

O CONTEXTO MENTAL DA TRAGÉDIA BRASILEIRA GOTA D'ÁGUA: DIÁLOGOS COM A CULTURA POLÍTICA COMUNISTA¹

Miriam Hermeto²

O texto *Gota D'Água*, escrito, em 1975, por Chico Buarque e Paulo Pontes³, tendo sido lançado em livro⁴ e encenado no mesmo ano, tornou-se muito rapidamente uma importante referência da literatura dramática nacional. Este artigo propõe-se a analisar o contexto mental de produção dessa tragédia, que se constituiu em diálogo com a cultura política comunista brasileira, no âmbito da ditadura militar. Partindo de breve análise das estratégias de escritura, investigando o papel de cada um dos autores no processo, constitui-se em exame das formas de mobilização dos valores e das representações da cultura política comunista na construção do argumento trágico, como uma crítica à sociedade brasileira do “milagre brasileiro”.

Vernant e Vidal-Naquet⁵ afirmam que a tragédia só pode ser compreendida se relacionada ao contexto mental de sua produção, devendo ser analisada a partir de três aspectos fundamentais. Primeiramente, o aspecto social: “a cidade se fazia tragédia”, no advento dos concursos trágicos, que eram tão importantes para o povo quanto os órgãos políticos e judiciários – vale ressaltar que na democracia grega estes exerciam um papel essencial na vida cotidiana dos cidadãos e no imaginário social. Em segundo lugar, uma dimensão estética, uma vez que a invenção da tragédia correspondeu à inauguração de um gênero literário. Finalmente, um aspecto psicológico, pois com o novo gênero surgia também um novo sujeito: o homem

¹ Este texto foi elaborado a partir do capítulo “Primeira escala: o livro e a leitura”, da tese de doutorado de Miriam Hermeto, “*Olha a Gota que falta: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975–1980)*”, submetida ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (FAFICH/UFMG), Belo Horizonte, 2010 (com financiamento da FAPEMIG).

² Bolsista de Pós-Doutorado Júnior da FAPEMIG no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, onde também concluiu seu doutorado. Integrante do Núcleo de História Oral e do Grupo de Pesquisas em História Política e Culturas Políticas, ambos da mesma instituição. E-Mail: <miriamhermeto@gmail.com>.

³ Há um debate importante sobre a autoria do texto de *Gota D'Água*, porque é uma adaptação do clássico *Medeia*, de Eurípedes, e, especialmente, porque o texto parte de uma adaptação anterior do mesmo clássico, escrita por Vianinha e apresentada, em 1973, em um *Caso Especial* homônimo, pela TV Globo. Vianinha, ator, dramaturgo e intelectual, constituiu-se em referência muito importante no campo artístico-intelectual engajado brasileiro, desde o final da década de 1950, morreu em 1974. Após sua morte, Paulo Pontes, seu parceiro em muitos projetos e amigo íntimo, deu sequência ao projeto de adaptar o clássico para o teatro, tendo sido acusado por Deocélia Vianna, mãe de Vianinha, de usurpar o roteiro do filho sem lhe dar o crédito devido. Para mais informações sobre o tema, cf. HERMETO, “*Olha a Gota que falta...*” p. 74-79; SOUSA, Dolores Puga Alves de. “O Brasil do teatro engajado: a trajetória de Vianinha, Paulo Pontes e Chico Buarque”. *Revista de História e Estudos Culturais*, jan./fev./mar. 2007, vol. 4, ano IV, n. 1. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/>>. VIEIRA, Paulo. *Paulo Pontes: a arte das coisas sabidas*. João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB; Conselho Estadual de Cultura, 1997.

⁴ BUARQUE, Chico & PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

⁵ VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga I e II*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

trágico, aquele herói de outro tempo que vive o conflito de estar entre dois *ethos* (o do mito e do da razão) e entre dois mundos (o do passado mítico e o do presente político).

O homem trágico é o sujeito da tensão, que pode vir a ser o herói maldito sem estar fora do contexto. A unidade psicológica dos protagonistas das tragédias comporta a loucura, que pode ser derivada tanto de sua *hýbris* quanto da impossibilidade de articular uma determinação divina às normas sociais estabelecidas. O sujeito da tragédia é aquele cujas ações sublinham as contradições; é aquele que não tem um caráter definido, mas que o vai definindo ao longo da trama, a partir das exigências de sua ação. O homem trágico desenvolve

[...] cada ação apenas na linha e na lógica de um caráter, de um *êthos*, no próprio momento em que ela se revela como a manifestação de uma potência do além, de um *daímôn*. *Êthos-daímôn*, é nessa distância que o homem trágico se constituiu.⁶

Embora seja razoável crer – inclusive, a partir de recente depoimento de Buarque⁷ – que os autores de *Gota D'Água* não tenham feito estudos em profundidade sobre o gênero e tampouco tivessem conhecimento da análise de Vernant e Vidal-Naquet, parece que a sensibilidade deles para a apreensão dos sentidos da tragédia tornou presentes essas três características no texto dramático, desde a escolha do gênero.

Gota D'Água visa tornar o teatro, novamente, uma instituição política mediante a ação do artista engajado de esquerda – o que está explícito no manifesto/ projeto que se constitui em Prefácio do livro⁸ – e a oportunidade para o povo, o público, ter uma experiência de participação política, qual seja: a vivência do espetáculo. Além disso, “a cidade se fazia tragédia” no roteiro, também, por meio da apresentação pública de uma história localizada na cidade do Rio de Janeiro ligada ao povo.

Quanto à dimensão estética, não se pode dizer que a obra tenha inaugurado um novo gênero teatral, algo da monta que significou a criação do gênero trágico na Grécia antiga. Mas foi um texto que trouxe uma linguagem inovadora para o teatro brasileiro, em função da combinação de diversos elementos. Logrou construir uma linguagem dramática, rompendo com as inovações do teatro de vanguarda e recuperando a tradição, combinando o erudito e o popular, o verso e a prosa, o nacional-popular e a tragédia universal.

Nesse sentido, inaugurou também em termos psicológicos. A invenção da tragédia correspondeu a um processo que Vernant e Vidal-Naquet chamam de “surgimento de um homem trágico”, que em *Gota D'Água* é um sujeito coletivo: o povo. Não é a personagem Joana, como leva a crer num primeiro momento, seu ato desatinado e a aparente cessão à *hýbris*. Tampouco é a personagem Jasão, que parece estar dividido entre dois *ethos* durante boa parte da trama. O homem trágico apresenta-se como o povo, que se encontra encurralado entre as duas personagens, entre a

⁶ VERNANT e VIDAL-NAQUET, *Mito e Tragédia...*, p. 15.

⁷ BUARQUE, Chico. Rio de Janeiro/ RJ, Brasil, 14 mai. 2010. Gravação sonora digital em formato MP3; 64 min. 19 s. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

⁸ PONTES, Paulo e BUARQUE, Chico. “Prefácio”. In: BUARQUE, Chico & PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. 33. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 9-19.

ação que parece ser derivada da *hýbris* e os dois *ethos*.

Tais características podem ser mais bem compreendidas a partir do exame do contexto mental de constituição de *Gota D'Água*. Para tanto, inicialmente, realiza-se a análise do papel de cada um dos autores no processo de produção da obra.

A estratégia da escritura: o *modus operandi* da parceria Pontes e Buarque

O processo de produção do roteiro da peça foi baseado no diálogo e na troca. Cada autor teve um papel e deixou no texto a sua marca. Explica Paulo Pontes:

Tivemos uma etapa trabalhando juntos e outra etapa trabalhando separados. A etapa juntos foi quando pegamos a Medeia, de Eurípedes, e fizemos o nosso enredo, etapa por etapa da narrativa. Fizemos um copião enorme, detalhado com cada ação e cada movimento. Nisso valeu muito a minha experiência de trabalhar em conjunto. Depois desse trabalho pronto, fui pra casa e fiz as cenas. Já fazia em verso, mas em verso frouxo, sem me preocupar se tinha ritmo, se a métrica estava perfeita. Fiz em verso pra ele ter noção. Mas procurava caprichar na psicologia e no andamento da cena. Tinha um arco perfeito que tinha que ser traçado. A terceira fase do trabalho foi esse material ir para ele [Chico Buarque] para fazer o 'copydesk' poético. Foi uma coisa que contou, primeiro, com essas qualidades suas.⁹

Buarque confirma, contemporaneamente, as informações de que a concepção geral do roteiro era de Pontes e que sua função principal era a de versificador:

Enfim, o Paulo me chamou, na verdade, para versificar o texto. Ele queria, por algum motivo, que a peça fosse toda falada em versos. Para isso que ele me chamou, para dar forma poética, que ele não se sentia capaz de fazer. Foi mais para isso, até, do que para fazer as músicas.¹⁰

Parece, portanto, que a maior carga de interpretação crítica da realidade e a condução da adaptação da tragédia para a realidade brasileira devem ser atribuídas a Paulo Pontes, o que condiz com sua trajetória. O maior período de atuação militante de Pontes no PCB, formalmente, parece ter sido o início da década de 1960, no projeto da Ceplar – campanha de alfabetização de adultos, realizada na Paraíba, cujo objetivo foi intervir no processo de mobilização e organização política, bem como de promover a elevação das massas. Segundo Scocuglia, “a Ceplar nunca mais foi a mesma após a entrada (e participação na direção) do radialista/jornalista Paulo Pontes”¹¹.

⁹ PONTES, Paulo. Entrevista. *O Pasquim*, n. 343, 23 a 29 jan. 1976, p. 12.

¹⁰ BUARQUE, Entrevista...2010. Em depoimento anterior à estreia da peça, em 1975, Chico Buarque faz a descrição do método de trabalho semelhante à da entrevista temática. Cf. LAGO, Graça. “A poesia e a mulher na peça de Chico”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 set. 1975.

¹¹ SCOCUGLIA, Afonso Celso. *Histórias inéditas da educação popular: do sistema Paulo Freire aos IPMs da ditadura*. João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB; São Paulo: Cortez, Instituto Paulo

Não foram encontrados documentos institucionais associados às informações acerca do envolvimento de Paulo Pontes com o PCB após a sua vinda para o Sudeste. Mas alguns elementos permitem avaliar a continuidade de sua aproximação com a cultura política comunista: a atuação documentada no início da década de 1960; menções acerca de seu envolvimento com o PCB na década de 1970 (feitas por figuras muito ligadas a ele, como o jornalista Zuenir Ventura¹², o produtor teatral Max Haus¹³ e o intelectual Luiz Werneck Vianna¹⁴); e a consonância entre seus propósitos artísticos e intelectuais e os do Partido, o que se expressa em sua produção ao longo dos anos. Assim, as tonalidades políticas – especialmente as comunistas – em *Gota D'Água* parecem ser tributárias de Paulo Pontes.

A memória do próprio Chico Buarque auxilia a compreender a filiação das tonalidades políticas do texto ao reconhecer traços de uma leitura comunista de mundo ali, desde o momento da escritura, atribuindo essa característica a Pontes, com quem nunca chegou a conversar abertamente sobre o assunto.

Quando questionado se tinha clareza das relações propostas para a arte e a política em *Gota D'Água* desde o início do projeto, Buarque acudiu: “Bom, eu sabia com quem eu estava lidando. Quer dizer... e não muito exatamente também. [...] eu acho que eu imaginava que o próprio Vianinha, o Paulo Pontes – o pessoal que vinha do CPC – tinham uma ligação maior com o Partido Comunista”.¹⁵ Ao explicar que, embora inferisse os traços comunistas na peça, ele explicou os motivos de nunca ter conversado com Paulo Pontes, abertamente, sobre o tema: “Porque havia uma certa cerimônia. Você não perguntava, eu nunca perguntei: – Paulo Pontes, você... [Você é comunista?] Não sei por quê. Era quase como perguntar a uma senhora: – Qual é a sua idade?”¹⁶.

O que deve ser atribuído a Buarque, ele próprio avalia: “Então, eu sou o componente de leveza [riso] que o Paulo escolheu. Quer dizer, a minha contribuição, eu acho que é essa”¹⁷.

A parceria parece ter-se construído em torno de um *modus operandi* que gerou bons resultados. Resultados concretos, do ponto de vista da qualidade intrínseca do texto final, da aceitação da peça e do retorno financeiro para os autores, visto que, onze meses após a estreia de *Gota D'Água*, Buarque declarou que vivia, em grande medida, dos rendimentos que a peça lhe proporcionava¹⁸.

E, ainda, resultados menos visíveis para terceiros, relacionados à aprendizagem

Freire, 2000, p. 118.

¹² VENTURA, Zuenir. Rio de Janeiro/ RJ, Brasil, 24 mar. 2010. Gravação sonora digital em formato MP3; 75 min. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

¹³ HAUS, Max e HAUS, Vilma. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 14 mai. 2010. Gravação sonora digital em formato MP3, 193 min. 57 seg. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

¹⁴ VIANNA, Luiz Jorge Werneck. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 29 set. 2010 Gravação sonora digital em formato MP3, 59 min. 05 seg. Entrevista concedida a Rodrigo Patto Sá Motta.

¹⁵ BUARQUE, Entrevista....2010.

¹⁶ BUARQUE, Entrevista...2010. Esta passagem da narrativa mostra como era delicada a questão da filiação partidária no Brasil da década de 1970. Discutir a filiação a uma ou outra tendência era algo complicado, inclusive porque significava a possibilidade de romper as barreiras de semelhança e afinidade entre os sujeitos. Além disso, tocava-se na questão da clandestinidade dos partidos, das agrêmiações ou, mesmo, de pessoas que estavam sendo procuradas pelo Estado.

¹⁷ BUARQUE, Entrevista....2010.

¹⁸ “Aos amigos, Chico”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 dez. 1976.

de novas formas de escrever teatro. Em algumas ocasiões, Buarque afirmou ter aprendido, efetivamente, a escrever teatro com Paulo Pontes¹⁹. Por exemplo, recorda-se de terem lido *Medeia* e discutido, mas não de ter feito algum curso sobre o gênero com terceiros, tendo definido Pontes como seu “professor de tragédia”. Com o tempo, não apenas ele aprendia: aprenderam um com o outro e chegaram a misturar um pouco as funções.

O toque de leveza em um texto forte e trágico, efetivamente, está presente em diversas passagens. Talvez o exemplo mais significativo disso seja o momento da morte de Joana e dos filhos. É um dos mais densos da peça. A maneira como ela conduz os filhos à morte traz à situação uma ternura inesperada. A hora da morte torna-se um momento de afago e acolhimento entre mãe e filhos – que dá a entender, como será analisado adiante, que essa não é exatamente a ação trágica da peça. Um momento de diálogo, com vocabulário compreensível por crianças, e de criação de imagens de paz e conforto, diante de um ato infame²⁰. Além de elemento de leveza, os versos são componentes da força e da violência do roteiro, que combina a linguagem popular com a forma erudita dos versos²¹.

A combinação entre a força do clássico grego, o sentido político de colorações comunistas e a construção poética torna o texto um roteiro de teatro *sui generis*: inovador com relação ao que vinha sendo feito na literatura dramática brasileira até então, como explicita Fernando Peixoto, ao iniciar uma pergunta a Buarque e Pontes durante uma entrevista: “A peça está escrita em verso. O verso é algo excepcional, hoje, em teatro brasileiro”²². E a memória de Buarque, hoje, reitera a avaliação satisfatória com relação a esse aspecto do trabalho:

O Paulo tinha razão em querer isso [que a peça fosse escrita em versos]. Quer dizer, não era um capricho formal.

¹⁹ Esta declaração foi feita tanto no período de lançamento da peça, no jornal *O Globo*, (cf. MARINHO, *O Globo*, 28 dez. 1975), quanto no depoimento concedido a Santuza Cambraia. Cf. BUARQUE, Chico. “Eu já quis ser João Gilberto e Guimarães Rosa”. In: NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira & BACAL, Tatiana (orgs.). *A MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006, p. 190.

²⁰ “JOANA. (...) Meus filhos, mamãe queria dizer/ uma coisa a vocês. Chegou a hora/ de descansar. Fiquem perto de mim/ que nós três, juntinhos, vamos embora/ prum lugar que parece que é assim:/ é um campo muito macio e suave,/ tem jogo de bola e confeitaria/ Tem circo, música, tem muita ave/ e tem aniversário todo dia./ Lá ninguém briga, lá ninguém espera,/ ninguém empurra ninguém, meus amores/ Não chove nunca, é sempre primavera./ A gente deita em beliche de flores/ mas não dorme, fica olhando as estrelas./ Ninguém fica sozinho. Lá não dói,/ lá ninguém vai nunca embora. As janelas/ vivem cheias de gente dizendo oi/ Não tem susto, é tudo bem devagar/ E a gente fica lá tomando sol/ Tem sempre um cheirinho de éter no ar,/ a infância perpetuada em formol”. BUARQUE & PONTES, *Gota D’Água*, 2004, p. 173.

²¹ Por exemplo, na seguinte passagem: “JOANA. Meus filhos! Eles não são filhos de Jasão/ Não têm 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!”. BUARQUE & PONTES, *O Pasquim*, p. 91-92.

²² PEIXOTO, Fernando. “Muito mais que uma gota d’água”. *Movimento*, São Paulo, 2 fev. 1976, p. 31. *Cultura/ Debate: teatro popular*, p. 13. O crítico teatral Yan Michalski, em texto publicado em janeiro de 1976, reiterou a opinião de Fernando Peixoto, de maneira ainda mais enfática. Cf. MICHALSKI, Yan & PEIXOTO, Fernando (orgs.). *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Organização de Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004, p. 239.

*Diálogos – a parte de humor, então! – tinha coisas que caíam muito bem por serem em versos. Sabe quando uma piada já se anuncia pela rima? O sujeito já sabe o que vem ali! [riso] Efeitos cômicos. E líricos também, em outros pedaços.*²³

Paulo Pontes explicou na mencionada entrevista a Fernando Peixoto que sua opção pelos versos não era mesmo um capricho formal: “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”²⁴. Essa opção teria sido, portanto, uma estratégia de realização de um projeto político bem anterior a *Gota D’Água*: de construção de um teatro popular, que versasse sobre o povo e partisse dele, por meio da criação de uma poesia inspirada em suas formas de falar, sem simplificá-las ou imitá-las, meramente – ou seja, a revivescência dos ideais nacionais populares, que tiveram seu auge na década de 1960; um teatro que, além de agradável e familiar para o público habitual de teatro, fosse acessível a um público popular. Seria uma estratégia de fazer do teatro “a arte das coisas sabidas”²⁵, como Pontes anunciava desejar desde seu aprendizado no rádio.

A construção de um método de trabalho e a definição de divisão de funções no processo de escritura de *Gota D’Água*, assim como a linguagem que delas foi produto, podem ser mais bem compreendidos a partir da definição de Certeau (1994)²⁶, para quem o processo de escrita é, ele mesmo, uma prática da ordem das estratégias, realizada por sujeitos que, em posição de algum tipo de poder, requerem um lugar próprio, capaz de administrar suas relações com o mundo e de definir ali a sua posição.

Efetivamente, o perfil diferente dos autores, em diálogo, produziu uma linguagem que definiu, em grande medida, a posição de *Gota D’Água* – e dos próprios autores – no campo artístico-intelectual, perante o público e os órgãos de censura e informação estatais. A linguagem é não apenas inovadora na dramaturgia de autor nacional que vinha sendo proposta desde o final da década de 1950, mas também esteticamente muito interessante, mais leve e, ao mesmo tempo, mais complexa do que outras peças da tradição do teatro engajado brasileiro. A erudição e a linguagem popular, repleta de termos chulos, combinam-se em um formato palatável para leitores afetos à cultura erudita e à cultura popular. A crítica social agrada ao público engajado, mas, aliada ao drama da condição humana próprio da tragédia grega, alcança o grande público. O resultado é uma linguagem bela, em termos formais, e mais leve do que seria de esperar de um texto que tem a tradição de uma tragédia grega e o foco na exposição de valores, por vezes, até didática, própria da arte engajada ligada à cultura política comunista, o que será objeto de análise da próxima seção deste artigo.

²³ BUARQUE, Entrevista....2010.

²⁴ PEIXOTO. Muito mais..., p. 5.

²⁵ VIEIRA. *Paulo Pontes...*

²⁶ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 46.

Contexto mental da tragédia brasileira: cultura política comunista

Mais derivado de Pontes²⁷ do que de Buarque, o diálogo de *Gota D'Água* com os valores da cultura política comunista no contexto mental da tragédia foi visceral. A partir dele, constituem-se a essência do próprio argumento trágico e a definição do homem trágico no roteiro, ambos os aspectos baseados na crítica ao sistema capitalista.

Em *Gota D'Água*, a tragédia se consuma quando o poder econômico corrompe os homens. Ela é o cotidiano que o povo passou a viver quando foi corrompido, e é isso que Joana denuncia. Para o leitor/ espectador desavisado, que concebe a tragédia simplesmente como desgraça, ela parece se consumir quando Joana mata os filhos e se mata. Entretanto, do ponto de vista do gênero literário, a tragédia se consuma plenamente quando à traição do marido de Joana agrega-se seu abandono pela comunidade e pelas divindades.

A tensão trágica não se resolve com o crime, permanecendo bipolarizada entre Joana e Jasão. Ela mata os filhos e se suicida, lúcida, denunciando a real tragédia e fugindo para o único refúgio possível, a morte, carregando os filhos consigo, em um ato muito mais de piedade do que de vingança. Ao mesmo tempo, Jasão fica na Vila do Meio Dia, na situação de conforto, sentado no “trono” de Creonte, onde nada mudaria, exatamente em função da ação de Joana. As palavras ditas pela protagonista no final da trama e sua ação subsequente anunciam a sua libertação (e de seus filhos).

*A Creonte, à filha, a Jasão e companhia
vou deixar esse presente de casamento
Eu transfiro para vocês a nossa agonia
porque, meu Pai, eu compreendi que o sofrimento
de conviver com a tragédia todo dia
é pior que a morte por envenenamento
Joana come um bolo; agarra-se aos filhos; cai com eles
no chão; a luz desce em seu set; sobem, brilhantes, luz e
orquestra da festa onde todos, com a maior alegria, cantam
“Gota D'Água”; vai subindo a intensidade até o clímax
[...]”²⁸*

Jasão recebe o trono de Creonte²⁹ ao final da trama, o que define sua opção pelo *ethos* capitalista. Isso, em grande medida, já havia acontecido quando ele dera ao “rei do pedaço” os elementos para trazer o povo para junto de si. E o povo permanece dividido entre, de um lado, os corpos de Joana e as crianças, que denunciam sua traição, e, de outro, o poder de Jasão e Creonte, que explicita sua submissão. O povo se vê encurralado diante da *engrenagem*.

²⁷ As características de engajamento, especialmente ligadas ao nacional-popular, costumam ser atribuídas a Vianinha, autor primeiro da adaptação de *Medeia* para a realidade brasileira. Entretanto, a associação da tragédia ao valores e representações diretamente relacionados à cultura política comunista, que serão analisados nesta seção do texto, não estavam presentes na adaptação que foi ao ar no *Caso Especial* da TV Globo em 1974.

²⁸ BUARQUE & PONTES, *Gota D'Água*, 2004, p. 167.

²⁹ Creonte era o dono do conjunto habitacional da Vila do Meio-Dia, pai de Alma, por quem Jasão abandona Joana e os filhos e com quem se casa.

Isso pode ser mais bem compreendido a partir da explicação de Paulo Pontes para o cerne da tragédia brasileira:

*Em outra ocasião, Chico falou, com a maior precisão, que em cada época há uma transcendência do homem. Que dizer, ele nunca se vê “individualmente”. Os gregos viam essa transcendência nos deuses; os românticos, no destino. Há quem diga que é a história; sempre há uma coisa além do indivíduo. No caso de Gota D’Água, o que transcende os personagens é a engrenagem social que os encurralou. A tragédia independe da vontade de Creonte, de Joana, de Jasão, de todos. O negócio é que a tragédia aconteceu. A engrenagem transcende o arbítrio de cada um. Os homens podem compreender e vencer essa engrenagem, mas há um determinado momento em que ela é mais forte do que eles.*³⁰

O Jasão moderno antevê um porvir de conforto em meio à tragédia do cotidiano no “capitalismo caboclo”. Joana liberta-se na “transferência da agonia” e na morte para garantir a lucidez. E o povo permanece na tensão. Isso talvez explique o fato de que a obra não tem como título o nome da mulher, mas, sim, o nome do samba produzido por Jasão, “Gota D’Água”. A adesão à proposta de Jasão pelo povo foi a “gota d’água”, a representação do homem trágico.

Não apenas a ideia, mas também o vocabulário utilizado por Pontes para definir o capitalismo são típicos da família política comunista: *engrenagem*. Na tradição do teatro engajado brasileiro, aliás, o mote do homem oprimido pela *engrenagem* já havia sido usado em uma das obras de maior sucesso do gênero, como explica Dias Gomes no prefácio de *O pagador de promessas*³¹. A personagem Zé do Burro não quis aderir à engrenagem. E foi morto por ela, com um tiro de outrem. E sua morte, é também Dias Gomes que esclarece, não foi em vão, “porque dá consciência ao povo, que carrega o seu cadáver como bandeira”³².

Em final da década de 1950, a obra de Dias Gomes, de um lado, inovava em relação à linha zdanovista, mostrando o quanto era difícil para o homem não se corromper ao capitalismo, tão difícil que isso poderia lhe custar a vida. De outro lado, permanecia fiel à ideia de futuro do comunismo – que a arte comunista deveria expressar, desde o zdanovismo –, anunciando que, mesmo à custa de perder a vida, um sujeito modelar poderia modificar as existências de outros milhares. Nesse sentido, a obra estava inserida em uma linhagem otimista, de tipo brechtiano.

Em *Gota D’Água*, a inovação foi mais extremada, pois não havia otimismo no fim da trama. Joana não aceitou ser encurralada pela *engrenagem*, mas sua morte não anunciava o futuro promissor da comunidade. Ao contrário, antevia uma tragédia no dia a dia capitalista. Dessa forma, a peça rompe com a linhagem comunista do otimismo, fundada no realismo socialista.³³ Mas, no conjunto, *Gota* não rompe com

³⁰ PEIXOTO, Muito mais..., p. 5.

³¹ GOMES, Dias. *O pagador de promessas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959, p. 5.

³² GOMES, *O pagador...*, p. 5.

³³ Vincent refere-se à arte comunista francesa, de tipo marxista, mencionando as regras de pintura que, apesar de um estilo miserabilista, recomendam uma arte otimista voltada para o futuro. VINCENT,

a cultura política comunista. Até pelo contrário. O argumento principal – como se pode notar – e os argumentos secundários da tragédia estão fundados em crenças, valores, práticas, normas e linguagem próprios da cultura política comunista mais tradicional.

Nessa cultura política, a visão de passado é negativa, porque relacionada à construção do imperialismo, ao passo que o futuro é promissor, relacionado ao progresso promovido pela transformação dos homens. A tragédia brasileira existe na inversão desses elementos: o passado é bem visto, como um tempo de união da comunidade e de agregação familiar, enquanto o futuro é negativo, em função da corrupção desses valores e da falta de saída para o povo. A tragédia mora, enfim, na constatação de que as forças da militância comunista deixaram de existir³⁴: a teleologia marxista não se cumpre num tipo de “capitalismo caboclo”, que conseguiu cooptar os intelectuais e encurralar as classes subalternas³⁵; e o ódio da ordem estabelecida não foi suficiente para destruir esse estado de coisas. Talvez, sequer, para enfraquecê-lo.

Várias são as representações comunistas no roteiro que podem ser identificadas, a começar pelas personagens centrais da trama. O próprio Buarque, aliás, vê em uma delas o grande traço dessa cultura política na trama:

*Eu não me lembro mais da peça. Nunca mais voltei a ela. Mas eu me lembro que tinha um personagem que era um pouco isso, que era um personagem mais velho, mais ponderado. Eu ficava pensando assim: “Esse aí é o Partidão; esse outro é mais porra louca, e tal; esse aí é mais... é quase um Marighella da história.” [...] Mestre Egeu! Mestre Egeu! Na minha cabeça, esse é o comunista da história [riso]. Esse é o Partidão! Devia ser intencional isso no Paulo.*³⁶

É exatamente na figura de Egeu que se podem identificar os maiores traços da tradição comunista – que mesmo os comunistas questionavam desde o final da década de 1950, mas que estavam fortemente presentes em seu imaginário. Mestre Egeu é o Partidão, inclusive, por representar o bom passado que a tragédia veio enterrar: “Fez política e se meteu em greve no passado”³⁷. A personagem Egeu é o grande laço com a cultura política comunista tradicional. Representa o típico homem novo – que, na tragédia, vira o “homem velho”, em termos tanto cronológicos (ele é um ex-operário, já erado) quanto ideológicos (perde espaço para a grande jogada ideológica feita por Jasão e Creonte).

Mas ele é também o Partidão, porque de sua boca saem as falas em defesa dos

Gerard. “Ser comunista? Uma maneira de ser”. In: PROST, Antoine & VINCENT, Gérard (org.). *História da Vida Privada: da Primeira Guerra a nossos dias*; vol. 5. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 435-436.

³⁴ Segundo Vincent, “A identidade do militante se constrói e se perpetua pela complexa combinação de duas forças: uma, de recusa, leva-o a rejeitar qualquer informação que conteste a teleologia marxista; a outra, ele a extrai, por assim dizer, do ódio que desperta enquanto destruidor potencial da ordem estabelecida”. VINCENT, “Ser comunista?...”, p. 438.

³⁵ BUARQUE & PONTES, *Gota D’Água*, 2004, p.114.

³⁶ BUARQUE, Entrevista..., 2010.

³⁷ BUARQUE & PONTES, *Gota D’Água*, 2004, p. 114.

valores comunistas tradicionais, sem o tom de vingança pessoal, como acontece no caso de Joana, ou de destempero, como no caso de Cacetão. Egeu faz as propostas com a ponderação e a disciplina esperadas de um militante exemplar, que faz coincidir “a vontade geral com a vontade do indivíduo”, a partir de uma ética de tipo comunista que “defendia um conjunto de valores definidos como universais, ressaltando os princípios da solidariedade e da cooperação”³⁸. Por exemplo, é dele a defesa da solidariedade de classe e da ação coletiva, no momento em que propõe que a comunidade se una contra Creonte e em favor de Joana, no caso da ação de despejo:

*EGEU. Não pode porque é suicídio. Se a gente
deixar Creonte jogar calmamente
essa mulher na rua, o despejado
amanhã pode ser você. Você [...]*
*E já que todo mundo quer falar
com Creonte sobre essa prestação
que nunca acaba, por que não, então,
ir logo lá duma vez pra matar
os dois assuntos? Vamos... [...]*
*Bem, proponho que, sem agitação,
a gente vá lá, com comedimento,
com toda a calma... [...]*
*Falar das condições e falar
que dona Joana é como se fosse a gente...*
*Ninguém vai tirar ela do lugar,
não. Quem tá de acordo levanta a mão.*³⁹

É também Egeu que encarna “um tipo novo de intelectual”, semelhante ao qual se refere Vincent com relação aos tipos mineiros e operários representados pelo comunismo francês, que se moviam “num nível de pensamento bem superior ao nível atingido por qualquer ideólogo formado segundo as disciplinas burguesas e que se mantenha ligado a elas”⁴⁰. Isso salta aos olhos, por exemplo, na fineza de raciocínio com a qual ele explica a complexidade do sistema habitacional brasileiro, de forma crítica e irônica, embora utilizando a linguagem popular:

*EGEU. [...] Nisso aparece um cara sabido
com um plano meio complicado
pra confundir o pobre fodido:
casa própria pela bagatela
de dez milhões, certo? Dez milhões
aos poucos, parcela por parcela,
umas cento e tantas prestações
Bem, o trouxa fica fascinado...
Passa a contar tostão por tostão,
se vira pra tudo quanto é lado,*

³⁸ FERREIRA, Jorge. *Prisioneiros do mito*; cultura e imaginário político dos comunistas no Brasil (1930-196). Niterói: EDUFF; Rio de Janeiro: Mauad, 2002, p. 123.

³⁹ BUARQUE & PONTES, *Gota D'Água*, 2004, p. 140-141.

⁴⁰ VINCENT, “Ser comunista?...”, p. 435.

*que ter casa própria é uma ambição
decente. [...]
Muito bem. O tempo vai passando
e lá vêm as taxas, caralhadas
de juros, correção monetária
e não sei mais lá quanto por cento... [...]
Os cem cruzeirinhos já não dão:
A prestação subiu pra trezentos... [...]
Quem ia ficar pagando até
mil novecentos e noventa e seis
só pára no ano dois mil, isto é,
se parar. [...].⁴¹*

A apologia da família e a necessidade da conscientização de classe soam também nas palavras de Egeu, que é o único capaz de desmontar a lógica estabelecida por Jasão, com a autoridade típica dos líderes do Partido:

*EGEU. (Com autoridade) Presepada,
menino... tira esse paletó
e senta aí. Que banco que nada!
Senta duma vez, que eu tou mandando
Pega o alicate e a chave de fenda
e vai matutando, matutando
até que um dia aprenda
a ser dono da sua consciência
[...]
Ouça, rapaz, você vai sentar
e consertar o rádio, entendeu?
E já. Pelo menos pra pagar
o leite dos seus filhos, que se eu
não tou dando, eles morrem de fome⁴²*

Como se pode depreender deste trecho, duas das mais fortes presenças da cultura política comunista em Egeu são sua associação com o trabalho e a defesa da necessidade do trabalho para a manutenção da dignidade do homem. Isso acontece do ponto de vista da narrativa, mas também da própria composição da personagem. Ele é o único homem da peça que tem uma profissão considerada digna, segundo os valores da cultura política comunista, e apresenta-se ao público em um ambiente de trabalho: uma oficina de eletrônicos.

A presença de Egeu explicita também a importância *sine qua non* da família na trama: mais um traço da cultura política comunista. Como ressalta Motta, com base na moral comunista, a indissolubilidade do casamento não era um valor em si mesmo, tal como na moral cristã. “O casamento [...] deveria ser pautado unicamente no amor e no companheirismo, ao contrário da união burguesa, artificial por ser baseada no interesse material”⁴³. Constitui-se em um dos graves problemas de conduta de

⁴¹ BUARQUE & PONTES, *Gota D'Água*, 2004, p. 69-71.

⁴² BUARQUE & PONTES, *Gota D'Água*, 2004, p. 67.

⁴³ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. “O PCB e a Moral Comunista”. *Locus - Revista de História*. Juiz de

Jasão ao terminar o casamento com Joana deixar uma união de companheirismo, com uma mulher de sua classe, para unir-se à filha de um homem poderoso, em função de interesses financeiros. Jasão se perdia para o sistema, era cooptado pelo que Egeu identifica como homens competentes para escolher a figura certa para fazer o serviço de que precisavam.

O Mestre, aliás, tenta chamar Joana à responsabilidade, ressaltando sua condição de mulher e de mãe, duas representações muito caras ao projeto comunista. Devolve-lhe os filhos, que ela havia deixado com Corina, reiterando a disponibilidade dele e da mulher em ajudá-la no momento difícil, mas afirmando que o lugar das crianças é junto dela. E, finalmente, propõe que ela não aja sozinha em vingança a Creonte, mas use seu ódio como alimento para uma ação conjunta⁴⁴.

A visão da mulher é também um dos traços da cultura política comunista no roteiro, visto que ela propunha um tratamento mais igualitário entre os sexos, “defendendo a participação feminina no mundo do trabalho e da política”⁴⁵. A relação de Egeu com Corina é horizontal, de companheirismo. Ele chama a atenção de Joana para sua condição de mulher e de mãe. Ou seja, considera a especificidade da condição feminina na sociedade e, ainda, a responsabilidade própria da maternidade como algo que devesse mobilizá-la a uma reação saudável à crise que vivia.

É interessante notar, também, que o fato de Joana matar os filhos na tragédia brasileira acaba tendo uma justificativa muito diferente daquela que ocorre no clássico grego. Como já mencionado, embora, ao longo da trama, ela cogite fazê-lo para vingar-se de Jasão, seu ato final é de libertação das crianças. Na cena em que decide matá-los, o texto constrói a representação de uma mãe que defende os filhos da tragédia cotidiana⁴⁶.

No que se refere à valorização da condição feminina na cultura política comunista, salta aos olhos que as figuras femininas da peça são as representantes do trabalho digno: as vizinhas são as lavadeiras, aquelas que aparecem, sempre, no trato de seu ofício, ao contrário do que ocorre com os homens. A ação dos homens durante a peça, aliás, anuncia a tragédia que acontecerá na Vila do Meio-Dia. As personagens masculinas do coro não são ligadas ao mundo do trabalho, em geral. Quando o são, relacionam-se a tipos de trabalho não bem aceitos por essa tradição política, porque relacionados a vícios humanos. O *set* dos homens da Vila do Meio-Dia é o botequim do Galego, onde eles se encontram para jogar conversa fora. Isso já anuncia a chegada da tragédia, pois os homens da Vila ocupam o tempo do trabalho com o vício, aproximando-se dos valores pequeno-burgueses.

Ali, só trabalham Galego e Cacetão. O primeiro, dono do bar, é quem alimenta aquele que seria um “grave vício na concepção dos comunistas. Para confirmar a boa conduta do militante, o tema da bebida surgia nos textos para difamar o adversário, contrastando a elevação moral do homem comunista com a decadência

Fora, NHR/UFJF, 1997, vol. 3, n. 1, p. 79.

⁴⁴ BUARQUE & PONTES, *Gota D'Água*, 2004, p. 122-123.

⁴⁵ MOTTA, “O PCB ...”, p. 78.

⁴⁶ Para outros casos de construção da imagem materna na cultura política comunista, estes ligados a militantes brasileiras do PCB. Cf. TAVARES, Betzaida Mata Machado. “Mulheres exemplares: uma análise do modelo comunista feminino a partir das trajetórias de Elisa Branco e Leocádia Prestes”. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *Culturas políticas na história: novos estudos*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2009, p. 105-118.

dos capitalistas”⁴⁷. Não parece se por acaso que é mencionado por Creonte, em seu discurso de manipulação do povo, como o “Ministro da Cachaça”⁴⁸.

O segundo, Cacetão, é um gigolô, profissão que seria, também, condenada pela cultura política comunista, que pregava “uma incompatibilidade entre um comportamento sexual menos comedido, menos regrado, e o trabalho produtivo. Por outro lado, o erotismo poderia desviar as energias do militante da luta revolucionária”⁴⁹. No entanto, Cacetão denuncia que Jasão é tão gigolô quanto ele – ou mais – quando canta:

CACETÃO. [...]
Um reparo me compete
Pois Jasão faltou à ética
Da nossa profissão
[...]
Mas a falta mais cruenta
Sujeita a pena sangrenta
É largar quem te alimenta
Do jeito que fez Jasão.⁵⁰

Portanto, apresenta-se como um gigolô defensor da ética – uma aberração aos olhos da cultura política comunista. Por isso mesmo, sua presença no coro masculino parece servir para explicitar o tamanho da tragédia que irá se abater sobre a Vila do Meio-Dia, quando todos os vizinhos resolverem ficar ao lado de Jasão. Cacetão é quem, ao lado de Egeu e Corina, defende os interesses de Joana até o fim, denunciando a ação individualista dos vizinhos, propondo-se a cuidar dela e dos filhos e declarando seu amor⁵¹.

Motta trata da moralidade comunista e mostra como esta questão é central na conduta do militante. ‘Nem monges, nem D. Juans’, como ensinou Lênin, mas homens comuns, que deveriam respeitar as mulheres, constituir e honrar suas famílias. Tal como Egeu, exemplo de marido fiel e com relacionamento estável com Corina. Jamais como Jasão, que Egeu condena pelo abandono da família em função de interesses econômicos.

Entretanto, em um mundo dividido entre dois *ethos*, o sujeito desviante, de moral sexual mais do que duvidosa (o gigolô) é quem defende o conceito de família, a união por afeto, a solidariedade de classe e ética profissional acima dos interesses pessoais e do modelo pequeno-burguês de família. A personagem Cacetão mostra como o roteiro opera além do didatismo presente na figura de Egeu, com a inversão dos valores morais comunistas, para anunciar a tragédia.

Nas posições de Egeu, aparece a defesa da solidariedade de classe, da família, do trabalho e da ação política de transformação da realidade. E, ainda, de denúncia: à ordem estabelecida, ao poder do capital, à exploração do homem pelo homem e à depravação burguesa. Seu caráter exemplar, assim como se deu em boa parte

⁴⁷ FERREIRA, *Prisioneiros do mito...*, p. 125.

⁴⁸ Cf. BUARQUE & PONTES, *Gota D'Água*, 2004, p. 125.

⁴⁹ MOTTA, “O PCB ...”, p. 80.

⁵⁰ BUARQUE & PONTES, *Gota D'Água*, 2004, p. 42-43.

⁵¹ BUARQUE & PONTES, *Gota D'Água*, 2004, p. 154.

da iconografia e das representações da arte comunista, “serve para culpabilizar o intelectual pequeno-burguês”⁵², em alguma medida, representado pela personagem de Jasão.

Deve-se destacar, ainda, a cooptação de Jasão pelo sistema, destacada no Prefácio do livro e em diversas entrevistas, especialmente por Paulo Pontes, como se ele fosse um representante da classe média e um interlocutor com as classes subalternas – em outras palavras, dos intelectuais pequeno-burgueses. Entretanto, durante a peça fica claro que a origem de Jasão não é a classe média; é o próprio povo, que ele conhece muito bem. Ele foi, inclusive, aprendiz de Egeu no ofício de técnico em eletrônica e sua atividade “artística-intelectual” teve início, profissionalmente, quando ele deixou esse trabalho.

Apesar de a personagem de Jasão não traduzir a presença da classe média no desenvolvimento do capitalismo brasileiro de meados da década de 1970, sua relação com Creonte é um dos traços fortes da cultura política comunista na trama. Como já mencionado, a ideia de um sistema capaz de absorver determinados sujeitos em função do que pode oferecer em termos materiais é uma crítica incisiva à lógica capitalista. Mais, ainda: um sistema que vive de trocas espúrias entre sujeitos que sobrevivem da desigualdade social. A maior representação física desse sistema na peça é a cadeira de Creonte, cuja localização e aspecto são descritos em uma rubrica: “[...] luz vai subindo em resistência apenas no set onde estão JASÃO e ALMA, sua noiva; no centro desse set, uma cadeira imponente, muito trabalhada, quase um trono; o trono está vazio, ALMA sentada no chão e JASÃO deitado com a cabeça no colo dela”⁵³.

A cadeira é o símbolo do poder econômico. E a história da ocupação desse lugar de poder é a grande medida de como, por intermédio Creonte e Jasão, mantém-se a desigualdade social e se realiza a tragédia na Vila do Meio-Dia. Observe-se no trecho transcrito que ela está vazia quando aparece em cena pela primeira vez. A relação de Creonte e Jasão se desenvolve em seu entorno, em três etapas. Primeira, o dono da Vila ensina ao sambista o valor da cadeira⁵⁴, em uma cena marcada por rubricas que mostram como as personagens devem se movimentar em torno do trono. Segunda, enquanto Creonte seduz o sambista com a possibilidade de ocupar aquele lugar de poder, acomoda-o no trono e lhe ensina “a cartilha filosofia do bem sentar”⁵⁵, mostrando as condições para isso acontecer. Terceira, acabada a lição, ordena que Jasão saia do trono e vá namorar, que ele, o capitalista, tem muito que fazer, retomando seu assento na cadeira-trono.

Jasão, inicialmente, realiza as tarefas que Creonte lhe delega perante a comunidade da Vila do Meio-Dia. Depois, resolve falar o mesmo idioma do dono

⁵² VINCENT, “Ser comunista?...”, p. 435.

⁵³ BUARQUE & PONTES, *Gota D'Água*, 2004, p. 43.

⁵⁴ “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/ [...] Pois bem, essa cadeira é a minha vida/ Veio do meu pai, foi por mim honrada/ e eu só passo para bunda merecida/ Que é que você acha?/ [...] 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,/ [...] Porém... existe um pequeno porém/ Não vai ser assim, pega, senta e basta/ Primeiro você vai me convencer/ que tem condições para assumir a pasta”. BUARQUE & PONTES, *Gota D'Água*, 2004, p. 49-51; grifos da autora.

⁵⁵ BUARQUE & PONTES, *Gota D'Água*, 2004, p. 52.

da Vila, propondo-se a “negociar de igual pra igual, entrando na firma com seu capital”⁵⁶.

Nesse ínterim, propõe que Creonte faça melhorias na Vila do Meio-Dia, alimentando as esperanças do povo. E, mais, que ele perdoe as dívidas passadas de todos os mutuários, a fim de anular a ação de Egeu e ganhar a confiança deles, bem como muitos anos de poder. Ao terminar seu discurso inflamado, uma rubrica indica: “À medida que falava, sem que CREONTE e o próprio JASÃO se dessem conta, JASÃO sentou-se na cadeira-trono de CREONTE; um tempo; quando JASÃO acaba de falar, CREONTE está de pé, pensativo[...]”.⁵⁷

Observe-se que é em torno do trono que se dá a transferência paulatina de poder, quando Jasão instrui Creonte para lidar com o povo e trazê-lo para junto de si. À medida que vai convencendo o proprietário de seus argumentos, vai tomando o poder de forma natural. Depois, acuado pela comunidade, que vem fazer as reclamações, Creonte aceita “o capital de Jasão” e convence o povo a ficar do seu lado, anunciando as medidas que o genro lhe havia proposto. Finalmente, a transferência de poder se faz, no ato final, no momento do casamento, quando Creonte anuncia que a cadeira-trono seria ocupada por Jasão a partir daquele momento⁵⁸.

Quando Jasão recebe o poder econômico do sogro e ocupa o lugar dele, entram os corpos de Joana e de seus filhos, e um jornal popular anuncia a tragédia. O trono, quem está nele e a maneira como ele é ocupado são símbolos físicos – por meio da linguagem teatral – do processo de “cooptação” promovido pelo sistema capitalista, bem como da forma por meio da qual o povo ficou sem saída quando da implementação do projeto idealizado pelo sujeito que aderiu ao poder.

Finalmente, cabe analisar as representações de povo, que são também parte importante da presença da cultura política comunista no roteiro. Pela boca de Creonte, o povo é sempre maldito. Mais, o povo *brasileiro* é maldito porque não aceita a submissão ao trabalho para construir “bens, indústria, estrada, progresso”⁵⁹. Essa personagem, que personifica o poder econômico, constrói uma imagem do povo brasileiro ligada à marginalidade, à malandragem, à preguiça e ao desacato à norma. Um povo que atrasa o desenvolvimento, porque “uma nação não pode prosperar / enquanto um povo fica impaciente / só porque uma merda de trem

⁵⁶ Na sequência, Jasão anuncia o que seria o “seu capital”: “Sabe quanto eu tenho?.../ [...] Seu Creonte, eu venho do cu/do mundo. Esse é que é meu maior tesouro/Do povo, eu conheço cada expressão,/ cada rosto, carne e osso, o sangue, o couro... / [...] Não fique pensando que o povo é nada,/ carneiro, boiada, débil mental,/ pra lhe entregar tudo de mão beijada/ Quer o quê? Tirar doce de criança?/Não. Tem que produzir uma esperança/de vez em quando para a coisa acalmar/ e poder começar tudo de novo”. BUARQUE e PONTES, *Gota D’Água ...*, p. 111-114.

⁵⁷ BUARQUE & PONTES, *Gota D’Água*, 2004, p. 115; grifos da autora.

⁵⁸ “CREONTE. Atenção, pessoal, vou falar rapidamente/ Jasão... vem cá... Meus caros amigos, agora./ aproveitando a ocasião e aqui na frente/ de todo mundo, quero anunciar que de ora/ em diante a casa tem novo dono. A cadeira/ que foi de meu pai e foi minha vai passar/ pra quem tem condições, e que é de minha inteira/ confiança, para poder continuar/ a minha obra, acrescentando sangue novo/ Portanto, sentando Jasão aí eu provo:/não uso preconceitos ou discriminação/ Quem vem de baixo, *tem valor e quer vencer/ tem condições de colaborar pra fazer/ nossa sociedade melhor... Senta, Jasão*”. BUARQUE & PONTES, *Gota D’Água*, 2004, p. 174; grifos da autora.

⁵⁹ BUARQUE & PONTES, *Gota D’Água*, 2004, p. 106.

atrasa” e acaba promovendo quebradeira na Central⁶⁰. O povo que mora na Vila, por sua vez, é “porco, relaxado, imundo malcuidado”, “furam parede, tapam a janela/ dependuram roupa, feito favela”⁶¹.

Jasão, ao contrário, associa sua figura à do povo – o brasileiro e o “seu” povo da Vila –, afirmando o valor de seu trabalho e, ao mesmo tempo, seu desgaste com as más condições de vida e a falta de perspectiva⁶². A representação de povo, em Jasão, é, a um só tempo, positiva e negativa. Exatamente por vir do povo e por conhecer suas necessidades, Jasão consegue transformar o que seriam as carências populares em características negativas, lacunas que podem ser usadas por Creonte como instrumentos para isolar a ação de Egeu e desarticular a comunidade com a força do capital: a falta de condições de quitar a dívida da casa própria, o desejo por uma vida mais confortável, o cansaço do trabalho contínuo.

É por meio das personagens de Joana e Egeu que aparecem as representações positivas de povo, na perspectiva da luta de classes. Em Egeu, aparecem, por exemplo, as representações de um coletivo que trabalha para conquistar o sonho da casa própria, sendo ludibriado pelos capitalistas, sem encontrar saída. Joana, por sua vez, pretende mostrar a Jasão que o que ele diz ser incompatibilidade de casal é, em verdade, a incompatibilidade dele com o seu lugar de origem, em função de seus interesses financeiros. E, ao fazer isso, descreve o povo como a classe desfavorecida, mas com a garra e a capacidade de reverter o processo, com capacidade de luta e de superação insuportável para quem deseja vencer de maneira rápida:

*JOANA. 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.⁶³*

Conclusão

Gota D'Água realiza o projeto nacional-popular em duas tendências importantes. É uma obra que se propõe a interpretar a realidade brasileira de forma não alienada – que pretende, aliás, ser atual e bastante realista –, visando a transformá-la e a fazer a crítica à tradição elitista nacional. É, também, uma forma de “ir ao povo” e fazer-se o porta-voz de suas necessidades, em um trabalho que caminha entre a linguagem

⁶⁰ BUARQUE & PONTES, *Gota D'Água*, 2004, p. 106.

⁶¹ BUARQUE & PONTES, *Gota D'Água*, 2004, p. 108.

⁶² “JASÃO. Não, ele não é isso, seu Creonte/O que tem aí de pedra e cimento,/estrada de asfalto, automóvel, ponte/viaduto, prédio de apartamentos,/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, *Gota D'Água*, 2004, p. 107.

⁶³ BUARQUE & PONTES, *Gota D'Água*, 2004, p. 107.

popular e a culta, podendo, portanto, ser fruído por um público diversificado. Assim, a obra parece ser uma tentativa de realizar o papel dos intelectuais proposto na tendência nacional-popular, qual seja: a expressão pelo povo de uma espécie de consciência nacional.

A análise dos elementos da cultura política comunista presentes em *Gota D'Água* mostra o contexto mental em que a peça foi produzida e como a tragédia corresponde à inversão e à corrupção dos valores dessa família política. O trabalho, a família, a moral sexual ilibada, a lealdade e a solidariedade de classe, todos esses valores perdem sua posição na vida da comunidade, corrompidos que estão pelo poder econômico. Dessa forma, construíram-se uma denúncia contundente e pessimista da realidade contemporânea e, sobretudo, uma solução dramática singular no cenário do teatro engajado brasileiro. Esses elementos são fundamentais para a compreensão da importância de *Gota D'Água* no cenário artístico-intelectual brasileiro da segunda metade da década de 1970 como obra de resistência política e, ainda, de revivescência e atualização de projetos culturais da arte engajada construídos nas décadas de 1950 e 1960.



RESUMO

O presente artigo propõe-se a analisar o contexto mental de produção da tragédia brasileira *Gota D'Água* (Chico Buarque e Paulo Pontes, 1975), que se constituiu em diálogo com a cultura política comunista brasileira, durante a ditadura militar. O estudo parte de um rápido exame das estratégias de escritura dos autores, investigando o papel de cada um deles no processo, por meio da análise de depoimentos de época e contemporâneos. Em seguida, detém-se sobre a análise do texto dramático, visando compreender as formas de mobilização dos valores e das representações da cultura política comunista – o trabalho, a família, a moral sexual ilibada, a lealdade e a solidariedade de classe – na construção do argumento trágico. A partir da conclusão de que o argumento trágico é calcado na inversão e na corrupção dos valores dessa família política, o texto de *Gota D'Água* é interpretado como uma denúncia contundente da realidade brasileira de meados da década de 1970 – de início de crise do “milagre brasileiro” –, bem como uma solução dramática singular no cenário do teatro engajado de autor nacional.

Palavras Chave: *Gota D'Água*; Cultura Política Comunista; Ditadura Militar.

ABSTRACT

This article proposes to examine the mental construct of production of Brazilian tragedy *Gota D'Água* (Chico Buarque and Paulo Pontes, 1975), made in dialogue with the communist political culture in Brazil during the military dictatorship. The study begins with a brief examination of the writing strategies of the authors, investigating the role of each one of them in the process, through interview analysis. Then, focuses on the analysis of the script theater, to understand the forms of mobilization of values and representations of communist political culture – work, family, sexual morality of unblemished loyalty and class solidarity – in the construction of tragic argument. From the conclusion that the tragic argument is grounded on the inversion and values bankruptcy of that family policy, the *Gota D'Água* script is interpreted as a scathing denunciation of the Brazilian mid-1970s – the beginning of the crisis of the a.k.a “Brazilian miracle” – as well as a singular dramatic solution in the political engaged theater.

Keywords: *Gota D'Água*; Communist Political Culture; Military Dictatorship.