos e apreendidos do mesmo modo, subjetivamente. Se, no *Show Opinião*, não se fazem tantas referências à ditadura, talvez tenha sido uma escolha, ou porque não tiveram escolha alguma, ou porque estava tão implícito que não havia a necessidade de fazê-lo, mas, simplesmente, fazer sentir.

É pertinente observar que as alusões ao regime, no *Show Opinião*, são demonstradas por meio do ridículo e da sutileza, enquanto os outros discursos musicais ou verbais assumem o teor de ludicidade, denúncia e protesto. Em *Arena conta Zumbi*, os brancos, que representam o poder, são *os ridículos*. Isso já não seria um grande indício crítico e de referência à ditadura? E quanto à crítica ao fato de Boal e Guanieri tratarem a peça épica e dramaticamente, pode-se afirmar que é algo natural desejar pureza de gênero, uma vez que o *teatro épico que já havia sido conquistado* era símbolo de engajamento. Mas seria possível

¹⁰⁵ O acesso à tese de doutorado de José Fernando Marques Freitas Filho foi realizado por meio da Internet e esta versão tem problemas de paginação. A numeração de páginas que consta no sumário não corresponde à real, portanto, a crítica mencionada está no final da 5ª página, item 2.2.2 De Opinião a Dr. Getúlio.

existir gênero puro, sendo que a própria tragédia grega faz uso do épico, com a presença da figura do mensageiro?

No que diz respeito à questão de se partir de acontecimentos históricos, para se fazer arte, esse discurso sempre será artístico e não de fatos. Além disso, o modo como Boal e Guanieri reatualizam o Quilombo dos Palmares, em *Arena conta Zumbi*, é um procedimento adotado na contemporaneidade dos anos de 1960, confirmado pelas palavras de Marisa Martins Gama Khalil (2001) que, no final deste fragmento de texto, deixa ecoar a voz de Linda Hutcheon (1991).

Uma das tendências da narrativa contemporânea é, pois, a metaficção historiográfica, que é definida por uma preocupação com o fazer narrativo, mas ao mesmo tempo com um olhar que recupera o contexto histórico. O narrador toma episódios e personagens históricas sem qualquer compromisso de fidelidade às representações que deles foram feitas, seja pela história oficial, seja por outras obras literárias. Assim, o pós-moderno trabalha sempre no sentido de problematizar fronteiras, destruindo oposições e modelos de representação. O escritor pós-moderno sugere que, “reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico.” (KHALIL, 2001, p. 179).

Acerca da falha de orientação vocal dos atores do *Arena conta Zumbi*, cogitada por Freitas Filho (2006), pode-se sustentar de que se trata de uma crítica inconsistente. Isso porque o pesquisador argumenta se pautando *no que se sabe de técnica da voz nos dias de hoje* – não só nos dias de hoje como também nos dos anos de 1965. Uma prova disso é a qualidade vocal e a precisão de afinação que Lima Duarte apresenta nos recitativos de *A mão livre do nego* (faixa 6) e em *Ave Maria* (faixa 7)¹⁰⁶, do cantor da música *A morte de Zumbi* (faixa 15) e de Gianfrancesco Guanieri, em *Tempo de Guerra* (faixa 14), embora ele tenha certa tendência em arrastar, pesar seu canto com relação ao acompanhamento instrumental¹⁰⁷. O que se sabe também é que, para se alcançar um nível de excelência vocal aceitável, demanda-se tempo de estudo, e a realidade brasileira não é razoável com a construção artística. No Brasil, não há a tradição cultural e muito menos educacional de se cantar em grupo, e a prática coral é considerada *coisa de velho*, ou *de criancinha*, ou *de igreja*. Cantar a

¹⁰⁶ Quando se refere à precisão na afinação, não se está considerando a *Ave Maria*, por ser uma fala cantada e não seguir o padrão de afinação ocidental, mas que não deixa de ser muito musical.

¹⁰⁷ Este fato pode ser verificado no início de seu canto durante a música citada, no “Eu sei que é preciso vencer/ Eu sei que é preciso brigar/ Eu sei que é preciso matar”. Neste último verso, pesa-se menos e canta-se o próximo, normalmente, sem arrastar. Isso também ocorre na faixa 1, a partir do 1min08s, deixando clara a sua dificuldade de respirar (BOAL, ON LINE).

duas vozes ou que seja em grupo, em uníssono, afinado e com adequação tímbrica¹⁰⁸ (coisa básica em música) já é trabalhoso, ainda mais associar a isto encenação.

Em se tratando de um teatro musicado, o trabalho é dobrado ou triplicado, dependendo do caso. Tem-se que atuar, cantar e/ou dançar, e, pela razão apontada há pouco, ou talvez por questões financeiras, faz-se com que se apresse a estreia de um trabalho; ou até mesmo por falta de consciência quanto à seriedade do ato de cantar, não se alcance um resultado adequado.

Ouvindo a gravação do *Arena Conta Zumbi*, apesar de os cantos solos, em sua maioria, serem afinados (e dependendo do caso, com qualidade vocal satisfatória), percebe-se que as vozes do coro não foram trabalhadas isoladas e nem em grupo, considerando-as de modo geral. Não há uma homogeneidade tímbrica, imprimem muita força ao cantar, principalmente, as vozes femininas, em especial, aquela que mais aparece, aumentando a probabilidade de se provocar desafinação no grupo. Muitas vezes, não cantam juntos, como, por exemplo, na música *Dádivas da natureza* (faixa 4), no *oi tem preá* (aos 2min08s) e na *Bondade Comercial* (faixa 9), no *nosso sangue correu* ao 1min16s. Também há partes em que passam a impressão de não saberem a melodia, como na faixa 2, *O navio negreiro*, na linha melódica das vozes masculinas, logo depois que eles começam o contraponto, aos 2min34s.

Em o *Arena conta Zumbi*, observa-se, sim, não só o despreparo vocal como também muitos problemas de afinação do coro¹⁰⁹, como no *Show Opinião*, e até mesmo em *Gota d'água*, que conta com a participação impecável de Bibi e orquestra. O *Arena* já começa com um arpejo¹¹⁰ de violão bem desafinado, mas que é resolvido na terceira música. De modo geral, o canto em grupo, no *Arena conta Zumbi*, apresenta sempre pontos de desafinação. No *Show Opinião*, há a dificuldade temporária de cantar de Nara Leão, o que não a desqualifica como cantora; há também lugares em que o *back-vocal* não canta dentro do padrão de afinação. Os pontos mais graves são na primeira parte de *Samba, Samba, Samba*, no samba de roda (faixa 3) e na palavra *mar*, da música *Deus e o diabo na terra do sol* (faixa12), que, depois, se repete melhorada, na faixa 21. Há outros momentos de dificuldades de afinação

¹⁰⁸ Timbre é a cor da voz. As diferenciações tímbricas são o que possibilita discernir a voz da Maria da de Josefina ou do som de determinado instrumento com relação a outro. Adequação tímbrica, no canto em grupo, significa realizar um trabalho a ponto de juntar os diversos timbres vocais disponíveis, formando um único timbre, é o que não acontece em *Arena conta Zumbi*. Um exemplo de adequação tímbrica é a *Flor da Idade* (faixa 1) do CD *Gota d'água – Bibi Ferreira*, dos 32s ao 1min13s. Não é perfeito, tem umas quebras, mas não deixa de ser um bom exemplo.

¹⁰⁹ Geralmente, a falta de afinação tem relação com despreparo.

¹¹⁰ Arpejo é um acorde em que os sons são tocados um depois do outro. No caso da primeira música de *Arena conta Zumbi*, realizou-se o arpejo passando o polegar nas cordas do violão de cima para baixo.

mais sutis ou declarados, porém o que mais compromete a poética do *Show Opinião* é a presença contínua de um violão desafinado¹¹¹.

Com relação à *Gota d'água*, como não se tem acesso à gravação do espetáculo de 1975 a 1977, na íntegra, só é possível ater-se ao fragmento *Flor da Idade*¹¹², que leva a perceber que também, naquele coro, há vários pontos de desafinação. Trata-se de um trabalho analítico, que teve como base o canto em uníssono, comprovando o quão trabalhoso é realizá-lo, considerando que, no *Show Opinião* e no *Arena conta Zumbi*, há poucos arranjos vocais e, no *Gota d'água*, se os possui, são em menor número que canto em uníssono¹¹³. Pode-se assegurar que qualquer pessoa pode entoar (levando em consideração o fato de o indivíduo não ter dificuldades fisiológicas ou de percepção), mas cantar com qualidade e consciência do que se faz requer tempo de dedicação.

Postos esses argumentos, há que se ponderar, pois que o *Arena conta Zumbi*, apesar de tudo, apresenta uma variedade de timbres vocais individuais compatíveis com a estética da música popular e do fazer teatral¹¹⁴, arranjos e composições de grande qualidade a ponto de não se saber quando termina a música e começa o teatro. Além disso, contam com o arranjo atonal da faixa 3, de difícil execução, e, mesmo sendo duas melodias diferentes, é algo que não está no ouvido, não faz parte do que se ouve no cotidiano. E a mesma conduta se aplica ao *Show Opinião*, que só pela pesquisa musical realizada, pela capacidade inventiva de seus compositores e qualidade composicional, já justifica sua existência.

¹¹¹ É natural um violão desafinar de uma música para outra, o que exige que o afine toda hora. Porém a situação, no *Show*, é bem mais complexa, porque, provavelmente, as cordas do violão deveriam estar velhas, ou novas, o que predispõe ainda mais à desafinação. O violonista se encontrava em uma situação bem complicada, pois estava em meio de uma gravação ao vivo, com toda a ansiedade que isso pode gerar, tendo em mãos um problema sério, sem poder parar o *show* para resolvê-lo. Algo que evidencia isso é o que ocorre em *Borandú*, (faixa 5), o instrumento começa afinado, mas, no momento em que entra o baixo, por volta do 1min10s, 1min11s, percebe-se que o violonista esqueceu de afinar o violão na mesma altura que o baixo. Dentre as 24 faixas do CD *Show Opinião*, em apenas quatro, o violão está afinado, considerando algumas restrições, pois a qualidade sonora do instrumento em questão não é boa, ele não soa bem. Basta compará-lo com o resultado sonoro do violão usado no *Arena conta Zumbi*, claro, quando afinado. No *Show Opinião*, as faixas em que o violão está relativamente afinado são: 11, 15, 18, 23. É importante deixar registrado que a desafinação na faixa 6 e 13 é muito grave.

¹¹² Este fragmento da *Flor da idade* se encontra no arquivo *Gota d'água – 1977 – trechos da peça* inserido na pasta *Vídeo – Fragmentos de cenas e depoimentos*, DVD 1.

¹¹³ Esta análise de fragmentos de cantos do *Show Opinião*, do *Arena conta Zumbi* e de *Gota d'água*, nos quais se podem notar pontos de desafinações faz parte do APÊNDICE. Cabe comentar que se considera uma margem de erro para a realização deste trabalho, principalmente, porque, quando se ouve uma música, de forma contínua, com o propósito de analisá-la, começa-se a se acostumar com a desafinação, dentre outros fatores. Ver APÊNDICE K – Análise: pontos de desafinação, p. 233.

¹¹⁴ É conveniente lembrar que, em teatro, a voz é uma característica da personagem e que nem sempre deve ser bonita, seguir um único modelo estético, como em música. Um exemplo disso, é o que acontece no início da faixa 8, com a entrada Gianfrancesco Guarnieri (2ª voz a entrar), fazendo um som com a vogal *A*, de resultado musical e cênico, muito rico e interessante, mas nem por isso belo, conforme os padrões puramente músico-vocais.

Seria melhor que houvesse mais qualidade vocal, mas a *falta* que existe nos três musicais não os denigre, não os desqualifica como marcas históricas, nem artísticas. Acredita-se também que, a partir do momento em que se entende que se deve lidar com a questão de afinação e qualidade vocal como algo que requer atenção contínua, ainda mais em se tratando de teatro musical, há grandes chances de se construir uma arte, cada vez melhor, *dar um passo à frente*. Por fim, deixa-se registrado que todos esses apontamentos técnicos reafirmam a provisoriedade e efemeridade de quem realiza os espetáculos e de quem os analisa. Trata-se de mais um ponto de vista, de uma *opinião*.



Fotos 1 e 2 – Bibi Ferreira em cena: Gota d'água, 1975

Fonte: (GLAVAM, ON LINE).



Foto 3 – Cena de Arena conta Zumbi, 1965

Fonte: (COSTA, 2006, p. 166).



Foto 4 - Bibi Ferreira e Roberto Bonfim como Joana e Jasão em Gota d'água, 1975.

Fonte: (OLÍMPIO, ON LINE).



Foto 5 – Cena de Gota d'água, 1975 – Joana e os filhos

Fonte: (LEVY, 1997, p. 246).



Foto 6 – Cena do *Show Opinião*, 1964 - Nara Leão, Zé Kéti e João do Valle.

Fonte: (KAZ, 2004, p. 165).

4.2 Show Opinião, Arena conta Zumbi e Gota d'água – teatro de resistência

Show Opinião e *Arena conta Zumbi*, arte de protesto, espetáculos de cunho nacional-popular que se enraizam no seu momento histórico e no qual se torna imprescindível o realismo como método e não como linguagem. Representantes do teatro de resistência atuam de forma singular pelo seu alto grau de brasilidade, e que Swartz (2001) atesta serem de qualidade notável, como também Chico Buarque e Paulo Pontes reverenciam-nos e propõem resgatá-los em sua peça. Sem contar que a música *Opinião*, de Zé Keti, inserida no *Show Opinião*, discute o mesmo tema que *Gota d'água*: a questão da moradia. Trata-se de um desafio aberto às práticas autoritárias de Carlos Lacerda, o governador da Guanabara, que removia as favelas de forma truculenta. Assunto que já tinha sido abordado nos autos do CPC, em *Deus ajuda os bão*, de Arnaldo Jabor (FREITAS FILHO, 2006, p. 182).

Para a construção dessa arte de protesto, percebe-se ser imprescindível o uso da estética popular de tradição oral, presente em *Show Opinião* e *Arena*, e recuperada em *Gota d'água*. Na obra do grupo Opinião, há o repente, um desafiante e outro narrativo *Desafio do Cego Aderaldo e Zé Pretinho* (faixa 6), e *Tiradentes* (faixa 23), já comentados, e, na do *Arena*, logo na entrada do elenco, encontra-se a cantoria composta por Edu Lobo¹¹⁵, apresentando uma característica muito peculiar de modular dois tons¹¹⁶ acima da altura inicial (aos 53s), no meio da música¹¹⁷, cumprindo a função de dar ênfase ao fato de que a “história que o Arena conta é a epopeia de Zumbi.” (BOAL, ON LINE). Nesta peça, há também a figura do cantador, personagem comum do *canto popular*, que fala seu canto¹¹⁸ em vez de cantá-lo, assumindo o papel de introduzir, explicar, contar e fechar um ato.

Feche os olhos e imagine
Viver em mil e seiscentos
em plena terra africana
vendo os maiores portentos

¹¹⁵ Esta cantoria está em Fá mixolídio (escala maior), nas estrofes, e Fá lídio (escala maior), no refrão, apenas sobe dois tons, modula para Lá maior, mantendo o mesmo padrão.

¹¹⁶ Em música, existe tom (uma medida inteira) e semitom (a metade de um tom), como existe um centímetro e meio centímetro no padrão de medida em metros. É a forma de se medir a distância de um som a outro, que se denomina de intervalo. Assim, da nota *do* a *ré* há um tom como de *ré* a *mi*, de *fá* a *sol*, de *sol* a *lá*, de *lá* a *si* e de *mi* a *fá* e de *si* a *dó* só existe meio tom. Ver APÊNDICE G – Noções de teoria musical, p. 202.

¹¹⁷ Este procedimento é usado, normalmente, quando já se cantou a letra toda da música uma, duas vezes e se sobe a tonalidade para cantá-la mais uma vez ou parte dela como preparação para terminar.

¹¹⁸ Tendo como referência a faixa 9, no CD *Arena conta Zumbi*, e as leituras do texto, supõe-se que as partes do cantador sejam faladas durante toda a peça. Além disso, tem o final de sua fala da página 32, transcrita a seguir, que é um fragmento do início da faixa 3, do CD.

Havia guerra e mais guerra
entre o pessoal de lá,
era gente de Zambi
que só queria lutar.
É assim que conta a História
que num feio navio negreiro
(BOAL; GUARNIERI; LOBO, 1970, p. 32).

Mas pros donos das sesmarias
essa paz já não servia
e berravam na cidade
que só a guerra é que resolvia
(BOAL; GUARNIERI; LOBO, 1970, p. 39).

É justo neste instante
instante de espanto e emoção
que paramos nossa estória
prá aliviar atenção
Temos nós nosso direito
de dar descanso à falação
tome café no barzinho
que depois vem continuação
Até já meu senhorzinho
se não gostou peço perdão
até já irmão, até já irmão
(BOAL; GUARNIERI; LOBO, 1970, p. 46).

Em *Gota d'água*, observa-se a utilização da linguagem oral com a embolada¹¹⁹, de Cacetão, e a *Corrente de boatos*, também já mostradas, e que se apresentam de forma narrativa e lúdica, como a cantoria inicial do *Arena*. Nesse contexto, há irreverência, é anedótico e escatológico, e de humor crítico, como o samba de partido alto do *Show Opinião*, *Samba, samba, samba* (faixa 3).

Samba é bom
Batido na mão. (Bis)
Preto não vai para o céu
Nem que seja rezadô
Preto cabelo de espinho
Vai espetá nosso sinhô.
Xô, xô barata
Nas cadeiras da Mulata. (BIS)

¹¹⁹ A embolada ou Coco de repente apresenta-se em forma de improviso e pode ser narrativa ou desafiante. Sendo dialogada ou não, há a possibilidade de se ter refrão como o samba de partido alto, o que se pode ser observado no DVD 2: *Os feras da embolada*. Os dois gêneros, a embolada e o samba de partido alto (na parte dialogada) apresentam a peculiaridade de possuir um canto próximo da fala. No partido alto do *Show Opinião*, a relação com a fala se estabelece pelo fato de o ritmo do texto ser próximo do ato de *contar histórias* (tara, tara, tara, tara; tara, tara, tara, tara). E as emboladas de *Gota d'água*, presumindo-se que sigam o padrão normal da embolada, apoia sua proximidade da fala pela melodia, que tem uma extensão curta, usando até cinco notas da escala e que tende a repetir notas, podendo ficar, às vezes, muito tempo em uma nota só.

Tava jogano baraio
 Na porta do cemitério
 Todo mundo tava rindo
 Só defunto tava sério
 (*SHOW...*, 1965).

Tira o coco e raspa o coco
 Do coco faz a cocada
 Se quiser contar me conte
 Que eu ouço e não conto nada (refrão)

Já antes do casamento
 Creonte chamou Jasão
 Lhe deu um apartamento
 Um carango e um violão
 Deu-lhe um bom financiamento
 E falou, virando a mão
 Só não posso dar a bunda
 Porque é contra a religião
 (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 78).

Linguagem oral também incorporada pelo teatro de revista, com seus números de cortina de Jararaca e Ratinho¹²⁰, e que, anteriormente, já vinha adotando a chamada *música de rua* – o samba, o lundú, o maxixe¹²¹, que Tinhorão (1972) afirma serem as maiores criações musicais e coreográficas realizadas pelo povo e que são da mesma categoria de arte do repente – uma arte feita na rua (TINHORÃO, 1972, p. 21). Na verdade, desde seus primórdios, a revista, o teatro popular musical têm essa relação com o que é da rua. Aristófanes, seu antepassado mais ilustre, reaproveitou as manifestações das ruas e sua atualidade acompanhada da paródia, da sátira e da farsa, para criar o seu teatro.

Como a comédia nasceu das festas populares de cunho ritualístico, mesma origem da tragédia, ela herdou o que tem de mais grosseiro destas festas: as bufonarias, as obscenidades, as cenas carregadas de erotismo e sensualidade (MONTEIRO, 1996, p. 18, 19). Quando do estabelecimento da revista como gênero teatral, foi na rua que se procedeu. Em 1715, os descendentes dos comediantes da *Commedia dell'Arte* radicados na França, levaram, para as barracas da feira Saint-Laurent e da feira Saint-Germain, um espetáculo que inaugurou esse gênero popular (MONTEIRO, 1991, p. 23; 1996, p. 19). Dentre as primeiras revistas, estava *Le Monde Renversé* (O mundo invertido), que remete à teoria de Bakhtin (1997) sobre o carnaval como “[...] uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual, muito complexa,

¹²⁰ Jararaca e Ratinho era uma dupla de caipiras que tinha em seu repertório frevos, emboladas, choros, trocadilhos, desafios, adivinhações, piadas, crítica e sátiras políticas (MONTEIRO, 1991, p. 46, 101).

¹²¹ O choro também fazia parte desta categoria, foi incorporado ao repertório da revista, mas não era coreografado.

variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares.” (BAKHTIN, 1997, p. 122).

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval, todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas *vive-se nele*, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, *vive-se uma vida carnavalesca*. Esta é uma vida desviada da sua ordem *habitual*, em certo sentido, uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (“monde à l’envers”) (BAKHTIN, 1997, p. 122, 123, destaque do autor).

Mundo às avessas porque, durante o carnaval, se revogam todas as regras, as relações hierárquicas e “todas as formas de medo, reverência, devoção, etiqueta”. Eliminam-se as distâncias entre os homens, estabelecendo o contato livre e familiar vivido intensamente na praça carnavalesca. Por meio deste livre contato, determina-se a organização das ações das massas, a livre gesticulação e a franqueza do discurso carnavalesco. A linguagem do carnaval se molda no “concreto-sensorial semirreal, semirrepresentada e vivenciável”, em um estado de relações mútuas entre os homens, no qual o comportamento, os gestos e as palavras libertam-nos de qualquer posição hierárquica (classe, título, idade, fortuna), tornando-os excêntricos e inoportunos, sob a lógica do cotidiano não-carnavalizado. “O carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, grande com o insignificante, o sábio como o tolo etc.” (BAKHTIN, 1997, p. 123).

Linguagem carnavalesca que se caracteriza “pela lógica original das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões” (BAKHTIN, 1999, p. 10, destaque do autor). Visão às avessas que tem o caráter de riso festivo, o riso que se ri juntos, da gargalha geral, o riso da cultura popular carnavalesca¹²², que é o risível do teatro de revista.

Revista que teve momentos de glória em vários países europeus, como a Inglaterra, a França, a Espanha, a Alemanha e se tornou o gênero mais apreciado, de sua época, em Portugal e no Brasil. Cada país criou sua revista, imprimindo características nacionais, combinadas com suas particularidades musicais, e quadros de atualidades que só eram entendidos pela plateia à qual era direcionado o espetáculo. Pode-se afirmar que existiam

¹²² Carnaval que se presentifica nas emboladas de *Os Feras da Embolada* (Galdino de Atalaia e Ivan Embolador), em pleno século XXI, na rua *Quinze de novembro* da cidade de Curitiba, estado do Paraná, Brasil. Um lugar que é misto de rua e praça – um calçadão. Ver DVD 2, contracapa final.

modos de se fazer revista, como o à francesa, à inglesa, à portuguesa e à brasileira (MONTEIRO, 1996, p. 33, 34).

O teatro de revista brasileiro se nacionaliza, cada vez mais, graças à sua ligação *inevitável, estreita e indissolúvel* com a música popular. Processo de abrasileiramento que se delineou desde 1906, com o tango-chula, *Vem cá mulata*, de Costa Júnior, na apoteose da revista *Maxixe*, de Bastos Tigre (MONTEIRO, 1991, p. 41). Mas a primeira revista de sucesso, que possibilitou ao teatro de revista se instalar como gênero no Brasil, foi a revista do ano, *O Mandarin* (1883), de Arthur Azevedo e França Júnior (MONTEIRO, 1996, p. 35).

Essa relação íntima com a música popular fez da revista o primeiro grande lançador de composições populares. Ver incluída sua música em um número de revista era algo imprescindível para um compositor torná-la, nacionalmente, conhecida. Criava, assim, a dinâmica de interesse mútuo, ao inserir uma música de tal artista para atrair mais público para o teatro¹²³. Vínculo também presente nos anos de 1960 e 1970, no *Show Opinião* e no *Arena conta Zumbi*, e em *Gota d'água*, potencializado ainda mais pela consolidação da indústria fonográfica, e que se inscreve na capa do disco do *Show Opinião*, na qual se lê:

Este é sem dúvida, um lançamento esperado pelo público brasileiro. Aqui estão, na voz de Nara Leão, Zé Keti e João do Vale, os momentos emocionantes do espetáculo, gravados em cena e aquelas músicas que são hoje sucesso populares no Brasil: Opinião, Carcará, Noticiário de Jornal, Tiradentes e tantas outras (*SHOW ...*, 1965).

O teatro de revista contribuiu para a formação cultural brasileira, fixando personagens-tipos (o malandro, a mulata, o caipira, e o português), os costumes e o modo genuíno do falar à brasileira. Caracteriza-se, ainda, por ser criado com a participação de mais de um autor, ter como tema central a atualidade, o cotidiano próximo e o comprometimento com a realidade social e política. Possui estrutura fragmentária que adota alusões históricas, políticas, como também a piada, a anedota e a paródia (MONTEIRO, 1991, p. 88, 122, 185). No caso específico da revista do ano, traz para a cena, em tom jornalístico, os fatos e os assuntos mais polêmicos da cidade, possibilitando o encontro de diversas visões, mesmo que, no final, faça sua própria síntese (MENCARELLI, 1999, p. 181).

¹²³A primeira canção do teatro a alcançar o domínio público foi o tango maxixado, *Araúna*, da revista *Cocota* (1885) de Arthur Azevedo. Com sua revista *O bilontra* (1986), Arthur Azevedo lança o segundo sucesso musical, a paródia da melodia da ária *La Donna Móbile*. Mas o maior sucesso foi o tango *As laranjas de Sabina*, da *República* (1890), de Arthur Azevedo e Aluísio Azevedo (MENCARELLI, 1999, p. 154, 155).

Por todas essas particularidades levantadas do teatro de revista, conclui-se que o *Show Opinião*, o *Arena conta Zumbi* e *Gota d'água* dialogam com essa categoria de teatro popular musical. Todos três são teatros musicais de estrutura fragmentária e têm como material sonoro a música brasileira. Foram concebidos, também, com a colaboração de mais de um autor, possuem como tema central a atualidade e se comprometem com a realidade social e política do meio do qual fazem parte a cidade, o país.

O malandro, no *Show Opinião*, torna-se tipo na figura de Zé Ketí e, em *Gota d'água*, é Jasão quem desrespeita as duas maiores instituições do capitalismo, o trabalho e a família. Nesta peça, ainda há o estrangeiro, o Galego, mas ele não percorre a metrópole e nem suscita o riso com suas descobertas e espanto, como ocorre na revista. Fala pouco, às vezes, apenas esboça uma intenção de fala e irrita Cacetéio com o seu “Quem quer uma empanada?” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 22). Tanto uma obra como a outra cantam e contam os problemas da cidade, do cotidiano, e de forma crítica. O *Show Opinião* faz isso de maneira pontual, circunstancial com a sua música *Opinião* (por exemplo), enquanto *Gota d'água* trata-o como tema principal da peça – a questão da casa própria. E o *Arena conta Zumbi*? Mantém seu foco no *querer liberdade*.

Gota d'água e a obra do *Arena* são escritas em dois atos, na forma clássica da revista brasileira e comportam tanto o discurso musical erudito quanto o popular, como praticava este gênero teatral. Na do *Opinião*, há a alusão à liberdade e à ditadura com *Tiradentes* (faixa 23) e a marcha rancho *Malmequer* (faixa 17), já mencionada. Em *Gota d'água*, os autores não teriam lançado mão também desta convenção do teatro de revista? O fato de Buarque e Pontes se remeterem à tragédia grega textual (com o uso do mito de Medeia, construído por Eurípedes e exaltando os deuses gregos¹²⁴) e cenicamente (com a presença de um figurino que referencia o Kiton grego, durante um rito de candomblé¹²⁵), não seria uma alusão? O que eles queriam, realmente, não era mostrar tal *milagre brasileiro*?

No *Show Opinião*, tem a piada, em *Gota d'água*, a graça, de Cacetéio, e, no *Arena conta Zumbi*, a piada continua, com *os brancos*. Os brancos, neste teatro, são a piada e a alusão histórica à ditadura, junto com seu característico discurso, que pode ser apreciado com *Discurso de Dom Ayres* (faixa 10), que é potencializado pelo acompanhamento de uma marcha marcial. Trata-se de uma alusão aos dizeres de Castelo Branco, que se confirma paródico, no final, com o engasgamento do ator em suas próprias palavras, sobreposto por

¹²⁴ O que pode ser verificado, ouvindo a faixa 9, da pasta *Bibi Ferreira – Gota d'água*.

¹²⁵ Este detalhe pode ser observado acessando o arquivo *Gota d'água (1997) - trechos da peça* inserido na pasta *Vídeos – Fragmentos de cenas e depoimentos*, DVD 1.

uma verborreia, em alemão, que se pressupõe ser de Hitler. Quanto à crítica circunstancial, pode ser observada nos *Cacos oficializados*:

- I — Oh captain, my Captain
 II — J'adore les tropiques
 III — Foi lá que se deu o crime da mala?
 IV — Pour nous lês français, c'est Saint Michel
 V — Q'est que c'est bundéus?
 — Eu disse mundéus, com M de...
 — Mon Dieu!
 VI — Quer parar? (Afrescalha de vez porque todos falam e não prestam atenção: bicha mesmo).
 — Continuez s'il vous plait!
 VII — Não sei se deva
 — Deva! Deva!
 IX — Comme lê diable: au oiseau avec lê corne!
 X — Escreve-se Taipou, mas lê-se Taipou (em inglês).
 XI — Son cul!
 (BOAL; GUARNIERI; LOBO, 1970, p. 41).

Ao incorporar os elementos do teatro de revista, o repente e o samba, todos, com cheiro de rua, *Show Opinião*, *Arena conta Zumbi e Gota d'água*, teatros de resistência, aderem ao mundo às avessas, nos termos de Bakhtin, e suas palavras se perpetuam, concretizam-se e ecoam nesses textos e encenações. Para Bakhtin, todas as formas de manifestações populares possuem uma unidade de estilo por serem partes integrantes da cultura popular cômica e, principalmente, da cultura canavalesca, que, segundo ele, é “una e indivisível.” (BAKHTIN, 1999, p. 4).

Gota d'água, além de representar, no palco, os festejos tipicamente carnavalescos, como as duas emboladas (a do Cacetão e a Correntes de Boatos), o samba, que é símbolo do carnaval brasileiro, e de fazer uso das convenções da revista, gênero teatral já carvanalizado, coloca, em cena, uma cadeira-trono, um rei Creonte, que não é do período micênico e nem é sua referência. Toda a sua onipotência, o seu poder se concentra no *ato de sentar*. Em *Gota d'água*, coroa-se o antípoda do verdadeiro rei? Jasão seria o bobo entronado e destronado neste carnaval? Corina reforça, durante a peça toda, que daria um “tiro no rabo Jasão”. Depois, quase no final, deseja acabar com o poder de Creonte: “É? Dou-lhe um tiro na bunda...”. E Todos: (*riem e comentam*) Verdade... (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 11, 130). No final, Jasão senta-se na *cadeira que é um trono*. Não seria isto um indício da coroação e destronamento?

O ritual de coroação-destronamento é a principal ação canavalesca, e que Bakhtin assegura ser como o riso do carnaval: proclama a alegre relatividade de tudo, da ordem social, de qualquer poder e posição hierárquica. Na coroação, já está contida a ideia do destronamento e inaugura-se o mundo às avessas do carnavalesco. Este ritual constitui a base da cosmovisão carnavalesca, que é a “ênfase da mudança e das transformações, da morte e da renovação. O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova”. “O nascimento é prenhe de morte, a morte, de um novo nascimento.” (BAKHTIN, 1997, p. 124, 125). No caso de Jasão, em *Gota d’água*, a própria morte o destrona, porque mal se senta na cadeira-trono, o presente chega.

Se Bakhtin declara que, no carnaval, não há distinção entre atores e espectadores, realiza-se sob as leis da liberdade, não se representa, vive-se nele. Se nesta festa não há fronteira espacial alguma, ignora-se o palco, porque ele o destruiria, como é possível, então, a carvanalização em *Gota d’água*, uma arte teatral? Presume-se que o que permite a linguagem carnavalesca ser colocada no palco seja o seu poderoso elemento, o *jogo*. Além disto, o próprio Bakhtin define o carnaval como algo que está na zona fronteira, entre a arte e a vida, e o considera como “a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação.” (BAKHTIN, 1999, p. 6).

Nesse sentido, ainda há o fato de o riso popular carnavalesco ser universal, atingir a todos (e tudo), os que participam e os que riem dele, fazendo com que, na sua transferência para o palco, não haja distinção entre ator e espectador. Sem contar que, em *Gota d’água*, há um aparte de Jasão na sua primeira cena com Joana, e dois momentos em que ocorre o procedimento de estranhamento Brechtiano¹²⁶. O primeiro, Egeu o realiza, ao quebrar a divisão dos *sets* da peça, mostrando ao público que aquilo que eles estão fazendo é teatro, e o segundo acontece no final, momento no qual Joana e os filhos mortos levantam-se e cantam a música *Gota d’água*, com todas as outras personagens.

Jasão	Ouça, posso falar? [...]
Jasão	Já posso falar? [...]
Jasão	Quero dizer...
Joana	Comigo não...
Jasão	Joana, deixa eu falar agora?
Joana	Você faz o seguinte...
Jasão	Agora acho que já

¹²⁶ Estranhamento, em Brecht, é um procedimento de escrita dramática e de encenação, que consiste em uma quebra do fio condutor do discurso teatral, com o objetivo de evidenciar a quem assiste ou lê a peça que o que acontece, naquele momento, é ficção. É um evitar, um interromper do envolvimento do espectador, provocando o distanciamento nele para despertar o seu senso crítico e, de certa forma, até aproximá-lo do discurso estético.

Joana posso falar¹²⁷...
 Você vai e pega a senhora
 sua mãe e solta os cabelos dela. Vá
 lhe fazer a proposta que me fez...
 (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 71, 72).

Boca *Na oficina*
 Ele vai...

Corina *Nas vizinhas*
 Cafajeste...
 Gangrenado!

Galego *No botequim*
 Si? No se...

Estela *Nas vizinhas*
 Nem merecia ser pai!

Boca *Na oficina*
 Ora se trai...

Amorim *No botequim*
 Não vai...

Cacetão Claro que vai
Na oficina

Egeu *(Grita)*
 Cala a boca ! Todo mundo calado!
 Fofoca é que eu não quero escutar mais
 E se você, seu Boca, é leva-e-traz,
 vá dizer pra quem for interessado
 que a comadre tá quieta no seu lado
 e é melhor deixar a comadre em paz
(Sai à rua gritando; todos dão um passo fora dos seus sets,
como se estivessem ouvindo Egeu)
 Atenção! Vou dizer uma vez mais:
 saibam que o lugar de Joana é sagrado!
 (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 117, 118).

Seguindo, ainda, o mesmo raciocínio, em *Gota d'água*, há a concepção “estética da vida prática da cultura cômica popular”, que Bakhtin convencionou como realismo grotesco. Desse sistema de imagens da cultura popular, Chico Buarque e Paulo Pontes empregam, em sua obra, o princípio material e corporal, que se configura como universal, festivo e utópico, no qual o cósmico, o social e o corporal são inseparáveis, é “um conjunto alegre e benfazejo”. Este princípio se concretiza, tendo o *povo* como porta-voz, e não um ser biológico isolado ou um egoísta burguês (BAKHTIN, 1997, p. 17). Corpo popular, coletivo e genérico do qual nem Creonte nem sua filha lhe escapam, em meio ao luxo que o dinheiro lhes pode proporcionar; revelam-se povo pelo cômico, pelos xingamentos e pelo comportamento.

¹²⁷ Aparte é um tipo de monólogo, mas que ocorre em forma de diálogo direto com o público (PAVIS, 2007, p. 21).

Povo que é umas das razões principais da existência da peça de Buarque e Pontes e que até cantando um samba nada festivo como o *Gota d'água*, não perde o prazer, o entusiasmo carnavalesco. Mesmo em Joana, com a sua impossibilidade de ser alegre, os três elementos (o cósmico, o social e o corporal) se apresentam juntos. Ela exalta os seus deuses e representa o povo que está nos trancos e barrancos. Não tem pão, perdeu o seu homem, já a esfolaram e envelheceram¹²⁸. Nenê guarda a boca para o feijão, e Jasão conta os dias para receber seu dente de ouro. Egeu, Amorim e Xulé discutem sobre a inflação e a questão da casa própria, enquanto Boca se vende por uma coisa ou outra. Estela, muito experiente, conta sobre os dezesseis homens que já teve, Cacetão é o gigolô, e os vizinhos se preocupam com as vantagens que podem alcançar com a ascensão de Jasão. As vizinhas “estão cheias de cuidados” com relação à Joana, Creonte está focado no lucro, e Alma só pensa no seu novo apartamento e seus eletrodomésticos.

Material e corporal, mesmo princípio da festa, do banquete, da alegria, da festança, também presente em *Gota d'água*, com o casamento de Jasão, e que constitui a base das grosserias e obscenidades, e de tudo que esteja relacionado às necessidades naturais como comer, beber e fazer sexo. Rebaixamento é o traço característico do realismo grotesco, o que significa transferir tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato para o plano do material e corporal. Nele, a degradação do sublime tem apenas sentido topográfico: o alto é o céu e o baixo é a terra, no aspecto cósmico. No corporal, alto é o rosto e o baixo são os órgãos genitais, ventre e o traseiro. “O realismo grotesco só conhece o baixo que é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo.” (BAKHTIN, 1997, p. 19).

O trabalho de Buarque e Pontes legitima as ideias de Bakhtin também quanto ao fato do carnaval unir o elevado ao baixo, no momento em que eles concebem uma tragédia, impregnando-a de elementos farsescos e da linguagem carvanalesca. Aplica ainda as ousadias da concepção carnavalesca – as permutações do alto e do baixo. O samba, que é motivo de festa, exaltado alegremente pelos vizinhos da Vila do Meio-dia, em função do sucesso da canção de Jasão, assume aspecto de música erudita¹²⁹, torna-se uma marcha fúnebre. Em contraposição, está *Flor da Idade*¹³⁰, a valsa, gênero aristocrático,¹³¹ que se torna o festivo,

¹²⁸ Ver citação p. 92 e/ou ouvir a faixa 5, da pasta *Bibi Ferreira – Gota d'água*.

¹²⁹ Supõe-se que o ritmo de samba que acompanha as personagens, quando cantam *Gota d'água*, seja o da faixa 3, da pasta *Bibi Ferreira – Gota d'água*. Se não for esse tipo de samba que assume esta função é a ele que se refere como marcha fúnebre na peça.

¹³⁰ A música *Flor da Idade* se desenvolve no tom de Dó maior – C. Pode ser apreciada acessando a pasta *Vídeos - Fragmentos de cenas e depoimentos*, arquivo *Chico Buarque – Bastidores*, a partir dos 50min13s e/ou com o uso da pasta *Bibi Ferreira – Gota d'água*, faixa 1. Ver ainda APÊNDICE I – Letras das músicas da peça *Gota d'água*, p. 213 e o APÊNDICE J – Partituras da peça *Gota d'água*, p. 217. É conveniente ressaltar que a

popular, a razão de confraternização, de se dançar e cantar juntos, com uma letra que revela o que é do povo¹³². Mas a sua sofisticação também é exaltada para impor a escolha entre a nova vida burguesa e a do povo que sofre¹³³.

Valsa que, da mesma forma, recebe um tratamento diferenciado em *Arena conta Zumbi*, fazendo com que *Gota d'água* mantenha grande proximidade com esse discurso músico-teatral, além de tantos outros procedimentos comuns entre eles. A valsa aparece na música *A Bondade Comercial* (faixa 9), construída pelo diálogo entre os Comerciantes e os Donos das Seismarias. Os primeiros são representados pela valsinha, em tom menor (Si menor – Bm), na qual predomina o canto feminino com acompanhamento de violão. Em contraste, está o hino marcial, acompanhado por caixas claras, violão e flautim¹³⁴, na parte dos Donos das Seismarias, hino que se desenvolve em tom maior (Ré maior – D), apresentando um canto com predominância de vozes masculinas. No fundo, mulheres cantam suavemente em uníssono, como na valsa há homens fazendo o mesmo. Cabe observar que o violão é responsável pelos arpejos, que dão a afinação e marcam a passagem de um canto para outro.

O uso da valsa, como material identificador, revela o caráter dos Comerciantes desde o início da música, dando um tom de cinismo crítico, de irônia ao discurso deles, o que se confirma com o texto. O diálogo ainda conta com a presença do Coro dos negros, representado pelo tema da *Construção de palmares* (“trabalha, trabalha, trabalha irmão”), mostrado na faixa 8. Logo depois desse coro, há uma antecipação do que aconteceria no final – a união entre os Comerciantes e os Donos das Seismarias, para “punir com firmeza a rebeldia” –, com a inserção da flauta (elemento dos Donos das Seismarias) durante a valsa (BOAL, ON LINE).

Para terminar, primeiro os grupos confirmam quem são, usando a marcha e seus instrumentos característicos: “Nós os brancos, senhores da terra – em tom maior, aos 3min22s, e “Nós os brancos comerciantes” – em tom menor, aos 3min26s, e, a partir do *resol(ve)mos*, consagra a união em tom maior (BOAL, ON LINE). Toda essa descrição

confeção das partituras foi realizada tendo com material de apoio os *Songs Books: Chico Buarque*, de Almir chediak.

¹³¹ A origem da valsa está, no século XVIII, na Áustria e Alemanha, em uma dança folclórica mais antiga que ela. Em compasso ternário, chegou ao Brasil com a família real portuguesa e sempre teve presença garantida nos salões de bailes. Mas grandes compositores eruditos, como Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms e Chopin, escreveram valsas que não se destinavam apenas aos salões (ISAACS; MARTIN, 1982, p. 395).

¹³² Assistir ao vídeo *Gota d'água (1997) – trechos da peça*, inserido na pasta *Vídeos – Fragmentos de cenas e depoimentos*.

¹³³ Ver diálogo Jasão e Alma, citação, p. 154.

¹³⁴ Tem-se a impressão de que seja o som de um flautim. Na capa do LP, registra-se como sendo uma flauta, mas, no texto da peça teatral, há um flautim.

detalhada de *A Bondade Comercial* tem o objetivo de evidenciar os recursos eruditos, adotados pelo *Arena conta Zumbi*, tendo como material a música popular, e mostrar, novamente, o uso da valsa no discurso popular, revalidando as ideias de Bakhtin.

A música popular é a tônica do *Arena conta Zumbi*, pois, ao ouvir o espetáculo, tem-se a sensação de que tudo é música, dispensando-se a cena, quando se toma apenas como referencial de apreciação o CD *Arena conta Zumbi*, que abrange grande parte da peça. A razão disso está na diversidade de discursos musicais contrastantes, nos arranjos vocais e instrumentais de considerável complexidade e na riqueza das falas, que se transformam em um único discurso, é pura música.

Essa fusão de texto e música, na qual não se sabe quando começa um e termina outra, decorre também do fato de as músicas terem sido compostas com a participação de Augusto Boal, e, em sua maioria, com Guarnieri, pela grande maestria de Edu Lobo, em conciliar letra e música, e pela qualidade dos arranjos de Carlos Castilho – um verdadeiro trabalho de equipe. Característica que o texto deixa nítida, porque, nele, não se distingue letra de música do texto teatral. Tudo é uma única coisa: *Arena conta Zumbi*.

A dinâmica da peça é sustentada pelo procedimento padrão de alternar falas com e sem música de fundo, modo de proceder adotado pelos autores do *Show Opinião* e por Buarque e Pontes. Em *Gota d'água*, usa-se percussão e trabalham-se os temas das músicas de *Gota d'água* e *Bem Querere* como fundo musical¹³⁵. Já em *Zumbi*, na maioria das vezes, são introduções de músicas que sucedem à fala, ou é um retorno a temas já mostrados (como o que acontece na faixa 6, quando a flauta e o violão tocam o tema de Zumbi, apresentado, anteriormente, na música *Zumbi*¹³⁶, faixa 2), ou são improvisações, como na faixa 16.

Os materiais identificadores que ocorrem na música *A Bondade Comercial* (faixa 9), e se tornam algo recorrente em *Zumbi*, não existem no *Show Opinião* e nem em *Gota d'água*. *O samba do negro valente e das negras que estão de acordo* (faixa 5) é mais um exemplo da aplicação desse procedimento em *Zumbi*, pois os diálogos entre homens e mulheres são constituídos por dois tipos de samba. O samba que identifica os homens é em estilo paulista, está em Lá maior – A, lembra o trabalho dos Demônios da Garoa, e o das mulheres é à moda carioca, desenvolvendo-se em Sol maior – G.

¹³⁵ O tema de *Gota d'água* é desenvolvido nas faixas 2, 3 e final da 11 e o de *Bem querer* na faixa 10.

¹³⁶ A música *Zumbi* (faixa 2) está em tom menor: a introdução e o coro se desenvolvem em ré menor – Dm e o canto de Gianfrancesco Guarnieri está em frígio (ré frígio – Dm).

Além desses materiais identificadores, Edu Lobo lança mão do uso de *leitmotiv*¹³⁷, como o de Zambi e Ganga Zumba¹³⁸, que é repetido pelo violão e a flauta, na faixa 6 (aos 10s e 14s, respectivamente), quando Zambi entra em cena, e que, depois, representa Ganga Zumba, no momento em que o texto mostra a sua existência. Deixando claro o rompimento da unidade de tempo, ao contrário de como é tratado esse assunto por Buarque e Pontes.

— Ganga Zumba nasceu.
 — É príncipe, bisneto de Zambi.
 — Já se foi moleque então.
 — É Ganga Zumba que cresceu.
 (BOAL; GUARNIERI; LOBO, 1970, p. 43).

Em Buarque e Pontes, apesar de o tempo não ser linear, em função da fragmentação das cenas, ele é contínuo. No que diz respeito à sua duração, ela está em desacordo com os preceitos de Aristóteles, que determinam que uma tragédia não deva passar de uma revolução do sol e, se passar, que seja apenas um pouco (ARISTÓTELES, 2005, p. 24). *Gota d'água* se desenvolve em três dias, sendo que o primeiro dia termina com a *Paó para o Djagum de Oxalá* e o segundo, com Joana cantando *Gota d'água*¹³⁹. Quanto ao terceiro dia, só se sabe que se inicia com os preparativos para a festa e a morte.

Em *Zumbi*, o processo de rompimento se repete com relação à unidade de espaço, que é, constantemente, marcado no texto, por títulos (Festa, Assinaram a paz, Construindo Palmares etc.). Os espaços de Ganga Zumba e de Domingos, que se mostravam separados no texto, se convertem a um único espaço, o da guerra:

Negro	Meu reis, meu reis! Tão soltando um magote de negro empestiado nos quilombo das fronteira! Tem bexiguento de acabá com uma nação.
Ganga Zumba	Pega uns home decidido e manda tudo de volta pros branco. Que se faça sacrificio pela saúde de nós!
Domingos	Comigo é no rápido. Domingos Jorge Velho nunca foi de amamentar campanha. Cadê a indiada?

(BOAL, GUARNIERI, LOBO, 1970, p. 52).

¹³⁷ *Leitmotiv*, como já foi mostrado, é o tema utilizado para identificar uma personagem, ou uma situação, ou um objeto que se repete ao longo da uma peça teatral ou de uma ópera. Nesta dissertação, está se denominando de *materiais identificadores* os que representam personagens, situação, mas que aparecem de forma localizada, em apenas uma música, por exemplo, como acontece na *Bondade Comercial* e no *O samba do negro valente e das negras que estão de acordo*.

¹³⁸ Esse *leitmotiv* é o canto “É Zambi no açoite, êi, êi, é Zambi/ É Zambi tui, tui, tui, é Zambi”[...] (BOAL, ON LINE) da faixa 2, pasta *Arena conta Zumbi*, DVD 1.

¹³⁹ O primeiro dia termina na p. 90 e o segundo na p. 159 do texto teatral *Gota d'água*.

Espaço de Guerra marcado por outro *leitmotiv*, o da morte do negro, (“o açoite bateu, o açoite bateu[...]”), introduzido, anteriormente, no texto, no instante da morte de Gongoba, e, depois, na de Ganga Zona. Personagens que, independente de terem morrido no tronco, carregam a sina de levar açoites, de ser escravos. *Leitmotiv*, que pode ser apreciado na faixa 13, com a música ***O açoite bateu***, composta pelo tema A, rítmico, (“O açoite bateu/ o açoite bateu/ bateu tantas vezes/ que matou meu pai”), que é um ostinato¹⁴⁰; pelo tema B, melódico (“Ai, sol que já tá pra nascê/ Nada de novo vai dá/ Meu sonho de vida acabou/ Nem teu amor vai me valer...”) estruturado por duas letras diferentes, sendo que o quinto verso de sua última estrofe (“Eu quero só viver enfim”) tem a função de ponte para o tema C cantado em uníssono (“Vontade de existir / Ter modo de saber/ o que a gente não tem/ pra ser gente também”)¹⁴¹ (BOAL; GUANIERI; LOBO, 1970, p. 48).

Resta deixar registrado que, nessa música, há duas melodias independentes (tema A e B), que se desenvolvem simultaneamente e que, no final do *Arena conta Zumbi* (faixa 16), seus temas A e C são retomados como coda¹⁴². O que também se dá no *Show Opinião*, com o uso de fragmentos das músicas *Sina de Caboclo*, *Opinião*, *Cicatriz* e *Carcará*, o que, nos dois casos, reforça e confirma o protesto.

Com relação à presença ou não de arranjos vocais polifônicos¹⁴³, como o da música ***O açoite bateu***, pode-se asseverar, com base no material em vídeo e áudio disponível, que, em ***Gota d’água***, não há polifonia e nem homofonia vocal¹⁴⁴, mas notam-se arranjos instrumentais que trabalham essas duas formas composicionais. Exemplo disto são os fundos musicais das falas de Joana, interpretadas por Bibi Ferreira¹⁴⁵. Todavia o refinamento, em ***Gota d’água***, não está apenas nesses arranjos instrumentais. Ele se faz na densidade poética

¹⁴⁰ Ostinato é um motivo ou uma frase musical ou tema rítmico ou melódico, que se repete persistentemente, e que pode assumir o papel de acompanhamento, como na ***O açoite bateu***.

¹⁴¹ O tema A está em mi dórico (mi menor – Em), durante o tema B, no (fim), a música passa a ser em mi natural (mi menor – Em) e, depois, no as(sim) mi mixolídio (Mi maior – E). Na primeira (gen)te do tema C, a música passa para Mi maior e depois do ostinato, quando apresenta o tema B modificado (Tanto cansou) vai para Mi mixolídio no (tan)to, em seguida, para Mi maior no enden(deu) e termina desta forma.

¹⁴² A coda, na linguagem musical, tem a função de fazer um resumo de tudo o que foi mostrado, é uma síntese da música. No *Arena*, a coda está em Dó mixolídio, ao passo que a música inteira (faixa 13) transita entre o mi mixolídio, o maior, o natural e dórico. No *Show Opinião*, o fragmento de *Sina de Caboclo* está em Mi mixolídio, o de *Opinião*, *Cicatriz* e *Carcará*, em mi menor (final da faixa 24).

¹⁴³ Polifonia vocal ou instrumental é um trabalho no qual estão inseridas mais de uma melodia, vezes que se desenvolvem independentes em contraponto, construindo a harmonia tanto horizontal quanto verticalmente.

¹⁴⁴ Homofonia acontece quando se canta ou toca algo a várias vezes, com as quais se tem o objetivo de construir a harmonia verticalmente, em blocos, como os pequenos duetos encontrados no *Opinião* e seu acompanhamento instrumental. Quando se afirma que duas vezes ou mais se desenvolvem homofonicamente quer dizer que elas têm o mesmo ritmo e ocorrem ao mesmo tempo.

¹⁴⁵ A faixa 2 alterna-se entre homofonia e polifonia. Como a intensidade da gravação é suave, não se pode afirmar com precisão onde começa e termina uma ou outra, mas se arrisca em apontar que, a partir do 1min02s até mais ou menos 1min17s, há trabalho polifônico, o que se encontra também do 1min42s em diante. Na faixa 11, depois dos 3min17s, acontecem momentos contrapontísticos.

da palavra e da música. Música que adota procedimentos harmônicos peculiares, que caracterizam a obra de Chico Buarque e se contrapõe com um teatro que, até ser ponto, é festivo e leve.

Cabe ressaltar que a presença desses arranjos vocais e instrumentais demonstra que *Gota d'água* e *Zumbi* comportam procedimentos eruditos no seu discurso musical, além de o coro fazer parte de ambas as peças. Na obra de Buarque e Pontes, o coro se apresenta na forma cantada como *Refrão das vizinhas*, que não há como se imaginar como deva ser, pois a parte de Joana é falada, e só se tem acesso a esta.¹⁴⁶ Há também o canto do rito de Candomblé, *Paó para o Djagum de Oxalá* e um cantochão em português, discurso musical erudito¹⁴⁷.

Ao contrário do *Refrão das vizinhas*, de uma música que Caceton canta quase no final da peça e da *Filosofia do bem-estar*, sobre as quais não se pode comentar, o cantochão tem um padrão composicional, não havendo necessidade de ouvi-lo para sabê-lo. Trata-se de uma música modal, cantada em coro uníssono, à capela, isto é, sem acompanhamento instrumental. É uma reza como *Paó para o Djagum de Oxalá*, em *Gota d'água*, e a *Incelença* e *Missa agrária* no *Show Opinião*, e a *Ave Maria*, no *Arena*.

A *Ave Maria*¹⁴⁸ (faixa 7) é dotada de sincretismo, como a cena em que Joana invoca os deuses africanos, os gregos, e o católico, em *Gota d'água*. Esta música é acompanhada por violão e consiste de um vocalise masculino, com arranjo homofônico tonal (Ré maior – D). A maior parte é cantada em uníssono, contando com a presença de uma voz, do 1min44s a 1min49s, uma oitava abaixo da melodia e, depois aos 2min24s com alguns momentos de duetos, terminando em uníssono.

Contrapondo a essa música, estão a reza de Zumbi e o coro, uma fala cantada sem a preocupação com o sistema de afinação ocidental e harmônico. A análise que se faz desta fala, que é cantada, parte do princípio de que há um *tom de fala*, e se desconsidera a melodia que nela há. Associado a isso, realiza-se uma aproximação do som da fala ao sistema de afinação musical, para detectar qual a altura das falas de Lima Duarte e sua relação intervalar com o coro. Conclui-se, então, que existe um fá (afinação aproximada) que não tem relação alguma com o tom de Ré maior da música (do vocalise com acompanhamento de violão), mas que todas as outras notas fazem parte de seu campo harmônico. É pertinente ressaltar que essa

¹⁴⁶ Ver faixa 5, CD *Bibi Ferreira – Gota d'água*.

¹⁴⁷ A letra deste cantochão se encontra na página 94.

¹⁴⁸ *Ave Maria* é uma oração à Virgem Maria da Igreja Católica Romana, que foi usada, ao longo dos tempos, no cantochão e em muitas outras composições polifônicas ou não. É uma música erudita popularizada, que tem, como exemplo, a *Ave Maria*, de Gounod.

reza se desenvolve em perfeita interação com a música e também em termos de dinâmica¹⁴⁹, sendo que a vogal do vocalise, aos 2min04s, de *Ô* passa para *A*, possibilitando o crescendo conjunto.

Ainda, em *Zumbi*, há presença de um discurso atonal como, em *Gota d'água*, das faixas 4 e 7, realizado por um instrumento de percussão tubular, chamado campana sinfônica. Nessas faixas, simula-se um sino,¹⁵⁰ ou batidas de um relógio, para marcar, provavelmente, o tempo de morte, como também acontece no ritmo ijexá (faixa 5), com um agogô, imitando um *cuco*. O som deste instrumento traz o ritmo e a relação intervalar que um cuco de relógio deve ter.

A *Zambi no navio negreiro* (faixa 3), música atonal, da obra de Boal, Guarnieri e Edu Lobo, estrutura-se utilizando-se o mesmo procedimento de superposição de melodias da *O açoite bateu* (faixa 13), com o ostinato como acompanhamento, além de apresentar, na terceira parte (momento em que se torna tonal), melodias se contrapondo rítmica e melodicamente. Inicia-se com um glissando¹⁵¹ de voz falada (“Êi Zambi!”), conduta adotada pela música contemporânea do século XX¹⁵², fazendo alusão ao movimento dos remos, ou ondas do mar, ou vento, que se mantém contínuo enquanto acontecem as falas distantes, ao mar. Contando com a instrumentação de violão, flauta transversa, bateria e percussão, acrescenta-se à música a fala melodramática de Zambi (“Quebro velas, derrubo as pontes, eu arrebeno o mundo [...]”, aos 51s). Aos 1min37s começa o contraste de duas melodias que se desenvolvem simultaneamente e, aos 2min30s, a música se torna tonal (Gm – sol menor) no “Quebra o mastro/ Quebra a vela [...]”, momento em que se inicia o contraponto rítmico e melódico (polifonia). Em seguida, as melodias caminham para o canto em uníssono, terminando com “quebra tudo até afundá” falado (BOAL, ONLINE).

¹⁴⁹ Dinâmica são as alterações que podem ocorrer em uma música, no que diz respeito a cantar, tocar mais forte ou com menos intensidade, aumentar a velocidade, ou diminuí-la. A *Ave Maria* começa suave e, aos 29s, já acontece uma diferenciação quanto à intensidade da fala. Aos 1min21s, a fala fica mais forte ainda, e a partir do 1min33s, fica evidente a interação da música com a fala cantada, porque as vozes masculinas terminam a frase, sustentam a última nota, enquanto Lima Duarte retoma sua fala suavemente. Depois, começa um crescendo conjunto (aos 2min01s), não tão homogêneo, mas um crescendo que termina em coro na altura aproximada de um fá#. Ver APÊNDICE L – análise da música Ave Maria, p. 235.

¹⁵⁰ Há que se considerar que são apenas simulações de sino ou batidas de relógio, porque a música em questão, não obedece à regularidade real das batidas desses materiais sonoros. Trata-se de uma linguagem contemporânea do século XX, quando o conceito de regularidade, em música, foi repensado.

¹⁵¹ Glissando é o ato de escorregar, deslizar de um som para outro.

¹⁵² A música contemporânea do século XX rompe com o sistema tonal. A linguagem musical não tem mais centro, o material básico, para a organização do discurso musical, não são mais as escalas, os tons e suas relações, mas cada som individual com a sua potencialidade de se agrupar. A música não é mais um conjunto de sons agradáveis, o ruído passa a ser considerado música, como os sons da natureza, os que se ouvem no ambiente em geral, e a fala, e todos os modos de se falar. Fazendo daquela fala cantada da *Ave Maria*, e sua interação com o vocalise, um procedimento de música contemporânea do século XX.

Diversidades de discursos musicais, emboladas, sambas, cantochão, entrelamentos de melodias, duetos, uma reza que fala cantando, outra que reza a morte e mais outra que se canta rezando. Tragédias fragmentadas e fragmentos que se unem em um texto-colagem, teatros musicais que denunciam o poder do mais forte sobre o mais fraco, cada qual com seu canto, em meio de tantos cantos modais, tonais, populares com tratamento erudito, ou simplesmente populares. São o *Opinião*, *Arena conta Zumbi* e *Gota d'água*, teatros musicais carnavalizados, que, com suas particularidades e pontos de contatos entre si, e seus modos de proceder, sustentam a linguagem engajada.

Em *Gota d'água*, não se tem índice de discurso musical com influência norte americana como acontece no *Arena conta Zumbi* nas músicas *A mão do negro livre* (faixa 6), *Tempo de guerra* (faixa 14) e *Morte de Zumbi*¹⁵³ (faixa 15). Estas guardam a característica em comum de manipular os *modos* tendo um resultado melódico semelhante aos das músicas que se ouvem em desenhos animados da *Disney*. Isso pode ser constatado ouvindo os solos dessas três músicas, devendo destacar que, na música *Tempo de guerra*, é dos 2min41s aos 2min53s, e dos 3min aos 3min18s, que isso é percebido. Na *Morte de Zumbi*, pode-se verificar o discurso aos moldes americanos nela toda, menos no lamento “olorum didê” e no fragmento melódico “em cada negrinho que chorar” (BOAL, ON LINE), que lembram músicas de ritos católicos.

Completando o campo sonoro diversificado de *Gota d'água*, ainda se encontra nela a música *Bem querer*, que se supõe ser um fado-canção¹⁵⁴, que tem a característica de estar em tom maior (Lá maior – A) e passar para menor (lá menor - Am), nos finais de frases (estrofes), nas palavras um(brais), mor(tais), mo(raís), ca(sais) e (gás). Na quinta estrofe, ocorre empréstimo modal, já mencionado. O discurso musical do *Arena conta Zumbi* se completa com um samba dialogado – *Canto das dúdivas da natureza* (faixa 4) –, no qual o coro está em tom maior (Dó maior – C) e o solo em menor (dó menor natural – Cm); a *Upa*

¹⁵³ A música *Negro livre* (faixa 6), na parte do coro, usa a escala pentatônica de lá menor e no recitativo se define como modo eólio (lá menor – Am); A *Tempo de guerra* (faixa 14) está em dórico (mi menor dórico – Em) e a partir dos 2min41s (“E vo(cê) que me prossegue/ e vai se fe(liz) a terra,/ lembre bem do nosso tempo,/ deste tempo que é (de) guerra”) (BOAL, ON LINE) transita entre modo frígio, escala harmônica, eólio e retorna para dórico no coro e depois repete tudo com nova letra. E a *Morte de Zumbi* está no modo eólico (ré menor eólico – Dm).

¹⁵⁴ Fado é uma canção popular portuguesa, melancólica e fatalista, que, normalmente, conta com acompanhamento de guitarra (violão). Tem origem no lundu brasileiro divulgado em Lisboa, com a chegada da corte portuguesa, depois de sua estada na colônia, devido à ocupação napoleônica. Apareceu na capital portuguesa, na década de 1850, como canção de rua, que se propagou pelas províncias e sofreu alterações que levaram ao surgimento do fado coimbrão, próximo da seresta, do fado corrido e do fado-canção (ISAACS; MARTIN, 1982, p. 120). No CD *Bibi Ferreira – Gota d'água*, não consta a música *Bem querer*, por esta razão, recorre-se à gravação com Chico Buarque e Maria Bethânia, que está na pasta *Gota d'água – extras*.

Negrinho (faixa 11) e *Sinherê* (faixa 12), duas músicas em ritmo de Bossa Nova, sendo que a primeira tem a introdução em lídio (Ré lídio – D) e o canto em mixolídio (Ré mixolídio - D), enquanto a segunda está em mixolídio (Mib mixolídio – Eb), passa para lídio a partir de (Ai) Luanda, aos 50s, volta para o modo inicial no (ve)inha (BOAL, ON LINE). Por fim, *Construção de Palmares* (faixa 8), que conta com o coro em dórico (Lá menor – Am), e o solo em mixolídio (Lá maior – A).

Arena conta Zumbi foi criada a partir da música *Zumbi*, de Vinícius e Edu Lobo, que já estava pronta, e do desejo de Gianfrancesco Guarnieri de *contar* (LOBO, 2004). Desejo de contar declarado, logo no início da peça, conforme a rubrica e sua execução, (faixa 2), do CD *Arena conta Zumbi*: “os atores se acomodam em cena e as frases seguintes são ditas na quase escuridão, sussurradas.” (BOAL; GUARNIERI; LOBO, 1970, p. 31). Diálogos sussurrados, que passam a impressão de que nem todos podem ouvir, ou como se estivessem contando uma fábula para criança. O que se repete, no momento em que o narrador apresenta a história de um *feio navio negreiro*, no início da faixa 3.

Arena conta Zumbi é uma peça em prosa e verso, concebida por Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Edu Lobo, que estreou em 1º de maio de 1965. Tendo o argumento baseado no romance *Ganga Zumba*, de João Felício dos Santos, o Arena¹⁵⁵apresentou, pela primeira vez, o sistema curinga de Boal. Sistema em que os atores não têm vínculo com determinada personagem, podendo interpretar várias outras durante o espetáculo, à medida que mantêm o padrão de seus gestos sociais para caracterizá-las. Eles nunca saem de cena e assumem as diferentes personagens na frente do público. Essa desvinculação personagem-ator tem o objetivo de buscar um desempenho épico de caráter narrativo coletivo. A personagem deixa de ser indivíduo para se tornar representante de um grupo social (CAMPOS, 1998, p. 66, 71, 79).

Nesse espetáculo, o cenário se reduz a um praticável no fundo, dois menores de cada lado e um tapete vermelho. A ambientação é realizada pela iluminação e movimentação dos atores, vestidos de *calça lee*, branca, e camisetas amarela, vermelha e azul-marinho, cores na gama escura. Lugar no qual o episódio dos Palmares se torna uma metáfora¹⁵⁶ dos

¹⁵⁵ O grupo Arena representa a primeira tentativa de uma arte teatral comprometida com o social. Dele, emergiram os CPCs, com atitude arrojada de aproximação entre o teatro, a cultura popular e a revolução popular. O Arena foi a vanguarda do teatro nacionalista dos anos de 1950 e 1960, que defendia o uso de temas a sabores nacionais, e propiciou o enraizamento do autor nacional a partir da bem-sucedida montagem de *Eles não usam Black-tie*.

¹⁵⁶ Em virtude da censura, a metáfora se tornou um instrumento de autocensura com o objetivo de driblar os censores. Outro procedimento era colocar palavrões no texto, mais que o necessário, com a intenção de oferecer o que cortar.

acontecimentos de 1964, permitindo que se discutam o passado e o presente, bem como se analise o golpe, a derrota popular. Que se exponham também suas causas, como subsídio para a resistência, e cujo olhar é o do povo derrotado, de todos os empenhados na luta, tornando coletiva a responsabilidade pelos erros e acertos (CAMPOS, 1998, p. 74, 77, 79).

Outro aspecto inovador dessa tragédia-musical é não se prender a um único estilo, apresentando-se dramática e épica, com a presença de narradores, que adotam a postura didática, às vezes, sim, às vezes, não. Didatismo presente no *Show Opinião* e em *Gota d'água*, com a música *Filosofia do bem sentar* e com as falas de Egeu, personagem que está do lado da justiça e da verdade, consciente da submissão e mistificação em que vive o povo do conjunto habitacional da Vila do Meio-dia. Egeu, que, na condição de representante do povo, explica, didaticamente, as relações sociais e evidencia sua indignação perante o poder constituído.

Com relação à diversidade de estilos do *Arena conta Zumbi* comentada, ela pode ser observada no início da faixa 6, na qual o dramático se faz com a presença de uma conversa que se transforma em lírico-dramático (quanto à forma de entonação que se liga à fala anterior) com a frase “que liberdade é essa se é preciso trabalhar”, e que, depois, se torna em lírico com a fala do coro (BOAL, ON LINE).

À personagem negra está reservado o tom poético e a maior parte do que é musical, e à branca, o prosaico, a paródia e a comicidade. Restando, musicalmente, a esse tipo de personagem, apenas o flautim e as caixas claras como elementos musicais identificadores, que são usados no *Discurso de Dom Ayres* (faixa 10) e na música *Bondade comercial* (faixa 9). Segundo o texto, há também um flautim, que toca música seiscentista com um cantor, durante a cena da festa dos brancos.

Arena conta Zumbi, espetáculo de exaltação à liberdade, foi o maior sucesso de público do Arena e que Campos (1988) assinala ser o primeiro musical brasileiro com preocupações nitidamente políticas, que podem ter sido inspiradas na revista política de Piscator, e que apresenta características do teatro épico de Brecht (CAMPOS, 1998, p. 85). Acrescenta-se a isso o fato de ele estabelecer a presentificação do passado, por se propor *contar*, como o *Show Opinião* também faz, usando *o agora* como referência. Já *Gota d'água* revela o presente com figuras do cotidiano, pautadas na natureza humana, recorrente do passado.

Teatro musical que é integrado à tradição da revista popular pelas suas particularidades discursivas e/ou estruturais. Revista que, sob temática variada, tem como

ponto central a crítica social e política da situação do momento. Porém o teatro dos anos de 1960 e 1970 vai além. Transmite indignação, por meio de uma literatura radical, de protesto e de violência, delineando-se um musical com características próprias.

Traços que podem ser notados na escolha dos temas fincados no cotidiano, no padrão estético inovador, ora leve, revestido de certo peso crítico, ora pesado, pela sua natureza agressiva e violenta. Teatro que se faz com o resgate das autênticas raízes brasileiras, construindo um discurso irônico, crítico, de caráter denunciativo. E de exaltação à liberdade, de protesto, de teor didático ou não, que convida a todos a cantar a uma só voz. Procedimento usado no *Show Opinião*, intensificado no *Arena conta Zumbi*, e que, provavelmente, acontecia de forma natural, no final da encenação da peça *Gota d'água*, nos anos de 1975 a 1977. No momento em que atores começavam a cantar *Gota d'água* e havia a possibilidade dos espectadores se juntarem a eles.

O *Show Opinião* com a música *Carcará* (faixa 8), seu discurso mais agressivo, em termos musicais, pode ter servido de modelo para outros espetáculos na concretização desse canto engajado. Tem a característica de ter o baixo e a bateria em evidência, uma interpretação vocal masculinizada, proporcionando-lhe peso e um final que se prepara com as modulações na palavra *Carcará*¹⁵⁷, em coro, e os dados estatísticos, ditos por Nara Leão. Além de contar com um crescendo e um acelerando¹⁵⁸, que terminam secos, agressivos com o “pega, mata e come”, falado e enfatizado por uma voz masculina, que, até então, estava em segundo plano. É um grito falado em coro, de protesto igual ao que acontece na coda do espetáculo, inserida na *Cicatriz* (faixa 24) e ao “não faço mais isso não” da *Sina de Caboclo* (faixa 15), que, neste caso, é individualizado. Grito de protesto que, na música *Opinião* (faixa 16), está no texto, mas, mesmo assim, não deixa de finalizar secamente em coro, mesmo de forma leve (*SHOW...*, 1965).

Grito, fala em coro que incitam todos a participar do canto *a uma só voz* e que *é para todos ouvirem*, confirma-se como procedimento padrão de teatro engajado em *Arena conta Zumbi*. Das dezesseis faixas de seu CD, dez terminam agressivas e de forma seca, em coro falado ou em uníssono¹⁵⁹. Na peça de Buarque e Pontes, a música do rito de candomblé, no

¹⁵⁷ As modulações acontecem no terceiro, quinto, sexto e sétimo carcarás, ao 1min28s, 1min34s, 1min37s, 1min40s, respectivamente. A música está em ré dórico e vai para lá menor, sibm, si menor, dó menor e no (pe)ga volta para ré menor.

¹⁵⁸ O acelerando (aumento da velocidade) e crescendo (aumento da intensidade) começam por volta do 1min34s.

¹⁵⁹ A *Coda* (faixa 16), *Zumbi no navio negreiro* (faixa 3), *Zumbi* (faixa 2), *A Bondade comercial* (faixa 9), *Discurso de Dom Aires* (faixa 10), *Tempo de guerra* (faixa 14), *Upa Negrinho* (faixa 11) e *Açoite bateu* (faixa 13), todas terminam em coro falado, sendo que as duas primeiras têm um acelerando que leva ao desfecho agressivo, e as duas últimas têm o final falado marcado na última palavra da música. A sílaba de an(dar) do final

fundo da fala de Joana (faixa 9), termina secamente, e o mesmo ocorre com *Gota d'água* (faixa 6), que se realiza com uma breve sustentação nas duas sílabas da palavra *d'água*¹⁶⁰, além de o povo cantar em coro e falar desta forma no momento em que se organiza para fazer reivindicações a Creonte¹⁶¹. Porém esta peça não restringe a sua linguagem de protesto apenas nesses termos. Há violência, agressividade de palavras e gestos, gerados pela situação limite, vividos pelo povo da Vila do Meio-dia¹⁶².

Chico Buarque e Paulo Pontes, com a peça *Gota d'água*, revelam, criticamente, a situação trágica em que se encontra o povo, nos anos de 1970, em decorrência do tal *Milagre brasileiro*¹⁶³. Formalizam o protesto a esta situação, no momento em que Joana prefere sua própria morte e de seus filhos a ter que viver a tragédia brasileira de todos os dias. Ela solta a voz que lhe resta, por meio de seu gesto trágico e sua voz ecoa no grito de Corina, que os encontra mortos. Escolha que acaba funestamente com a tragédia brasileira, por ser Joana a representante de todo o sofrimento porque vive o povo, e que objetiva por fim à festa. Tanto é assim, que o grito de Corina ocorre junto com a palma de Creonte, durante a festa de casamento de Jasão, que pede silêncio e anuncia o novo rei.

Essa decisão drástica dos autores é explicitada e confirmada, logo no início da peça e no decorrer dela, com a personagem Estela, que se propõe sempre a dar *um tiro no rabo de Jasão*¹⁶⁴, acabando, literalmente, com *o mal pela raiz*. Deste modo, resolvem-se as duas questões: a tragédia brasileira e o banquete da meia dúzia, por ser Jasão quem potencializa a situação, com sua traição e, com isso, torna-se o novo membro da festa.

Para Joana *Basta um dia*, “um meio dia”, para deflagrar o trágico. É no momento do canto desta música, portadora de grande dramaticidade¹⁶⁵, que se inicia o clímax da peça.

de *Upa Negrinho* (faixa 11) e de can(sô) de *Açoite bateu* (faixa 13) são faladas. Já a *Introdução* (faixa 1) e *Canto das dádivas da natureza* (faixa 4) possuem o coro final cantado.

¹⁶⁰ Refere-se à interpretação de Bibi Ferreira, da pasta *Bibi Ferreira – Gota d'água*.

¹⁶¹ Ver citações p. 68, 94 e 167.

¹⁶² Ver citações p. 88, 90 e 149.

¹⁶³ Ver arquivo *Chico Buarque Bastidores*, aos 50min03s, pasta *Vídeos – Fragmentos de cenas*.

¹⁶⁴ O ser humano é um animal vertebrado e *deuterostômio*. Isso quer dizer que, durante as primeiras divisões celulares, o homem apresenta três folhetos embrionários, responsáveis pela formação dos diferentes órgãos durante seu desenvolvimento. Estes folhetos são o ectoderme (o mais externo), o mesoderme (o intermediário) e o endoderme (o mais interno). O endoderme abriga o blastóporo, que dá origem, primeiramente, ao ânus e, depois, a um novo orifício (estomodeu), que se abre para formar a boca.

¹⁶⁵ Dramaticidade potencializada pela interpretação de Bibi Ferreira e pela sua iniciativa de inserir um intervalo de segunda menor (de ½ tom) entre as duas primeiras palavras da música (pra mim), no lugar do que deveriam ser duas notas de mesma altura. Ver partituras, APÊNDICE J – Partituras da peça *Gota d'água*, p. 217. A música *Basta um dia*, na voz de Bibi Ferreira, começa em sol menor – Gm, modula para si menor – Bm a partir de “(Só) um belo dia” e volta para o tom inicial no “(É) só o que eu pedia”. Esta música pode ser apreciada acessando a faixa 8, pasta *Bibi Ferreira – Gota d'água*; o arquivo *Gota d'água (1977) – trechos da peça*, pasta *Vídeos – Fragmentos de cenas e depoimentos*; a versão de Chico Buarque, inserida do arquivo *Chico Buarque – Bastidores*, aos 56min6s; e a gravação em áudio da pasta *Gota d'água – extras*.

Dramaticidade ocasionada pela letra e contraste rítmico, que acontece na justificativa de seu pedido por um dia: “Pois se jura, se esconjura/ Se ama e se tortura/Se tritura, se atura e se cura” e, depois, “Pois se beija, se maltrata/ Se come e se mata/ Se arremata, se acata e se trata”¹⁶⁶ (BUARQUE; PONTES, 1977, ON LINE). Dramatismo que é um dos traços característicos da obra musical de Chico Buarque, diferenciando-a dos trabalhos musicais apresentados do Opinião e do Arena. Sem contar com o processo de junção da letra à sua tamanha complexidade harmônica e melódica que faz com que o seu discurso musical seja bastante refinado.

Tonos dramático que, durante o clímax, também está presente no discurso teatral, em decorrência da simultaneidade das cenas dos preparativos para a festa e a da feitura do veneno por Joana, pois a primeira se mantém com a luz em resistência enquanto a segunda se desenvolve. “Tudo está no centro/ de uma mesma e estranha mesa”, a alegria do banquete e “uma gota de terror” da receita da morte¹⁶⁷ (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 160). Festa que, nesse teatro engajado, tem a mesma importância que o trágico, por se tratar da tragédia de um *povo*. Povo que se concretiza no princípio material e corporal da estética da vida prática da cultura cômica popular e que é o mesmo princípio da festa.

Festa que é antecipada, no final do primeiro ato, com a embolada *Corrente de boatos*, cujo tema é a *festa* de casamento de Jasão e Alma anunciando a tragédia. Festa carnavalesca, que comporta o tempo de vida e morte, o riso, com sua alegre relatividade acerca de tudo, as grosserias e as obscenidades, reforça-se o trágico e a crítica social e política. Além disso, os autores deixam claro que, no final da história, prevalece o tom sério, ao inserir o elemento farsesco da briga, que acontece depois da visita a Creonte. Momento no qual Cacetão, a personagem mais festiva da peça, é surrado.

Literatura radical, de protesto e de violência, *Gota d'água*, que tem como objetivo expressar indignação, e sem se pronunciar a favor do engajamento, leva as pessoas a se empenharem, tornarem-se companheiros responsáveis pela realidade vivenciada. *Show Opinião, Arena conta Zumbi e Gota d'água*, peças teatrais construídas arraigadas ao desejo de manter uma relação estreita do intelectual com o povo, de colocar o povo no palco, fazer teatro com e para ele. Relação esta pautada nas práticas políticas e culturais, socialmente embasadas nas classes médias urbanas.

¹⁶⁶ Contraste que gera dramatismo também pode ser encontrado na faixa 5, *Bibi Ferreira –Gota d'água*. Mas, nesse caso, é em função da mudança da velocidade da fala e não de métrica musical.

¹⁶⁷ Sugere-se assistir à cena dos preparativos do veneno, arquivo *Chico Buarque – Bastidores*, aos 53min55s, pasta *Vídeos – Fragmentos de cena e depoimentos* e/ou ouvir faixa 10 de *Bibi Ferreira – Gota d'água*.

Comportamento que Ridente (2000) define como uma atitude de intenção utópica. Utópica pela razão de querer integrar a intelectualidade ao homem simples do povo brasileiro, com o propósito de poder dar vida a um projeto alternativo de sociedade desenvolvida, partindo do pressuposto de que esse mesmo povo não tinha sido contaminado pela modernidade capitalista. Intenção que compõe a postura romântica de resgate de valores pré-capitalistas, colocada no mundo todo, por movimentos políticos significativos, nos anos de 1960. Romantismo cuja essência está na reação ao modo de vida da sociedade capitalista, a qual consiste em uma crítica à modernidade, à civilização capitalista moderna, a favor de valores e ideais do passado (RIDENTE, 2000, p. 12, 23, 26).

Dessa forma, o engajamento explicitado nas obras em discussão se orienta, segundo Ridente, por um romantismo revolucionário,¹⁶⁸ que caracterizou as artes, as ciências sociais e a política dos anos de 1960 e 1970. Conceito cujo caráter controverso esse mesmo autor faz questão de mostrar, para justificar a sua coerência. Inicia confessando ser polêmico caracterizar a maioria das organizações de esquerda, os intelectuais e os artistas, próximos a elas, como românticos. Isso porque elas não aceitariam essa denominação, por reivindicarem o marxismo-leninista, que retoma o legado iluminista sob o olhar de Marx, e que sempre renegou o romantismo, considerando-o passadista e idealista. Ademais esses movimentos inspirados no marxismo denominam seus adversários, pejorativamente, de *românticos*, por não se enraizarem nas lutas do presente para construir o futuro (RIDENTE, 2000, p. 55, 56).

Entretanto Ridente afirma (2000) que, entre os militantes marxistas, era comum defender o papel revolucionário da classe operária, ou de seu partido de vanguarda, respaldados no argumento de não se iludirem com *as supostas qualidades libertárias inatas do povo*. É exatamente nessa busca romântica pelas raízes populares, para justificar o ideal iluminista de progresso, que está a pertinência de caracterizar, como românticas, a maioria das esquerdas políticas e culturais brasileiras dos anos de 1960 e princípio de 1970. Eram dotadas do colorido típico do romantismo revolucionário, embora houvesse diferentes tipos de projetos, entre os diversos grupos, com teor romântico, que se vinculavam à ideia iluminista de progresso (RIDENTE, 2000, p. 56).

No que diz respeito às diversas correntes artísticas relacionadas ao marxismo daquela época, como o Arena, o CPC e o Cinema Novo, Ridente também considera polêmico

¹⁶⁸ Ridente (2000), em seu livro *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da TV*, fundamenta seu estudo sobre romantismo revolucionário, na obra de Löwy e Sayre, *Revolta e melancolia – o romantismo na contramão da modernidade*, entre outras, na qual definem o termo, *romantismo revolucionário ou utópico* e o diferenciam do restitutionista, do conservador, do fascista e do resignado.

interpretá-las como românticas. Porque, afinal, se pretendiam modernas e realistas. E muito se discutiu e se discute sobre qual tipo de realismo se enquadrariam: seria o *realismo socialista*, dentro da linha oficial da arte soviética dos anos de 1950? Ou *crítico*, sob influências das ideias de Lukács e Brecht? Ou *neo-realismo* inspirado no movimento do cinema italiano do pós-guerra, nos anos de 1940 e 1950? Ou a síntese inovadora de todos eles? (RIDENTE, 2000, p. 56).

De fato, essas correntes eram herdeiras da razão iluminista, a qual propunha revelar a realidade da sociedade de classe objetivamente, desvendando-a de forma científica, na qual as forças materiais eram os fatores que determinavam a história e o destino do homem. Mas, ao mesmo tempo, esse posicionamento realista guardava características românticas, como a indissociação da vida e da arte, a postura nacionalista de valorizar o passado histórico e cultural do povo e a defesa do regaste das raízes populares para construir o futuro de uma nação livre “uma utopia autenticamente brasileira, colocando a arte a serviço das causas de contestação de ordem vigente. Cada um desses movimentos (e cada artista em particular) realizou, à sua maneira, sínteses modernas de realismo e romantismo, que globalmente podem ser classificadas com romantismo revolucionário.” (RIDENTE, 2000, p. 57).

Considerando-se em sua maioria marxistas, partidos, movimentos de esquerdas e seus adeptos nos campos artísticos e intelectuais, nos anos 60, procuravam entender e expressar as diferenças culturais numa sociedade de classes – independentemente da discussão sobre até que ponto eles lograram esses objetivos. Por isso, não admitiriam se classificados como iluministas, muito menos como românticos. Mas parece que, embora tentando superar essas perspectivas, eles em certa medida apenas as fundiram de diversas formas, ao buscar no passado uma cultura popular autêntica para construir uma nova nação, ao mesmo tempo moderna e desalienada (RIDENTE, 2000, p. 57).

Nesse sentido, partindo do pressuposto de que a essência do Romantismo é estar na contramão da modernidade capitalista, Ridente mostra que a revista *Niterói* (séc. XIX), de Gonçalves de Magalhães, Torres Homem e Araújo Porto Alegre, não conseguiu concretizá-lo, tornando-se possível somente no século XX. A razão está no fato de que sugeriam “os benefícios da economia burguesa para Brasil”, e suas artes condenavam a escravidão, faziam ‘a apologia da divisão do trabalho livre’ e da racionalidade capitalista, para criticar os valores do passado colonial.” (RIDENTE, 2000, p. 49).

Nessa época, por mais que a sociedade brasileira estivesse inserida em relações internacionais plenamente capitalistas, o que propiciara a alguns artistas efetivar o

romantismo artístico, as condições internas o impediam de se firmar. Tomando, isto como ponto de partida, o teórico afirma que as condições materiais para o romantismo se estabeleceram realmente ao longo do século XX, dando base ao modernismo nas artes, considerado, simultaneamente, romântico e moderno, passadista e futurista, com o Pau-Brasil e a Antropofagia, de Oswald de Andrade, e a proposta folclorista de Mário de Andrade e Villa-lobos.

Nas décadas de 1930 e 1940, viria a crítica à realidade brasileira, exaltando o caráter nacional associado ao homem simples, do povo, representada pela pintura de Portinari e pelos romances regionalistas, que se estenderiam aos anos de 1960. Romantismo revolucionário, impregnado pelas ideias de povo, de libertação e identidade nacional, que “visava resgatar um encantamento da vida, uma comunidade inspirada no *homem do povo*, cuja essência estaria no espírito do camponês e do migrante favelado a trabalhar nas cidades” [...] (RIDENTI, 2000, p. 25, destaque do autor).

Romantismo que propunha a volta ao passado, para construir a utopia do futuro, que possibilitava a busca de elementos que permitiriam a modernização, descartando a desumanização, o consumismo, o império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro. Valorizava, acima de tudo, o desejo de transformação, de mudar a história, de construir um *homem novo*, nos termos do jovem Marx, recuperado por Che Guevara, com a exaltação, a individualidade, a subjetividade e a liberdade e em defesa da comunidade, na qual o indivíduo se insere, e sua relação com a natureza. Ainda pregava a indissociação entre vida e arte e dava valor à prática, à ação, à coragem, à vontade de transformação, em detrimento da teoria e dos limites impostos pelas circunstâncias históricas (RIDENTI, 2000, p. 24, 25).

Versões diferenciadas desse romantismo estavam presentes em movimentos sociais, políticos e culturais antes e depois do golpe de 1964. O resgate das autênticas raízes brasileiras, de povo e nação, da ação dos camponeses e das massas populares, foi cantado em prosa e verso na música popular, nos espetáculos teatrais, no cinema, na literatura e nas artes plásticas. Como o *Show Opinião*, o *Arena conta Zumbi* e *Gota d'água*, nos quais a expressão do nacional é reforçada com o uso do violão, que cumpre sua função harmônica e melódica de instrumento de cordas dedilhadas, em toda a sua plenitude. Instrumento mais popular no Brasil, que, por muito tempo, não foi bem visto. Considerado, por tantas vezes, como instrumento de vagabundo, boemia, que Edu Lobo confirma ser assim, nos idos de 1957 e 58. “[...] era um instrumento menos nobre, que tinha certa conotação de instrumento de botequim, de malandragem [...]” (LOBO, 2004).

Show Opinião, Arena conta Zumbi e Gota d'água, teatro musical engajado, que é parte integrante do projeto nacional-popular das correntes políticas e culturais da esquerda, com suas feições romântico-revolucionárias, fundamentadas em seu objetivo de resistir à ditadura. Arte que possui como símbolo de resistência e violência o *Carcará*, bicho valentão, que tem mais coragem do que homem. Tem a violência, marcada com açoite, que *bateu tantas vezes, que a gente cansou*, e a apresentada por Estela, em *Gota d'água*, que propõe acabar com o mal pela raiz, pelas brigas presentes nessa peça e pelo desfecho da festa. Em síntese, *Show Opinião, Arena conta Zumbi e Gota d'água* são um teatro em que se *pega e mata...*

Carcará.

Realizado todo esse estudo comparativo, desvendando os fios dialógicos que compõem o teatro musical engajado, de Chico Buarque e Paulo Pontes, confirma-se a assertiva de Tinianov (1919) de que um texto literário resulta de outros textos predecessores (TINIANOV apud BARROS, 2003, p. 72) aos quais, no caso de *Gota d'água*, acrescentam-se as práticas estéticas anteriores à obra, como o teatro de revista. Porém ainda há lacunas a serem preenchidas quanto às suas características estético-estruturais, como, por exemplo, o verso, o diálogo, a rubrica, a música, a iluminação, a personagem e o enredo, além de outras orientações dialógicas desse teatro, o que faz necessário um quarto e último capítulo, que trate dessas questões, tendo toda a atenção voltada para o objeto de estudo.

5 GOTA D'ÁGUA NO CENTRO DO DEBATE: DRAMATURGIA E HISTÓRIA

5.1 Personagens, enredo e sonoridades

Gota d'água tem como um dos principais temas o fato de Jasão não só trair Joana, como também os seus pares. A peça se inicia com um contraponto entre os *sets* das vizinhas, do botequim e da oficina, evidenciando o estado emocional de Joana como a traída, as vantagens que Jasão poderia obter, com o novo casamento com a filha de Creonte, e a dificuldade que os moradores sofrem para pagar a prestação da casa própria.

Depois, a fábula se desenvolve com Jasão e Alma, que fazem planos para o casamento, e com Creonte, ensinando ao seu futuro genro o seu ofício, ao dar-lhe a tarefa de convencer o mestre Egeu de parar com o boicote ao pagamento da prestação da casa própria. No entanto Jasão não obtém sucesso em sua empreitada com Egeu e nem em seu intento de amansar Joana.

O ódio de Joana é uma constante durante a peça, como também a tentativa dos vizinhos de consolá-la. Ela não se conforma com a traição de Jasão, nutrindo, assim, o desejo de vingança, que é anunciada ora pela música *Gota d'água* ora por sua própria fala. Dando prosseguimento à trama, Jasão, em conversa com Creonte, o convence a aceitá-lo como sócio, ao se colocar como alguém de *valia*, por conhecer seu povo e saber como manipulá-lo.

Creonte, não só o aceita como tal, mas também acata seus conselhos de fazer benfeitorias na vila, não cobrar os atrasados, com o intuito de acalmar o povo e efetuar o aumento das mensalidades, posteriormente. Porém Creonte exige que Joana seja expulsa de sua casa, alegando a falta de pagamento. Na verdade, temia pela sua filha, baseado no histórico de Joana de envolvimento com *macumba*.

Nesse propósito, incumbe Jasão da tarefa de expulsá-la, mas Joana resiste. Creonte vai pessoalmente ameaçá-la, ela pede mais um dia e ele cede. Dia suficiente para preparar a sua vingança: tenta impedir o casamento de Jasão com Alma, matando-a, para tanto, manda um bolo de carne envenenada, como presente de casamento, por intermédio de seus filhos. Entretanto seu plano falha, porque Creonte expulsa as crianças da festa. Joana, decidida a atingir mortalmente Jasão, envenena-se e aos filhos, que, segundo ela, eram *as duas metades da alma dele*.

O discurso de *Gota d'água* se inicia na capa de seu livro¹⁶⁹, que representa, ao mesmo tempo, o seu princípio e a síntese do desfecho da encenação, fazendo *jus* à característica da tragédia, de ser *especialmente tranquilizadora*, deixando claro, desde o começo, que não há esperança alguma, de que tudo não passa de uma mera distribuição de papéis. Todos já têm conhecimento de seu teor por meio do mito (no caso dos gregos) e pela capa de seu texto, que noticia e apresenta a tragédia brasileira.

O espaço gráfico da capa, no qual se promove a aproximação do fictício com o real, mostra que a tragédia não está apenas no palco, mas também no cotidiano. Da mesma forma que torna evidente o tipo de assunto que formula – um discurso sobre o cotidiano brasileiro, uma tragédia do século XX, gerada pela experiência capitalista. Tragédia que se constrói a partir de um texto organizado de forma fragmentária, como o exposto na capa de seu livro, pelo jornal *LUTA democrática*, que está focalizado e fragmentado pela gota: “humilhados, despejados chorando” (em azul) e, logo embaixo, em preto: “famílias expulsas ao grito e na borracha de suas casas – Polícia – Choro de crianças não encontrou eco em corações; não quer conversa e nem ao menos pagamento – PE impõe.”¹⁷⁰ (BUARQUE; PONTES... 1975).

Na capa há, ainda, o cruzamento entre o discurso jornalístico e o artístico, aparentemente distantes, mas que ocupam o mesmo espaço: a linguagem de jornal, popular, de cultura de massa, representada por uma manchete, e o teatro, linguagem erudita, (hoje) com a presença de uma foto da cena da morte de Joana e de seus filhos. Desvelando, assim, a interdiscursividade que a peça *Gota d'água* comporta e a proximidade desses discursos. Além disso, a manchete e a notícia “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 – Ciúme foi a causa do Tresloucado gesto” remetem à reatualização da tragédia de Eurípedes, o que possibilita uma leitura intertextual, que evidencia o livre trânsito de tempos (da antiguidade aos anos de 1970 e dos anos de 1970 à antiguidade), de espaços distantes (da Grécia ao subúrbio carioca como do

¹⁶⁹ A capa à qual se refere é a de número 1, APÊNDICE M – Capas e projetos gráficos do livro *Gota d'água*, p. 238. A edição atual, a 39ª edição, ano de 2009, conta com uma nova capa, de autoria de Evelyn Grumach, e projeto gráfico de Evelyn Grumach e João de Sousa Leite, que não respeita a essência da peça, que é ser em verso. Todos os versos fragmentados não foram escritos como tais e a distribuição espacial do texto não facilita muito a leitura. O projeto gráfico antigo possibilita imaginar o ritmo das falas, da peça, e promove sua compreensão sem restrições, pelo motivo de a linguagem poética ter na produção de imagens um recurso relevante para seu entendimento e que depende da disposição dos versos na página. O Fato pode ser confirmado, comparando o projeto gráfico da edição antiga com o da atual, inseridos no APÊNDICE M.

¹⁷⁰ Este texto se encontra na capa do livro *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes.

subúrbio à Grécia) e do religioso ao profano, no tempo-espço do trágico em *Gota d'água*, que admite multiplicidades e se concretiza como arte de convergência.

O projeto gráfico da capa, intitulada *Uma transa de: Zivaldo, Zuenir Ventura e Rafael Siqueira*, com foto de Alaor Barreto, trata-se de uma notícia que tem, do lado direito, a inscrição *LUTA democrática*, ao centro, a notícia que configura a intersecção entre a ficção e a realidade, já mencionada, e, embaixo, o título da peça *Gota d'água*. Dizeres que ora estão na cor azul ora na preta, levando a supor que seus autores desejaram distinguir o dramático do cotidiano, mostrar seus cruzamentos, como também dar um equilíbrio estético às formas. Sendo assim, pelo fato da expressão *gota d'água* estar em azul, presume-se que esta cor signifique o dramático e a preta o cotidiano.

Nesse sentido, *LUTA democrática* é uma intersecção desses discursos, por fazer parte da peça de Buarque e Pontes e ser o nome do jornal, que anuncia a tragédia na capa, e do texto. Democracia pela qual o homem mantém uma busca infinda, ao longo dos tempos e em tantos espaços. Democracia que cabe em todos os tempos, pela luta, e se instala como *LUTA democrática*, na capa do texto de *Gota d'água*, por meio do recurso da ironia, completando o quadro da manchete e da foto sobre o tema de morte.

Capa que se compõe da notícia que está por trás de uma foto da cena de uma mulher morta com duas crianças também mortas, mas que, concomitantemente, dá a impressão de sobrepô-la. Esta sobreposição acontece por meio da forma de uma gota no centro, construída pelo foco da iluminação da cena em questão ou pelo próprio fundo da caixa preta do palco, delimitando a gota. Gota que comporta o discurso jornalístico e teatral e na qual a palavra *chorando* converge semiótica e iconicamente à imagem de gota de água, de lágrima e de limite. Gota que está na realidade e na ficção, que faz parte do cotidiano dos anos de 1970 e se torna ficção para revelar essa realidade. Gota que pinga do cotidiano para formar, embaixo, *Gota d'água*, a gota que falta para o desfecho da festa.

Gota d'água é uma peça teatral cujo final já está no começo, na capa. Procedimento que se reafirma, logo no início de seu texto, do mesmo modo que acontece em *Medeia*, de Eurípedes, com a fala da Ama sobre Medeia, direcionada para o público, e, pouco depois, no diálogo dela com o preceptor, e, em outro, com os filhos de Medeia. Momentos nos quais se evidencia a natureza selvagem e impiedosa da princesa de Cólquida.

Em Medeia	Em Gota d'água
<p>Ama [...] seu coração é impetuoso; ela não é capaz de suportar maus-tratos. Conheço-a e temo que, dissimuladamente, traspasse com punhal agudo o próprio fígado nos aposentos onde costuma dormir; ou chegue ao extremo de matar o rei e o próprio esposo e, conseqüentemente, chame sobre si mesma uma desgraça ainda pior. Ela é terrível, na verdade, e não espere a palma da vitória quem atrai seu ódio [...] (EURÍPEDES, 1991, p. 20)</p> <p style="text-align: center;"><i>Dirigindo-se ao preceptor</i></p> <p>Tenta mantê-los afastados, se possível; não lhes permitas chegar perto de uma mãe desesperada; vi-a olhando-os ferozmente, como se meditasse alguma ação funesta. Ela por certo não refreará a cólera até haver vibrado sobre alguém seus golpes. Que os atos dela ao menos sejam praticados contra inimigos e jamais contra os amigos!</p> <p>Caras crianças, é assim; está inquieto o coração de vossa mãe, inquieta a alma. Ide sem vacilar em direção à casa. Fugi ao seu olhar, evitai encontrá-la. Deveis guardar-vos bem de seu gênio selvagem, desse ânimo intratável, mau por natureza. Ide mais velozmente, entrai sem vos deterdes! (EURÍPEDES, 1991, p. 23).</p>	<p>Corina Minha filha, só vendo Tem resto de comida nas paredes fedendo a bosta, tem bebida com talco, vaselina, barata, escova, pente sem dente. E ali, menina, brincando calmamente co'os cacos dos espelhos, estão os dois fedelhos... É ver sobra de feira, ramo de arruda, espada de São Jorge, bandeira do flamengo, rasgada por cima da cadeira E ali, se lambuzando, não entendendo nada, um pouco se espantando co'o espanto dos vizinhos, estão os dois anjinhos... É ver um terremoto que só deixa apumado no lugar certo a foto daquele desgraçado posando pro futuro e pra posteridade E ali, num canto escuro, na foto da verdade, brincando nos esgotos, estão os dois garotos... Os dois abortos... (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 4, 5).</p>

Quadro 4 - Comparativo de Medeia e Gota d'água

Fonte: peças citadas acima.

O olhar de Joana também tem grande destaque, mas, em *Gota d'água*, a tragédia é anunciada pela descrição de um cenário desolador, composto pelos inocentes fedelhos, crianças nas quais, geralmente, se depositam todas as esperanças. Mas, na *foto da verdade*, que os autores se propõem mostrar, são dois abortos. Crianças de uma mãe que as protege com a afirmação de que elas *não nasceram para nada*, e que, assim sendo, devem ter a inocência cristalizada. Acusa-as de *falsos inocentes*, argumentando que elas ajudaram Jasão a

concretizar a sua traição e acredita que, na primeira oportunidade, vão fazer o mesmo com ela¹⁷¹ (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 45, 46).

Crianças que já nasceram sem futuro algum, são o *fodido do brasileiro*, que só têm como salvação o samba e o futebol. São o povo da Vila do Meio-dia, que Xulé confirma: “[...] quem nasce nesta vila não tem mais saída,/ tá condenado a só sair no rabeção/ ou no camburão...” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 24). Buarque e Pontes, os seus criadores, intensificam essa crítica à realidade brasileira, desnudando-a ainda mais:

Joana *Meus filhos! Eles não são filhos de Jasão!
Não tem pai, sobrenome, não têm importância
Filhos do vento, filhos de masturbação
de pobre, da imprevidência e da ignorância
São filhos dum meio-fio dum beco escuro
São filhos dum subúrbio imundo do país
São filhos da miséria, filhos do monturo
que se acumulou no ventre duma infeliz...
São filhos-da-puta mas não são filhos teus,
seu gigolô!...*
(Jasão agarra Joana pela cabeça e bate contra a parede)
(BUARQUE; PONTES, 1975, p. 77, 78).

Os rostos dos filhos de Joana têm um *não sei, não* e o *não sei* do povo, que é uma constante, em grupo ou individualmente. Joana *não sabe*, mas quer a sua vaidade de volta, Jasão sabe e não sabe, dependendo da situação. E Creonte? Esse sempre sabe, pois o seu único *não sei* representa a dúvida que ainda possui com relação à expulsão de Joana¹⁷², e, em meio às incertezas e à falta de esperança, a única foto que tem lugar garantido é a de Jasão. Depois do terremoto, é a que fica apumada, posando para posteridade na *foto de verdade*?

Gota d'água se estabelece como título da peça e se materializa na notícia do casamento de Jasão de Oliveira com Alma Vasconcelos. Fato que o mensageiro conta e é reforçado pela manchete do jornal, impulsionando a ação¹⁷³. *Gota d'água* que está na situação vivida pelos moradores do conjunto residencial, de 90 apartamentos, situado na Vila do Meio-dia, que delinea a realidade do povo brasileiro dos anos de 1970. Povo que se encontra

¹⁷¹ Ouvir as faixas 2 e 5 da pasta *Bibi Ferreira – Gota d'água*, DVD 1.

¹⁷² Pode se confirmar a existência do *não sei*, acessando a faixa 2 da pasta *Bibi Ferreira – Gota d'água* ou citações contidas neste texto, como a da p. 162.

¹⁷³ Não se trata, nesse caso, de ação física da personagem, mas de uma série de ações que existem em uma peça. Uma ação existe quando ocorre algo que impulsiona e permite que outra coisa aconteça. Ação são duas coisas que ocorrem, uma conduzindo a outra, como no momento em que Corina conta, às vizinhas, a situação emocional de Joana (primeira parte da ação) e elas resolvem ajudá-la (segunda parte da ação) (BALL, 1999, p. 23).

desesperançoso, cansado de esperar, cansado da miséria, de ser humilhado e explorado, em virtude do *capitalismo caboclo*, cujo representante na peça, Creonte, convida Jasão e todos (o leitor e o espectador) a ajudá-lo a compreender a situação¹⁷⁴.

Creonte	<p style="text-align: right;">Esperem um pouco</p> <p>Eu preciso de alguém pra refletir comigo se eu estou caduco, louco, ou o mundo está ficando esquisito... Fazem baderna, chiam, quebram trem, quebram estação, muito bem, bonito E a gente inda tem que dizer amém O trem atrasa o que? Nem meia hora E o cara quebra tudo... Acha que é certo, Jasão?...</p>
Jasão	<p>Não discuto quebrar... Agora, quem às três da manhã tá de olho aberto, se espreme pra chegar no emprego às sete, lá passa o dia todo, volta às onze da noite pra acordar a canivete de novo às três, tinha que ser de bronze pra fazer isso sempre, todo dia, levando na marmita arroz, feijão E humilhação... [...]</p>
Jasão	<p>[...] O cara já tá por aqui. Tá perto de explodir, um trem que atrasa, ele mata, quebra mesmo, é a gota d'água...</p>
Creonte	<p style="text-align: right;">Tá certo</p> <p>Alma? (<i>Silêncio</i>) Muito bem. Na segunda guerra, só russo, morreram vinte milhões Americano, pra ganhar mais terra, foi dois séculos capando os culhões de índio. Japonês gritava “Viva o Imperador”, entrava no avião pra matar e morrer e fronte altiva Na Inglaterra, uma pobre criatura de oito anos, há dois séculos atrás já trabalhava na manufatura o dia inteiro, até não poder mais, quatorze, quinze horas... Posso dar quantos exemplos você quiser. Foi assim que os povos todos construíram tantos bens, indústria, estrada, progresso, enfim Mas brasileiro não quer cooperar com nada, é anárquico, é negligente E uma nação não pode prosperar enquanto um povo fica impaciente só porque uma merda de trem atrasa (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 94, 95).</p>

¹⁷⁴ Há outra fala de Jasão no APÊNDICE F - Intertextualidades, p. 200.

Creonte, como dono desse conjunto habitacional, é denominado de o *cara sabido*, que vendeu o *sonho da casa própria* por uma bagatela de dez milhões, pautando-se em um plano complicado, que confundiu o povo, pobre coitado. Sob a máscara de benfeitor, Creonte concretiza a sua matemática ilógica de taxas, juros, correção monetária e torna a situação do povo insustentável. A prestação inicial de *cem cruzeirinhos*, em um ano, passa para trezentos e, seis meses depois, para quatrocentos, e o jumento (no dizer de Egeu) “bate com a cabeça pra ver se a titica do salário aumenta” e só consegue pagar depois de vinte e cinco anos, ainda correndo o risco de levar nota promissória para o juízo final (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 54).

Creonte é duplamente opressor, porque, além de ser a personalização do Sistema Financeiro de Habitação (SFH)¹⁷⁵, sua figura referencia a ditadura com seu “Não, religião é religião, isso pra mim se chama *agitação*” e com “Agora!/ Vou co’a polícia e boto ela na rua/ E tem mais, seu Jasão, dentro da lei/ Sabe que eu posso, não sabe?” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 97, 99, destaque nosso). Creonte pertence à classe média burguesa e tradicional, porque ele comenta que recebeu a cadeira como herança de seu pai, o conforto de sentar bem, e do bem sentar. Cadeira trono, símbolo de seu poder que se sustenta na *cartilha da filosofia do bem sentar*, explorando os moradores da Vila do Meio-dia e provocando a situação insustentável, limite.

Creonte

Escute, rapaz,
 você já parou pra pensar direito
 o que é uma cadeira? A cadeira faz
 o homem. A cadeira molda o sujeito
 pela bunda, desde o banco escolar
 até a cátedra do magistério
 Existe algum mistério no sentar
 que o homem, mesmo rindo, fica sério
 Você já viu um palhaço sentado?
 Pois o banqueiro senta a vida inteira,
 o congressista senta no senado
 e a autoridade fala da cadeira

¹⁷⁵ O Sistema Financeiro da Habitação foi criado pela Lei nº. 4.380/64 tendo como principal objetivo o financiamento de casas populares e o órgão regulador era o Banco Nacional da Habitação (BNH), extinto em 1988. Esta lei instrumentalizava os financiamentos que podiam ser concedidos para a aquisição da casa própria, adotando a Tabela *Price* como Sistema de Amortização, priorizando amortizar a prestação mensal antes da correção do saldo devedor. Em 1969, o BNH reconheceu que este sistema de amortização tinha, como base, juros compostos, e tomou a providência de criar, pela norma RC nº. 36/69, de 18/11/1969, o PES (Plano de Equivalência Salarial), para reajuste das prestações. Assim, o valor inicial da prestação era obtido pela multiplicação da prestação de amortização, juros e taxas, calculado pelo Sistema Francês de juros compostos (Tabela *Price*), por um coeficiente de equiparação salarial (ROSA, ON LINE). Mas mesmo, com a implantação do PES, que estabelecia o reajuste anual das prestações, tendo com parâmetro o aumento médio dos salários, o saldo devedor dos mutuários continuava a ser corrigido trimestralmente, enquanto o salário subia uma vez por ano (SANTOS, 1999, p. 49).

O bêbado sentado não tropeça,
a cadeira balança mas não cai
É sentado ao lado que se começa
um namoro. Sentado está Deus Pai,
o presidente da nação, o dono
do mundo e o chefe da repartição
O imperador só senta no seu trono
que é uma cadeira co'imaginação
Tem cadeira de rodas pra doente
Tem cadeira pra todo que é desgraça
Os réus têm seu banco e o próprio indigente
que nada tem, tem no banco da praça
um lugar para sentar. Mesmo as meninas
do ofício que se diz o mais antigo
têm escritório em todas as esquinas
e carregam as cadeiras consigo
E quando o homem atinge seu momento
mais só, mais pungente de toda a estrada,
mais uma vez encontra amparo e assento
numa cadeira chamada privada [...]
(Tempo) Pois bem, esta cadeira é a minha vida
Veio do meu pai, foi por mim honrada
e eu só passo pra bunda merecida
Que é que você acha?...

Jasão Eu não acho nada,
quer dizer, nunca pensei... realmente...
Pra mim... cadeira era só pra sentar...

Creonte Então senta...

Jasão Eu? O senhor quer que eu sente?

Creonte Senta! (Jasão senta) Muito bem. Eu vou lhe contar
Se fosse outro homem eu não deixaria
sentar aí, mas você é quase um sócio,
vai casar com Alma e algum dia iria
sentar mesmo... Gostou?

Jasão Bom, meu negócio
é mais samba, música popular...

Creonte É boa? Macia?...

Jasão Como?...

Creonte É gostosa
de sentar?...

Jasão Ah, é! Dá pra relaxar
o corpo todo...

Creonte Muito bem, Noel Rosa
Um dia vai ser sua essa cadeira
Quero ver você nela bem sentado,
como quem senta na cabeceira
do mundo. Sendo sempre respeitado,
criando progresso, extirpando as pragas,
traçando o destino de quem não tem,
fazendo até samba, nas horas vagas

Porém... existe um pequeno porém
 Não vai ser assim, pega, senta e basta
 Primeiro você vai me convencer
 que tem condições de assumir a pasta
 (BUARQUE; PONTES, p. 32, 33, 34).

Jasão conhece tão bem seu povo que compõe um samba que expressa a tragédia diária brasileira, e que sintetiza conteúdo da peça. Conhecimento de que ele lança mão para armar o embuste contra os seus, convencendo, assim, Creonte, de que é o *homem capaz*. Homem capaz, que Chico Buarque e Paulo Pontes definem como o único indivíduo vindo das camadas subalternas (sozinho ou em forma de elite) apto a entrar na *ciranda*. Como classe, o povo está sujeito à mediocridade moral e intelectual política, que efetua sua marginalização *abafada, contida e sem saída*, mantendo-o em um contínuo *ora-veja* (BUARQUE; PONTES, 1975, p. XV).

Jasão	Seu Creonte, eu venho do cu do mundo, esse é que é o meu maior tesouro Do povo eu conheço cada expressão cada rosto, carne e osso, o sangue, o couro... Sei quando diz sim, sei quando diz não, eu sei o seu forte, eu sei o seu fraco, sei a elasticidade do seu saco Eu sei quando chora ou quando faz fita Eu sei quando ele cala ou quando grita E o que ele comeu na sua marmita, eu sei pelo bafo do seu sovaco Eu conheço sua cama e seu chão Já respirei o ar que ele respira A economia para a prestação da casa, eu sei bem de onde é que ele tira eu sei até que ponto ele se vira Eu sei como ele chega na estação Conheço o que ele sente quando atira as sete pedras que ele tem na mão Permita-me então discordar de novo, que o senhor não sabe nada de povo, seu coração até aqui de mágoa E povo não é o que o senhor diz, não Ceda um pouco, qualquer desatenção, faça não, pode ser a gota d'água (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 101, 102).
-------	--

Samba que representa, simultaneamente, a sua ascensão social e sua identidade, que tanto receia perder em função de sua nova vida *pequeno-burguesa*, com seu novo apartamento, com suíte, dando vista para o mar, e seus eletrodomésticos: gravador, aspirador,

enceradeira, geladeira, televisão a cor e ar condicionado – os tais bens duráveis. Risco de perda que Joana confirma no segundo embate entre eles¹⁷⁶, e Jasão comenta e canta.

Jasão	Eu não gosto de deixar este fim de mundo sem levar tudo o que sempre foi pra mim a vida inteira Uma alegria ou outra, um pouco de saudade meus filhos, minha carteira de identidade, cada bagulho, meu calção, minha chuteira, a mesa do boteco, o time de botão, tanto amigo, tanto fumo, tanta birita que dava pra botar na sala de visita mas ia atrapalhar toda a decoração... <i>(Vai nascendo uma introdução musical em ritmo de samba; Jasão segue)</i> Sabe, Alma, um samba como “Gota d’água” é feito dos carnavais e das quartas-feiras, das tralhas, das xepas, dos pileques, todas as migalhas que fazem um chocalho dentro do meu peito <i>(Canta movimentado-se em torno do trono)</i> Deixe em paz meu coração Que ele é um pote até aqui de mágoa E qualquer desatenção — faça não Pode ser a gota d’água <i>(repete o refrão e a música encerra com Jasão em posição de se sentar no trono).</i>
Alma	(ri) Jasão...
Jasão	O que é?
Alma	Escuta o que lhe digo: precisa definir seu repertório Ou bem você dança a valsa comigo ou pula o carnaval no purgatório <i>(BUARQUE, PONTES, 1975, p. 30).</i>

Como pode se observar, Jasão canta apenas a quintilha final¹⁷⁷, o que se repete na ocasião em que Egeu ajusta a válvula do rádio, o aparelho começa a tocar a música, e as vizinhas cantam junto, anunciando a entrada de Joana em cena. Procedimento que pode ser encontrado também nas músicas de fundo das falas de Joana¹⁷⁸, e valorizado por Jasão, no

¹⁷⁶ Ver APÊNDICE E – Transcrição CD Bibi Ferreira: Gota d’água - Buarque e Pontes, p. 197 e /ou ouvir faixa 3, pasta *Bibi Ferreira – Gota d’água*.

¹⁷⁷ A letra de *Gota d’água* se encontra no APÊNDICE I – Letras das músicas da peça Gota d’água, p. 213.

¹⁷⁸ Todas as citações de *Gota d’água* como música de fundo são desenvolvidas a partir da quintilha. Isso pode ser verificado na faixa 2, com arranjo para cordas (violino, viola e violoncelo) e flauta transversa, que está em si menor – Bm; na faixa 3, com coro misto (vozes masculinas e femininas) em vocalise e uníssono, (cantam a uma só voz, tudo igual) em sol menor - Gm, ao 1min27s; e aos 3min17s da faixa 11, com arranjo para cordas em si menor - Bm, que se encontram na pasta *Bibi Ferreira: Gota d’água*. Essas mudanças de tonalidades (alturas) são decorrentes da necessidade de se adaptar à tessitura dos instrumentos e vozes envolvidas, como aconteceu no *Show Opinião*, em certas ocasiões. Cabe comentar também que Chico Buarque e Paulo Pontes sempre usam, nas

momento em que vê o filho cantando: [...] Guri/ tá cantando “Gota d’água” certinho, até a segunda parte [...] (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 156). Citações verbais e/ou musicais que, no decorrer da peça, potencializam, ainda mais, a atmosfera trágica, deixando em suspense o que está por vir. No caso das citações musicais, são as próprias características da música *Gota d’água* que geram tensão.

Gota d’água é um samba lento, que assume a conotação de uma marcha fúnebre, se se tomar como referência o ritmo de samba que acompanha a fala de Joana (faixa 3), de *Bibi Ferreira: Gota d’água*. Presume-se que seja ao som desse ritmo de samba que Jasão cante a última quintilha da música, por ter a mesma velocidade (54 pulsações por minuto) em que Bibi canta *Gota d’água*¹⁷⁹. Único momento, durante a peça, no qual se ouve essa música na íntegra, e que, na voz de Joana, torna-se, simplesmente, canção – sua natureza primeira –, negando-se samba¹⁸⁰.

Gota d’água é mais lenta que *Bem querer* e *Basta um dia*. Se o ritmo usado no canto de Jasão e das outras personagens for o de samba-choro, apresentado na gravação com Chico Buarque¹⁸¹, ainda assim, mantém seu tom melancólico em função de sua harmonia, estrutura melódica e letra. *Gota d’água* começa em tom maior, modula para o seu relativo menor¹⁸², no final do primeiro verso da quintilha, na palavra cora(ção), e termina nele. Mesmo sendo a primeira parte da música maior, esse discurso musical provoca a sensação de melancolia, em razão do cromatismo, no baixo, que gera dissonâncias, da prática do empréstimo modal e a

rubricas do texto da peça, o termo *canto ou orquestra em BG*, em *background*, que significa música no fundo, atrás, suave.

¹⁷⁹ *Gota d’água*, cantada por Bibi Ferreira, está na pasta *Bibi Ferreira: Gota d’água* (faixa 6). Para melhor entender como se mede a velocidade de uma música, faz-se necessário apresentar o metrônomo. Um aparelho como se fosse um relógio, que em vez de ter apenas 60 pulsações por minuto, dispõe de uma gama de velocidades que vai de 40 a 208 pulsações por minuto. Serve para auxiliar o estudo da música e definir sua velocidade.

¹⁸⁰ Canção é uma peça curta para voz solista (o que não quer dizer que não haja canções a várias vozes), de estilo simples, com ou sem acompanhamento instrumental, presente em todas as culturas através dos tempos. Os primórdios desta tradição ocidental atual podem estar nas cantigas do século XII, com as músicas dos trovadores e dos menestres e na tradição da lauda (hino em vernáculo de louvor e devoção, difundido na Itália do século XIII ao XIX) (ISAACS; MARTIN, 1982, p. 63, 64).

¹⁸¹ A velocidade de *Bem querer* é de 77 pulsações, a de *Basta um dia* é de 72 pulsações e a da interpretação de Chico Buarque, de *Gota d’água*, como samba-choro, é de 110 pulsações por minuto. Todas as gravações dessas músicas se encontram no arquivo *Gota d’água – extras*. Além destas, tem a versão de *Basta um dia*, com Bibi, na pasta *Bibi Ferreira: Gota d’água* (faixa 8) e no arquivo *Gota d’água – (1977), trechos da peça*, e a de Chico Buarque, em *Chico Buarque Bastidores*, a partir dos 56min18s, com o qual também pode se ouvir *Flor da idade*, aos 51 min, inseridos na pasta *Vídeos – Fragmentos de cenas e depoimentos*.

¹⁸² Todo tom maior tem o seu relativo menor e vice-versa, com o qual mantém estreita relação por terem em comum a maioria das notas de suas escalas. O relativo de Dó maior é lá menor e o relativo de lá menor é Dó.

constante afirmação da tonalidade¹⁸³, ajudando a intensificar a atmosfera de abandono e ameaça verbalizada¹⁸⁴.

Quando *Gota d'água*, o *leitmotiv* da peça de Buarque e Pontes, é cantada integralmente por Joana, já é o clímax da peça. Há poucos instantes, ela fora expulsa por Creonte, acabara de dizer a Jasão o que ele gostaria de ouvir e, logo depois de seu canto, começam os preparativos para a festa e para a morte. Ouve-se, assim, o seu canto: “Já lhe dei meu corpo, não me servia¹⁸⁵/ Já estanquei meu sangue, quando fervia” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 159), decassílabos¹⁸⁶ com rimas emparelhadas (aa), que exprimem e resumem o que Joana viveu com Jasão e como foi a sua ligação afetiva com ele. Ela se doa incansavelmente, anula-se em função de seu *bem querer*¹⁸⁷.

Em seguida, ela (o eu-lírico) ordena ou pede atenção e mostra a *voz que lhe resta, a veia que lhe salta e a gota que falta pro desfecho da festa*, com verbo *olhar* no imperativo, compondo-se em versos hexassílabos e rimas intercaladas (abba), acompanhados de uma retificação da ordem que foi dada, amenizando-a com um *por favor* (verso livre) ou confirmando o pedido, dependendo do caso.

Melodicamente, as duas primeiras frases musicais, que coincidem com os dois primeiros versos, têm a mesma relação intervalar (distância de uma nota para outra) e rítmica, criando uma progressão ascendente, com apenas as diferenciações entre os sons musicais das sílabas da palavra *es(tan)(quei)*, da palavra *meu* e do ritmo do quinto compasso¹⁸⁸. Durante a primeira parte da música (da sétima – estrofe com sete versos), os finais de todas as frases (versos) são descendentes, sem contar que há uma progressão descendente a partir do

¹⁸³ A música de Chico Buarque não se prende, exclusivamente, ao campo harmônico do tom da música. Transita, por instantes, por outros campos harmônicos, mas afirma sempre tonalidade inicial. Sem deixar de ser música tonal, insere notas estranhas ao acorde, cromatismos no baixo, usa dominantes secundárias e outros empréstimos modais, além de contar com a presença de determinadas dissonâncias nos acordes de sua escolha particular.

¹⁸⁴ A versão com Bibi Ferreira, está em Lá maior – A e modula para fá# menor – Fm, enquanto que a de Chico Buarque está em Ré – D e depois vai para si menor – Bm.

¹⁸⁵ É conveniente lembrar que, na versão comercial, se troca *não me servia* por *minha alegria*.

¹⁸⁶ Vale ressaltar que, no segundo verso, não se respeitou uma regra de escansão. O que deveria ser um decassílabo se torna um eneassílabo (verso de 9 sílabas poéticas) em função da elisão do monossílabo tônico *Já* que, normalmente, não se faz. Mas, em se tratando de música, prevalece a oralidade e o canto, o que pode ser constatado na sua partitura, APÊNDICE J – Partituras da peça *Gota d'água*, p. 217 ou por meio das gravações.

¹⁸⁷ Fatos e estado emocional que podem ser observados em detalhes na citação da p. 92 e nas faixas 4 e 5, da pasta *Bibi Ferreira: Gota d'água*, DVD 1.

¹⁸⁸ No APÊNDICE B, p., encontra-se a explicação do que vem a ser um compasso. É importante lembrar que, para facilitar a contagem, os compassos de uma partitura são numerados em cada começo de pentagrama (linhas e espaços da escrita musical). Cabe destacar que a análise que se inicia pauta-se, primeiramente, na interpretação de Bibi Ferreira. Desta forma, aconselha-se ouvi-la (faixa 6, pasta *Bibi Ferreira: Gota d'água*), fazendo o uso da partitura de *Gota d'água* - versão de Bibi Ferreira, e, depois, passar para a de Chico Buarque, pasta *Gota d'água – Extras*. As partituras se encontram APÊNDICE J – Partituras da peça *Gota d'água*, p. 217.

primeiro *olha*, que se fecha com o *por favor*, com a nota mais grave da música¹⁸⁹. *Por favor* que é fim e começo, uma vez que ressoa e mantém sua existência depois da pausa que antecede a segunda parte da música. Momento em que Joana pede para deixá-la em paz, informando, novamente, seu estado emocional com a metáfora *pote até aqui de mágoa*, e avisa que qualquer desatenção... Mas isso pode ser mais que um simples aviso, ou ameaça, pois vem acompanhado de um *faça não*, diferenciado na escrita por um travessão, dando-lhe certo destaque. Este *faça não* parece carregado de sarcasmo, de um tom mentiroso, que impregna o verso de sentido irônico. Ao mesmo tempo em que adverte da iminência, já é gota d'água, porque já faltou atenção, a voz lhe é pouca, a veia já lhe salta. E ameaça: *pode ser a gota d'água*¹⁹⁰.

A melodia do primeiro verso, dessa segunda parte da música, flutua entre duas notas, terminando com a modulação para o tom menor, seguidas de uma subida, que valoriza o *que ele é um pote até aqui de mágoa*, e depois fica num sobe, desce, sobe e desce e termina no verso *faça não* descendente. Daí em diante, acontece uma progressão ascendente, que cria aquela tensão de ameaça, amenizada pelo último *pode ser a gota d'água* conclusivo, no grave, de Bibi Ferreira¹⁹¹. Ameaça e tensão que se concretizam na última vez em que se canta a música, pois, no terceiro *pode ser a gota d'água*, sobe-se apenas meio tom, o que gera tensão, associado ao fato de a penúltima nota ser mais aguda que o padrão da progressão.

Total integração entre música e poesia, que é a marca do trabalho musical de Chico Buarque, que se confirma em sua interpretação de *Gota d'água*. Mesmo sendo lírica, imprime nuances, como o primeiro *pode ser a gota d'água*, com tom de mistério e a voz angustiada, principalmente, no segundo *que ele é um pote até aqui de mágoa*. Além disso, da segunda vez em que ele canta a música toda é mais incisivo, canta mais as palavras, e faz um crescendo junto com o acompanhamento instrumental na progressão final¹⁹².

Gota d'água, que também se concretiza na voz de Joana, que é Bibi Ferreira. Com sua interpretação lírico-dramática, as palavras cantam na sua voz, dialogam cantando, e ela manda seu recado. Bibi Ferreira mantém a característica dramática de sua personagem, imprimindo grandes contrastes, com uso de sussurro inicialmente, opondo-se ao momento em

¹⁸⁹ Detalhes que podem ser percebidos, mesmo por um leigo em música, sendo necessário apenas acompanhar a letra da música abaixo do pentagrama e observar o movimento descendente das duas últimas notas de cada verso, e das três, no caso da palavra *por favor*. O mesmo pode ser feito com relação às progressões (padrões rítmicos e/ou melódicos, que se repetem, descendo ou subindo no pentagrama e sonoramente) e todas as outras informações a serem apresentadas a seguir.

¹⁹⁰ Vale ressaltar que as rimas da quintilha final são alternadas e emparelhadas.

¹⁹¹ É importante consultar o que vem a ser casa 1 e casa 2 no APÊNDICE G – Noções de teoria musical, p. 202.

¹⁹² Faz se necessário tecer o comentário de que a própria estrutura melódica e harmônica, associada ao texto, pede esse crescendo.

que retoma a música e canta mais as palavras que a levam para um crescendo, que termina em grito seco no ar.

Durante a apresentação da música, deixa vaziar um pouco de ar na voz para mostrar *a voz que lhe falta*, sendo que já prepara isso no verso anterior, omitindo a vogal *i* de *estaquei*, e não canta, fala a vogal *a* de *alegria*. Lança mão do recurso de diminuição da velocidade da primeira vez que canta, para expressar *a veia que salta, a gota que falta, pro desfecho da festa*. Quando retorna ao início da música dá destaque à diferenciação melódica que há na palavra *estaquei* com vibrato e um crescendo no *quei* (associado às diferenças rítmicas que imprime), da mesma forma como procede no primeiro *cora(ção)*, além de fazer um rubato¹⁹³. Ao repetir a música, articula mal as palavras, propositalmente, travando o maxilar no *olha voz que me resta* e em um ritardando¹⁹⁴ bem claro, no (por) favor.

Gota d'água, canção que Nelson Antônio Dutra Rodrigues, em seu livro *Os estilos literários e letras de música popular brasileira*, e Claudio Arthur de Oliveira Rei, com sua tese *A herança estilística das cantigas de amigo na lírica de Chico Buarque*, afirmam manter dialogismo com a literatura da Idade Média, mais precisamente, com a cantiga de amigo, da primeira fase medieval, o trovadorismo¹⁹⁵. Isso, devido ao uso da anáfora imperativa do verbo olhar, ao seu caráter realista e ao fato do eu-lírico ser feminino e de haver diálogo. Argumentos procedentes, mas o discurso buarqueano não se restringe à lírica, a música *Gota d'água* faz parte do contexto uma peça teatral (REI, 2007, p. 17; ROGRIGUES, 2003, p. 21).

Ao ouvir essa música, o que prevalece, o que está em primeiro plano, é o sentimento da mulher abandonada, junto com o som de todas as vozes que se identificam com esse discurso, inclusive do poeta. Mas *Gota d'água* também é a voz da heroína, que encarna a coletividade, e da mesma forma que representa a *voz que resta* ao povo, e do povo, da Vila do Meio-dia, em discurso direto. Porque ele também já deu seu corpo, seu sangue foi estancado e a veia lhe salta. Fato que Egeu confirma: “[...] E no entanto/ o jumento é teimoso, ele bate/ co’a cabeça pra ver se a titica/ do salário aumenta, faz biscate,/ come vidro, se aperta, se

¹⁹³ Rubato é um recurso de expressão em música que consiste na alteração sutil da velocidade. Aumenta-se a velocidade da música e, depois, a diminui ou vice-versa, para propiciar uma compensação com objetivo manter o número de compassos. E é o que acontece em “Que ele é um pote até aqui de mágoa” e em “E qualquer desatenção faça não”, nas duas vezes em que Bibi canta estes versos (BUARQUE; PONTES, 1977, ON LINE).

¹⁹⁴ Ritardando significa diminuindo a velocidade.

¹⁹⁵ As cantigas de amigo (namorado), de proveniência popular, originaram-se na Península Ibérica e eram cantadas no idioma galego, ou galego-português. Nela, há diálogo ou invocação ao amado, à natureza, às companheiras de trabalho (pastoras, camponesas, fiandeiras), seguida, geralmente, pela queixa sobre a ausência do namorado, por vários motivos (pescaria, guerra, caça) (RODRIGUES, 2003, p. 31, 38).

estica,/ se contorce, morde o pé, se esfola,/ se mata, põe a mulher na vida,/ rouba, dá a bunda, pede esmola/ e vai pagando a cota exigida... [...].” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 54).

Música do *cancioneiro popular*, que, no caso, da peça de Buarque e Pontes, é *um Jasão* apelidado por Creonte, de *Noel Rosa, o poeta da vila*. Creonte, talvez, faça isto, por considerar, inicialmente, o casamento de Jasão com sua filha um *palpite infeliz*, ou por querer tirar proveito do sucesso *Gota d'água*, para que a vila fique mais conhecida, enaltecendo-o. Se os autores equiparam Jasão a Noel Rosa, também o fazem com relação à Vila do Meio-dia. Um lugar como a Vila Isabel, de Noel Rosa, inscrita na música *Palpite Infeliz*¹⁹⁶.

Vila que recebe seu devido destaque nas composições de Noel, porquanto o que mobiliza o seu fazer poético é a cidade como comunidade, metaforizada no bairro. A vila é o espaço concreto, histórico, de trabalho e festa, de boemia e samba. Um espaço cultural de resistência, uma *cidade independente*, (como Rosa a bem define em *Palpite Infeliz*), em que se faz samba como nos morros cariocas (SONDRÉ, 1991, p. 10). Gênero musical que comporta o paradoxo dor/prazer e de que Noel tinha consciência e evidencia no samba *Feitio de oração*: Batuque é um privilégio/ Ninguém aprende samba o colégio/ sambar é chorar de alegria / E sorrir de nostalgia/ Dentro da melodia¹⁹⁷ (ROSA, ON LINE).

Gota d'água e *Palpite Infeliz* dois sambas-protesto¹⁹⁸, cada qual em sua especificidade. Este é brincante, alegre, leve, tanto na letra quanto na música, um samba carioca,¹⁹⁹ que faz dançar até arvoredo. Já aquele (tomando como referência a gravação com

¹⁹⁶ Ver APÊNDICE I – Letras das músicas da peça *Gota d'água*, p. 213.

¹⁹⁷ Sodré (1991) argumenta que Noel Rosa parecia reverenciar a figura mítica entronizada pelos negros, no século XIX, com o nome de *Sinhá Samba*, uma vez que fazia do samba uma maneira de compreender e redimensionar a existência humana (SODRÉ, 1991, p. 11).

¹⁹⁸ A música *Palpite Infeliz* faz parte da rivalidade entre Noel Rosa e Wilson Batista, que começou quando Noel ouviu o samba *Lenço no pescoço*, que exaltava a malandragem, e não gostou. Noel, mesmo não conhecendo Wilson Batista, respondeu com *Rapaz folgado*. Depois de algum tempo, Noel e Vadico gravaram *Feitio da Vila* e Wilson Batista foi à forra com *Conversa fiada*. Noel Rosa respondeu com *Palpite Infeliz* e foi retrucado por Wilson com *Frankstein da Vila* e *Terra de cego*, ataques pessoais e agressivos a Noel, estando o primeiro relacionado à falta de queixo de Noel, ocasionada durante seu parto. Esta polêmica acabou no momento em que esses sambistas ficaram amigos (ALMIRANTE, 1997). Convém comentar que o diálogo entre Noel Rosa e Wilson Batista tem todas as características da festa carnavalesca nos termos de Bakhtin. Não é em improviso como a embolada, e nem é feito de forma presencial, na rua. Mas mesmo contendo um teor mais poético, não deixa de ter insultos, de ser festivo e brincante. Rosa e Batista dialogam fazendo uso do samba, uma linguagem carnavalesca, da rua, do povo. As letras desses sambas se encontram no APÊNDICE N – Noel Rosa e Wilson Batista, Donga e Mauro de Almeida, p. 242 e na pasta *Videos – Fragmentos de cenas e depoimentos* há uma gravação em que Wilson Batista conta e canta *toda a polêmica* em entrevista a Almirante, arquivo *Almirante entrevista Wilson Batista*.

¹⁹⁹ Sérgio Cabral (1991) relata que esse tipo de samba foi criado por jovens sambistas vindos dos morros cariocas, dos subúrbios, especialmente, do Bairro Estácio de Sá, em oposição ao samba negro Tias Ciatas, maxixado e escandaloso, pelo teor erótico da dança que esse discurso musical contém (CABRAL, 1991, p. 10). Em contraposição a esta afirmativa está Mathilda Kóvak (1991), que defende a ideia de que Noel Rosa seja o responsável pela união do samba maxixado com o gingado moreno do Estácio (KÓVAK; 1991, p. 12; CABRAL, 1991, p. 10). Encontra-se na pasta *Gota d'água – extras* a música *Pelo Telefone*, de Donga e Mauro de

de Bibi Ferreira) nega sua natureza de samba, constituindo-se em uma música para dançar coladinho, que causa aconchego e repulsa.

Quanto à escolha de Buarque e Pontes de Jasão ser o *Noel Rosa, o poeta da vila*, trata-se, na verdade, de uma autorreferência a Chico Buarque, como compositor de *Gota d'água*. Os pesquisadores e estudiosos sempre associam seu nome ao de Noel Rosa, pelas suas afinidades composicionais e poéticas. Chico Buarque possui a mesma característica de Noel Rosa²⁰⁰, de registrar fatos do cotidiano por meio da poesia e do samba, além de organizar sua obra harmonicamente, como Noel, com sequências de inversões de acordes com terça no baixo, depois, sétima do baixo, que resolve da terça e assim por diante²⁰¹.

Na peça *Gota d'água*, a música de Chico Buarque, com todas suas particularidades, não tem apenas a função de promover a atmosfera dramática. Ela é uma constante durante toda a peça, com a presença da orquestra, a batucada, os tambores de candomblé, o violão (e outros), que fazem fundo musical. Toca-se para as personagens dançar, acompanham-nas em seus cantos solos ou em coro. A música pontua o enredo, dá-lhe maior dramaticidade, sublinha falas, caminhar, golpes de luta, faz marcação rítmica do texto, anuncia a personagem, como na entrada de Joana, antecipa e apresenta os acontecimentos, como o caso da festa de casamento de Jasão.

Ainda, por meio da linguagem musical, delineiam-se os estados emocionais das personagens. Definem-se mundos, com a *valsa* sendo o do pequeno-burguês e o *samba*, da Vila do Meio-Dia. Determinam-se as coreografias e representam-se o coletivo e a brasilidade da peça com a embolada, o samba, o cantochão e as canções.

Almeida, primeiro samba maxixado a ser gravado (marco inicial da história fonográfica, o que não quer dizer que seja a primeira criação desse gênero) e *Palpite Infeliz*, de Noel Rosa, possibilitando, ao leitor, perceber as diferenças entre eles e concluir que o maxixe continua em “*Palpite Infeliz*, camuflado, ainda marcando presença. Junto com este material sonoro, estão os arquivos *Chico Buarque, Donga, Pixinguinha e Hebe*, e *O dia em que Chico conheceu Pixinguinha e Donga*, sendo que, este último tem apenas a função de confirmar onde se dá o encontro desses artistas. Nestes vídeos, Donga canta um fragmento de *Pelo Telefone* e dá uma sambadinha. Ver APÊNDICE I – Letras das músicas da peça *Gota d'água*, p. 213.

²⁰⁰ Noel Rosa morreu aos 26 anos, compôs 230 músicas, foi o responsável pela valorização da letra como elemento na música popular brasileira, e é um dos precursores da letra-anedota, poema-piada, consagrado pelos modernistas (JOBIM, 1991, p. 14; CABRAL, 1991, p. 9; KÓVAK, 1991, p. 13).

²⁰¹ O básico em harmonia é o acorde ter a sua tônica no baixo, ser a nota mais grave do acorde. Por exemplo: a tônica de Dó maior é a nota dó, e é ela que dá nome ao acorde. Quando se afirma que o acorde está com a terça no baixo, quer dizer que a terceira nota de sua escala é que faz o papel de baixo, se for o acorde de Dó maior a terceira nota é o *mi*. O mesmo acontece com relação à sétima. Ela é a sétima nota da escala do acorde, sendo Dó maior, a sua sétima é a nota *si*. Observe-se, na partitura de *Gota d'água*, versão Chico Buarque, peça musical nº 6, a sequência de acordes dos compassos 8 ao 16: B7/D# (Si com sétima e a terça no baixo), Em/D (mi menor com a sétima no baixo), A7/C# (Lá com a sétima e a terça no baixo), D/C (Ré com a sétima no baixo), G7M/B (Sol com sétima maior e terça no baixo) F#7/A# (Fá sustenido com sétima e terça no baixo) e A7 (Lá com sétima). Com estas inversões, realiza-se o cromatismo na linha do baixo, que caracteriza a obra de Chico Buarque e se compõe da sequência: D#, D, C#, C, B, A# e A (re#, ré, dó#, dó, si, lá# e lá). No que diz respeito à sétima, que *resolve* na terça, isso equivale a um ponto final, é um repouso.

O discurso de *Gota d'água*, estruturado em verso, está pautado na esfera intersubjetiva do diálogo, em função da particularidade de sua linguagem, e baseado nos objetivos dos autores. O texto é constituído por uma sequência de presentes e sugere uma montagem, na qual o público seja passivo na maior parte do tempo. O seu mosaico estético ainda se compõe de monólogos como o de Creonte, o de Egeu e os de Joana, da presença do *recitativo em tom impessoal* de Creonte e dos efeitos de estranhamento, característico do teatro épico de Brecht, já mencionados. As falas das personagens se apresentam em versos tanto isométricos como heterométricos, com diversidades de metros (dissílabos, trissílabos, tetrassílabos, redondilhas menores, hexassílabos, redondilhas maiores, octossílabos, eneassílabos, decassílabos, hendecassílabos, dodecassílabos, bárbaros etc.), organizados, graficamente, em blocos e/ou em diálogos fragmentados.

No texto em geral, há uma tendência para o uso do verso prosificado²⁰², o que pode ser constatado no fragmento 4, da análise da métrica, e especialmente no fragmento 7, no qual se observa a passagem do ritmo do verso para o da prosa. Ocasionalmente, configura-se em quadras, mas, de maneira geral, a distribuição no papel é alostrófica. Quanto à rima, observa-se a presença de versos monorrimos, polirrimos e soltos, com as rimas internas (aliterantes, coroadas e encadeadas) e as externas (emparelhadas, intercaladas e alternadas), as consoantes suficientes e consonantes opulentas, as assoantes, as encadeadas, as pobres, as ricas, as graves, as agudas, as femininas e as masculinas (TAVARES, 1991, p.161-224).

Quanto à distribuição dos diálogos entre as personagens, faz-se de forma aparentemente equilibrada. Na maioria das vezes, são lacônicos, lacônicos intermediados por blocos de texto ou como blocos de textos sequenciais. As personagens que têm mais fala são o Mestre Egeu, Alma, Creonte, Jasão e Joana, sendo que os fragmentos, *as cenas* das quais elas fazem parte, também são sempre as maiores. Os monólogos desenvolvidos por Egeu, Creonte e Joana²⁰³ estão dentro do padrão normal de tamanho de fala em bloco mostrada, constantemente, durante o texto.

Os diálogos são explícitos, dizem o que têm a dizer, com exceção das falas de Galego. A comunicação é sempre clara, mesmo quando acontecem falas soltas, provenientes de vários *sets*, que desenvolvem assuntos diferentes, simultaneamente. Um exemplo disso são os fragmentos intercalados, envolvendo os *sets* das vizinhas e o do botequim. No primeiro, fala-se do receio que se tem de Joana fazer alguma loucura, e, no segundo, Cacetão questiona se Jasão vai compartilhar o seu dote. No final, os dois discursos se unem:

²⁰² Ver APÊNDICE O – Análise da métrica e rimas de fragmentos de *Gota d'água*, p. 247.

²⁰³ Esses monólogos se encontram nas páginas 40, 59, 107 e 156 do texto *Gota d'água*.

Primeiro plano para botequim

Cacetão E o dote? Reparte aqui co'os irmãos?
Aqui, ó...

Primeiro plano para vizinhas

Corina Sem falar no olhar que já falei
Nenê Mas você acha que ela vai fazer besteira?

Primeiro plano para botequim

Cacetão Tu acha que ele vai nos ajudar?

Primeiro plano para vizinhas

Corina Não sei
Xulé Não sei...

(BUARQUE; PONTES, 1975, p. 15).

O primeiro *não sei* é a antecipação da resposta de Xulé que ecoa no de Corina. A escrita fragmentária, que decorre desse espaço cênico fragmentado em sets (das vizinhas, do botequim, da oficina, do Creonte e filha, da casa Joana...), que, com o uso ou não da iluminação, se determina, por intermédio da rubrica, a justaposição de fragmentos de cenas ou cenas fragmentadas, formando um quebra-cabeça de pedaços de cenas, que ocorrem, em um número considerável de vezes, simultâneos. A rubrica estabelece o jogo da alternância das falas das personagens de um *set* para o outro. Quem falava passa para ação característica do seu *set*, enquanto o personagem do outro *set* começa a falar.

No primeiro ato, há poucas entradas e saídas de personagens, pouco uso de luz (apenas seis vezes), no qual se encontra a primeira indicação (*luz vai subindo em resistência*), focalizando o *set*, que tem a cadeira de Creonte, o trono. No segundo ato, o jogo de alternância de falas entre os sets se realiza mais por meio da iluminação (36 indicações), e se observam cenas mais inteiras e longas, não deixando de ter interrupções para esclarecer, comentar um assunto, o que propicia diálogo entre os *sets*:

Creonte Essa mulher que está me destratando
também não paga sabe desde quando?
E sai à rua pra me esculhambar [...]
[...] Então, Jasão, que é que você me diz?
*Jasão, cabeça baixa não responde; luz oficina de Egeu, por
onde vai passando Boca pequena, que entra*

Boca Boa, mestre...
Egeu Boca...
Boca Tudo feliz?

Creonte *No outro set*
Você não fala nada?
No outro set

Egeu Novidade?

Jasão *No outro set*
Primeiro precisa ver se é verdade

Quem foi que ouviu?
No outro set

Boca Ela fez comício
no terreiro, outro no bar, no edifício,
deixou Creonte mais raso que o chão

Egeu Você ouviu?

Boca Quem? Eu?

Egeu Ouvi ou não?

Boca Pra falar a verdade eu nem escuto
direito, mas seu Creonte ficou puto...

(BUARQUE; PONTES, 1975, p. 97, 98).

Como se percebe, a peça não foi criada pautada na concepção de decupagem clássica. Ela se desenvolve num todo dos dois atos fragmentados, nos quais a rubrica estabelece a mudança de *sets*, entradas e saída das personagens, e, conseqüentemente, dita o ritmo da peça. Rubrica que determina a presença, a entrada e a interrupção do discurso musical, o espaço cênico, a iluminação, as ações das personagens, o estado emocional e a descrição de uma personagem: “[...] no fundo do palco vai aparecendo Joana, vestida de negro, em silêncio, lentamente, os ombros caídos, deprimida, mas com o rosto altivo e os olhos faiscando; [...]” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 41).

No transcorrer da peça, pode-se verificar também o delineamento de conflitos resultantes das duas intrigas, como o embate entre Jasão e o mestre Egeu, entre Jasão e Joana, Creonte e Joana, Creonte e o povo, e os conflitos secundários, como o de Estela e Amorim, o de Amorim, Boca, Xulé com Cacetão, que resulta em pancadaria.

Ademais, convém salientar a existência de conflitos de interesses, orientados pela intriga entre Joana e Jasão. Enquanto as vizinhas são “solidárias” à situação de Joana, no *set* do botequim, os homens enaltecem os feitos de Jasão e a possibilidade de se tornar rei, cogitando sobre as vantagens que podem obter com tal empreitada. Esse conflito se resolve, aparentemente, com riso geral dos vizinhos e vizinhas, quando Cacetão termina de cantar a sua embolada, mas logo a orquestra a emenda com outra música (da qual não se pode saber nada, a não ser imaginar que seja rítmica), e se confrontam dançando e cantando.

A ironia dramática pode ser constatada em quatro passagens da peça. A primeira está na relação de Jasão com Alma e na de Jasão e Creonte. Jasão pensa que está obtendo só vantagens com essas relações, mas, na verdade, é manipulado. Isso fica evidente quando Alma insiste na necessidade de ele definir seu repertório e fala que deixou *um cantinho* da casa nova *só* para ele tocar o seu violão.

A segunda passagem é o fato de mestre Egeu ter a impressão de que Jasão está indeciso e comenta o assunto com Joana. Porém, na próxima cena de Jasão e Joana, ele deixa clara a sua decisão pela vida nova com Alma, devido ao desrespeito com que trata Joana. A terceira situação acontece na ocasião em que Creonte já havia decidido pela expulsão de Joana, e mestre Egeu faz um acordo com ela para se acalmar e não enfrentar mais Creonte, evitando, assim, seu desterramento – mas ela é expulsa do mesmo jeito.

A última passagem, em que se verifica a ironia dramática, ocorre quando Joana finge estar conformada com a condição de desterrada e de mulher traída, e se vingando matando-se e aos seus filhos.

Com relação às personagens, algumas de suas características já foram expostas, mas cabe mostrar, ainda, detalhes como o fato de as únicas a terem sobrenomes ser Creonte, a filha dele e Jasão – Creonte Vasconcelos, Alma Vasconcelos e Jasão de Oliveira. Provavelmente, por simbolizarem o poder e aquele que ascende, em função do contrato que assinam, decretando, formalmente, o início da convivência entre eles, em sociedade. Situação que se contrapõe à noção de comunidade (figurada pelo povo da Vila Meio-dia), na qual as relações são próximas e acontecem naturalmente.

Jasão é a personagem que se vende ao capitalismo, e se sujeita a tudo em nome do poder. Um gigolô sem ética, como bem define Cacetão, confirmando, assim, a assertiva de Décio Almeida Prado (1985) sobre a caracterização das personagens no teatro, que é feita pelo “o que a personagem revela sobre si mesma, o que ela faz e o que os outros dizem a seu respeito.” (PRADO, 1985, p. 88). Pelo seu tão desejado dente de ouro, Jasão abandona a mulher e os filhos, argumentando que é tudo para o bem deles.

O Egeu é a encarnação do discurso defensivo do povo, mas se vê de mãos atadas, em razão das circunstâncias, e ele conta com Amorim e Xulé como interlocutores nessa empresa. O mestre Egeu, e Corina são companheiros de Joana, porém, em determinado momento da peça, os autores mostram e provam que as vizinhas não são tão solidárias a Joana: Corina tira um jornal debaixo da saia com a notícia do casamento de Jasão e o exhibe para as amigas, que o disputam.

Com isso, Buarque e Pontes dão indícios de que Corina é a mensageira, a personagem que impulsiona a ação de Joana. O que se confirma quase no final da peça, no instante em que Corina informa a Joana de que seus filhos foram expulsos da festa, e Jasão ficou *sem se mexer* e ressalta: “Sem se mexer, mulher...” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 165). Sendo a verdade o inverso do que foi contado, revela-se que ela foi quem deu a notícia do casamento

de Jasão a Joana no início da trama, incitando sua ira. Momento no qual Corina sai de cena para ir à casa de Joana lhe oferecer ajuda com relação a serviços de casa, conforme haviam combinado as vizinhas, e volta com o seu bordão que se repete, por três vezes, durante a peça: “Não é certo...” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 3, 19, 114).

Outro mensageiro é o Boca Pequena, que impele Creonte a expulsar Joana, algo demonstrado na última citação desse texto²⁰⁴. Seu nome já o denuncia, mas o povo não leva a sério a gravidade do que ele faz, disfarçando-o de simples fofoqueiro da Vila. A peça, além de apresentar o Boca e a Corina como disfarçados, traz Creonte, que posa de *o benfeitor*, e Jasão, de *bom moço*, que a própria Joana define como *um disfarçado*. Das personagens já mostradas, restam Zaira e Maria, que ajudam a criar a rede de relações que sustentam a trama.

Gota d'água se concretiza sob o domínio do material e corporal, do riso popular libertador, dominado pela escatologia de gestos e palavras, pela brincadeira e pela rima que compõem o povo da Vila do Meio-dia, onde se trabalha a sol a pino, prostitui-se para que, no final do mês, se decida entre pagar a prestação da casa própria ou comer. É o cenário da lavadeira, da passadeira e da doméstica; da testemunha de punguista, do chantagista, do vigarista e do contrabandista; do gigolô e da puta; do botequeiro e do oficineiro. Onde se lava a roupa suja *da cuja* no meio da rua e se propõe resolver o conflito indissolúvel do trágico, com um *tiro no cu* do Jasão.

Características essas que indicam que a peça de Buarque e Pontes dialoga com a farsa, gênero medieval, cuja criação data por volta de 1266. Teatro popular, da praça carnavalesca, que tem característica de colocar em cena personagens populares, trabalhar a realidade cotidiana do povo com suas situações e conflitos. Personagens comuns que possuem mulher, filhos, trabalho e um acentuado gosto pela obscenidade e escatologia (MACHADO, 2009, p. 124, 125).

A farsa objetiva alcançar um cômico imediato e espontâneo com seu teor grotesco ligado ao social, ao cotidiano, com temática escatológica de caráter subversivo contra as opressões da realidade, estando, assim, relacionado às necessidades físicas como comer, beber, fazer amor, e que marca presença em *Gota d'água*: Corina – Parte, Jasão, pro banquete/ da meia-dúzia. Vai, come e bebe e vomita/ e come e bebe e esquece e cospe na marmitta/ dos que eram teus...²⁰⁵ (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 24).

²⁰⁴ Ver citação do final da p. 162.

²⁰⁵ Ver segunda parte da faixa 2, pasta *Bibi Ferreira: Gota d'água* e a citação em que Jasão fala da diferença de idade entre ele e Joana, p. 88, entre outras.

A farsa possui, como ornamento obrigatório, o ato de se dar pancadas em alguém, procedimento adotado por Buarque e Pontes junto com o emprego da zombaria, também um dos elementos deste teatro popular: Cacetão zomba dos companheiros de botequim e eles, Xulé, Amorim e Boca surram-no²⁰⁶. A farsa compartilha ainda com *Gota d'água* o ambiente da linguagem popular de liberdade, franqueza e familiaridade, com o uso do sarcasmo e astúcia, e personagens-tipo, cheios de vícios e do ridículo, como o gigolô cheio de ética, o Cacetão, e o Boca que se apresenta:

Boca Eu sou esparro de boate de turista,
 carregador de uísque de contrabandista,
 vice-camelô, testemunha de punguista,
 sou informante de polícia, chantagista,
 mas vigarista nenhum diz que eu não presto
 desde que, como todo cidadão honesto
 no fim do mês pago as minhas contas à vista
 (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 18).

Além disso, a farsa se sedimenta no mecanismo da trapaça, da astúcia, tudo para suportar as injustiças sociais, reparar erros da natureza, obter o que não se tem como alimento, autoridade, amor, ou, simplesmente, para se divertir. Embora *Gota d'água* apresente elementos farsescos e construa jogos de engano com as personagens Corina, Boca, Joana, Jasão, Creonte, ela não possui o mecanismo da trapaça da farsa e suas técnicas específicas e a sua obscenidade, não é apenas alegre, assume também o caráter sério e agressivo. Como se pode observar a seguir:

Boca Faz uns dezoito anos que eu passo na sua
 porta e mestre Egeu está sempre trabalhando
 Egeu Eu não nasci feito você, co' o cu pra lua
 (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 17).

Corina Joana, comadre, preciso contar
 Corre de boca em boca que a cafona
 da filha do Creonte vai casar
 com toda pompa e rios de dinheiro
 lua-de-mel lá na Foz do Iguaçu...
 Ela coberta de ouro... O corpo inteiro,
 tudo de ouro...

Joana Tudo? Ouro até no cu?
 (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 84).

²⁰⁶ Esta cena está no APÊNDICE M – Capas e projetos gráficos do livro *Gota d'água*, p. 238.

Jasão	Seu Creonte, eu venho do cu do mundo, esse é que o meu maior tesouro. (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 101).
Creonte	Mas... Mas... prestem atenção pro que eu vou falar Agora vocês estão com a vida em dia, já não têm mais que se afligir e se abafar, não é? Acabou pesadelo e correria Mas ninguém pode atrasar daqui por diante, não é? Falei certo? Ninguém vai mais cagar na gaiola, né? e esperar que a merda cante
Todos	(<i>Aplaudindo</i>) Ta certo! – Falou! – Tem razão – Pode deixar (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 136).

Assim, *Gota d'água*, propõe refletir sobre a farsa sócio-político-cultural dos anos 1970 e pela qual, [...] “graças à farsa (o gênero teatral), o espectador vai à forra contra as opressões da realidade e da prudente razão; as pulsões e o riso libertador triunfam sobre a inibição e a angústia trágica, sob a máscara e a bufonaria e a ‘licença poética’.” (PAVIS, 2000, p. 164).

Nesse sentido, chega-se à conclusão de que o farsesco, na obra de Buarque e Pontes, um teatro musical engajado, está a serviço do desvelamento crítico da tragédia brasileira do palco e do cotidiano. Um teatro que passa a ideia de real, mas é ficção. Uma obra de arte em que a realidade e ficção se encontram em um único espaço, o cênico, promovendo a desconstrução desta dicotomia. Por esta razão e tantas outras, *Gota d'água* se insere no contexto estético do teatro contemporâneo de tendências pós-modernas²⁰⁷.

Na arte pós-moderna, as fronteiras entre o fictício e a não fictício são rompidas. Ela trabalha a ficção e a história, compondo uma ficção que está no cotidiano e o cotidiano que está na ficção, uma arte do entremeio, concretizando-se em um eterno presente. Sendo assim, *Gota d'água* se realiza como metaficção historiográfica, com seu mundo fictício inegavelmente histórico, “mostrando que o ponto de convergência entre os dois domínios, o histórico e o fictício, é a sua constituição *no* discurso e *como* discurso.” (KHALIL, 2001, p. 195). Reafirma-se como tal, na medida em que comporta, em seu texto, um extratexto textualizado – o preâmbulo do livro *Gota d'água*, no qual os dramaturgos apresentam suas preocupações em *como* contar e *o que* contar.

²⁰⁷ Marisa Martins Gama Khalil esclarece que o pós-moderno não está vinculado a um estilo de época, mas trata-se, sim, de um procedimento estético aplicado ao longo da história da arte. Evidencia também o olhar de Umberto Eco a respeito do assunto, que sustenta a impossibilidade do pós-moderno poder ser delimitado cronologicamente, por ser um *modo de operar*. O teórico e romancista italiano afirma que cada época tem seu próprio pós-modernismo (KHALIL, 2001, 174).

Chico Buarque e Paulo Pontes reavaliam o fazer teatral, algo que não é novo, pois há obras autorreflexivas em todos os períodos literários. Em sua obra, esta autorreflexividade se faz da relação irônica do passado com o presente, pautando-se na tragédia grega, mas o que realmente os autores pretendem com a peça é discutir as verdades trágicas do presente dos anos de 1970. Fazem do texto, do seu teatro, instrumento para mostrar que o que se encontra na ficção está também na realidade e que a condição humana do passado, em termos trágicos, eterniza-se no presente.

A busca pela identidade nacional em *Gota d'água* tem como material o ex-cêntrico – o povo, e o fato de os autores elegerem a palavra como centro do fenômeno dramático, valoriza o enredo e, automaticamente, algo que também ficou na periferia – o ato de contar. Além disto, esta peça teatral se constrói em um labirinto de cenas fragmentadas simultâneas, repletas de multiplicidade de vozes, de discursos musicais e teatrais com os quais se rompem as barreiras entre erudito e o popular.

Gota d'água retorna ao passado com o objetivo de revalorização da memória, para redimensionar os vínculos, que faz dela uma arte *dentro do arquivo*. “O escritor pós-moderno assume que sua voz enreda outras vozes: ele é coletividade textual.” (KHALIL, 2001, p. 226). Ele é outros, sendo ele mesmo e o passado usado como referente “é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes.” (HUTCHEON, 1991, p. 45).

Obra que se constitui de uma polifonia de vozes de um passado longínquo, a tragédia grega, a farsa, e a praça carnavalesca, que está em todos os tempos, e as vozes do teatro de revista que não está tão distante e a de Medeia de Vianinha de um passado próximo do tempo de *Gota d'água*. Há também a prática da interdiscursividade entre o jornal e o teatro; personagens e gestos que se colocam de forma equípolentes²⁰⁸; as diversidades de discursos musicais populares e eruditos tratados com a mesma importância; e versos fragmentados, nos quais a primeira fala ressoa enquanto a outra se desenvolve, por fazerem parte de um único verso. Conta com a existência de gestos e vozes plenivalentes e equipolentes que mantêm um movimento dinâmico constante, como aquela palma e o grito final, e a música que se desenvolve em simultaneidade com o discurso teatral.

A peça de Buarque e Pontes se relaciona ainda com a sociedade de consumo criticamente e promove a aproximação com a cultura de massa, por ter sido inspirada no *Caso Especial – Medeia*, concepção televisiva de Oduvaldo Vianna Filho, por utilizar o discurso

²⁰⁸ Isto pode ser verificado na cena da briga que se encontra no APÊNDICE M – Capas e projetos gráficos do livro *Gota d'água*, p. 238.

jornalístico na capa de seu livro, por promover a leitura da notícia de jornal de Cacetão e a manchete no final da peça; pela intervenção do rádio durante a peça, pela referência ao poder da televisão e pela maioria de suas músicas se integrarem à indústria cultural.

Todas são tendências estéticas da pós-modernidade, que constituem o discurso de *Gota d'água*, como aquela que apelidou Jasão de Noel Rosa – dois que se referem a um, Chico Buarque –, e Vila do Meio-dia que se realiza sendo Vila Isabel. Estas são duas autorreferências, técnica de escrita, denominada de *mise en abyme* que elabora-se por meio da citação (KHALIL, 2001 p. 237). Assim se faz *Gota d'água*.

Em um entrelaçamento de cenas fragmentadas, das duas intrigas (a da casa própria e a amorosa), dos conflitos, nos quais os confrontos verbais reforçam a lógica dos solfitas, de um discurso se opor a outro, sem haver uma verdade única. A verdade de Joana e Egeu, cada qual com seu tipo de rebeldia, a de Corina e Boca Pequena, como mensageiros, e a de Jasão como o *homem capaz*. Creonte, em oposição aos *sem importância, sem sobrenome, sem futuro algum*. E Jasão? no entremeio, posando para a posteridade na foto da verdade? E mais: Xulé, Maria, Zaíra, Nenê, Alma, Cacetão, Maria, Amorim, Galego, Estela todas personagens, como as outras, figurando como posições-sujeitos assumidas, compõem uma multiplicidade de vozes, consciências independentes e imiscíveis de uma polifonia.

A peça de Buarque e Pontes, que se efetiva com um samba que lembra mais uma marcha fúnebre, por esse gênero musical comportar o paradoxo dor/prazer, como a própria obra teatral, na qual o povo alivia a dor por meio do riso carnavalesco e da franqueza da farsa. *Gota d'água* é uma metaficção historiográfica que não se propõe afirmar verdades, mas questioná-las, e, por isso, o que importa é contar a história e não terminá-la.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Costa e Remédios (1988) comentam que o século XX é o momento em que os escritores procuram restituir a verdadeira dimensão da tragédia, retomando Édipos, Eléctras, Antígonas sob perspectivas de seu tempo. Assim, surgem o Édipo de Cocteau, em *La manchine infernale* (1934), a *Electra* (1937), de Girardoux, o Orestes de Sartre, em *As moscas* (1943), a *Antígona* (1944) de Anouilh, a *Medeamaterial* (1982) de Heiner Muller e *Gota d'água* (1975) de Chico Buarque e Paulo Pontes, entre outras (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 53).

Gota d'água, como tragédia nacional-popular, incentiva o debate democrático, por colocar no palco a temática das multidões. Representa o resgate da *arte de esquerda* elaborada nas décadas de 1950 e 60, cuja autoria é da classe média, a mesma classe que, no ano de 1975, torna o *tal milagre legítimo* com o seu *desvario consumista*. Chico Buarque e Paulo Pontes buscam no passado essa *arte* inventada sob alto grau de brasilidade, ao mesmo tempo, romântica e revolucionária, e que também recorre ao passado para ter acesso a uma cultura popular que se acreditava ser a sustentação de uma nação moderna.

Arte de resistência à ditadura, de grande exaltação do nacional, que, em 1975, é nomeada de *Gota d'água* e resgata a aliança do intelectual (classe média) com o povo, colocando-o no palco em contato com a classe média (os espectadores), objetivando tirá-la da perplexidade em que se encontrava. Contato que promove a possibilidade de ela se perceber também povo. Povo que passa a ser todo indivíduo, grupo ou classe que se identifique com os interesses nacionais.

Meados da década de 1970, época em que os focos da rebeldia já tinham sido absorvidos pelo Estado, Buarque e Pontes restauram a tradição revolucionária da pequena burguesia intelectualizada brasileira ao levar, para o palco, essa *arte de esquerda*. *Gota d'água* é a atitude de rebeldia que se potencializa nas vozes de Egeu e Joana e se concretiza como a tragédia brasileira do palco e da vida, inscrita em um único lugar – no espaço cênico dos anos de 1970. Uma tragédia contemporânea concebida sob o argumento de que *aquela* sensação de fatalidade da tragédia grega estava presente no cotidiano de 1970, com todos os seus “demônios, deuses, loterias, treze pontos, esperanças” e a rotina de se ter notícias de jornal de mães que matavam os seus filhos (BUARQUE; PONTES, 1989, p. 281).

Chico Buarque, em depoimento²⁰⁹, atribui a popularidade, o sucesso de *Gota d'água* nos anos de 1970, ao fato de ela tocar em um problema muito atual, na época, abafado pela propaganda oficial do *milagre brasileiro* e pela censura – as condições sóciopolíticoeconômico culturais do povo, geradas pela experiência capitalista brasileira com todo seu aparato de desigualdade social, humilhação, violência, privação e injustiça social, tendo como temática a questão da casa própria (CHICO Buarque, ON LINE).

Mas essa peça não continuaria atual até os dias de hoje? E, até em certos aspectos, não poderia estar mais intensa? porque, atualmente, não são apenas os treze pontos e loterias: é a Loteca, a Mega-sena, a Lotofácil, a Loteria Federal, a Lotogol, a Lotomania, a Quina, a Loteria Instantânea, a Dupla Sena e a Timemania. Hoje em dia não se usa apenas a Tabela *Price* como sistema de amortização²¹⁰, no entanto o sujeito ainda “corre o risco de levar nota promissória para o juízo final.” (BUARQUE; PONTES, 1989, p. 54). Mães continuam a matar seus filhos e, segundo relatório das Nações Unidas, o Brasil é o sétimo país do mundo em pior situação no que diz respeito à desigualdade social²¹¹ (RELATÓRIO... ON LINE). Tudo isso não explicaria, em parte, o porquê do livro *Gota d'água* já estar na sua 39ª edição?

Gota d'água é uma tragédia pós-moderna, que se concretiza como metaficção historiográfica com um texto realista, embora a encenação não o seja, por incorporar o verso e a música. Teatro popular, crítico e nacional cuja tônica é o engajamento, realizando-se como uma arte radical, de protesto e violência. Um teatro musical engajado que, à medida que se confrontou com *Show Opinião* e *Arena conta Zumbi* foi possível explicitar suas características e responder *àquela pergunta* sobre a relação de se sujar as mãos de sangue e ter uma postura engajada, indicada na obra de Sartre, *As mãos sujas*. Morte que é uma das premissas do engajamento, da tragédia como estabelecimento da ordem e do carnavalesco, que concebe a morte como renovação.

Se “a morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar” (BENJAMIN, 1984, p. 208), *Gota d'água* se constitui na hora da morte, com Joana que agoniza desde o início da peça em um presente contínuo repleto de dramaticidade, de sofrimento que é de todos e por já se ter deflagrado a tragédia. Ela se compõe da morte e da vida já vivida e que, em um ato de rebeldia, brindando, transfere toda a “nossa agonia” para Creonte, sua filha e Jásão (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 167). Sendo assim, Chico Buarque e Paulo Pontes não são

²⁰⁹ Fato confirmado no depoimento de Chico Buarque, arquivo *Chico Buarque Bastidores*, aos 50min13s.

²¹⁰ Utiliza-se também o Sistema de Amortização Constante (SAC) e o Misto.

²¹¹ Ver notícia do Jornal Nacional, arquivo *Desigualdade social no Brasil*, pasta *Vídeos – Fragmentos de cena e depoimentos*.

meros nomes próprios situados “no estado civil dos homens e nem na ficção da obra, mas sim na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e o seu modo de ser singular.” (FOUCAULT, 2006, p. 45, 46). Por cumprir a tarefa revolucionária de expor a verdadeira desordem, o capitalismo, aparentemente, com seu *status* ordem, os nomes de autores caracterizam o modo de existência do discurso, com as suas várias posições-sujeitos, seja com as personagens de *Gota d'água*, ou com suas outras obras e com todos os elementos que compõem o seu discurso.

Gota d'água, como absorção e transformação de muitos discursos, tem a seu favor a carnavalização com a presença dos elementos da farsa, do teatro de revista e da própria praça carnavalesca. Isto porque, durante o carnaval, é a própria vida que se representa, e o seu jogo se transforma em vida real (BAKHTIN, 1999, p. 7), colaborando para a desconstrução da dicotomia realidade-ficção em *Gota d'água*, como os procedimentos de estranhamento Brechtiano e o aparte de Jasão também o fazem. Propicia, assim, a função catártica que Chico Buarque comenta²¹², em razão do contato com a forma simplificadora, organizada e condensada da ficção que, no caso de *Gota d'água*, também é a realidade brasileira.

Obra que, com todos os fios dialógicos que entrecruzam o seu discurso, admite o convívio das multiplicidades de modo consciente e equilibrado, por possibilitar a convivência dos contrários, o que faz de *Gota d'água* uma arte de convergência. Teatro que cumpre o seu papel como arte teatral, que Ryngaert (1998) afirma que “repousa, desde sempre, sobre o jogo entre o que está escondido e o que é mostrado, sobre o risco da obscuridade que de repente faz sentido” (RYNGAERT, 1998, p. 5) e como ato revolucionário por meio do trágico, pois a revolução só é necessária em circunstâncias em que a “dimensão humana é negada.” (WILLIAMS, 2002, p. 106).

Ato revolucionário que se faz com ação trágica de Joana ao deixar o presente de casamento, que é a resolução da desordem, e em que o espectador, durante a encenação, reconhece o sofrimento do povo dos anos de 1970 como uma experiência imediata e próxima, sem encobri-lo por meio de uma busca de nomes e definições. Mas, ao mesmo tempo, acompanha esse sofrimento em sua totalidade, a partir do momento em que não é apenas evidenciado o mal, mas os homens que lutam contra ele, com toda a energia que liberam e seu espírito de luta que se faz conhecer. Descobre-se, assim, no sofrimento a revolução, porque se reconhece no outro um ser humano, “e qualquer reconhecimento desse tipo é o começo de

²¹² Ver depoimentos de Chico Buarque, arquivo *Chico Buarque Bastidores*, aos 53min32s.

uma luta que será uma contínua realidade em nossas vidas, porque ver a revolução desta perspectiva trágica é o único meio de fazê-la persistir.” (WILLIAMS, 2002, p. 114).

Entretanto, em *Gota d'água*, o processo catártico como revolução, engajamento não se realiza apenas com o presente de Joana que acaba funestamente com a tragédia brasileira. A obra em si é um presente de grego, mas o engenheiro desta máquina não atende pelo nome de Epeu, não há Ulisses, Menelau, Macaon Primeiro, Tissandro e Stenelo e nem a tarefa se efetiva sob a tácita lua. O sol está a pino, e só basta um dia, *um meio dia* para criatura reparar o sofrimento na Vila do *Meio-dia*.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, A. Palpite Infeliz. In: Os grandes sambas da história. Rio de Janeiro: Polygram, 1997. 1 CD, faixa 9 (3min08s).

ALMIRANTE; PIXINGUINHA; GUARDA, Grupo Velha. Pelo telefone. In: Os grandes sambas da história. Rio de Janeiro: Polygram, 1997. 1 CD, faixa 1 (2min59s).

AMARAL, F. X.; BARBOSA, L. M. F.; RIBEIRO, M. L. C. R.; AMARAL, V. C. P. **Gota d'água: trajetória de um mito**. 1977. 225 f. Monografia apresentada ao II Concurso Nacional de Monografias 1977, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1977.

ANDRADE, C. D. **Quadrilha**. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/drumm.html>>. Acesso em: 10 jan. 2009.

ARENDT, H. **Entre o passado e o futuro**. Tradução de Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1972. 348 p.

_____. **Grécia antiga**. Disponível em: <<http://gold.br.inter.net/luisinfo/cidadania/grecia.htm>>. Acesso em: 06 mar. 2009.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. 12. ed. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 1-52. Original grego.

ARRABAL, J.; LIMA, M. A. de; PACHECO, T. **Anos 70: teatro**. Rio de Janeiro: Europa, 1980. 109 p.

BAKHTIN, M. O romance polifônico de Dostoiévski e seu enfoque na crítica literária. In: _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 6. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. p. 3-6. Original russo.

_____. O discurso na poesia e o discurso no romance. In: BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Hucitec, 1990. p. 85-106. Original russo.

BAKHTIN, M. A apresentação do problema. In: _____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 4. ed. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999. p 1-50. Original russo.

_____. Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski. In: BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 6. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. p. 122-133. Original russo.

BALL, D. **Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1999. 134 p.

BARROS, D. L. P. de; FIORIN, J. L. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Edusp, 2003. 96 p.

BARTHES, R.; MARTY, E. Oral/escrito. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Porto: Imprensa nacional, Casa da Moeda, 1987. v. 11, p. 32-57.

BATISTA, W. **Letras.mus.br**. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/wilson-batista>>. Acesso em: 10 jan. 2009.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Velhos livros infantis**. São Paulo: Summus, 1984. p. 197-221.

BENTLEY, E. O teatro engajado. In: _____. **O teatro engajado**. Tradução de Atheneum Press de New York. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. p. 150-178. Original inglês.

BERGSON, H. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. 2. ed. Tradução de Presses Universitaires de France. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. 105 p. Original francês.

BOAL, A. Opinião e Zumbi: os musicais. In: _____. **Hamlet e o filho do padeiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 221-235.

BOAL, A.; GUARNIERI, G.; LOBO, E. Arena conta Zumbi. **Revista de Teatro**, Rio de Janeiro, n. 378, p. 31-59, nov./ dez. 1970.

_____. **Arena conta Zumbi**. Fermata, 1968. (45min). Disponível em: <<http://pyndorama.com/2009/01/arena-conta-zumbi-audio-da-peca-para-download>>. Acesso em: 6 jan. 2010.

BOAL, A.; GUARNIERI, G.; LOBO, E. Arena conta Zumbi. Disponível em: <http://discosdo-brasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI00864>. Acesso em: 10 jan. 2009. (Capa, encarte, LP).

BRASIL. Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. Estabelece medidas que impeçam sejam frustrados os ideais superiores da Revolução, preservando a ordem, a segurança, a tranqüilidade, o desenvolvimento econômico e cultural e a harmonia política e social do País comprometidos por processos subversivos e de guerra revolucionária e dá outras providências. Brasília, DF, 13 de dezembro de 1968. Disponível em: <<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=194620>>. Acesso em: 6 mar. 2009.

BUARQUE, C.; PONTES, P. **Gota d'água**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1975. 168 p.

_____. Subúrbio e poesia. In: PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços**. São Paulo: Hucitec, 1989. p. 279-285. Entrevista concedida a Fernando Peixoto.

_____. **Bibi Ferreira**: Gota d'água de Chico Buarque e Paulo Pontes. Rio de Janeiro: RCA, 1977. (28 min). Disponível em: <http://thepiratebay.org/torrent4708320/Chico_Buarque_-_Gota_D_agua_%5B1977%5D>. Acesso em: 05 jan. 2010.

_____. **Bibi Ferreira**: Gota d'água de Chico Buarque e Paulo Pontes. Disponível em: <<http://todaoferta.uol.com.br/comprar/lp3408-bibi-ferreira-gota-dagua-1977-mc-QS9YJTDASB#rmcl>>. Acesso em: 05 jan. 2010. (Capa, encarte LP).

BUARQUE, C. **Song book**. Idealizado, produzido e editado por Almir Chediak. 8. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999. Partitura (2 v.). Canto e violão.

_____. **Song book**. Idealizado, produzido e editado por Almir Chediak. 8. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999. Partitura (1 v.). Canto e violão.

CABRAL, S. O eterno jovem. In: CHEDIK, Almir. **Songbook**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991. v. 1, p. 8-15.

CALDAS, W. **Iniciação à música popular brasileira**. São Paulo: Ática, 1989. 80 p.

CAMPOS, A. de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Ática, 1989. 358p.

CAMPOS, C. de A. Tempo de rebeldia: Arena conta Zumbi. In: CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes** (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo). São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 64-91.

CAPRICHOS: foto novela. Disponível em: <<http://www.diasquevoam.blogspot.com/2006/03/capricho.html>>. Acesso em: 04 mar. 2009.

CARTLEDGLE, P. (Org.). **História ilustrada da Grécia antiga**. São Paulo: Ediouro, 2002. 539 p.

CHICO Buarque: Basta um dia. 2009. 1 vídeo (2min29), son., color. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=yNPNr-BrSqk>>. Acesso em: 6 jan. 2010.

CHICO Buarque e João do Vale: Carcará (1982). 2009. (2min19s), son., color. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=4L0DInKUnzc>>. Acesso em: 5 jan. 2010.

CHICO Buarque: bastidores. Direção: Roberto de Oliveira. Rio de Janeiro: R.W.R., 2005. (81min57s), son., color. Disponível em: <<http://www.torrentdownloads.net/searches/Chico+Buarque+Dvd>>. Acesso em: 5 jan. 2010.

COCA-COLA: 60 anos de Brasil. Disponível em: <http://jipemania.com/coke/historia_coca_cola_br.htm>. Acesso em: 04 mar. 2009.

COSTA, C. **Censura em Cena**: teatro e censura no Brasil. São Paulo: Edusp, 2006. 296 p.

COSTA, I. C. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. 233 p.

_____. Teatro e revolução nos anos 60. In: COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Rio de Janeiro: Vozes, 1998. p. 183-191.

COSTA, L. M. da; REMÉDIO, Maria Luisa Ritzel. **A tragédia**: estrutura e história. São Paulo: Ática, 1988. 80 p.

CURY, M. Z.; PAULINO, G.; WALTY, I. **Intertextualidades**: teoria e prática. 6. ed. São Paulo: Formato, 2005. 155 p.

DELEUZE, G. **A lógica do sentido**. 4. ed. Tradução de Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva, 1998. 342 p. Original francês.

EURÍPIDES. Medeia. In: EURÍPIDES. **Medeia, Hipólito, As troianas**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1991. p. 09-79. Original grego.

FOUCAULT, M. **O que é o autor**. 6. ed. Tradução de António Fernando Cascais; Edmundo Cordeiro. Lisboa: Nova Veja, 2006. 160p. Original francês.

FREITAS FILHO, J. F. M. **Com os séculos nos olhos: teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979**. 2006. 386f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literaturas) – Instituto de Letras da Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: <<http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/4476/1/Jose%20Fernando%20Marques%20de%20Freitas%20Filho.pdf>>. Acesso em: 06 jan. 2010.

GARCIA, S. **Teatro da militância**. São Paulo: Perspectiva, 1990. 208 p.

GAZOLLA, R. **Para não ler ingenuamente uma tragédia**. São Paulo: Loyola, 2001. 139 p.

GLAVAM, Â. M. P. **Bibi Ferreira: a arte**. 2 fotografias, p&b. Disponível em: <http://www.bibi-piaf.com/bibi_d_2.htm>. Acesso em: 01 fev. 2010.

GONÇALVES, D. M. **Especial Orlando Miranda e o histórico do Teatro Princesa Isabel**. 2010. Disponível em: <<http://dmriocultural.ning.com/video/especial-orlando-miranda-e-o>>. Acesso em: 03 mar. 2010.

GOTA D'ÁGUA: (1977) trecho da peça. Direção: Gianni Ratto. São Paulo: [S.I], 1977. (3min53s), son., color. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=r1AGlxgG7Uo>>. Acesso em: 5 jan. 2010.

GOTA d'água. (Sub. espanhol): Chico Buarque. 2008. 1 vídeo (2min56s), son., color. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=jStx8oxtnCc>>. Acesso em: 6 jan. 2010.

GUIMARÃES, C. **Teatro brasileiro: tradição e ruptura**. Goiânia: Alternativa, 2005. 141 p.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de. **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006. 357 p.

HANSEN, J. A. Autor. In: JOBIM, José Luis. **Palavras da Crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 11-43.

HUNT, L. História, cultura e texto. In: _____, Lynn. **A nova história cultural**. Tradução de Jefferson Luis Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 1-29. Original inglês.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991, 330 p.

ISAACS, A.; MARTIN, E. (Org.). **Dicionário de música**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. 424 p. Original inglês.

JOBIM, T. Entrevista: Tom Jobim. **Songbook**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991. v. 3, p. 14-16, 1991. Entrevista concedida a Almir Chediak.

KAZ, L. **Brasil**: palco e paixão: um século de teatro. Rio de Janeiro: Aprazível, 2004/2005. 252p.

KHALIL, M. M. G. **Por uma arqueologia do leitor**: Perspectiva de estudo da constituição do leitor na narrativa literária. 2001. 277f. Tese (Doutorado em Estudos literários) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2001.

KÓVAK, M. O nome do Rosa. In: CHEDIK, Almir. **Songbook**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991. v. 2, p. 8-13.

KRISTEVA, J. A palavra, o diálogo e o romance. In: _____. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 61-161.

KURY, M. de G. Medeia. In: EURÍPIDES. **Medéia, Hipólito, As troianas**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1991. p. 9-10.

LEMBRANÇA para guardar: propaganda antiga “Coca-cola”, 2009. Disponível em: <<http://lembrancasparaguardar.blogspot.com/2009/07/propaganda-antiga-coca-cola.html>>. Acesso em: 04 mar. 2009.

LESKY, A. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1976. 268 p.

_____. **História da literatura grega**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995. 933p.

LEVY, C. **Teatro brasileiro**: um panorama do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. 351p.

LOBO, E. **Ave Maria**. Rio de Janeiro: [S.I.], 1965. Partitura. Canto.

LOBO, E. MPB: construção e desconstrução: os músicos compositores e a música para teatro. Belo Horizonte, agos. 1999. Entrevista concedida a Santuza Cambraia Naves, Kate Lyra, Heloísa Tapajós, Juliana de Mello Jabor, Micaela Neiva Moreira, Kay Lyra, Silvio Da-Rim e Daniel Carvalho. Disponível em: <http://www.edulobo.com/textos/constr_desconstr/condescon07.html>. Acesso em 10 jan. 2010.

LOPES, S. G. B. C. **Bio**: volume único: completo e atualizado. São Paulo: Saraiva, 2001. 560 p.

MACHADO, I. A farsa: um gênero medieval. **Ouvirouer**, Uberlândia, n. 5, p. 122-137, 2009.

MACHADO, R. Introdução: teatro e política cultural na Alemanha. In: _____. **O nascimento do trágico**: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 7-22.

MACIEL, D. A. V. **Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno**. João Pessoa: Editora Universitária, 2004. 178 p.

_____. Das naus argivas ao subúrbio carioca: percursos de um mito grego da Medéia (1972) à Gota d'água (1975). **Revista de História e Estudos Culturais**. Uberlândia, v. 1, ano 1, n. 1, p. 1-21, out./nov./dez. 2004. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 10 ago. 2008.

MARCCHIETTI, G. **Medea e Jason**: oval. 1 fotografia, color. Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Girolamo_Macchietti_002.jpg>. Acesso em: 10 jan. 2009.

MARIA Bethânia: Carcará. Direção: Augusto Boal. Rio de Janeiro: [S.I.], 1965. 1 vídeo (2min28s), p&b. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=NZbxncygOPQ&feature=related>>. Acesso em: 5 jan. 2010.

MARIA Bethânia e Chico Buarque (ao vivo): Bem querer. 2009. 1 vídeo (3min46s), son., color. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=XeYpK8-clac>>. Acesso em: 6 jan. 2010.

MARIZ, V. **A canção brasileira**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1980. 405 p.

MARQUES, F. A palavra no palco: por que usar o verso em cena. **Folhetim**: Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, n. 16, p. 84-89, jan./abr. 2003.

MELO NETO, J. C. Morte e vida severina. In: SHOW Opinião. Rio de Janeiro: Companhia de Discos Brasileira, 1965. (46 min). Disponível em: <<http://musicadaminhagente.blogspot.com/2008/01/show-opinio-nara-leo-z-kti-e-joo-do.html>>. Acesso em: 03 fev. 2010.

MELO, P. A. Apresentação. In: PONTES, Paulo. **O teatro de Paulo Pontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. v.1. 190 p.

MENCARELLI, F. A. **Cena aberta**: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas: Unicamp, 1999. 323 p.

MENESES, A. B. de. **Desenho mágico**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. 260 p.

MICHALSKI, Y. **Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Inacen, 1986. 40p.

MISS Brasil. 2010. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Miss_Brasil#Hist.C3.B3ria_do_concurso_Miss_Brasil>. Acesso em: 10 jan. 2009.

MONTEIRO, N. de C. V. **Não adianta chorar**: teatro de revista brasileiro... Oba!. Campinas: Unicamp, 1996. 204 p.

_____. **O teatro de revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. Campinas: Unicamp, 1991. 194 p.

MOSTAÇO, E. **Teatro e política**: Arena, Oficina e Opinião: uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta Editorial, 1982. 197 p.

MUNHOZ, A. T. da C. **A música no processo cultural brasileiro**: o poeta Chico Buarque. Bauru: Universidade do Sagrado Coração, 1986. 131 p.

NAPOLITANO, M. **História & música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. 117p.

_____. A MPB sob suspeita: censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 103-126, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v24n47/a05v2447.pdf>>. Acesso em: 02 jan. 2009.

NARA Leão: Arquivo: Trama/raviola (2008). Direção: Emanuela Carvalho. São Paulo: Raviola, 1 vídeo (6min28s), son., p&b. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=duOa_f9rX_g&feature=fvw>. Acesso em: 5 jan. 2010.

NARA Leão: trecho “Carcará” (João do Vale e José Cândido). Direção: Augusto Boal. Rio de Janeiro: [S.I.], 1964. 1 vídeo (28s), son., color. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Adf1xNSx7is&feature=related>>. Acesso em: 5 jan. 2010.

O DIA em que Chico Buarque conhece Pinxiguinha e Donga. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2000. 1 vídeo (3min6s), son., color. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=vxti7YLJOOU&NR=1>>. Acesso em: 5 jan. 2010. (Em comemoração do 35 anos da Rede globo e 50 anos da TV no Brasil).

OLÍMPIO, Marco Aurélio. Os personagens foram vividos por Bibi Ferreira e Roberto Bonfim, 1 fotografia, p&b. Disponível em: revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT1102260-1655,00.html>. Acesso em: 05jan. 2010.

OS FERAS da embolada: Galdino de Atalaia e Ivan Embolador. Londrina: [S.I.], 2009. 1 DVD (2h), son., color.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. 3. ed. Tradução de J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira; Rachel Araújo de Baptista Fuser; Eudynir Fraga; Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2007. 483p. Original francês.

PEIXOTO, F. Muito mais que uma Gota d'água. In: _____. **Teatro em pedaços**. São Paulo: Hucitec, a1989. p. 275-278.

_____. Instantes do teatro brasileiro. In: PEIXOTO, Fernando. **Teatro em questão**. São Paulo: Hucitec, b1989. p. 35-84.

PELO telefone: Chico Buarque, Donga, Pinxiguinha, Hebe. São Paulo: TV Record, 1966. 1 vídeo (1min59s), p&b. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=cyq81SD--YA>>. Acesso em: 5 jan. 2010.

PEREIRA, A. M. R. dos R. **A mousiké**: das origens ao drama de Eurípidés. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. 519 p.

PONTES, P. **O teatro de Paulo Pontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. v.1, 190 p.

_____. **O teatro de Paulo Pontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. v. 2, 300 p.

PRADO, D. A. A personagem de teatro. In: CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 83-101.

PRANDI, R. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das letras, 2001. 591 p.

PROGRAMA: No tempo de Noel Rosa (Almirante entrevista Wilson Batista). In: BATISTA, Wilson. **Wilson Batista**. Rio de Janeiro: Funarte, 1985. 1 CD. Faixa 7 (10min06s). (Coleção musical Itaú cultural).

PUTERMAN, P. **Indústria cultural**: a agonia de um conceito. São Paulo: Perspectiva, 1971. 118 p.

RABELO, A. de P. **O teatro de Chico Buarque**. 1998. 224 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras Clássica e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

REI, C. A. de O. **A herança estilística das cantigas de amigo na lírica de Chico Buarque**. 2007. 224f. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras da UERJ, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://www.bdt.uerj.br/tde_arquivos/2/TDE-2008-03-11T082211Z-201/Publico/Claudio%20Artur%20%20Rei_Tese.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2010.

REIS, D. A. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. 85 p.

RELATÓRIO diz que a desigualdade no Brasil é uma das maiores do mundo. Reportagem: Poliana Abritta. Brasília: Jornal Nacional, 2010 (2min04s), son., color. Disponível em: <<http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2010/07/relatorio-diz-que-desigualdade-no-brasil-e-uma-das-maiores-do-mundo.html>>. Acesso em: 23 jul. 2010.

RIBEIRO JR., W. A. **Cenas da Medéia de Eurípides**. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. Disponível em www.greciantiga.org/img/index.asp?num=0967. Acesso em: 7 set. 2009.

RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro: artistas da Revolução do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000. 492 p.

_____. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos de 1960/70: entre a pena e o fuzil. **ArtCultura**: Revista de História, cultura e artes, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 186-195, jan./jun. 2007.

RINNE, O. **Medeia**: O direito à ira e ao Ciúme. São Paulo: Cultrix, 1988. 146 p.

RODRIGUES, N. A. D. R. **Os Estilos literários e letras de música popular brasileira**. São Paulo: Arte & Ciência, 2003. 125 p.

ROSA, M. A. A. da. **Histórico da legislação do SFH sobre a Tabela Price**. 2009. Disponível em: <<http://gilbertomelo.com.br/jurisprudencias-e-noticias/97/2154-historico-da-legislacao-do-sfh-sobre-a-tabela-price>>. Acesso em: 04 jul. 2009.

ROSA, N. **Song book**. Idealizado, produzido e editado por Almir Chediak. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991. Partitura (2 v.). Canto e violão.

_____. **Letras.mus.br**. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/noel-rosa-musicas/>>. Acesso em: 10 jan. 2009.

RYNGAERT, J.-P. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins fontes, 1996. 192 p.

_____. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins fontes, 1998. 252 p.

SANTA Nostalgia: ... matar saudades e memórias ou até ressuscitá-las. 2008. Disponível em: <<http://santa-nostalgia.blogspot.com/2008/09/melhoral-pastilhas-milagrosas.html>>. Acesso em: 04 mar. 2009.

SANTOS, C. H. M. Políticas Federais de habitação no Brasil: 1964/1998. **IPEA**: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, Brasília, p. 1-30, jul. 1999. Disponível em: <http://getinternet.ipea.gov.br/pub/td/1999/td_0654.pdf>. Acesso em: 04 jul. 2009.

SANTOS, R. B. dos. **O mito de Medeia nas peças Gota d'água, de Chico Buarque e Paulo Pontes e Medeia, de Eurípedes**. 2002. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

SCHWARZ, R. Cultura e política. In: SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra S/A, 2001. p. 7-55.

SHOW Opinião. [Rio de Janeiro]: Companhia de Discos Brasileira, 1965. (46 min). Disponível em: <<http://musicadaminhagente.blogspot.com/2008/01/show-opinio-nara-leo-zkti-e-joo-do.html>>. Acesso em: 03 fev. 2010. (Capa, encarte, LP).

SILVA, A. M.; PINHEIRO, M. S. de F.; FRANÇA, M. N. **Guia para normalização de trabalhos técnico-científicos**: projetos de pesquisa, trabalhos acadêmicos, dissertações, teses. 5. ed. Uberlândia: Edufu, 2009. 144 p.

SILVA, A. R. da. **Projeção de mitos e construção histórica no teatro trágico**. Mato Grosso: RG; Cáceres; Unimat, 2008. 205 p.

SILVA, M. I. S. **Octavio Paz e o tempo da reflexão**. São Paulo: Scortecci, 2006. 262 p.

SODRÉ, M. A lira independente. In: CHEDIAK, Almir. **Songbook**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991. v. 3, p. 8-11.

SOUZA FILHO, H. de. **Fradim nr 01**. 2. ed. Belo Horizonte: HQ Memória, 1970. Disponível em: <<http://zeroem.multiply.com/photos/album/29/29>>. Acesso em: 10 jan. 2009.

_____. **Fradim baxim**. Disponível em: <http://2.bp.blogspot.com/_ff5R04-stY/R35ueFch9II/AAAAAAAAAM8/osnbuHaX1xo/s200/fradim.gif>. Acesso em: 10 jan. 2009.

_____. **Fradim comprido**. Disponível em: <<http://www.universohq.com/quadrinhos/2004/imagens/fradimcomprido.jpg>>. Acesso em: 10 jan. 2009.

STRINATI, D. **Cultura popular**: uma introdução. Tradução Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999. 270 p.

SUBSTITUIÇÃO de importação. 2010. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Substitui%C3%A7%C3%A3o_de_importa%C3%A7%C3%B5es>. Acesso em: 02 jun. 2009.

TAVARES, H. U. da C. **Teoria literária**. 10. ed. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991. 321 p.

TINHORÃO, J. R. **Música popular**: teatro & cinema. Petrópolis: Vozes, 1972. 284 p.

TINHORÃO, J. R. **Pequena história da música popular**: da modinha à canção de protesto. Petrópolis: Vozes, 1978. 237 p.

UMA BREVE história do rádio AM no Brasil. Disponível em: <<http://www.culturaemusica.com/pesquisa/radiobrasil.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2009. VALE, J.; CANDIDO, J. Carcará. In: COSTA, Armando; PONTES, Paulo; VIANNA **Opinião**. Rio de Janeiro: Companhia do Disco Brasileira, 1965. faixa 8 (2min 11s). <<http://musicadaminhagente.blogspot.com/2008/01/show-opinio-nara-leo-z-kti-e-joo-do.html>>. Acesso em: 03 fev. 2010.

VERNANT, J.-P. **As origens do pensamento grego**. 4. ed. Tradução de Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Difel, 1984. 95 p. Original francês.

_____. **Mito e sociedade na Grécia antiga**. Tradução de Myriam Capello. Rio de Janeiro: José Olímpio. 1992. 221 p. Original francês.

_____. **Entre mito e política**. Tradução de Cristina Muracho. São Paulo: Edusp, 2002. 517 p. Original francês.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo : Perspectiva, 1999. 375 p. Original francês.

VIANNA FILHO, O. Caso Especial: Medeia. **Cultura Vozes**, Petrópolis, n. 5, p. 127-158, set./out. 1999.

VIRGÍLIO. Eneida. In: _____. **Geórgicas, Eneida**. Traduções de António Feliciano de Castilho e Manuel Odorico Mendes. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1970. v. 3, p. 103-388.

WERNECK, H. **Chico Buarque**: tantas palavras. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 477 p.

WILLIAMS, R. **Tragédia moderna**. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 272 p. Original inglês.

MARISE GÂNDARA LOURENÇO

**GOTA D'ÁGUA DE CHICO BUARQUE E PAULO PONTES:
O TRÁGICO-MUSICAL, CRIAÇÃO E HISTORICIDADE**

APÊNDICE

Uberlândia
2010

APÊNDICE A – Peças publicitárias gráficas



Figura 1 – Peça publicitária antiga – Coca-cola
Fonte: (LEMBRANÇA..., ON LINE).



Figura 2 – Peça publicitária antiga – Melhoral
Fonte: (SANTA..., ON LINE).

APÊNDICE B – Foto novela



Figura 1 – Uma página de foto novela
 Fonte: (CAPRICHOS..., ON LINE).

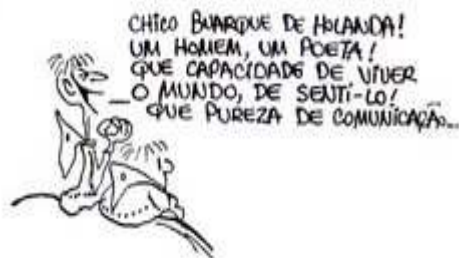
APÊNDICE C – Fradins de Henfil



Fradim baixim de humor sádico
Seu gesto "Top! Top!" tornou-o o personagem mais famoso do Henfil
(SOUZA FILHO, ON LINE).



Fradim cumprido – parceiro
e vítima do baixim
(SOUZA FILHO, ON LINE).



(SOUZA FILHO, 1970, ON LINE).

APÊNDICE D – Figuras

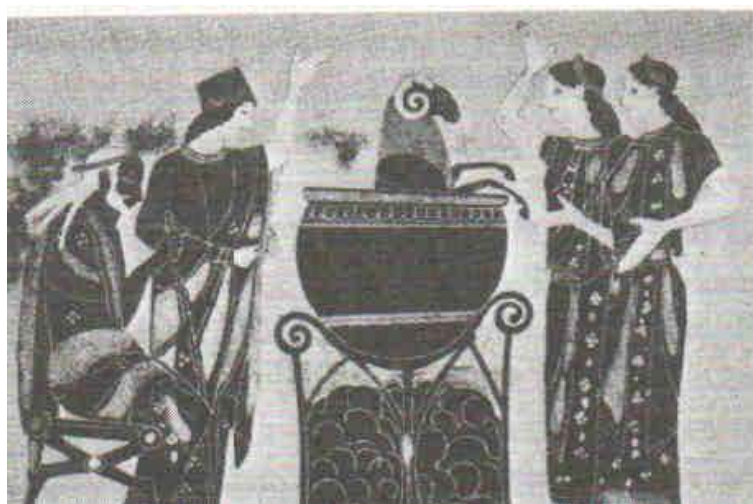


Figura 1 – Detalhe de figura negras numa ânfora ática do século VI a.C.
Fonte: (RINNE, 1988, p. 29).



Figura 2 – Medea e Jason
Fonte: (MARCCHIETTI, ON LINE)



Figura 3 – Cenário do Teatro grego.
Fonte: (CARTLEDGE, 2002, p. 328).



Figura 4 – Rapazes de um coro se vestindo para desempenhar papéis femininos.
Fonte: (CARTLEDGE, 2002, p. 331).



Figura 5 – Coral feminino formado por donzelas em uma exibição coral.
Fonte: (CARTLEDGE, 2002, p. 329).



Figura 6 – Provável representação visual de um coro de ditirambos, vaso atenense pintado de 425 a.C.
Fonte: (CARTLEDGE, 2002, p. 323).



Figura 7 – Ritual religioso realizado antes do homem sair de casa.
Fonte: (CARTLEDGE, 2002, p. 256).

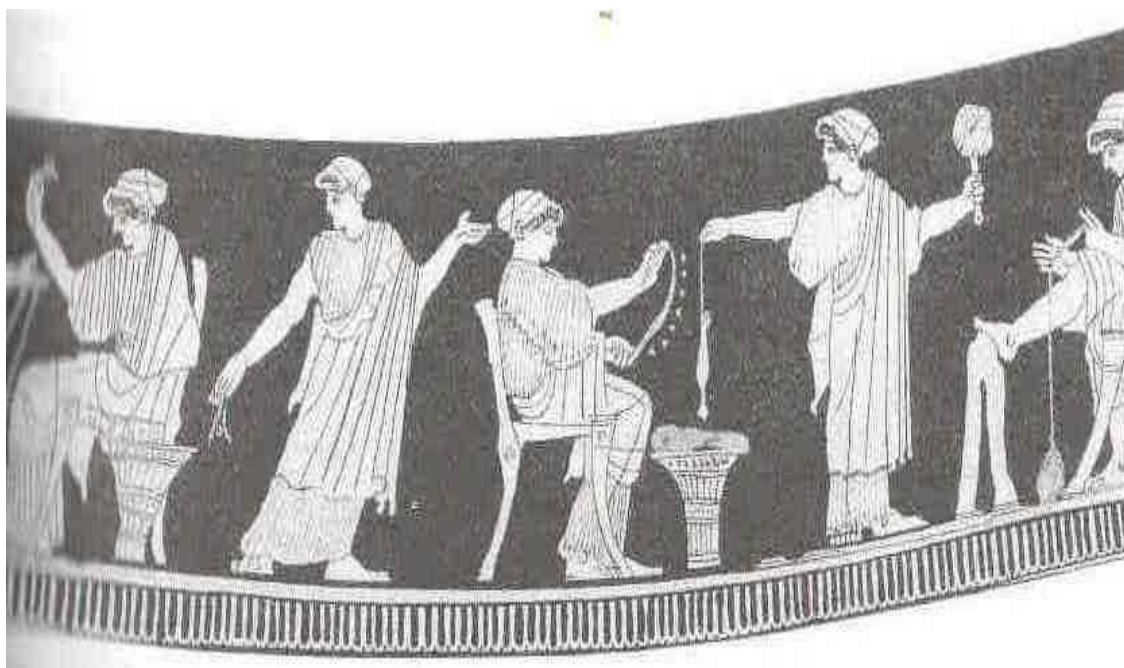


Figura 8 – Mulheres fiando lã.
Fonte: (CARTLEDGE, 2002, p. 161).



Figura 9 – Cena de Medeia de Eurípedes – a morte de Creonte e sua filha.
 Fonte: (RIBEIRO JR. ON LINE).



Figura 10 – Ilustração da cena final de Medeia de Eurípedes.
 Fonte: (CARTLEDGE, 2002, p. 333).

APÊNDICE E – Transcrição CD Bibi Ferreira: Gota d' água - Buarque e Pontes

Faixa 2

Texto original

(Uma melodia sublinha a fala de Joana)
 Só agora há pouco, depois de tanto
 tempo acordados, finalmente os dois
 conseguiram adormecer. Depois
 de tanto susto, como por encanto,
 o rostinho deles voltou a ter
 não sei não... Parece que de repente
 no sono, eles encontraram novamente
 a inocência que estavam pra perder
 Olhando eles assim, sem sofrimento,
 imóveis, **sorrindo** até, flutuando,
 olhando eles assim, fiquei pensando:
 podem acordar a qualquer momento
 Se eles acordam, minha vida assim
 do jeito que ela está destrambelhada,
 sem pai, sem pão, a casa revirada,
 se eles acordam, vão olhar pra mim
 Vão olhar pro mundo sem entender
 Vão perder a infância, o sonho e o sorriso
 pro resto da vida... Ouçam, eu preciso
 de vocês e vocês vão compreender:
 duas crianças cresceram pra nada,
 pra levar bofetada pelo mundo
 melhor é ficar num sono profundo
 com a inocência assim cristalizada
(Orquestra encerra)
 (BUARQUE, PONTES, 1975, p. 42, 43).

Ninguém vai sambar na minha caveira
 Vocês tão de prova: eu não sou mulher
 pra macho chegar e usar como quer,
 depois dizer tchau, deixando poeira

Texto da gravação²¹³

Os dois estão dormindo,
 finalmente, estão bem.

sorrindo até, flutuando,
 (e) olhando eles assim, fiquei pensando:
 (eles) podem acordar a qualquer momento
 (de repente)
 Se eles acordam, minha vida assim
 do jeito que ela está destrambelhada,
 (como)
 sem pai, sem pão, a casa revirada,
 se eles acordam, vão olhar pra mim
 Vão olhar pro mundo sem entender
 Vão perder a infância, o sonho e o sorriso
 pro resto da vida... Ouçam, eu preciso
 de vocês e vocês vão compreender:
 duas crianças cresceram pra nada,
 pra levar bofetada pelo mundo
 melhor é ficar num sono profundo
 com a inocência assim cristalizada

Ninguém vai sambar na minha caveira
 Vocês tão de prova: eu não sou mulher
 pra macho chegar e usar como quer,
 depois dizer tchau, deixando poeira

²¹³ A transcrição das faixas do CD foi feita relacionando-a ao texto original da peça. As palavras que estão entre parênteses são cacôs de Bibi Ferreira. As que estão entre parênteses, antecedidas por uma palavra grifada em itálico é sinal que estas foram substituídas e as grifadas em negrito foram omitidas. A palavra em negrito no texto original marca o ponto no qual começa a fala da gravação.

e meleira na cama desmanchada
 Mulher de malandro? Comigo, não
 Não sou das que gozam co'a submissão
 Eu sou de arrancar a força guardada
 cá dentro, toda a força do meu peito,
 pra fazer forte o homem que me ama
 Assim, quando ele me levar pra cama,
 eu sei que quem me leva é um homem feito
 e foi assim que eu fiz Jasão um dia
 Agora, não sei... Quero a vaidade
 de volta, minha *tesão*, minha vontade
 de viver, meu sono, minha alegria,
 quero tudo contado bem direito...
 Ah putinha, ah, lambisgóia, ah, Creonte
 Vocês não levaram meu homem fronte
 a fronte, coxa a coxa, peito a peito
 Vocês me roubaram Jasão co' o brilho
 da estrela que cega e perturba a vida
 de quem vive na banda apodrecida
 do mundo... Mas tem volta, velho filho
 da mãe! Assim é que na vai ficar
 Tá me ouvindo? Velho filho da puta!
 Você também, Jasão, vê se me escuta
 Eu descobro um jeito de me vingar...
 (BUARQUE, PONTES, 1975, p. 43, 44).

Faixa 3

Texto original

Muito bem, Jasão, você é poeta
 É perigoso porque de repente
 está dando às palavras a intenção
 que interessa a você... [...]

Só que essa ansiedade que você diz
 não é coisa minha, não é do infeliz
 do teu povo, ele sim, que vive aos trancos,
 pendurado na quina dos barrancos
 Seu povo é que é urgente, força cega,
 coração aos pulos, ele carrega
 um vulcão amarrado pelo umbigo
 Ele então não tem tempo, nem amigo,
 nem futuro, que uma simples piada
 pode dar em risada ou punhalada
 Como a mesma garrafa de cachaça
 acaba em carnaval ou desgraça

e meleira na cama desmanchada
 Mulher de malandro? Comigo, não
 Não sou das que *gozam* (suspiram) co'a
 submissão
 Eu sou de arrancar a força guardada
 cá dentro, toda a força do meu peito,
 pra fazer forte o homem que me ama
 Assim, quando ele me levar pra cama,
 eu sei que quem me leva é um homem feito
 e foi assim que eu fiz Jasão um dia
 Agora, não sei... Quero a vaidade
 de volta, minha *tesão*, (garra) minha
 vontade
 de viver, meu sono, minha alegria,
 quero tudo contado bem direito...
 Ah *putinha* (biscatinha), ah, lambisgóia,
 ah, Creonte
 Vocês não levaram meu homem fronte
 a fronte, *coxa a coxa* (cara a cara), peito a
 peito
 Vocês me roubaram Jasão co' o brilho
 da estrela que cega e perturba a vida
 de quem vive na banda apodrecida
 do mundo... Mas tem volta, velho *filho*
da mãe (safado)! Assim é que na vai ficar
 Tá me ouvindo? Velho filho *da puta!* (dum
 cão)
 Você também, Jasão, vê se me escuta
 Eu descobro um jeito de me vingar...

Texto da gravação

Muito bem, Jasão, você é poeta
É perigoso porque de repente
 está dando às palavras a intenção
 que interessa a você... [...]

Só que essa ansiedade que você diz
 não é coisa minha, não é do infeliz
 do teu povo, ele sim, que vive aos trancos,
 pendurado na quina dos barrancos
 Seu povo é que é urgente, força cega,
 coração aos pulos, *ele* (pois) carrega
 um vulcão amarrado pelo umbigo
 Ele então não tem tempo, nem amigo,
 nem futuro, que uma simples piada
 pode dar em risada ou punhalada
 Como a mesma garrafa de cachaça
 acaba em carnaval ou desgraça

É seu povo que vive de repente
 porque não sabe o que vem pela frente
 Então ele costura a fantasia
 e sai, fazendo fé na loteria,
 se apinhando e se esgoelando no estádio,
 bebendo no gargalo, pondo o rádio,
 sua própria tragédia, a todo volume,
 morrendo por amor e por ciúme,
 matando por um maço de cigarro
 e se atirando debaixo de carro
 Se você não agüenta essa barra,
 tem mais é que se mandar, se agarrar
 na barra do manto do poderoso
 Creonte e fica lá em pleno gozo
 de sossego, dinheiro e posição
 co'aquele mulherzinha. Mas, Jasão,
 já lhe digo o que vai acontecer:
 tem u'a coisa que você vai perder,
 é a ligação que você tem com sua
 gente, o cheiro dela, o cheiro da rua,
 você pode dar banquetes, Jasão,
 mas samba é que você não faz mais não
 não faz e aí é que você se atocha
 Porque vai tentar e sai samba brocha,
 samba escroto essa é a minha maldição
 "Gota d' água", nunca mais, seu Jasão
 Samba, aqui, ó...

É seu povo que vive de repente
 porque não sabe o que vem pela frente
 Então ele costura a fantasia
e sai, fazendo fé na loteria,
 se apinhando e se esgoelando no estádio,
 (e) bebendo no gargalo, pondo o rádio,
 sua própria tragédia, a todo volume,
 morrendo por amor e por ciúme,
 matando por um maço de cigarro
 e se atirando debaixo de carro
 Se você não agüenta essa barra,
 tem mais é que se mandar, se agarrar
 na barra do manto do poderoso
 Creonte e fica lá em pleno gozo
 de sossego, dinheiro e posição
 co'aquele mulherzinha. Mas, Jasão,
 já lhe digo o que vai acontecer:
 tem u'a coisa que você vai perder,
 é a ligação que você tem com sua
 gente, o cheiro dela, o cheiro da rua,
 você pode dar banquetes, Jasão,
 mas samba é que você não faz mais não
 não faz e aí é que você se atocha
 Porque vai tentar e sai samba brocha,
 (ruim)
samba escroto essa é a minha maldição
 "Gota d' água", nunca mais, seu Jasão
 Samba, aqui, ó...

APÊNDICE F - Intertextualidades

1. Flor da Idade e Quadrilha

Flor da idade – Chico Buarque (Fragmento)

Carlos amava Dora que amava Lia que amava
 Léa que amava Paulo que amava Juca que amava Dora
 Que amava Carlos que amava Dora que amava Rita
 Que amava Dito que amava Rita que amava Dito
 Que amava Rita que amava Carlos amava Dora
 Que amava Pedro que amava tanto que amava a filha
 Que amava Carlos que amava Dora que amava toda a quadrilha.
 (WERNECK, 2006, p. 220).

Quadrilha – Carlos Drummond de Andrade

João amava Teresa que amava Raimundo
 Que amava Maria que amava Joaquim
 Que amava Lili que não amava ninguém.
 João foi para os Estados Unidos,
 Teresa para o convento
 Raimundo morreu de desastre,
 Maria ficou pra tia
 E Joaquim suicidou-se.
 Lili casou-se com J. Pinto Fernandes
 Que não tinha entrado na história
 (ANDRADE, ON LINE).

2. Gota d' água e Pedro Pedreiro de Chico Buarque

Fragmento de Gota d' água

Jasão
 Não, ele não é isso, seu Creonte
 O que tem aí de pedra e cimento,
 estrada de asfalto, automóvel, ponte,
 viaduto, prédio de apartamento,
 foi ele quem fez, ficando co'a sobra
 E enquanto fazia, estava calado,
 paciente. Agora, quando ele cobra
 é porque já está mais do que esfolado
 de tanto esperar o trem. Que não vem...
 Brasileiro...
 (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 96).

Pedro Pedreiro – Chico Buarque (1965)

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
 Manhã, parece, carece de esperar também
 Para o bem de quem tem bem
 De quem não tem vintém
 Pedro pedreiro fica assim pensando
 Assim pensando o tempo passa
 E a gente vai ficando pra trás
 Esperando, esperando, esperando
 Esperando o sol
 Esperando o trem
 Esperando o aumento
 Desde o ano passado
 Para o mês que vem.

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
 Manhã, parece, carece de esperar também
 Para o bem de quem tem bem
 De quem não tem vintém
 Pedro pedreiro espera o carnaval
 E a sorte grande do bilhete pela federal
 Todo mês
 Esperando, esperando, esperando
 Esperando o sol
 Esperando o trem
 Esperando o aumento
 Para o mês que vem
 Esperando a festa
 Esperando a sorte
 E a mulher de Pedro
 Está esperando um filho
 Pra esperar também.

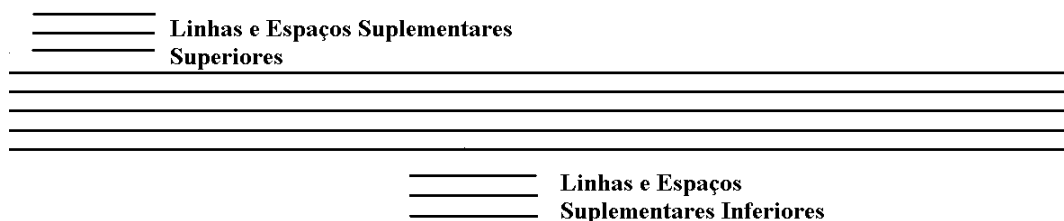
Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
 Manhã, parece, carece de esperar também
 Para o bem de quem tem bem
 De quem não tem vintém
 Pedro pedreiro está esperando a morte
 Ou esperando o dia de voltar pro norte
 Pedro não sabe mas talvez no fundo
 Espera alguma coisa mais linda que o mundo
 Maior do que o mar
 Mas pra que sonhar
 Se dá o desespero de esperar demais
 Pedro pedreiro quer voltar atrás
 Quer ser pedreiro pobre e nada mais
 Sem ficar esperando, esperando, esperando
 Esperando o sol
 Esperando o trem
 Esperando o aumento para o mês que vem
 Esperando um filho pra esperar também,
 Esperando a festa
 Esperando a sorte
 Esperando a morte
 Esperando o norte
 Esperando o dia de esperar ninguém
 Esperando enfim nada mais além
 Da esperança aflita, bendita, infinita
 Do apito do trem.
 (WERNECK, 2006, p. 141, 142).

APÊNDICE G – Noções de teoria musical

Essas noções da linguagem musical têm apenas o objetivo de subsidiar o entendimento de conceitos abordados durante o desenvolvimento da dissertação.

1. Pentagrama

Enquanto que, na escrita habitual, se utiliza apenas uma linha, na musical, faz-se uso de cinco linhas e quatro espaços, denominados de pentagrama. Antigamente, a grafia musical contava com uma infinidade de linhas e espaços, até o momento em que se julgou mais conveniente adotar o pentagrama, acrescentando a ele apenas pedaços de outras linhas para auxiliar a escrita e facilitar a leitura. Estas linhas e espaços que ficam acima e abaixo do pentagrama chamam-se linhas e espaços suplementares superiores e inferiores. As primeiras notas da escala de Dó maior, a *dó* e a *ré*, enquadram-se neste caso. Elas são escritas na 1ª linha e no 1º espaço suplementar inferior, respectivamente. Ver item 3.



2. Clave de sol e figuras musicais

As claves têm a função de fixar o nome da nota. Existe a clave de dó, a de fá e a de sol, que é grafada na segunda linha do pentagrama e que determina que a nota que está nesta linha é a sol. A partir dela, nomeiam-se as outras ascendente e descendente, utilizando as figuras musicais. Seguem abaixo do desenho da clave de sol e de algumas figuras musicais:

Clave de sol

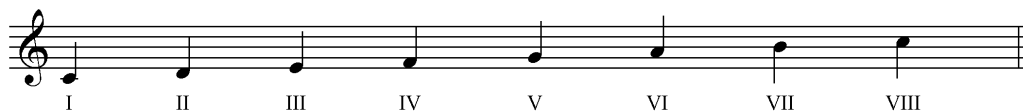
Figuras musicais



3. Escala de Dó M



4. Graus da escala



5. Escala, graus da escala e nomes dos graus

Escala de Dó maior	Graus da escala	Nomes dos graus ²¹⁴
Dó	I	Tônica
Ré	II	Supertônica
Mi	III	Mediante
Fá	IV	Subdominante
Sol	V	Dominante
Lá	VI	Superdominante
Si	VII	Sensível
Dó	VIII	Tônica / repetição da tônica

6. Cifras

CIFRAS

Acordes maiores

Dó maior	C
Ré maior	D
Mi maior	E
Fá maior	F
Sol maior	G
Lá maior	A
Si maior	B

Acordes menores

Dó menor	Cm
Ré menor	Dm
Mi menor	Em
Fá menor	Fm
Sol menor	Gm
Lá menor	Am
Si menor	Bm

²¹⁴ Cada grau da escala recebe um nome específico que define a sua função na escala e na harmonia de uma música.

7. Campo harmônico do tom de Dó maior

C Dm Em F G Am B° C

I II III IV V VI VII VIII

8. Intervalos entre as notas

Do Re Mi Fa Sol La Si Do

T T S T T T S

Legenda:

T - Tom

S - Semitom

9. Escalas menores

São três as escalas menores: a harmônica, a melódica e a natural, que é o modo eólio. O que diferencia as escalas menores das maiores é o fato de elas terem do I para o III grau, 1 tom e $\frac{1}{2}$, e isto é o que determina sua característica melancólica.

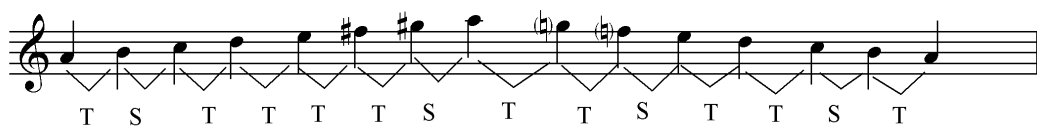
Escala natural

T S T T S T T

Escala harmônica

T ST T T ST 1Tom + 1/2 Tom ST

Escala melódica



10. Bemol, sustenido, escala cromática e cromatismo

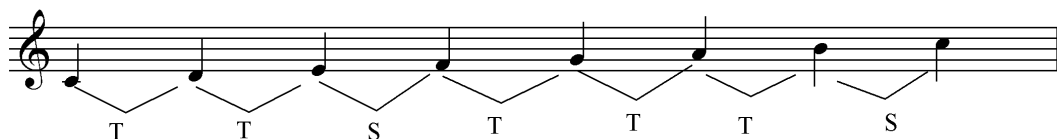
As notas musicais *dó, ré, mi, fá, sol, lá e si*, podem ser sustenizadas ou bemolizadas. Sustenizar significa subir a nota $\frac{1}{2}$ tom e bemolizar abaixar $\frac{1}{2}$ tom. Isto quer dizer, por exemplo, que da nota dó a ré, que há 1 tom, existe uma nota intermediária, que pode se chamar *do#* ou *réb*. É o mesmo som, e, que, dependendo do tipo da escala, será chamado de uma forma ou de outra. Vale ressaltar que isto se aplica ao sistema de afinação temperada ocidental. A escala cromática é a sequência de meio em meio tom. Quando se fala que em determinada parte de uma música há cromatismo, está se referindo a uma sequência de meios tons.



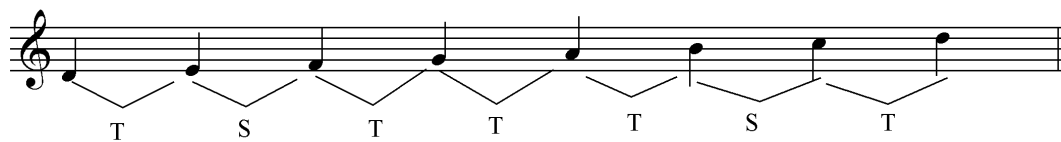
11. Os modos

Seguem, abaixo, os modos autênticos nos quais se inclui o modo lícrio descartado por Glareanus. O que diferencia sonoramente um modo do outro é a relação intervalar que os compõe. Também é importante evidenciar que os modos gregos eram descendentes, passando a ser ascendentes pelo uso eclesiástico.

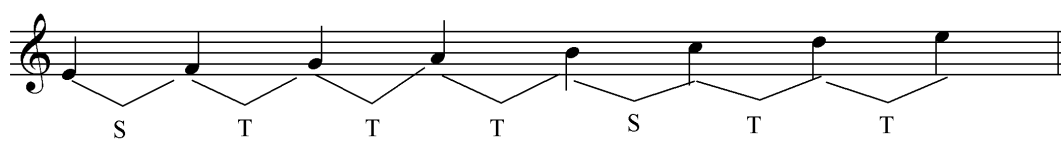
Jônico (escala maior) é o chamado tom maior



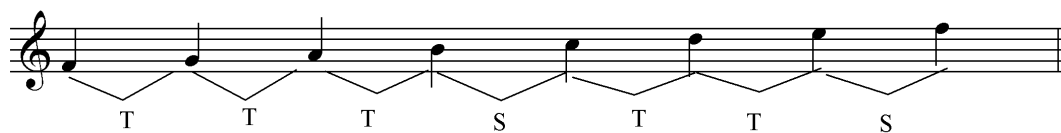
Dórico (escala menor)



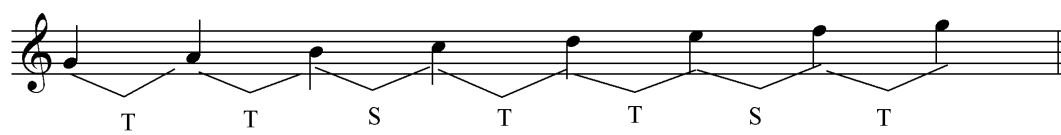
Frígio (escala menor)



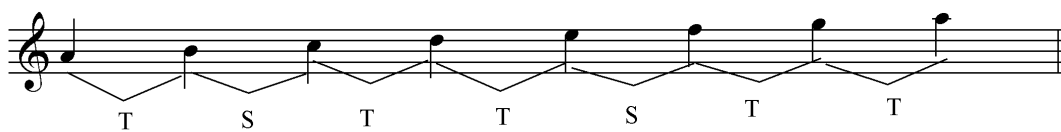
Lídio (escala maior)



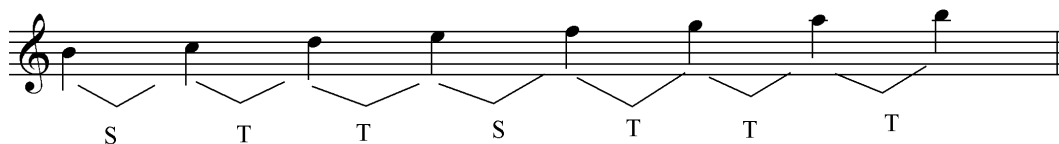
Mixolídio (escala maior)



Eólio (escala menor) é a escala menor natural



Lócrio (escala menor)



12. Barra de compasso, compasso, barra final de compasso, casa 1 e casa 2 e ritornello

Barra de compasso são as linhas simples que cortam o pentagrama (ver exemplo a seguir), e o espaço entre elas é o compasso. Ele é responsável pela organização métrica em música. A barra dupla, no final, marca o término da música, é barra final de compasso. A barra dupla, na casa 1, com dois pontos, chama-se ritornello, sinal que denota que se deve retornar até o outro ritornello, que, neste caso, está no começo da música. Se o retorno é no início da música, costuma-se omitir este sinal neste ponto, ficando implícito que se repete a música desde o princípio.

É isto que acontece na versão de *Gota d'água* com Bibi Ferreira. Ela canta toda a música, os instrumentos tocam uma parte sozinhos, e, depois, ela repete tudo com um final diferente do que havia feito anteriormente, exigindo a escrita de dois finais diferentes. Bibi canta tudo até a casa 1, volta ao início, quando chega na casa 1, pula-a e passa para a de número dois. Toda esta explicação tem o objetivo de permitir ao leitor acompanhar a interpretação de Bibi Ferreira com o uso da partitura que se encontra APÊNDICE J, p. 227.




13. Coroa e o ésse



A versão de *Gota d'água* com Chico Buarque inclui mais dois sinais, o ésse



a

coroa . Isto porque ele canta a letra inteira, volta na segunda parte da música *deixe em paz meu coração...* e, para terminar, repete toda a música. Proceda-se da seguinte forma: siga a letra da música até o compasso 31 (o número está marcado do lado esquerdo do pentagrama,

no começo de cada linha), e se prepare pois, na casa 1 (compasso 33), já se inicia o retorno que se dá onde está marcado o sinal de ritornello, compasso 18. Ele canta de novo a segunda parte da música que vai até o compasso 31, pula-se a casa 1, passa para a casa 2. Logo depois

desta casa, encontra-se a indicação *ao*  *s/ rep.* . Isto quer dizer que se deve ir até ao outro ésse, até a coroa, sem ir para casa 1 e 2. O ésse está no início da música, então, Chico Buarque canta tudo de novo, quando chega na coroa, compasso 27, pula para a outra coroa e canta até o final.

APÊNDICE H – Repentes

1. Desafio do Cego Aderaldo

Cego agora puxe uma
De tuas bela toada

Amigo José pretinho
Não sei que hei de cantá.
Só sei que depois da luta
O senhor vencido está.
Quem a paca cara compra
Cara paca pagará.

Cego o teu peito é de aço
Foi bom ferreiro que fez
Pensei que o cego num tinha
Nesse verso rapidez
Cego se não fô maçada
Repita a paca outra vez.

Digo um, digo dez
Vou cantá não tenho pompa
Presentemente não acho
Quem hoje meu papo rompa
Pagará a paca cara
Quem a paca cara compra

Eu to me veno apertado
Que só um pinto no ovo
Esse cego veio danado
Satisfazeno esse povo
Cego se não fô maçada
Repita paca de novo

Ao repor tanta maçada
Desse preto capivara
Não há que cuspa prá cima
Que não lhe caia na cara
Quem a paca cara compra
Pagará a paca cara

Demorei, cego Aderaldo
Cantarei a paca já

Tema assim é um borrego
No bico de um carcará!
Quem a paca caca compra,
Caca paca cacará!...
(*SHOW...*, 1965).

2. Corrente de boatos

- Coro off Tira o coco e raspa o coco
Do coco faz a cocada
Se quiser contar me conte
Que eu ouço e não conto nada
- Cacetão *(Para Galego)*
Me disseram que Creonte
Co'o casório, tá maluco
Encheu a adega de uísque
Vinho, querosene e suco
Juntou tanta da bebida
Que se alguém pega um trabuco
E dá um teco nessa adega
Causa enchente em Pernambuco
- Coro Oi, tira o coco, etc.
- Nenê *(Para Estela)*
O vestido da menina
Foi lá de Paris que veio
Creonte trocou por outro
Que o primeiro tava feio
Era só bordado a ouro
E ele de ouro já tá cheio
Só a fivela do cinto
Custou dois milhões e meio
- Coro Oi, tira o coco, etc.
- Maria *(Para Xulé)*
Já antes do casamento
Creonte chamou Jasão
Lhe deu um apartamento
Um carango e um violão
Deu-lhe um bom financiamento
E falou, virando a mão
Só não posso dar a bunda
Porque é contra a religião
- Coro Oi, tira o coco, etc.
- Maria *(Para Nenê)*
Da Polônia vem a vodca
O spaghetti é da Bolonha
Vem pamonha, vem maconha
De Fernando de Noronha
E vem água de Colônia
Do Tirol, lençol e fronha

Só não se pode dizer
De onde é que vem a vergonha

Coro Oi, tira o coco, etc.

Amorim *(Para Galego)*
Creonte está contratando
Toda uma vila operária
Só pra confeitar o bolo
Maravilha culinária
Vai ser feito lá na quadra
Que co'sa extraordinária
No feitio e do tamanho
Da Igreja da Candelária

Coro Oi, tira o coco, etc.
(Agora duas vozes cruzam)

1 Creonte mandou fazer
Encanamento novinho
Para, em vez de correr água
Nas torneiras, correr vinho
2 Creonte assim exagera
Depois ele não se zangue
Se em vez de correr vinho
Das torneiras, correr sangue

Coro Oi, tira o coco, etc.
(Agora três vozes cruzam)

3 Os convites vêm escritos
Com prata, todos a mão
Embaixo estão assinados
Alma, Creonte e Jasão
4 Soube que só convidaram
Gente com mais de um bilhão
5 Não, pobre pode pisar
Na cozinha da mansão

Coro Oi, tira o coco, etc.
(Agora todos cruzam.)

6 Convidaram o Supremo
Tudo quanto é embaixador
7 Os bispos e os arcebispos
Deputados e senador
8 O executivo também
Manda seu procurador
9 Logo depois vão chegar
Os netos do imperador

- 1 Todo o mundo financeiro
 Vem banqueiro e investidor
- 2 A mais alta sociedade
 Vem mostrar o seu valor
- 3 Vem artista de cinema
 Cantor e compositor
- 4 Soube até que um cosmonauta
 Foi convidado e aceitou

- 5 Convidaram até o papa
 Que, amável, recusou
- 6 Mas mandou a sua bênção
 Em nome do Criador
- 7 Vi dizer que até o sapo
 Foi chamado, sim senhor
- 8 Enfim, quem valeu a pena
 Convidar, se convidou
- 9 Menos a mulher do noivo
 Joana foi só quem sobrou

Coro Oi, tira o coco, etc.
(BUARQUE; PONTES, 1975, p.78-81)

APÊNDICE I – Letras das músicas da peça *Gota d'água***1. Bem querer** – Chico Buarque

Quando o meu bem-querer me vir
Estou certa que há de vir atrás
Há de me seguir por todos
Todos, todos, todos os umbrais

E quando o seu bem-querer mentir
Que não vai haver adeus jamais
Há de responder com juras
Juras, juras, juras imorais

E quando o meu bem querer sentir
Que o amor é coisa tão fugaz
Há de me abraçar co'a garra
A garra, a garra, a garra dos mortais

E quando o seu bem-querer pedir
Pra você ficar um pouco mais
Há que me afagar co'a calma
A calma, a calma, a calma dos casais

E quando o meu bem-querer ouvir
O meu coração bater demais
Há de me rasgar co'a fúria
A fúria, a fúria, a fúria assim dos animais

E quando o seu bem querer dormir
Tome conta que ele sonhe em paz
Como alguém que lhe apagasse a luz,
Vedasse a porta e abrisse o gás
(BUARQUE, PONTES, 1975, p. 69).

2. Flor da idade – Chico Buarque

A gente faz hora, faz fila
 Na Vila do Meio-dia
 — pra ver Maria
 A gente almoça e só se coça
 E se roça e só se vicia
 A porta dela não tem trâmela
 A janela é sem gelosia
 — nem desconfia
 Ai, a primeira festa,
 A primeira fresta,
 O primeiro amor
 Na hora certa, a casa aberta
 O pijama aberto, a braguiilha (a família)²¹⁵
 — a armadilha
 A mesa posta de peixe,
 Deixe um cheirinho da sua filha
 Ela vive parada no sucesso
 Do rádio de pilha
 — que maravilha
 Ai, o primeiro copo,
 O primeiro corpo,
 O primeiro amor
 Vê passar ela, como dança,
 Balança, avança e recua
 — a gente sua
 A roupa suja da cuja
 Se lava no meio da rua
 Despudorada, dada,
 À danada agrada andar seminua
 — e continua
 Ai, a primeira dama,
 O primeiro drama,
 O primeiro amor

Carlos amava Dora que amava Lea que amava Lia
 Que amava Paulo que amava Juca que amava Dora que amava....
 Carlos que 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
 Que amava toda quadrilha
 Que amava toda quadrilha
 Que amava toda quadrilha
 (BUARQUE, PONTES, 1975, p. 61, 62).

²¹⁵ O que está entre parênteses indica que houve substituição de palavra na versão da gravação e se omitiu, o “que” no texto da peça.

3. Basta um dia – Chico Buarque

Pra mim
Basta um dia
Não mais que um dia
Um meio dia
Me dá
Só um dia
E eu faço desatar
A minha fantasia
Só um
Belo dia
Pois se jura, se esconjura
Se ama e se tortura
Se tritura, se atura e se cura
A dor
Na orgia
Da luz do dia
É só
O que eu pedia
Um dia pra aplacar
Minha agonia
Toda a sangria
Todo o veneno
De um pequeno dia

Só um
Santo dia
Pois se beija, se maltrata
Se come e se mata
Se arremata, se acata e se trata
A dor
Na orgia
Da luz do dia
É só
O que eu pedia, (viu)
Um dia pra aplacar
Minha agonia
Toda a sangria
Todo o veneno
De um pequeno dia

(BUARQUE, PONTES, 1975, p. 152).

4. Gota d'água – Chico Buarque

Já lhe dei meu corpo, não me servia
Já estanquei meu sangue, quando fervia
Olha a voz que me resta
Olha a veia que salta
Olha a gota que falta
Pro desfecho da festa
Por favor

Deixe em paz meu coração
Que ele é um pote até aqui de mágoa
E qualquer desatenção
— faça não
Pode ser a gota d'água.
(BUARQUE, PONTES, 1975, p. 159).

APÊNDICE J – Partituras da peça Gota d'água.

1. Bem querer – Chico Buarque
2. Flor da idade – Chico Buarque
3. Basta um dia – Chico Buarque (Versão – Bibi Ferreira)
4. Basta um dia – Chico Buarque (Versão – Chico Buarque)
5. Gota d'água – Chico Buarque (Versão – Bibi Ferreira)
6. Gota d'água – Chico Buarque (Versão – Chico Buarque)
7. Palpite infeliz

Bem-querer

Chico Buarque

Voz

A7/C# D#m7(b5) G7/B

Quan-do_o meu bem que-rer _____ me vir Es - tou cer-ta que há de vir
 E quan-do_o meu bem que-rer _____ sen-tir Que_o a - mor é coi - sa tão

C F/A Bb

4

_____ a - trás Há de me se - guir por to _____ dos To _____ dos to
 _____ fu-gaz Há de me a bra - çar com a - gar - ra A gar - ra, a - gar -

B m7(b5) E7(b9) A m A m/C A7/C#

7

dos, to - dos os um - brais _____ E quan do_o seu bem que - rer _____
 ra, a - gar - ra dos mor - tais _____ E quan-do_o seu bem que - rer _____

D#m7(b5) G7/B C

10

_____ men-tir Que não vai ha - ver a - deus _____ ja-mais
 _____ pe - dir Pra vo - cê fí - car um pou _____ co mais

F/A Bb(add9) B m7(b5) E7(b9)

13

Há que res - pon - der com ju _____ ras Ju _____ ras, ju ras, ju - ras, i - mor - tais _____
 Há que me a - fa - gar com a cal _____ ma A cal - ma, a cal - ma, a cal - ma dos ca - sais _____

A m A m/G A7/C# D

16

E quan - do_o meu bem que - rer _____ ou - vir

C#7 C#B A A/G# A/F# A/E D#° B7

19


O meu co - ra - ção ba - ter _____ de-mais Há de me ras - gar com a fú -

E/G# E m/G E m/G F#7/4 F#7

22


- ria, A fú - ria, a fú - ria, a fú - ria a fú - ria as - sim _____ dos a - ni - mais _____

25 A 7/C# D#m7(b5) G 7/B



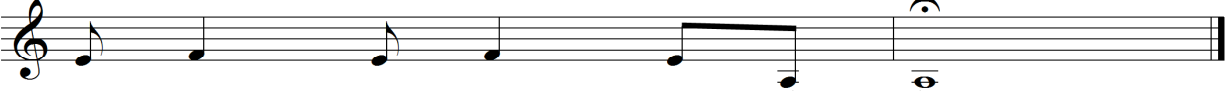
E quan-do_o seu bem que - rer _____ dor-mir To - me con - ta que_e - le so -

28 C4 C F/A F7/A Bb4 Bb



- nhe_em paz _____ Co - mo_al-guém que lhe_a - pa - gas - se_a luz _____ Ve - das -

31 Bm7(b5) E7(b9) A m



se_a por - ta_e_a - bris - se_o gás _____

Flor da Idade

Chico Buarque

Voz

A 7M D m7(b5) A 7M D m7(b5) C

A gen - te faz

6 G F(add9) G C G F(add9) G

ho-ra, faz fi - la na vi-la do mei-o di-a _____ Pra ver Ma-ri - a

13 C G F(add9) G C G

A gen-te al-mo - ça e só se co - ça e se ro - ça e só se vi - ci-a _____

19 F(add9) G C G F(add9) G C

A por-ta de - la não tem tra - me-la A ja-ne - la é sem ge-lo - si - a

26 B^b A A/C# A m/C A/C# G/B

Nem des - con - fi - a Ai, a pri - mei - ra fes - ta a pri -

32 G 7/B B m7(b5) E7 A 7M D m7(b5) C

mei-ra fes - ta o pri - mei-ro a mor. Na ho-ra cer -

38 G F(add9) G C G F(add9)

ta a ca - sa a - ber - ta, o pi - ja - ma a - ber - to a fa - mi - lia _____ A ar-ra-di -

44 G C G F(add9) G C

lha A me - sa pos - ta de pei - xe, dei-xe um chei-ri - nho da su - a fi - lha _____

50 G F(add9) G C G F(add9) G

E - la vi - ve pa - ra - da no su - ces - so do rá - dio de

57 C B \flat A A/C \sharp A m/C A/C \sharp G/B

pi - lha Que ma - ra - vi - lha Ai, o pri - mei - ro co - po o pri -

64 G7/B B m7(b5) E7 A M7 D m7(b5) C

mei - ro cor - po o pri - mei - ro a - mor Vê pas - sar e -

70 G F(add9) G C G F(add9) G

la, co - mo dan - ça, ba - lan - ça a - van - ça e re - cu - a A gen - te su - a

77 C G F(add9) G C G F(add9)

A rou - pa su - ja da cu - ja se la - va no mei - o da ru - a

84 G C G F(add9) G C B \flat

Des - pu - do - ra - da, da - da a da - na - da a - gra - da an - dar se - mi - nu - a E con - ti -

91 A A/C \sharp A m/C A/C \sharp G/B G7/B

nu - a Ai, a pri - mei - ra da - ma o pri - mei - ro dra -

97 B m7(b5) E7 A M7 D m7(b5) C

ma o pri - mei - ro a - mor Car - los a - ma - va

102 G $\frac{7}{4}$ F G $\frac{7}{4}$ C G $\frac{7}{4}$

Do - ra que a - ma - va Li - a que a - ma - va Lé - a que a - ma - va Pau - lo que a - ma - va Ju - ca que a - ma - va

107 F G 1. G 2. C G⁷₄

Do - ra que_a - ma - va - va Car - los a - ma - va Do - ra que_a - ma - va

112 F G⁷₄ C G⁷₄

Pe - dro que_a - ma - va tan - to que_a - ma - va_a fi - lha que_a - ma - va Car - los que_a - ma - va

116 F G C G⁷₄ F G C

Do - ra que_a - ma - va to - da_a qua - dri - lha Que_a - ma - va to da_a qua - dri - lha

123 G⁷₄ F G⁷₄ C G⁷₄ F G⁷₄ C

Que_a - ma - va to - da_a qua - dri - lha Que_a - ma - va to - da_a qua - dri - lha

Basta um dia

Versão Bibi Ferreira

Chico Buarque

Voz

E^b7 D7 G m D m/F

Pra mim Bas - ta um di - a

E^b6 B^b/D F^o G m(add9)

4 Não mais que um di - a Um mei - o di - a

D7(b13) G(add9) E^b7 D7

8 Me dá Só um

G m D m/F E^b6 B^b/D F^o

12 di - a E eu fa - ço de - sa - tar A mi - nha

G m G m/F E^o D^b B^b G^b7

16 fan - ta - si a Só um

F7 B^bm(add9) B^bm(7₉) B^bm7(9)

20 Be-lo di - a Pois se ju - ra, se es-con - ju - ra Se a-ma e se tor - tu - ra Se tri -
San-to di - a Pois se bei - ja, se mal-tra - ta Se co - me e se ma - ta Se ar - re -

B^bm₉⁶ B^bm(b₉⁶) F m7 D^o E^bm7

24 tu - ra, se a tu - ra e se cu - ra A dor Na or - gi - a
ma - ta, se a - ca - ta e se tra - ta A dor Na or - gi - a

G^b7/B^b F7/A A^o

29 Da luz do di

33 G7M Eb7 D7 Gm Dm/F

a É só O que eu pe - di - a
di - a, viu

37 Eb6 Bb/D F#° Gm(add9)

Um di - a pra a - pla - car _____ Mi-nha a-go - ni - a

41 F#° G/F C/E Cm/Eb

To - da a san - gri - a To - do o ve - ne - no _____

45 D7 Gm Dm/F Eb6 Bb/D F#° Gm

1. De um pe - que - no di - a _____ la la la la la la

49 Bb Gm

2. Só di _____ a

Basta um dia

Chico Buarque

Voz

G7 F#7 Bm F#m/A

Pra mim Bas - ta um di - a

G6 D/F# A#° Bm(add9)

4 Não mais que um di - a Um mei - o di - a

F#7(b13) B(add9) G7 F#7

8 Me dá ————— Só um

Bm F#m/A G6 D/F# A#°

12 di - a E eu fa - ço de - sa - tar A mi - nha

Bm Bm/A G#° F° D Bb7

16 fan - ta - si - a Só um

A7 Dm(add9) Dm(7M) Dm7(9)

20 Be-lo di - a — Pois se ju - ra, se es-con - ju - ra Se a-ma e se tor - tu - ra Se tri -
San-to di - a — Pois se bei - ja, se mal - tra - ta Se co - me e se ma - ta Se ar-re -

Dm⁶₉ Dm(^b6₉) Am7 F#° Gm7

24 tu - ra, se a - tu - ra e se cu - ra A dor Na or - gi - a
ma - ta, se a - ca - ta e se tra - ta A dor Na or - gi - a

Bb7/D A7/C# C#°

28 Da luz do di —————

32 B7M G7 F#7 Bm F#m/A

a É só O que eu pe - di - a
di - a viu

36 G6 D/F# A#° Bm(add9)

Um di - a pra a - pla - car _____ Mi - nha a - go - ni - a

40 A#° B/A E/G# E m/G

To - da a san - gri - a To - do o ve - ne - nã De um pe -

44 Instrumental

F#7 Bm F#m7/A G6 D/F# A#° Bm F#m/A

que - no di - a _____

48 G6 D/F# A#° Bm Bm/A G#° F° D Ao e

52 Instrumental

Bm F#m/A G6 D/F# A#° Bm F#m/A G6 D/F# A#° Só

di a _____

Gota d'água

Versão Bibi Ferreira

Chico Buarque

Voz

A7M/C# D m6 D#m7(b5) D7(#11)

Já lhe dei___ meu cor___ po, mi-nha a-le - gri - a

5 C#m7 F#7(b9) B m7 F#7/A#

Já es-tan - quei meu san___ gue quan-do fer - vi - a

9 B m/A E7/G# A/G

O - lha a voz que me res - ta O - lha a vei - a que sal - ta

13 D7M/F# C#7/F E7

O - lha a go - ta que fal - ta Pro des - fe - cho da fes - ta___ Por fa -

17 A7M F°(b13) F#m7 E m6/G

vor Dei - xe em paz meu co___ ra - ção___

21 F#7/A# B m7

Que e - le é um po - te a - té___ a - qui___ de má___ goa___

25 D m6/F F#/E B7/D#

E qual - quer de - sa - ten - ção,___ fa - ça não

29 D m6 C#7(b13) F#m7(b9) F#7/A#

Po-de ser a go-ta d'á-gua Po-de ser a go-ta

33 B m7 G7M G#m(b5) C#7(b13) F#m7(9) D m6

1. 2.

d'á-gua Po-de ser a go-ta d'á-gua

C#7(b13) F#m7 F#7/A# B m G7M

37 Po-de ser a go-ta d'á gua Po-de ser a go-ta d'á - gua

G#m7(b5) G#7(b13) F#m7(9)

41 Po - de ser a go - ta d'á - gua

Gota d'água

Chico Buarque

Voz

D7M/F# G m6 G#m7(b5) G7(#11)

Já lhe dei meu cor po, mi-nha a-le - gri - a

5 F#m7 B7(b9) E m7 B7/D#

Já es-tan - quei meu san - gue quan-do fer - vi - a

9 E m/D A7/C# D/C

O - lha_a voz que me res - ta O - lha_a vei - a que sal - ta

13 G7M/B F#7/A# A7

O-lha_a go - ta que fal - ta Pro des - fe - cho da fes - ta Por fa -

17 D7M A#(b13) B m7 A m6/C

vor Dei - xe em paz meu co - ra - ção

21 B7/D# E m7

Que_e-le_é um po - te_a - té a - qui de má goa

25 G m6/Bb B/A E7/G#

E qual - quer de - sa - ten - ção, fa - ça não

29 G m6 F#7(b13) Bm7(b9) F#7(b13)

Po - de ser a go - ta d'á - gua

33 **Bm7(b9)** 1. **Bm7(b9)** 2. **G m6** **F#7(b13)**

Dei - xe_em Já lhe dei Po - de ser a go - ta d'á -

37 **B m7** **B7/D#**

- gua _____ Po - de ser a go - ta d'á -

41 **E m7** **C7M** **C#m7(b5)** **F#7(b13)**

- gua _____ Po - de ser a go - ta d'á -

45 **Bm7(9)**

- - gua _____

Palpite Infeliz

Noel Rosa

Voz

B^b $B^b m$ B° F/C

4

D7 D/C G7/B C7 F

8

F C7 F/C B° F/C

Quem é vo - cê que não sa - be o que diz?

12

F A7 Dm $F^\#^\circ$ C7/G

Meu Deus do céu, que pal - pi - te in - fe - liz!

16

C7/E $A7/C^\#$ A7 Dm

Sal - ve - se tá - cio, Sal - guei - ro, Man - guei - ra Os - wal - do

20

G7 G7/B C7

Cruz e Ma - triz Que sem - pre sou - be - ram mui - to bem

24

F D7

Que a Vi - la não quer a - ba - far - nin - guém

28 D/C G/B C/B^b F/A *Fine*

Só quer mos - trar que faz sam - ba tam - bém

32 F C7 F

Fa-zer po-e ma lá na Vi-la é um brin-que do
A Vi-la é u-ma ci-da-de in-de-pen-den-te

36 F7 B^b

Ao som do sam-ba dan-ça a-té o ar - vo-re - do
Que ti - ra sam-ba mas não quer ti-rar pa-ten-te

40 B^bm6 F/C

Eu já cha-mei você pra ver Vo-cê não viu por-que não quis
Pra que li-gar a quem não sa-be. A-on-detem o seu na-riz?

D.S. al Fine

44 D7 D/C G7/B C/B^b F/A F C7

— Quem é você que não sa-be o que diz? — Quem é você
— Quem é você que não sa-be o que diz? —

APÊNDICE K – Análise: pontos de desafinação

1. Arena conta Zumbi

A Canção das dádivas da natureza – fragmento

- Todos *De toda forma e qualidade tem²¹⁶,
Oi tem pindoba, imbiriba e sapucaia,
tem titara, catulé, curicuri,
tem sucupira, sapucais, putumuju
tem pau de santo, tem pau d'arco, tem tatajubá
sapucarana, canzenzé, maçaranduba,
tem louro paraíba e tem pininga (bis)*
- Nico Pare meu irmão de falar em tanta mata
com tanta planta eu não sei o que fazer
mas diga lá se tem bicho pra comer
se tem bicho pra comer (bis)
- Todos De toda forma e qualidade tem
Onça pintada, sussuarana e maracajá.
Oi tem guará, jaguatirica e guaxini
E tem tatu, tatu peba, e tatu bola
Tem preguiça, tem quati, tamanduá.
E coelho que tem, tem, tem.
Queixada que tem, tem, tem,
Caititu oi tem também, diz que tem, tem (bis)
E tem cotia, oi que tem, tem
E paca será que tem?
Oi tem preá, e quandá, será que tem?
Oi diz que tem, tem (bis) [...]
(BOAL; GUARNIERI; LOBO, 1970, p.34).

2. Show Opinião

Samba samba samba – Zé Ketí

Mulher que fala muito
Perde logo o seu amor
Samba, samba samba
É tudo que lhe posso oferecer
Foi o que aprendi
Não tive professor
Eu troco um samba
Por um beijo seu, meu amor

²¹⁶ Os pontos de desafinação estão marcados em itálico e sublinhados. Na verdade, não são nas consoantes que se dá a desafinação, e sim nas vogais, mas as destaca para facilitar a visualização e a audição. Elas funcionam como ponto de referência.

Samba é bom
 Batido na mão
 Samba é bom
 Batido na mão

Preto não vai para o céu
 Nem que seja rezadô
 Preto cabelo de espinho
 Vai espetá nosso sinhô.
 Xô, xô barata
 Nas cadeiras da Mulata. (BIS)

Tava jogano barairo
 Na porta do cemitério
 Todo mundo tava rindo
 Só defunto tava sério.

Adeus adeus à
 À dona da casa
Adeus adeus
Adeus à
 (*SHOW...*, 1965).

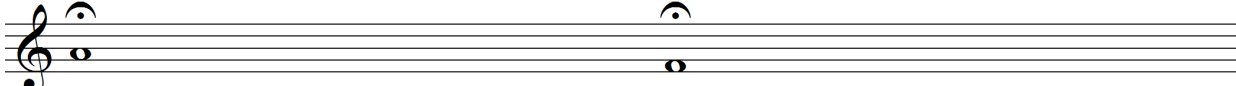
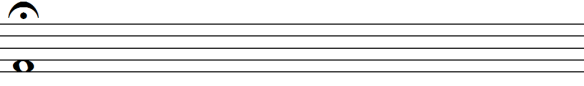
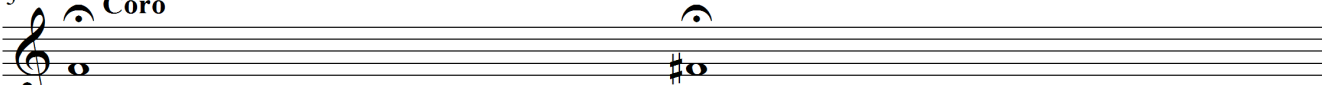
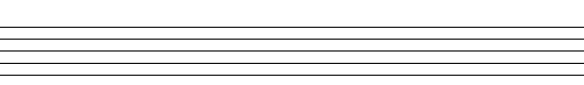
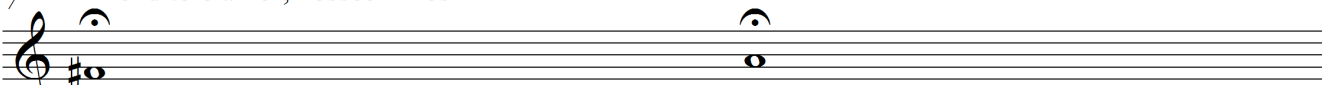
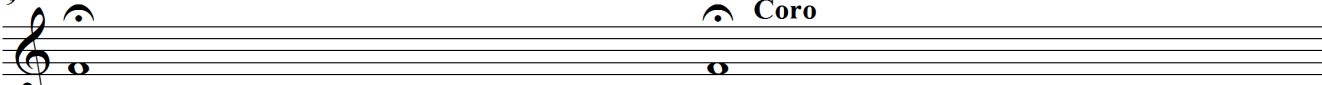
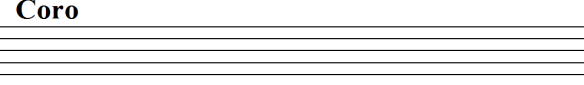
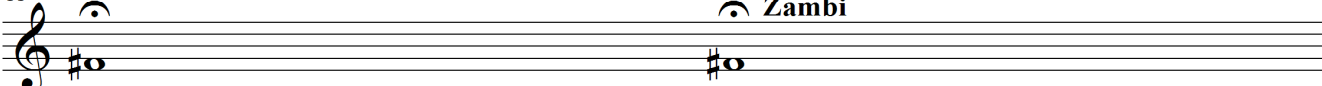
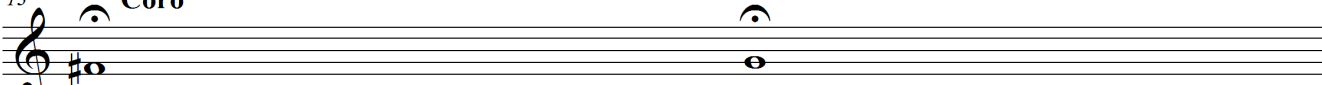
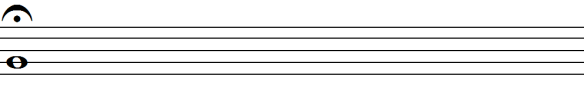

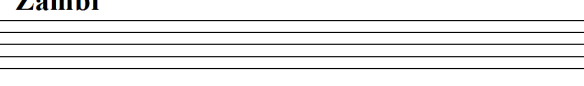
3. Gota d'água – Chico Buarque e Paulo Pontes

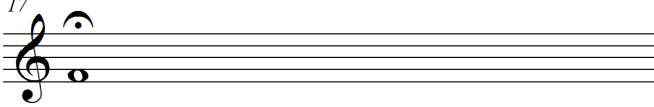
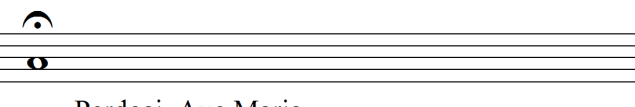
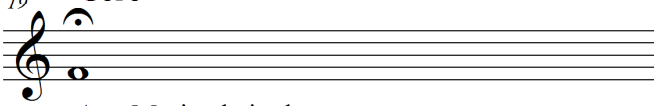
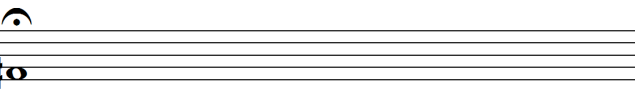
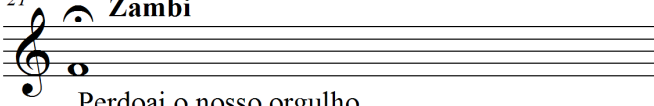
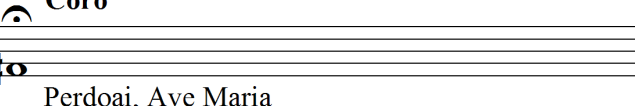
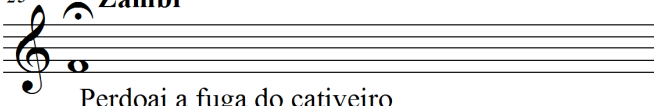
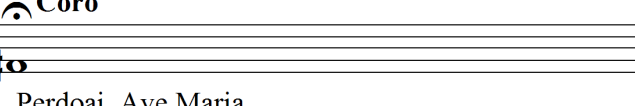
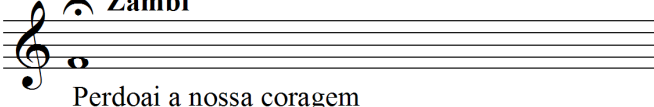
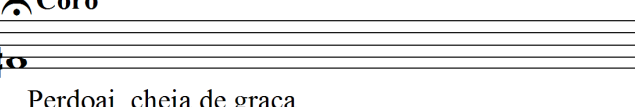
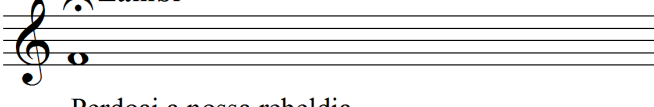
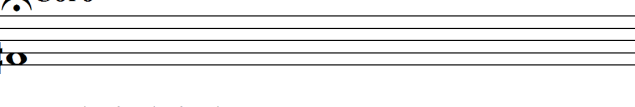
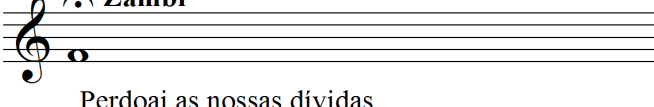
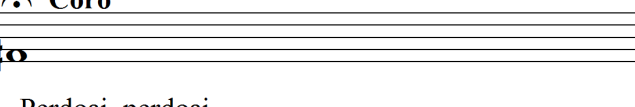
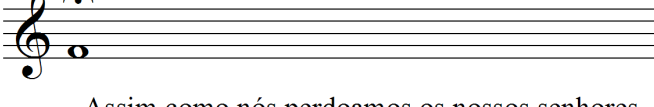
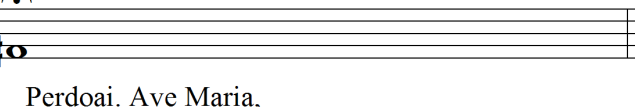
Análise do fragmento da música *Flor da idade* que faz parte do arquivo *Gota d'água – 1977 – trechos da peça*, inserido na pasta *Vídeos – fragmentos de cenas e depoimentos*.

A porta dela não tem trâmela
 A janela é sem gelosia
 — nem desconfia
Ai, a primeira festa,
 A primeira fresta,
 O primeiro amor
 Na hora certa, a casa aberta
 O pijama aberto, a braguilha
 — a armadilha
A mesa posta de peixe,
 Deixe um cheirinho da sua filha

APÊNDICE L – Análise da música **Ave Maria** – Arena conta Zumbi

Ave Maria

<p>Zambi</p>  <p>Ave Maria cheia de graça. Olorum é convosco Bendita sois vós entre as mulheres E bendito é o fruto de vosso ventre.</p>	 <p>Bendita é a terra que plantamso Bendito é o fruto que se colhe.</p>
<p>3 Coro</p>  <p>Ave Maria, bendito seja</p>	 <p>Ave Maria cheia de graça, Olorum</p>
<p>5 Zambi</p>  <p>Bendito é trabalho nesse campo Bendita a água que se bebe A mulher de quem se gosta Bendito o amor, nossos filhos</p>	<p>Coro</p>  <p>Ave Maria cheia de graça</p>
<p>7 Zambi</p>  <p>Ave Maria bendito seja, Olorum</p>	<p>Zambi</p>  <p>Bendita a palmeira, rio, o carnavial</p>
<p>9 Coro</p>  <p>Bendito o peixe que se come Bendito o gado que se come</p>	<p>Coro</p>  <p>Ave Maria cheia de graça</p>
<p>11 Zambi</p>  <p>Ave Maria bendito seja, Olorum</p>	<p>Zambi</p>  <p>Bendita a flecha e a caça</p>
<p>13 Coro</p>  <p>Ave Maria, bendito seja</p>	<p>Zambi</p>  <p>Bendita a enxada e a semente</p>
<p>15 Coro</p>  <p>Bendita seja, cheia de graça, Olorum</p>	<p>Zambi</p>  <p>Perdoai os nossos erros</p>

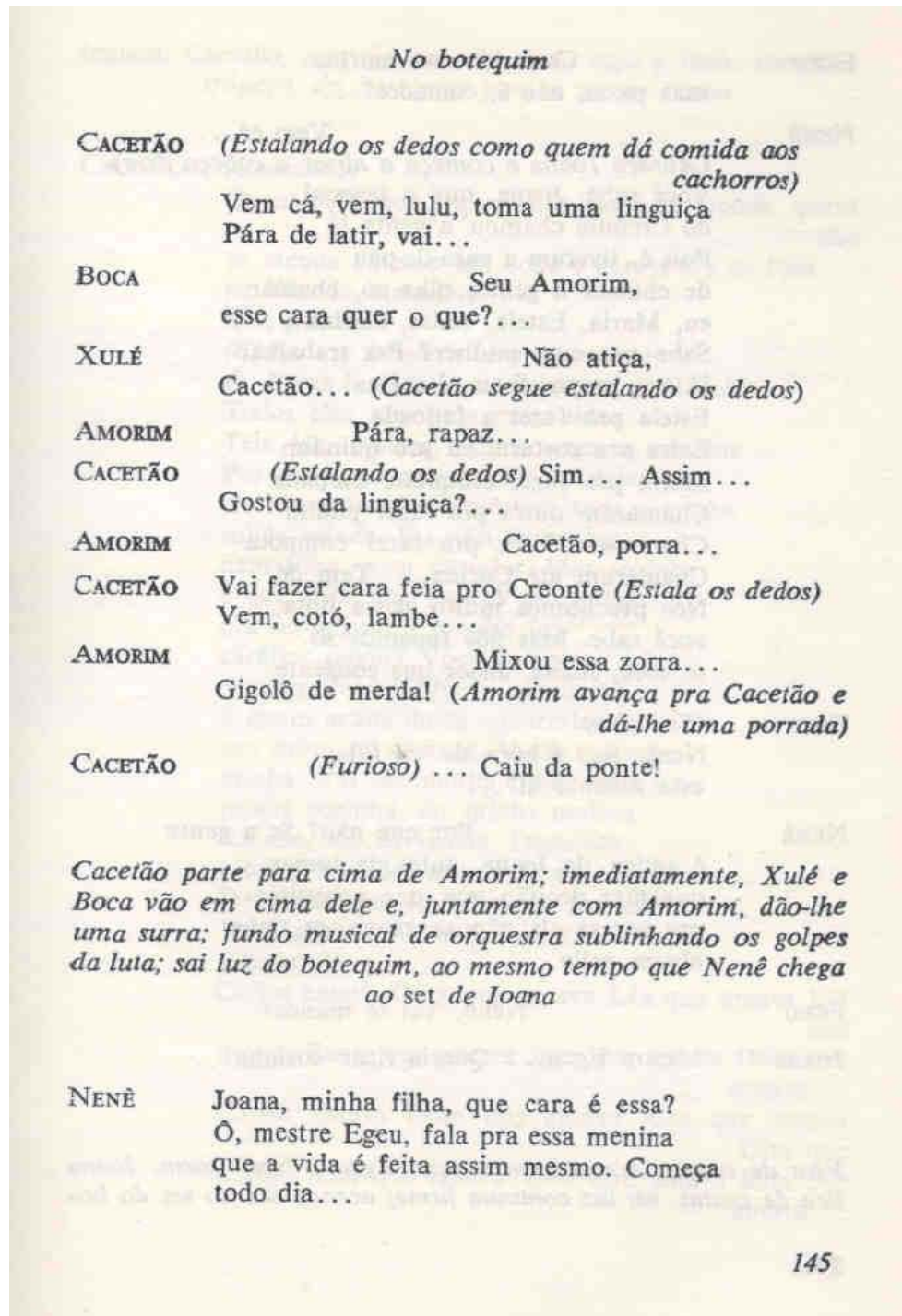
<p>17 Coro</p>  <p>Bendita seja, cheia de graça, Olorum</p>	<p>Zambi</p>  <p>Perdoai, Ave Maria Perdoai a morte que matamos O assalto, o roubo Perdoai, perdoai Ave Maria</p>
<p>19 Coro</p>  <p>Ave Maria cheia de graça</p>	<p>Zambi</p>  <p>Perdoai, Ave Maria, Olorum</p>
<p>21 Zambi</p>  <p>Perdoai o nosso orgulho</p>	<p>Coro</p>  <p>Perdoai, Ave Maria</p>
<p>23 Zambi</p>  <p>Perdoai a fuga do cativoiro</p>	<p>Coro</p>  <p>Perdoai, Ave Maria</p>
<p>25 Zambi</p>  <p>Perdoai a nossa coragem</p>	<p>Coro</p>  <p>Perdoai, cheia de graça</p>
<p>27 Zambi</p>  <p>Perdoai a nossa rebeldia</p>	<p>Coro</p>  <p>Perdoai, cheia de graça</p>
<p>29 Zambi</p>  <p>Perdoai as nossas dividas</p>	<p>Coro</p>  <p>Perdoai, perdoai</p>
<p>31 Zambi</p>  <p>Assim como nós perdoamos os nossos senhores.</p>	<p>Coro</p>  <p>Perdoai. Ave Maria, Ave Maria cheia de graça Olorum amém, amém, amém.</p>

APÊNDICE M – Capas e projetos gráficos do livro Gota d'água de Chico Buarque e Paulo Pontes

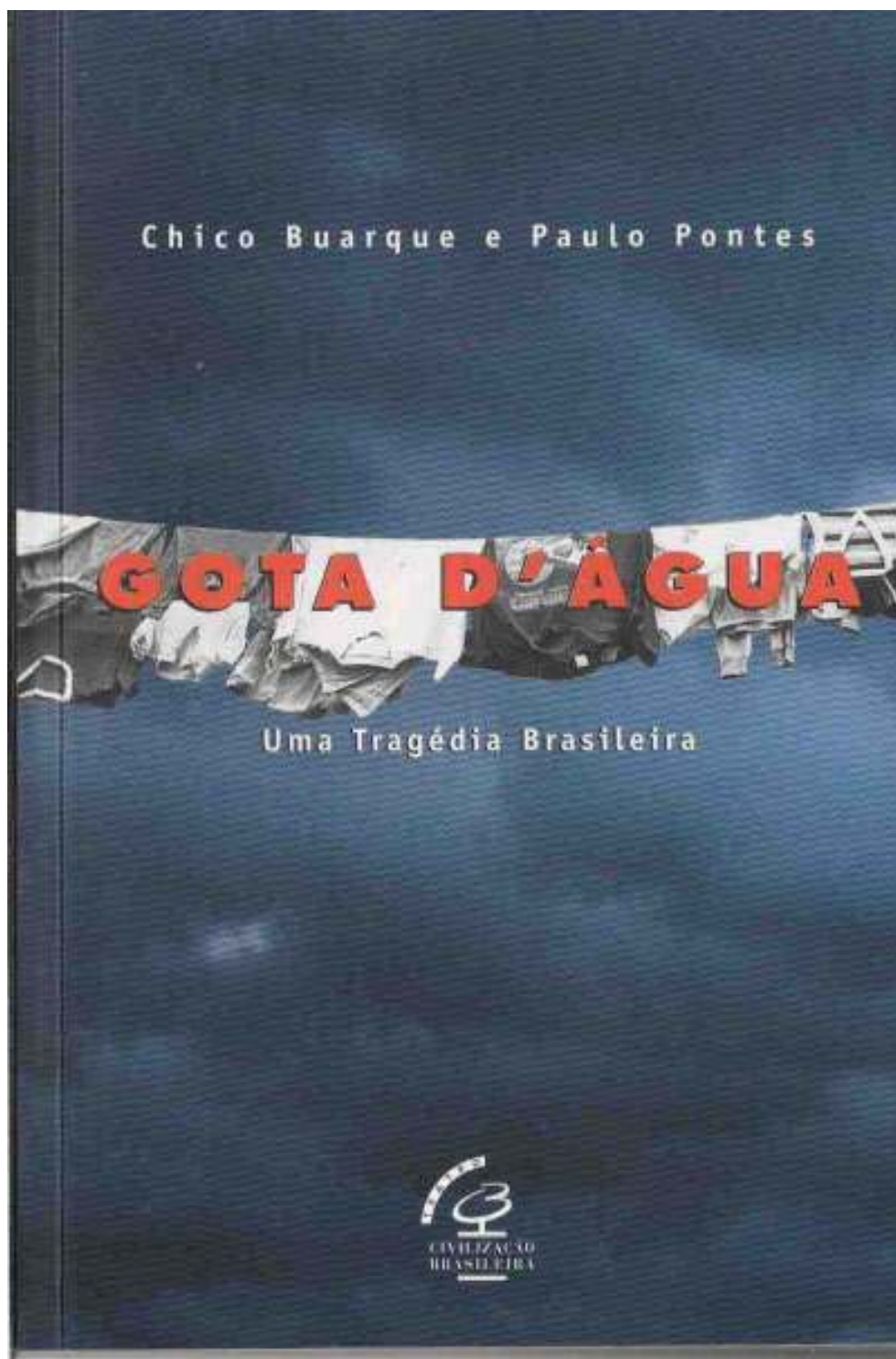
Capa 1



Capa 1 – projeto gráfico



Capa 2



Capa 2 – projeto gráfico

GOTA D'ÁGUA

AMORIM. Isso não...

Nas vizinhas

NENÊ. *(Gritando)*

Pois eu vou. O que tenho que falar,
falo na cara. Se Joana e Jasão
resolveram brigar, eu vou ficar
sem trabalho por causa disso? Ah, não! *(Sai)*

No botequim

CACETÃO. *(Estalando os dedos como quem dá comida aos cachorros)*

Vem cá, vem, lulu, toma uma linguiça
Para de latir, vai...

BOCA. Seu Amorim,
esse cara quer o quê?...

XULÉ. Não atença,
Cacetão... *(CACETÃO segue estalando os dedos)*

AMORIM. Para, rapaz...

CACETÃO. *(Estalando os dedos)* Sim... Assim...
Gostou da linguiça?...

AMORIM. Cacetão, porra...

CACETÃO. Vai fazer cara feia pro Creonte *(Estala os dedos)*
Vem, cotó, lambe...

AMORIM. Mixou essa zorra...

Gigolô de merda! *(AMORIM avança pra CACETÃO e dá-lhe uma porrada)*

CACETÃO. *(Furioso)*. Caiu da ponte!

CACETÃO parte pra cima de AMORIM; imediatamente, XULÉ e BOCA vão em cima dele e, juntamente com AMORIM, dão-lhe uma surra; fundo musical de orquestra sublinhando os golpes da luta; sai luz do botequim, ao mesmo tempo que NENÊ chega ao set de JOANA

NENÊ. Joana, minha filha, que cara é essa?

Ó, mestre Egeu, fala pra essa menina
que a vida é feita assim mesmo. Começa
todo dia...

APÊNDICE N – Noel Rosa e Wilson Silva, Donga e Mauro de Almeida

1. Palpite Infeliz - Noel Rosa

Quem é você que não sabe o que diz?
 Meu Deus do Céu, que palpite infeliz!
 Salve Estácio, Salgueiro, Mangueira,
 Oswaldo Cruz e Matriz
 Que sempre souberam muito bem
 Que a Vila não quer abafar ninguém,
 Só quer mostrar que faz samba também

Fazer poema lá na Vila é um brinquedo
 Ao som do samba dança até o arvoredo
 Eu já chamei você pra ver
 Você não viu porque não quis
 Quem é você que não sabe o que diz?

A Vila é uma cidade independente
 Que tira samba mas não quer tirar patente
 Pra que ligar a quem não sabe
 Aonde tem o seu nariz?
 Quem é você que não sabe o que diz
 (ROSA, ON LINE).

2. Lenço no pescoço – Wilson Batista

Meu chapéu do lado
 Tamanco arrastando
 Lenço no pescoço
 Navalha no bolso
 Eu passo gingando
 Provoco e desafio
 Eu tenho orgulho
 Em ser tão vadio
 Sei que eles falam
 Deste meu proceder
 Eu vejo quem trabalha
 Andar no miserê
 Eu sou vadio
 Porque tive inclinação
 Eu me lembro, era criança
 Tirava samba-canção
 Comigo não
 Eu quero ver quem tem razão
 E eles tocam
 E você canta
 E eu não dou
 (BATISTA, ON LINE).

3. Rapaz folgado – Noel Rosa

Deixa de arrastar o teu tamanco
 Pois tamanco nunca foi sandália
 E tira do pescoço o lenço branco
 Compra sapato e gravata
 Joga fora esta navalha que te atrapalha
 Com chapéu do lado deste rata
 Da polícia quero que te escapes
 Fazendo um samba-canção
 Já te dei papel e lápis
 Arranja um amor e um violão
 Malandro é palavra derrotista
 Que só serve pra tirar
 Todo o valor do sambista
 Proponho ao povo civilizado
 Não te chamar de malandro
 E sim de rapaz folgado
 (ROSA, ON LINE).

4. Feitiço da vila – Noel Rosa/ Vadico

Quem nasce lá na Vila
 Nem sequer vacila
 Ao abraçar o samba
 Que faz dançar os galhos,
 Do arvoredado e faz a lua,
 Nascer mais cedo.

Lá, em Vila Isabel,
 Quem é bacharel
 Não tem medo de bamba.
 São Paulo dá café,
 Minas dá leite,
 E a Vila Isabel dá samba.

A vila tem um feitiço sem farofa
 Sem vela e sem vintém
 Que nos faz bem
 Tendo nome de princesa
 Transformou o samba
 Num feitiço descente
 Que prende a gente
 O sol da Vila é triste
 Samba não assiste
 Porque a gente implora:
 Sol, pelo amor de Deus,
 não vem agora

que as morenas
vão logo embora
Eu sei tudo o que faço
sei por onde passo
paixao nao me aniquila
Mas, tenho que dizer,
modéstia à parte,
meus senhores,
Eu sou da Vila!
(ROSA, ON LINE).

5. Conversa fiada – Wilson Batista

É conversa fiada
dizerem que o samba
na Vila tem feitiço
Eu fui ver para crer
e não vi nada disso
A Vila é tranqüila
porém eu vos digo: cuidado!
Antes de irem dormir
deem duas voltas no cadeado
Eu fui à Vila ver o arvoredado se mexer
e conhecer o berço dos folgados
A lua essa noite demorou tanto
Assassinaram o samba
Veio daí o meu pranto
(BATISTA, letras, ON LINE).

6. Frankenstein da Vila – Wilson Batista

Boa impressão nunca se tem
Quando se encontra um certo alguém
Que até parece um Frankenstein
Mas como diz o rifão: por uma cara feia perde-se um bom coração
Entre os feios és o primeiro da fila
Todos reconhecem lá na Vila
Essa indireta é contigo
E depois não vá dizer
Que eu não sei o que digo
Sou teu amigo
(BATISTA, ON LINE).

7. Terra de Cego - Wilson Batista

Perde a mania de bamba
Todos sabem qual é
O teu diploma no samba.
És o abafa da Vila, eu bem sei,
Mas na terra de cego
Quem tem um olho é rei.
Pra não terminar a discussão
Não debes apelar
Para um barulho na mão.
Em versos podes bem desabafar
Pois não fica bonito
Um bacharel brigar.

8. Feitio de Oração – Noel Rosa e Vadico

Quem acha vive se perdendo
Por isso agora eu vou me defendendo
Da dor tão cruel desta saudade
Que, por infelicidade,
Meu pobre peito invade
Batuque é um privilégio
Ninguém aprende samba no colégio
Sambar é chorar de alegria
É sorrir de nostalgia
Dentro da melodia
Por isso agora lá na Penha
Vou mandar minha morena
Pra cantar com satisfação
E com harmonia
Esta triste melodia
Que é meu samba em feito de oração
O samba na realidade não vem do morro
Nem lá da cidade
E quem suportar uma paixão
Sentirá que o samba então
Nasce do coração.
(ROSA - letras, ON LINE).

9. Pelo Telefone - Donga

O chefe da folia
 Pelo telefone manda me avisar
 Que com alegria
 Não se questione para se brincar (Bis)

Ai, ai, ai
 Deixe mágoas pra trás, ó rapaz
 Ai, ai, ai
 Fica triste se és capaz e verás (BIS)

Tomara que tu apanhes
 Não tornes a fazer isso
 Tirar amores dos outros
 Depois fazer teu feitiço (BIS)

Olha a rolinha, sinhô, sinhô
 Se embaraçou, sinhô, sinhô
 Cai no laço, sinhô, sinhô
 Do nosso amor, sinhô, sinhô

Porque este samba, sinhô, sinhô
 É de arrepiar, sinhô, sinhô
 Põe perna bamba, sinhô, sinhô
 Mas faz gozar, sinhô, sinhô

O chefe da polícia
 Pelo telefone manda me avisar
 Que na carioca tem uma roleta
 Para se jogar (BIS)

Ai, ai, ai... (BIS)

Tomara que tu apanhes
 Não tornes a fazer isso
 Tirar amores dos outros
 Depois fazer teu feitiço (BIS)

Olha a rolinha, sinhô, sinhô
 Se embaraçou, sinhô, sinhô
 É que a vizinha, sinhô, sinhô
 Nunca sambou, sinhô, sinhô

Porque este samba, sinhô, sinhô
 É de arrepiar, sinhô, sinhô
 Põe perna bamba, sinhô, sinhô
 Mas faz gozar, sinhô, sinhô
 (ALMIRANTE; PIXINGUINHA, 1997).

APÊNDICE O – Análise da métrica e rimas de fragmentos de Gota d'água

Fragmento 1 (diálogo inicial - p. 3)

- Corina** Não - é - cer-to...
- Zaíra** Co-mo - é - que - foi?
- Estela** Foi/ lá? 11 (*eco*)
- Corina** Não - é - cer-to...
- Maria** E-la - não - me-lho-rou, /não? 11
(*rima rica, consoante suficiente, aguda, masculina*)
- Corina** É - de - cor-tar - co - ra - ção...
- Nenê** Mas - e en /tão? 10
- Corina** Não - sei -, não - dá, - cer-to - é - que - não - es/tá 11
(*rima pobre, cons. suf. Coroadas, aguda, masculina.*)
- E, o-lhe - bem - que a-qui-lo - é - mui-to - mu /lher 11
- Zaíra** E-la - é - bem - mais - mu-lher - que - mui-to /macho 11
(*rica, consoante suficiente, grave, feminina*)
- Estela** Joa-na - é - fo-go...
- Maria** É - fo-go... (*eco*)
- Nenê** Joa-na - é - o - dia/cho 13

Fragmento 2 (página p. 4)

- Corina**
- Mi-nha - fi-lha -, só - /vendo 6 (a) (*pobre, consoante suficiente, grave, feminina*)
- Tem - res-to - de - co/mida 6 (b) (*pobre, consoante suficiente, grave, feminina*)
- Nas - pa-re-des - fe/dendo 6 (a)
- A - bos-ta -, tem - be/bida, 6 (b) (*pobre, cons. assoante, grave, fem.*) em relação á vaselina.
- Com - tal-co -, va-se/lina 6 (b) (*pobre, cons. suficiente, grave, fem.*) em relação à menina.
- Ba-ra-ta, es-co-va, /pente 6 (c) (*rima rica, consoante suficiente, grave, fem.*)
- Sem - den-te. E a-li -, me/nina, 6 (b)
- Brin-can-do - cal-ma/mente 6 (c)
- co'os - ca-cos - dos - es/pelhos, 6 (d) (*pobre, consoante suficiente, grave, fem.*)
- es-tão - os - dois - fe/delhos... 6 (d)

Fragmento 3 (página 7)

Cacetão

Es-as - não!- Jo-ia!- Fi-li/grana! 8 (a) (*pobre, cons. suficiente, grave, fem.*)

Ga-le-go, es-sa - é - a - man-che-te - da - se/mana: 12 (a)

Fu-la-na,- mu-lher - de - Jo-ao - de/ tal 10 (b) (*rica, consoante suficiente, aguda, masc.*)

Ti-nha um - ci-ú-me - que - não - é -nor/mal 10 (b)

Vai - da-í - cor-tou - o - pau - do in-fe/liz 10 (c) (*encadeadas, pobre, cons. suf., ag., masc.*)

Fe-ri-do, o - ma-ri-do - foi - pro hos-pi/tal 10 (b) (*pobre, cons. suficiente, aguda, masc.*)

Fi-cou - co-tó... - Vem - e - las-ca o - jor/nal: 10 (b)

ciu-men-ta - cor-ta o - mal - pe-la - ra/iz 10 (c) (*encadeadas, cons. suficiente, aguda, masc.*)

Fragmento 4 (página 76)

Joana

Cer-to, o - que eu - não - te-nho,- Cre-on-te - tem - de/ sobra 12

Pres-tí-gio,- po-si-ção... - Teu - sam-ba - vai - to/car 12 (a) (*pobre, cons. Suf., aguda, masc*)

em - tu-do - quan-to - é - pro-gra-ma.- Te-nho - cer/teza 13 (b)(*pobre, cons. Suf.,grav, fem*)

que a - go-ta - d'á-gua - não - vai - pa-rar - de - pin/gar 12 (a)

de - bo-ca em-bo-ca... Em - tro-ca - pe-la - gen-ti/leza 12 (b)

vais - en-go-lir - a - fi-lha, a-que-la - mos-ca/ morta 12 (c) (*rica, cons. Suficiente, grav, fem.*)

co-mo en-go-li-u - meus - dez - a-nos.- Es-se - é - o -teu/ preço,15 (d)(*rica.,cons. Suf., gr. fem*)

dez - a-nos. - A-té - que a-pa-re-ça u-ma ou-tra/ porta 12 (c)

que - te - le-ve - di-re-to - pro in-fer-no.- Co/nheço 12 (d)

a - vi-da,- ra-paz.- Só - de am-bi-ção,- sem - a/mor, 12 (e) (*pobre, cons. Suficiente, ag., masc.*)

tu-a al-ma - vai - fi-car - tor-ta,- des-gre/nhada, 11 (f) (*rica, cons. Suficiente, grave, fem.*)

a-lei-ja-da,- pes-ti-len-ta... A-pro-vei-ta-dor! 12 (e)

A-pro-vei-ta-dor!... (eco)

Jasão

Che-ga,- né.- Fi-ca - ca-lada... 12 (f)

Fragmento 5 (página 78)

Ti-ra o - co-co e - ras-pa o /coco 7 (*aliterantes*)

Do - co-co - faz - a - co/cada 7 (*rica, cons. Suficiente, grave, fem.*)

Se - qui-ser - con-tar - me - conte 7

Que eu - ou-ço e - não - con-to /nada 7

Os - con-vi-tes - vêm - es/critos 7

Com - pra - ta, - to - dos - à /mão 7 (*pobre, cons, suficiente*)

Em-bai-xo es-tão - as-si/nados 7

Al-ma, - Cre-on-te e - Ja/são 7

Sou-be - que - só - con-vi/daram 7

Gen-te - com - mais - de um - bi/lhão 7 (*pobre, cons. Suficiente, aguda, masc.*)

Não,- po-bre - po-de - pi/sar 7 (*aliterantes*)

Na - co-zi-nha - da - man/são.

Fragmento 6 (página 152)

Joana (canto)

Só /um 2

San-to /dia 3 (a)

Pois - se - bei-ja, - se - mal/trata 7 (b)(*pobre, cons. Opulenta, grave, fem.*)

Se - co-me e - se /mata 5 (b) (*rica, cons. Opulenta, grava, fem.*)

Se ar-re-ma-ta, - se a-ca-ta e - se /trata 9 (b) (*rima encadeada*)

A/ dor 2

Na or/gia 2 (a) (*pobre, cons. suficiente, grave, fem*)

Da - luz - do /dia 4 (a)

É/ só 2

O - que eu - pe/dia 4 (a) (*rica, cons. suficiente*) em relação à agonia

Um - a-in-da - pra a-pla/car 7

Mi-nha a-go /nia 4 (a) (*pobre, cons suficiente, grave, fem.*)

To-da - san/gria 4 (a) (*pobre, cons. Suficiente, grav. fem.*) em relação ao dia

To-do o - ve/neno 4 (c) (*rica, cons suficiente, grave, fem.*) em relação a pequeno

De um- pe-que-no /dia 5 (a) => (*encadeada*)

Fragmento 7 (página 16)

Cacetão

A-qui -, ó! - Fo-di-do -, quan-do - dá - uma - ca/gada, 12(a)

Pro-gri-de, - vai ao - fu-te-bol - de ar-qui-ban/cada, 11 (a)

Já - sen-ta,- se - bem - que - co'a - bun-da - qua/drada (a)11 (*pobre, encadeadas, assoantes, grave, fem.*)

e - fi-ca ao - la-do - da - tri-bu-na es-pe-ci/al 12 (b) (*misturada, rica, consoante suficiente, aguda, masc.*)

e - fi-ca o-lhan-do - pra - ca-dei-ra al-mo-fa/dada 12 (a)

Fi-ca o-di-an-do a-que-la - gen-te - bem - sen/tada 12 (a)

E - no au-ge - da - re-vol-ta,- faz - o - que?- Faz/ nada, 12 (a)

Jo-ga - la-ran-ja - na - ca-be-ça - da - ge/ral 12 (b)

APÊNDICE P – Lista das músicas e compositores: Show Opinião e Arena conta Zumbi e Gota d'água.

1. Show Opinião (1965): Nara Leão, Zé Ketí & João Do Vale

Autores: Paulo Pontes, Vianninha, Armando Costa

1. Peba na Pimenta (João do Vale / J. Batista / Rivera)
2. Pisa na Fulô (João do Vale / E. Pires / Silveira Júnior)
3. Samba Samba Samba (Zé Ketí)
4. Partido Alto (Tradicional / Rec. Heitor dos Prazeres / Rec. Cartola)
5. Borandá (Edu Lobo)
6. Desafio (Diálogo extraído do livro “Eu Sou o Cego Aderaldo”)
7. Missa Agrária (Gianfrancesco Guarnieri / Carlos Lyra)
8. Carcará (João do Vale / José Cândido)
9. O Favelado (Zé Ketí)
10. Nega Dina (Zé Ketí)
11. Incelença (Tradicional)
12. Deus e o Diabo na Terra do Sol (Sergio Ricardo / Glauber Rocha)
13. Guantanamera (P. Seeger)
14. Canção do Homem Só (Carlos Lyra / Vinicius de Moraes)
15. Sina de Caboclo (João do Vale / J. B. de Aquino)
16. Opinião (Zé Ketí)
17. Malmequer (Cristóvão de Alencar / Newton Teixeira)
18. Marcha de Rio 40 Graus (Zé Ketí)
19. Malvadeza Durão (Zé Ketí)
20. Esse Mundo É Meu (Sergio Ricardo / Ruy Guerra)
21. Deus e o Diabo na Terra do Sol (Sergio Ricardo / Glauber Rocha)
22. Marcha da Quarta-feira de Cinzas (Carlos Lyra / Vinicius de Moraes)
23. Tiradentes (Ari Toledo / Francisco de Assis)
24. Cicatriz (Zé Ketí / Hermínio Bello de Carvalho)

2. Arena conta Zumbi (1965)

Autores: Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo

Direção musical: Castilho

- 1 Introdução e apresentação da história (Edu Lobo / Guarnieri)
- 2 Zumbi (Edu Lobo / Vinícius de Moraes)
- 3 Zumbi no navio negreiro (Edu Lobo / Guarnieri/ Boal)
- 4 Canção das dádivas da natureza (Edu Lobo / Guarnieri/ Boal)
- 5 Samba dos negros e das negras (Edu Lobo / Guarnieri/ Boal)
- 6 A mão livre do negro (Edu Lobo / Guarnieri)
- 7 Ave Maria (Edu Lobo / Guarnieri/ Boal)
- 8 Construção dos Palmares (Edu Lobo / Guarnieri/ Boal)
- 9 A bondade comercial (Edu Lobo / Guarnieri/ Boal)
- 10 Discurso de D. Aires (Edu Lobo / Guarnieri)
- 11 Upa negrinho (Edu Lobo / Guarnieri)
- 12 Sinherê (Edu Lobo / Guarnieri)
- 13 O açoite bateu (Edu Lobo / Guarnieri)
- 14 Tempo de guerra (Edu Lobo / Guarnieri/ Boal)
- 15 A morte de Zumbi (Edu Lobo / Guarnieri)
- 16 Final (Edu Lobo / Guarnieri/ Boal)

Gota d'água – Chico Buarque e Paulo Pontes

2. Flor da idade
3. Entrada de Joana
4. Monólogo do povo
5. Bem
6. Querer
7. Desabafo de joana para jásão
8. Joana e as vizinhas
9. Gotad'[agua
10. Joana promete
11. Basta um dia
12. Ritual
13. Veneno
14. Morte