



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES - CH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH
LINHA: CULTURA, PODER E IDENTIDADES

**MULHERES, ESTRANGEIRAS E SÁBIAS: APROPRIAÇÃO DO FEMININO DE
*MEDEIA EM GOTA D'ÁGUA***

VALTYANA KELLY DA SILVA

CAMPINA GRANDE

MARÇO/2018

**MULHERES, ESTRANGEIRAS E SÁBIAS: APROPRIAÇÃO DO FEMININO DE
*MÉDEIA EM GOTA D'ÁGUA***

VALTYANA KELLY DA SILVA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito para a obtenção parcial do título de Mestre em História da linha História, Cultura e Identidades.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marinalva Vilar de Lima.

Campina Grande
2018

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UFCG

S586m Silva, Valtiana Kelly da.
Mulheres, estrangeiras e sábias : apropriação do feminino de Medeia em
Gota d'água / Valtiana Kelly da Silva. Campina Grande, 2018.
172 f.

Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal de Campina
Grande, Centro de Humanidades, 2018.
"Orientação: Profa. Dra. Marinalva Vilar de Lima".
Referências.

1. Tragédia Grega. 2. Teatro Brasileiro. 3. Feminino. 4. Representação.
5. Apropriação. I. Lima, Marinalva Vilar de. II. Título.

CDU 792.21(043)

VALTYANA KELLY DA SILVA

**MULHERES, ESTRANGEIRAS E SÁBIAS: APROPRIAÇÃO DO FEMININO DE
*MÉDEIA EM GOTA D'ÁGUA***

Dissertação Avaliada e Aprovada com Distinção em 09 de março de 2018

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marinalva Vilar de Lima

Prof. Dr. José Otávio Aguiar

Prof.^o. Dra. Michelly Pereira de Sousa Cordão

Aos outros e a nós, por vencermos o mundo cotidianamente.

AGRADECIMENTOS

*Oh, busco a parte que falta em mim
Por terras e mares sem fim
Asse o pudim, faça o quindim
Estou buscando a parte que falta em mim¹*

Sempre nos falta. Passamos uma vida buscando preencher as lacunas em nós existentes. Por terras e mares sem fim, sempre buscando as partes que nos faltam. Aprendemos, com as dores e os sorrisos, na nossa caminhada, que a falta é presente e as pessoas que nos rodeiam estarão ora preenchendo, ora não encaixando nessas lacunas. Amadurecemos e conseguimos ser gratos a todos que em algum momento fizeram, ou continuam fazendo, parte de nós; tendo em mente que somos completos e que os outros integram aquilo que nos falta.

Durante estes dois anos de Mestrado, muitos foram os outros que fizeram parte de mim, preencheram lacunas; tornaram-se alicerces, protagonistas em minha própria jornada. Continuo acreditando que, mais do que nomes, as pessoas representam emoções fortes, logo, nas poucas linhas, mas não menos sinceras, tenho o imenso entusiasmo de agradecer, sem nomeá-los, a todos que sonham comigo e que fazem da minha história algo tão singular. Agradeço, então:

Àquele que nunca consentiu que eu me sentisse sozinha. Que me acalentou nas noites de preocupações, que conhecia a turbulência da minha mente, que me ouvia no silêncio, e que, principalmente, conhece-me melhor do que eu.

Àqueles que sempre me aguardaram em casa. Que me fizeram ter a certeza de que alguém me ama e me espera. Pelas muitas vezes que, mesmo discordando do que caminho profissional que escolhi trilhar, deram-me todo o suporte necessário para continuar seguindo em frente. Por mudarem concomitante às minhas mudanças, por se reinventarem e reinterpretarem diante das novas perspectivas que eu os apresentava. Por, no silêncio e favores prestados, ensinarem-me a reconhecer o amor através das ações, e não apenas das palavras.

¹ SILVERSTEIN, SHEL. *A parte que falta*. Tradução de Alívio Correa de Franca Neto. São Paulo: Editora Companhia das Letrinhas, 2018.

Àquele que me mostrou como amor pode ser sincero e genuíno, mesmo sendo tão difícil. Apresentou-me às principais dualidades da vida, a querer estar perto mesmo estando longe, a ter raiva mesmo amando-o mais do que eu jamais esperei amar; a ter vontades de jogar tudo para cima, e em segundo estar arrependida. Me ensinou a esperar, a ser alguém melhor, a ver beleza no seu sorriso, a amar cada defeito e admirar todas as qualidades. Meu obrigado por ser o principal ouvido e abraço nestes dois anos, por me ajudar a não perder o equilíbrio!

Àquela que é o meu bebê mais lindo do mundo. Ensinou-me o que é cuidado, aprofundou-me na ideia de pensar no outro antes de mim. Faz-me, diariamente, sorrir diante da beleza que é o aprendizado, como tudo é construído aos poucos... Desde falar um “oi” até conhecer o azul. Me expôs à pureza e ao encanto de ter uma criança ao meu lado. Grata pela sua luz!

Àquela que é minha guia, mesmo sem saber. Sua experiência de vida fez-me adentrar no mundo do magistério, e calçou toda a luta que travei, e travo, com unhas e dentes para nunca deixar que me desestimule perante a carreira que escolhi. Por nos momentos de desespero, falar com calma e dizer: “vai dar tudo certo”.

Àqueles que se foram, no período final da graduação, ensinando-me a não me dar por vencida, mesmo que de encontro com a ventania, e com as bases rompendo-se. Suas sabedorias de quem viveu muito me fazem falta, desta adversidade surgiu uma pessoa que silencia e escuta com atenção. Agradeço a vocês por todo o ensinamento de vida, e saibam que suas memórias estarão presentes em mim; farei com que elas se propaguem até os confins do mundo.

Àquela que me ensina, sendo exemplo, o que é sabedoria. Silenciar, orar, ser solidária, ter sempre uma palavra amiga e reconfortante para qualquer momento de sofrimento. Apresentou-me o que é persistência, a lutar pelo que se deseja, a ser fortaleza... mesmo com todas as bases em terremoto. Demonstra o quanto é bela a inteligência. Agradeço por ser presente.

Àqueles e àquelas que são mestres do saber. Que nunca se limitaram na arte de ensinar, tornando-se exemplos de pessoas para mim. Todos contribuíram com diferentes aprendizados: ensinaram-me o que é ser mulher e ter atitude, quer seja no âmbito pessoal, quer seja no profissional; demonstraram o carinho e afetividade possíveis entre professor e aluno; apresentaram-me às sensibilidades do historiador, a qual nunca deve ser esquecida; presentearam-me com ideias inovadoras e novas formas do fazer história; instruíram-me sobre o que é organização, melhores

métodos de lecionar, e como manter uma relação de amizade, rompendo as hierarquias entre docente e discente.

Àquela que me orienta há tantos anos. Pergunto-me se é o fim da nossa jornada, ou apenas um começo? Obrigado por ser um exemplo de professora, mulher, humana e orientadora. Nesses anos compartilhando saberes, fez com que eu reconhecesse o quanto sou “institucionalizada”, e me ensinou a lidar bem com isto – afinal, não tem problema algum. Da historiadora que sou hoje, pode ter certeza que contribuístes muito. Grata por tudo!

Àquelas que compartilham comigo a vida, um copo de bebida, pensamentos e histórias. Algumas conheço há mais de quinze anos, outras há apenas uns cinco anos, mas cada qual, do seu modo, ajudou-me a construir a pessoa que sou hoje. Desafiando-me, fazendo-me repensar atitudes, ensinando que a minha liberdade vai até o limite da liberdade do outro. Sendo afago e ombro amigo. Enfim, elaborando memórias, lembranças e sorrisos para o nosso futuro; mostrando como devo ser grata à vida, e nossa história, por ter vocês.

Àquelas que me acolheram em uma cidade desconhecida. Foram encontros de alma. Aprendi a necessidade de lutar pelo que se deseja, ter esforço e coragem. Trabalhar muito, mas não ser menos feliz. Carregar sempre um sorriso no rosto e um copo na mão. Grata por terem me recebido tão bem, e terem possibilitado uma grande experiência na minha vida. Em vocês também achei algo que faltava em mim.

A todos os demais que tropeçaram comigo nos caminhos nebulosos que constitui a vida. Cada qual contribuindo para uma nova forma de pensar, agir e sentir. Até porque sou uma pessoa que tudo passa, tudo me acontece e tudo me transforma. Sou um sujeito da experiência. Sou fruto de ressignificações provenientes das vivências com todos os seres que me passam. E continuo buscando as partes que faltam em mim.

RESUMO

A escrita sobre o feminino, quer seja no âmbito literário, quer seja no científico, fez parte da zona de silêncio em diversos momentos da história. Em 1975, no Ano Internacional da Mulher, Chico Buarque e Paulo Pontes escreveram uma peça intitulada *Gota D'água: uma tragédia brasileira*. Esta obra dava uma nova face à conhecida personagem trágica Medeia: a de Joana. *Medeia* de Eurípides fora representada em 431 a.c., no período clássico da Grécia Antiga. Ambas compartilharam o lugar de mulheres, estrangeiras e sábias; em meio às aproximações e distanciamentos, marcados pela escrita de diferentes dramaturgos, em contextos sociais, políticos e temporais distintos. Destarte, através da análise das representações dos modelos femininos dos escritores, da apropriação feita por Chico Buarque e Paulo Pontes e pensando que as narrativas tornam acessíveis as experiências humanas no tempo, problematizo como o amor, a dor e a vingança demonstradas nas tragédias indicam as idealizações do modelo de mulheres, os conflitos de gênero, e as condições sociais que estavam subsumidas de acordo com cada período histórico. Compreendendo como se dá, no processo da história, as rupturas e continuidades no que concerne ao feminino representado no teatro.

PALAVRAS-CHAVE: Tragédia Grega. Teatro Brasileiro. Feminino. Representação. Apropriação.

RÉSUMÉ

L'écriture sur le féminin, que ce soit dans le domaine littéraire ou scientifique, faisait partie de la zone de silence à différents moments de l'histoire. En 1975, à l'occasion de l'Année internationale de la femme, Chico Buarque et Paulo Pontes ont écrit une pièce intitulée *Gota D'água: uma tragédia brasileira*. Ce travail a donné un nouveau visage au personnage tragique Medeia: de la Joana. Medeia d'Euripides était représentée en 431 a.c., à l'époque classique de la Grèce antique. Tous deux partageaient la place des femmes, étrangères et sages; au milieu des approches et des distances, marquées par l'écriture de différents dramaturges, dans différents contextes sociaux, politiques et temporels. Ainsi, à travers de l'analyse des représentations des modèles féminins d'écrivains, de l'appropriation faite par Chico Buarque et Paulo Pontes, et en pensant que les récits rendent les expériences humaines accessibles à temps, je problématise comment l'amour, la douleur et la vengeance démontrent les tragédies indiquer les idéalizations du modèle féminin, les conflits de genre, et les conditions sociales qui ont été subsumés selon chaque période historique. Comprendre comment, dans le processus de l'histoire, se produisent les ruptures et les continuités féminines représentées au théâtre.

MOTS CLÉS: Tragédie grecque. Théâtre brésilien. Femelle. Représentation. Appropriation.

SUMÁRIO

1. PROLÓGO	p. 13
2. I ATO: DIZE-ME COMO AMAS, QUE EU DIGO QUE MULHER ÉS	p. 28
2.1. Nos primórdios.....	p. 28
2.2. Conjuntura social.....	p. 31
2.3. O espetáculo, quero luz.....	p. 34
2.4. O encontro de duas mulheres.....	p. 40
2.5. Nos seus olhos tristes, guarda tanto amor.....	p. 43
2.6. Ser mulher?.....	p. 44
2.7. Vão viver sob o mesmo teto.....	p. 51
3. II ATO: NÃO HÁ DOR QUE O SER ESTRANGEIRA NÃO AUMENTE ... p. 62	
3.1. Nos primórdios.....	p. 62
3.2. Além das cortinas são palcos azuis.....	p. 64
3.3. Ninguém morou na dor, que era o seu mal.....	p. 68
3.4. Do sexo oposto outro alguém.....	p. 70
3.5. Joana errou de João e ninguém notou.....	p. 72
3.6. Num humilde barracão.....	p. 90
4. III ATO: A VINGANÇA É SABEDORIA QUE SE REVELA FRIA	p. 97
4.1. Nos primórdios.....	p. 97
4.2. Infinitas cortinas com palco atrás.....	p. 99
4.3. Se você quer saber, eu sei.....	p. 102
4.4. O que não tem remédio.....	p. 106
4.5. Um dia para aplacar minha agonia.....	p. 111
4.6. Fui assim levando, ele a me levar.....	p. 116
4.7. Ai, o meu guri, olha aí.....	p. 120

5. IV ATO: QUALQUER DESATENÇÃO, PODE SER A GOTA D'ÁGUA....	p. 132
5.1. Nos primórdios.....	p. 132
5.2. Em meio às diferenças.....	p. 133
5.3. As marcas que ganhei nas discussões com Deus.....	p. 136
5.4. Desatando minha fantasia.....	p. 138
5.5. Terra, olha essa terra.....	p. 140
5.6. Meu corpo é testemunha do mal que ele me fez.....	p. 143
5.7. Encerrando a trajetória.....	p. 150
6. EPÍLOGO.....	p. 153
7. REFERÊNCIAS.....	p. 165
7.1. Fontes.....	p. 165
7.1.1. Jornais.....	p. 165
7.1.2. Folhetos.....	p. 166
7.2. Bibliográficas.....	p. 167

1. PRÓLOGO

*Observava as pessoas à distância, como numa
peça de teatro. Apenas eles estavam no palco e eu
era plateia de um homem só.
(Charles Bukowski)*

Muitos motivos nos levam a escolher os caminhos que vamos seguir. Desde muito jovem, sempre me impressionei com o tempo e seus mistérios. O observava como processo, e adentrei, cada vez mais, nos percursos da história. Pensava, como no tempo, nós temos a capacidade de nos transformar, nos modificar, nos refazer e sobreviver. O tempo, mesmo que duradouro, estampava como a vida e os momentos são efêmeros, e, por isto, precisa de nossa atenção nos pormenores. Portanto, desta relação que eu tinha as temporalidades, decidi ingressar no curso de História. Necessitava compreender, estudar e analisar, e, sobretudo, talvez, aprender a lidar com ele. Reconhecer que o tempo é humano, logo, não é eterno. Que os homens viveram, experienciaram, e se constituíram em meio a diversas temporalidades, saberes e verdades.

Dizem por aí que os deuses – ou Deus – construíram o universo em dias. Acredito que o homem também conseguiu tal façanha, em mais tempo, criando seu próprio mundo. Espaço ora sombrio, ora magnífico. Dentre as maiores obras do ser humano, sem dúvidas, a mais esplêndida é a arte. Nunca conheci uma pessoa que não gostasse. Fosse ela musical, teatral, literária, iconográfica ou escultural. Sempre fui apaixonada por todas elas; logo, sou muito suspeita por tentar expressá-las. Ao teatro, no entanto, tenho reservado um amor especial, caminhamos juntos por muito tempo. E nesta trilha, muitas vezes estive no palco, protagonizando, e, em outras mantive-me na plateia de uma mulher só, sentia-me como Bukowski. O palco e a plateia, aqui, podem ser, realmente, uma representação cênica, bem como o reflexo da minha jornada pessoal e acadêmica, uma vez que acredito que a vida pode ser pensada como uma peça de teatro.

Foram alguns anos dedicados a atuação, e, mais outros aos estudos da arte teatral. Neste período conheci do ditirambo, que antecede ao teatro grego antigo, aos teatros de rua, tão aclamados por Brecht². Fiz da minha carne, arte. Naveguei, durante a graduação – metáfora criada

² Bertolt Brecht escreve em *Sobre o teatro cotidiano*: Vocês, artistas que fazem teatro/ Em grandes casas, sob sóis artificiais/ Diante da multidão calada, procurem de vez em quando/ O teatro que é encenado na rua./ Cotidiano, vário

na monografia para o percurso da pesquisa –, na teatrologia grega, aprofundando minhas análises nas tragédias de Eurípides. Doravante, esse navio ancorou em terras desconhecidas, e partiu em busca do conhecimento de outros espaços. Prossegui nos estudos da dramaturgia grega, somando a isso a exploração do teatro moderno, desde o alemão ao brasileiro. E, em um lugar já muito visitado por outros estudiosos, plantei minha raiz; dela começou a crescer uma planta, que teve como fruto essa pesquisa.

Mesmo em solo, olho com atenção para o mar em frente. Vejo passar o trágico que, originário dos rituais dionisíacos, afastou-se do caráter religioso e ganhou vida própria, seguindo para outros destinos. Em detrimento da denominação de adoradores do deus, os dramaturgos submeteram-se a certas obrigações e convenções estéticas, reagrupando em si formas de expressão que suscitassem a catarse dos espectadores que, por sua vez, tornaram-se plateia. Consequentemente, se converteu em uma linguagem dramática, distinta da linguagem épica – uma recitada, e outrem, narrada, respectivamente. Nasce, então, de declamações líricas apresentadas pelo coro ao público, evocando os feitos de Dioniso, com danças e músicas, a tragédia grega³.

Nestes novos rumos, perpassando as fronteiras do religioso, adentrando no âmbito social – ao passo que permitiu ser alcançado pelas correntes filosóficas – o teatro metamorfoseou-se em gênero literário e, devido as transformações políticas, passou a ter um concurso em Atenas. Ambas causas estavam interligadas, “uma causa literária, que foi a descoberta por um poeta genial das possibilidades do gênero e, ao mesmo tempo, uma causa política, o desejo de os tiranos darem ao povo festas em que se forjaria a unanimidade da cidade”.⁴ Manuseadas por políticos, sobretudo, em período de conflitos, para tecer uma unanimidade e provocar sentimentos no público, as tragédias e a sua complexidade são uma das principais heranças deixadas pelos gregos antigos para nós, amantes ou não da arte.

As máscaras que representavam os sátiros foram abandonadas em alto mar, e, no navegar,

e anônimo, mas/ Tão vívido, terreno, nutrido da convivência/ Dos homens, o teatro que se passa na rua.

³ O termo tragédia é proveniente das palavras gregas: tragos (bode) e oíde (canto). Remetendo aos sátiros, criatura da mitologia grega que é metade homem e metade bode, que protagonizavam os ditirambos líricos. (ROSENFELD, Anatol, *A Arte do teatro: aulas de Anatol Rosenfeld (1968)*. São Paulo: Pubifolha, 2009. p. 44).

⁴ VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 28.

o caráter ontológico dá vez às máscaras que, a partir de então, nos apresentam faces de personagens humanos pensados pelos dramaturgos em suas características mais íntimas. Além da abordagem ontológica, da interação do homem com a natureza, as tragédias apresentam-se como obras que evidenciam o próprio ser humano, no sentido de alma, vontade e interior. Demarcando nitidamente as distâncias, sublinhando as contradições humanas, e revelando, assim, nossos próprios medos, erros, e desejos encerrados por trás de máscaras atenienses que me fascinam – é o desfazer do eu individual para o eu teatral e coletivo.

O primeiro toque do trágico grego em minha história, ainda posso senti-lo. Como narrei na monografia, um dia ao apresentar uma peça intitulada *Medeia*, de um tal de Eurípides, foi paixão à primeira vista – ou melhor, à primeira atuação. Naquele instante, mesmo não tendo ainda ingressado no curso de Licenciatura em História, a curiosidade fora plantada em mim, e já possuía em mente algo que pretendia me dedicar. Esse dramaturgo conseguia fazer com que os sentimentos, mais íntimos, das personagens perpassassem os limites das folhas, atingindo-me com intensidade, promovendo aquilo que as artes cênicas mais enfatizam: entrar na personagem. Através dele, eu consegui. Os anseios de *Medeia* também eram meus. Desta inquietação, joguei-me ao mar, e surgiu, portanto, este estudo.

Posso indagar-me: por que Eurípides roubou-me a atenção, ao invés de outros teatrólogos atenienses? Ésquilo e Sófocles, por exemplo, foram grandes nomes que perpetuaram o teatro grego. Foram três homens e três contextos históricos, que encararam o trágico de formas distintas; nasceram e presentearam a Hélade com peças que fizeram o gênero alavancar ao mais alto grau de perfeição. Há diversas particularidades que os aproximam, ao mesmo tempo, há aquelas que os separam. Conquanto, não podemos negar, tal como Werner Jaeger⁵: eram todos filósofos autênticos, no sentido da inseparável unidade do pensamento, do mito e da religião. A aclamada tríade ateniense estava vinculada à onda filosófica.

Nascido em meados de 525 a.c., Ésquilo era proveniente do período tirânico. As pretensões da liberdade tornaram-se um alicerce para seus escritos, unindo a sua fé no direito à nova ordem

⁵ JAEGER, Werner Wilhelm, 1888 – 1961. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução Artur M. Parreira. [Adaptação do texto para a edição brasileira Monica Stahel; revisão do texto grego Gilson César Cardoso de Souza]. 5ª Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

vigente: a democracia. Seus poemas descrevem o Estado como um espaço ideal e central, o homem trágico, portanto, apareceu ligado fortemente a essa instituição. O dramaturgo assumiu um caráter inabalável de crença no divino e na prosperidade do povo ateniense. É importante compreender que, a partir do primeiro grande tragediógrafo grego, o fato humano aparece sob três faces: “como realidade social com a instituição dos concursos trágicos; como criação estética com o advento de um novo gênero literário; como mutação psicológica com o surgimento de uma consciência e de um homem trágicos”.⁶

Diferentemente de Ésquilo, apesar de se constituir como seu sucessor pelo reconhecimento de sua arte pelos gregos, Sófocles empenhou-se em dar ao trágico novos aspectos. Oriundo do século V, período da ascensão da democracia ateniense, não se utilizou muito da fé, mas da luminosa personalidade humana. Vivenciando o apogeu e a decadência de Atenas, após a Guerra do Peloponeso, reflete em suas obras que, embora houvesse as possibilidades de desvios das tramas do que lhe foi destinado, no fim, o ser humano sempre se depara com as ações dos deuses. Em Sófocles, os acontecimentos desenvolviam-se sem violência, e sim nas suas proporções naturais. O homem sofocliano, de acordo com Werner Jaeger⁷, era eterno, corajoso e sereno perante a dor e a morte. Foi o poeta do destino e da luta do homem contra esse poder que o ameaçava o tempo todo.

O último da tríade a entrar no barco da teatrologia grega: Eurípides. Foi o descobridor da alma num sentido inteiramente novo, “o inquiridor do inquieto mundo dos sentimentos e das paixões humanas. Não se cansa de representá-las na sua expressão direta e no conflito com as forças espirituais da alma”.⁸ O novo fazer teatral nasceu da descoberta do mundo subjetivo e do conhecimento racional da realidade, que naquele tempo se expandia. Ao analisar os grandes heróis míticos e as grandes personagens míticas mais intimamente, Eurípides, para muitos, pôs fim à gloriosa carreira do teatro ateniense como mero vislumbre da plateia. O teor reflexivo e problematizador das tragédias começam a ganhar espaço nas cenas.

Nascido em Salamina, *polis* vizinha de Atenas, provavelmente no ano de 480 a.C., Eurípides foi um famoso dramaturgo grego. Autor de noventa peças, foi premiado nos concursos

⁶ VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2011, op. cit. p. XXIII.

⁷ JAEGER, 2010, op. cit.

⁸ Ibid., p. 408.

das Grandes Dionisíacas apenas quatro vezes. O ano de seu nascimento crava o percurso que este homem teria no teatro. Em 480 a.C, o seu território de origem, presenciava a grande Batalha de Salamina, além da conhecida Batalha das Termópilas que aconteceu no mesmo ano⁹. Despontando em período de turbulências no cerne da sociedade grega, o caráter contrário às guerras enraizou-se nos seus escritos. O embate que antes era com o bárbaro¹⁰, em 431 a.C, ano que escreveu *Medeia*, aterrissava em solo grego: Atenas travava combate com Esparta. Os habitantes sentiram os conflitos crescendo, viram antigos valores desmoronarem, e, vinculado aos pensamentos filosóficos que pairavam à época, Eurípides encarnou um dramaturgo questionador da Guerra do Peloponeso.

Em vida, fora relativamente apagado, tendo em vista as críticas – em as *Rãs*, uma comédia, “Aristófanes põe Ésquilo contra Eurípides, elogiando o tradicionalismo do primeiro e denegrindo a dissolvência fermentadora do segundo, que considera sofista, como Sócrates. Vê Eurípides como subversivo”¹¹ – que recebeu e por ter vencido poucas vezes os concursos. O sentimento de repulsa dos atenienses para com o dramaturgo fez com que se exilasse e fosse morar na Macedônia, a convite do Rei que admirava suas obras. De fato, o reconhecimento foi póstumo. Isto, nos revela como “a tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários”.¹² No espaço cênico o homem era posto em um universo social, natural, divino, e, sobretudo, ambíguo dilacerado de contradições. As indagações postas por Eurípides em suas tragédias entravam em confronto com diversos pensamentos tradicionais, tornando-o ora esquecido, ora um dos teatrólogos mais reconhecido da Grécia Antiga.

Enganara-se quem acreditou que o teatro em Atenas tinha se encerrado em Eurípides. A demonstração da perpetuação, seja da sua obra, como da dramaturgia grega, é percebida na influência de suas concepções nos fazeres teatrais posteriores. O barco fincara-se em terra firme, por mais que, o teatro, inúmeras vezes pareça uma expressão em crise. Em certas épocas quase perde o sentido, em outras é perseguido. Às vezes refugia-se em pequenas salas escuras, às vezes

⁹ HERÓDOTOS. *Histórias*. Tradução Mario da Gama Kury, Brasília: Editora da UNB, 1989.

¹⁰ Os embates que permearam o nascimento de Eurípides foram contra os persas, as chamadas Guerras Médicas. Os persas eram tidos como bárbaros para os gregos. Estavam estabelecidos no lugar do outro, estrangeiro, inferior.

¹¹ ROSENFELD, 2009, op. cit., p. 94.

¹² VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2011, op. cit., p. 10.

sai para as ruas e redescobre a luz do sol. Sua função social tem sido constantemente redefinida. Desde muitos séculos antes de nossa era até hoje, nunca deixou de existir: há algum impulso no homem, desde seus primórdios, que necessita deste instrumento de diversão e conhecimento, prazer e denúncia.¹³

A dramaturgia foi/é utilizada como instrumento de transformação da sociedade, do período clássico ao contemporâneo. Em solo, provocou modificações e despertares nos espaços sócio-políticos. Não carregando consigo a capacidade de agir diretamente no processo de transformação social, agiu nos homens, que são os verdadeiros agentes da construção das práticas culturais e sociais. Caminhou, cada vez mais, ao encontro com a sociedade e com as ruas. Neste percurso, o saber grego não saiu dos palcos, sobrevivendo, apropriado, em olhares para com as personagens, a estética, o público e outros componentes do drama. O processo histórico, desta forma, da produção da cultura teatral se dá através das diferentes formas ideológicas que assumiu, em função das distintas necessidades que o contexto lhe pedia. Um relacionamento desafiador, entre a ficção e o real, sendo intrigante o questionamento: até que ponto o teatro representa a vida, ou vice-versa?

O texto também sofreu metamorfoses. Tratando-se do elemento chave para o espaço cênico, encarna em si todos os desejos e aspirações dos dramaturgos frente ao seu tempo. Trazendo sob sua responsabilidade a temporalidade e as vivências de uma sociedade que via no teatro a representação de si e do mundo em volta. O mesmo texto pode ser encenado através dos séculos. O fato de pertencer à galeria imortal dos clássicos não o impedia que fosse retomado, ressurgindo pelas mais diferentes razões, tendo em suas releituras novas perspectivas. O movimento renascentista, principalmente do século XVI, traz à tona toda a complexidade da dramaturgia grega somada as novas conjunturas sociais advindas da concepção de uma nova época. Racine e Goethe¹⁴, por exemplo, de acordo com Anatol Rosenfeld¹⁵, amavam entre os gregos, sobretudo, a Eurípides.

¹³ PEIXOTO, Fernando. 1937 – *O que é teatro*. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1986. p. 7.

¹⁴ Jean Racine foi um poeta e dramaturgo trágico francês. É exaltado como um dos maiores escritores franceses, recebendo o título de clássico. Apropriou-se do teatro grego, sobretudo Eurípides, ao escrever: *Andrômaca* (1667), *Ifigênia em Aulida* (1674) e, uma das mais famosas, *Fedra* (1677). Johann Wolfgang von Goethe, por sua vez, era um autor alemão. Foi uma das figuras mais importantes do romantismo na Alemanha. Grande admirador da poética eurípideana fez uma releitura da *Ifigênia em Tauris* (1779). Ambos reduzem o mundo empírico ao Eu de algumas personagens privilegiadas. Informações relacionadas aos dramaturgos retiradas do livro ROSENFELD, Anatol, 1912 – 1973. *Teatro moderno*. [organização Nancy Fernandes e J. Guinsburg]. - São Paulo: Perspectiva, 2008.

¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

A Ifigênia (em Áulide) do dramaturgo francês é certamente uma das suas peças mais perfeitas. “Só de joelhos”, disse Goethe, segundo Rosenfeld, “se poderia criticar erros de um poeta como Eurípides”.¹⁶ As duas obras exaltam a mulher, cuja condição humana e esfera moral particulares – obviamente concebidas segundo o padrão da época – são destacadas com grande arte face ao mundo político. Ainda assim, é preciso ressaltar: a protagonista de Goethe é totalmente distinta da euripideana. Tendo em vista que se trata de uma releitura calcada na temporalidade da escrita. As práticas de utilização dos materiais culturais correspondem às singulares apropriações dos produtos da cultura. “[...] tomando-se por referência a ideia de que a leitura [assim como a escrita] é uma prática criativa e inventiva resultante do encontro das maneiras de ler [e escrever] e dos protocolos de leitura inscritos no texto”.¹⁷ O teatro grego, deveras, sobreviveu.

A lógica do homem no centro da arte teatral, de fato, sobreviveu. Iniciada desde os gregos antigos chega à modernidade. Em toda essa trajetória mesclando-se a política, a religião, aos contextos sociais e históricos. Na ascensão do humanismo, presenciamos as obras de Shakespeare, o homem e tudo que ele carrega consigo sendo posto em cena. Em Schiller, a tragédia “longe de moralizar e dar lições de virtude, proporciona ao espectador a possibilidade de experimentar livremente, ludicamente, o cerne da sua existência moral em todos os seus conflitos, em todas as suas virtualidades negativas e positivas”¹⁸. Na passagem dos séculos, mesmo que com suas singularidades propostas pelos momentos diferentes vivenciados, a tragédia humana e cotidiana esteve presente.

Nos limiares de duas Grandes Guerras Mundiais, Brecht retomou a formulação estética burguesa revolucionária, fundada por Diderot e Lessing¹⁹. Ao definirem a dramaturgia como agente de ensinamentos, foram utilizados pelo teatrólogo alemão na formulação da arte teatral a serviço

¹⁶ Ibid., loc. cit.

¹⁷ CHARTIER, Roger. 1945 – *Formas e sentido. Cultura Escrita: entre distinção e apropriação*. Tradução Maria de Lourdes Meirelles Matencio – Campinas, SP: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003. - Coleção Histórias de Leitura. p. 11.

¹⁸ ROSENFELD, 2008, op. cit., p. 22.

¹⁹ Denis Diderot foi um filósofo e escritor francês. Um dos notáveis que participaram do Iluminismo, tornou-se um grande colaborador na escrita das *Enciclopédias*. Enquanto que Gotthold Ephraim Lessing foi um poeta e dramaturgo alemão, também representante iluminista. Exerceu influência decisiva na Literatura Alemã Moderna, do qual é tido como fundador. Suas obras demonstram um caráter crítico e poder criativo que desafiavam as tradições alemãs, sejam poéticas como sociais.

da vida social, aprofundando, cada vez mais, o teatro enquanto linguagem e voz de um povo oprimido pelo capitalismo. No teatro social – naturalista ou marxista - as forças anônimas se impõem esmagadoramente. Conquanto, a cena naturalista dissolve o Eu das personagens no mundo empírico, e Brecht, como marxista, tem uma visão de mundo muito mais dialética da relação indivíduo-mundo. “[...] a razão profunda do seu teatro épico reside numa concepção que atribui uma importância extraordinária ao mundo das coisas 'alienadas' que não pode ser reduzido a normas dramáticas rigorosas”.²⁰

Brecht insistia na concepção de que a “grandeza das obras clássicas é uma grandeza humana, não uma grandeza formal para ser colocada entre aspas”.²¹ Portanto, reconhecia nas obras gregas os seres humanos grandiosos existentes por trás de cada linha. Mesmo assim, configura uma oposição ao teatro aristotélico ou tradicional, por duas razões: primeiro, pelo desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas, mas também as determinantes sociais dessas relações, e devido ao anseio de apresentar um palco capaz de esclarecer o público sobre a nossa sociedade e o dever de transformá-la. Neste ponto, chegamos ao destino final, o teatro brasileiro. Este, fortemente influenciado pelo teatro épico, tivera grande reconhecimento com o aparecimento do Teatro Arena e o Teatro Oficina, ambos em São Paulo. *Eles não usam Black Tie*, de Giancarlo Guarnieri, marcou uma geração.

Arena e Oficina realizam um trabalho aparentemente divergente: na verdade se completam. E, se estudados juntos, revelam a potencialidade criativa e também os limites ideológicos de participação de setores da classe média empenhados na construção de uma cultura socialista. Ambos os grupos defendem os mesmos ideais, mas diferem na maneira de tratá-los: inclusive, enquanto o Arena desenvolve essencialmente o trabalho da dramaturgia, o Oficina volta-se primordialmente para o trabalho de encenação.²²

Chegara o terremoto que agitou os alicerces da sociedade brasileira. Tempos de silêncio, sussurros ou gritos, às vezes impacientes e descontrolados. Para esse destino que escolhi seguir, um período importante da teatrologia brasileira é o posterior ao Golpe Militar, sobretudo, após a promulgação do Ato Constitucional nº 5, que rompera com os pequenos vestígios de liberdade e vida democrática no país, reprimindo quaisquer tipos de manifestação cultural. As décadas de 60 e

²⁰ ROSENFELD, 2008, op. cit., p. 138.

²¹ PEIXOTO, 1986, op. cit., p. 36.

²² Ibid., p. 122.

70, talvez, tenham sido as mais fecundas do século. Para Peixoto²³ “marcam o amadurecimento da dramaturgia e da encenação, a afirmação de uma geração que assume o teatro como atividade socialmente responsável, lançando-se na investigação dos temas mais urgentes do processo sócio-político nacional”. Incluindo que foram marcadas pelo difícil e exaustivo trabalho de resistência cultural. Confuso e contraditório, necessário e dilacerante. Censura, tortura, exílio, prisão: tornaram-se palavras comuns no vocabulário daqueles que praticavam esta arte.

A dramaturgia também é composta por caminhos que se cruzam. Em Campina Grande no ano de 1940, nasceu o dramaturgo Vicente de Paula Holanda Pontes, e no Rio de Janeiro em 1944, o músico, dramaturgo e escritor brasileiro Francisco Buarque de Hollanda. O primeiro conhecido como um grande intelectual do país, era famoso no ramo da dramaturgia, da rádio e da televisão nacional. Enquanto que o último ganhou inúmeros prêmios no campo musical, sendo um dos maiores nomes dentre os escritores do Brasil. Críticos do regime ditatorial brasileiro, suas obras possuem uma forte conotação política e social alicerçada no período que viviam. Unidos no mesmo ideal, escrevem uma apropriação, em 1975, da peça de Eurípides, dando uma nova face a *Medeia*: Joana. Acredito que *Gota D'água: uma tragédia brasileira* corrobora a importância dos clássicos na contemporaneidade, e como diversos personagens são eternizados.

O opressivo clima geral em que a vida cultural brasileira mergulhou no período ditatorial, acrescido da credulidade de um público tornado indefeso pelo bombardeio dos veículos de comunicação de massa, acredita Yan Michalski, foram os motivos que condensaram ao teatro um clima, muitas vezes, de monotonia e tédio. Dentro deste panorama, o ano de 1975 não se revelava, inicialmente, muito promissor para o crítico teatral. Quanto à apropriação²⁴ de uma obra grega, o crítico diz que “A utilização de grandes mitos do classicismo grego para discussão de temas atuais virou há muito rotina, cujos resultados tendem mais frequentemente para uma amável vulgarização

²³ Ibid., p. 121.

²⁴ A hermenêutica pensava a apropriação como um momento em que a “aplicação” de uma configuração narrativa particular à situação do sujeito transforma, pela interpretação, a compreensão que ele tem de si mesmo e do mundo, portanto, sua experiência fenomenológica. Contudo, Roger Chartier distanciou-se desta perspectiva, acreditando que a apropriação visa uma história social dos usos e das interpretações, remetidas às suas determinações fundamentais e inscritas nas práticas específicas que as constroem. “Dar assim, atenção às condições e aos processos que muito concretamente, fundamentam as operações de produção do sentido é reconhecer, contrariamente, a antiga história intelectual, que nem as ideias nem as inteligências são desencarnadas, e, contrariamente aos pensamentos universalistas, que as categorias dadas como invariantes, que sejam fenomenológicas ou filosóficas, devem ser pensadas na descontinuidade das trajetórias históricas. (CHARTIER, 2003, op. cit., p. 152/153).

do que para um esclarecedor revigoramento”.²⁵ No entanto, para ele, *Gota D'água* mostrou-se, com louvor, a riqueza da arte teatral, pois não deixou de ser uma obra intensamente pessoal e original cuja ambientação e caracterização indicam os perfis de dois dramaturgos brasileiros.

No percurso, muitas correntes historiográficas passam por nós. Somos apresentadas, conhecemo-nos, e, no fim, as que nos são mais interessantes, são justamente aquelas que aprofundamos nossos conhecimentos. Destarte, aqui, caminho conjuntamente com a história cultural do social, ao passo que analiso as conjunturas sociais de práticas culturais. Dando às ações e comportamentos humanos problemas históricos específicos, relacionados à hierarquia e posição social. O cotidiano presente nas representações trágicas obtém valor histórico, haja vista no seio de sua estrutura nos ser permitida uma análise dos sistemas históricos ali contido, que, principalmente, contribuem para explicar o seu funcionamento. Espaço de embates sociais e códigos, permanentes ou transformadores, a teatrologia complexifica, abandonando e silenciando quaisquer um que a pense como lugar de mero prazer catártico.

Profundas foram as alterações que transformaram as relações entre as pessoas envolvidas com o mundo da escrita, as estratégias intelectuais e, igualmente, as formas de ler. As leituras variam de acordo com o contexto que o leitor está inserido, e quais são suas intenções. Seus olhares são mútuos diante da obra – a forma que eu leio não é a mesma do outro. Isso enriquece e pluraliza o próprio texto. Assim, “recebido em lugares distintos, por diferentes públicos e por meio de variadas formas de comunicação, o “mesmo” texto não é mais o mesmo”.²⁶ A leitura guarda consigo segredos e aventuras que sobrevivem ao tempo, prática rara e difícil, que exige memória e tato para que os sentidos sejam descobertos e revelados. Nisto, a leitura de *Medeia* feita por Chico Buarque e Paulo Pontes engradece o próprio texto, tanto como nos presenteia com uma nova releitura marcada pelos constrangimentos históricos e sociais do período ditatorial.

De fato, a atividade de leitura apresenta [...] todos os traços de uma produção silenciosa: deriva através da página, metamorfose do teto pelo olho do viajante, improvisação e expectativa de significações induzidas por algumas palavras, transposição dos espaços escritos, dança efêmera [...] [O leitor] insinua as sutilezas do prazer e de uma reapropriação no texto do outro: ele caça ilegalmente

²⁵ MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Fernando Peixoto org. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. p. 238.

²⁶ CHARTIER, 2003, op. cit., p. 14.

aí, ele é transportado, ele se faz plural como os barulhos do corpo.²⁷

Nas sociedades, a escrita e a leitura consistem em modelos e códigos compartilhados por cada grupo social. Eurípides, ao escrever *Medeia* transportou para o texto os olhares do lugar no qual se encontrava, espaço este: social, histórico e econômico. Chico Buarque e Paulo Pontes, ao lerem sua obra e ao apropriá-la também traduziram em palavras os sentimentos e ideologias que carregam consigo. *Medeia* e *Joana*, ambas protagonistas das tragédias, mesmo que separadas por alguns milhares de anos, partilham semelhanças e diferenças. Ora caminham de mãos dadas, ora se afastam completamente. São personagens femininas construídas por dramaturgos coadunados à arte teatral, que, cada qual, no seu tempo, problematiza os olhares para com o outro. Fazendo-me questionar: como somos nós em relação ao outro, diferente? Como as mulheres nos são apresentadas, sob a ótica do masculino?

Na mitologia grega, *Medeia* fora uma princesa da Cólquida, filha do Rei Eetes, e por isto descendente do deus Hélios. Além de ser, provavelmente, sobrinha de Circe, conhecida feiticeira da mitologia. Devido a sua família, é detentora de uma grande sabedoria das artes da feitiçaria. *Medeia* foi uma personagem mitológica recorrente em várias obras na Antiguidade Grega, como em Hesíodo e Eurípides. Abandona pátria e família, ao se apaixonar pelo herói grego Jasão, auxiliando-o nas atividades impostas pelo seu pai para a obtenção do Velocino de Ouro, e matando o irmão para que sua fuga se concretizasse. *Medeia* não mensurava esforços para satisfazer os seus desejos, mesmo que a vida de alguém dependesse disso. No entanto, em Corinto foi desprezada pelo esposo, mesmo dando-lhe dois filhos, que tanto ajudara, por este desejar novas bodas com uma princesa grega, logo, de melhor estirpe – tendo em vista que *Medeia* era bárbara. Deveras, ela não silencia, e seu sofrimento e fúria carregariam todos aqueles que pairassem na sua frente.

Milênios depois, *Medeia* ressurge em *Joana*: uma lavadeira que mora em um conjunto habitacional, chamado Vila do Meio-dia, na periferia do Rio de Janeiro – Brasil. Compartilham a destinação de batalharem pelos seus maridos e, fazerem-nos vencedores na vida. *Joana* trabalha de sol a sol para sustentar a si, aos filhos e Jasão. Conhece a luta dos trabalhadores que dão o suor para manter-se, contudo, encontram-se cada vez mais endividados, explorados e coagidos pelo patrão Creonte, burguês que não mede impulsos para afundar os moradores da vila na lama e que

²⁷ Ibid., p. 155.

adora esbanjar a riqueza e a luxuosidade que pode oferecer a única filha: Alma. Esta, por seu lado, tira de Joana o pouco que ela tem: seu marido. Jasão se vê atraído pelas ofertas que a vida burguesa lhe proporciona e pelo sucesso que a música, patrocinada por Creonte, lhe traz. Isto posto, renuncia aos seus, à pobreza, ao seu passado e à sua história. Joana cansada de uma vida de silenciamento, desta vez, não se cala. Brada, para todos ouvirem, a dor sentida.

Entre os textos literários, incluem-se as tragédias, que expõem os princípios contraditórios de construção do mundo social, a ordem dos atos pelos quais os indivíduos, em uma dada situação, classificam os outros, classificando-se, portanto, a si mesmos. Cada traço das personagens é marcado pela oposição com o outro, Medeia e Joana estabelecem-se como transgressoras, contra-modelos²⁸ de uma moral imposta pela conjuntura da sociedade. “A personagem pode ser uma espécie de oxímoro vivo, o lugar da tensão dramática por excelência, justamente por ser ela a união por metáfora de duas ordens de realidades opostas”.²⁹ Medeia corresponde às contraposições do ser grego e dos estrangeiros, Joana representa o lugar do explorado, abandonado e esquecido, em detrimento de uma Alma, com regalias, extremamente rica e luxuosa, que pode contar com a proteção e posses do pai. Neste lugar outrora desconhecido, encontramos as contradições dos seres humanos cravadas na loucura e sanidade, desejo e repulsa, explorados e exploradores, pobreza e riqueza, as dicotomias que compõem a vida.

O que os espetáculos representam, complementando, está associado, também, às necessidades políticas. A dimensão política do teatro não é ignorada, contudo, isto não indica que se manifesta no texto de forma direta. No que concerne a inteligibilidade do passado, a conjuntura política ateniense é primordial para a constituição da peça de Eurípidés. Este sentia os ressentimentos entre Esparta e Atenas, presenciou o crescimento dos desentendimentos das duas

²⁸ O uso de modelos é uma operação conceitual visando a representar relações ou funções que ligam as unidades de um sistema. Suas interações entrelaçam os elementos de um conjunto dado. Construir um modelo supõe uma generalização prévia e, num segundo momento, o de sua aplicação, ele deve permitir uma explicação abrangente de um fenômeno ou grupo de fenômenos. O que significam tais parâmetros para os historiadores? Virgínio Fontes (1997, p. 357) diz que: “Em primeiro lugar, o uso de modelos pressupõe, por si só, que a história não é composta de 'fatos' únicos, irrepetíveis, nem de singularidades irredutíveis umas às outras. As sociedades constituem sistemas integrados, articulados, e seus componentes são passíveis de uma análise que os identifica a partir de certos atributos (predicados) claramente estabelecidos. Os dados empíricos podem sofrer um processo de seriação e quantificação, organizando-se critérios que os agrupem por grupos implica a respeitar a forma pela qual tal relação se estabeleceu historicamente na prática social”.

²⁹ UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 78.

pólis, e a eclosão da Guerra do Peloponeso. Este cenário foi o bastidor da trama. *Gota D'água* encarnou uma crítica explícita às medidas governamentais da Ditadura Militar. O uso da linguagem popular e das palavras buscava a reaproximação do teatro brasileiro com o povo brasileiro. As práticas culturais assumem um dever para com a sociedade, e travam uma luta com unhas e dentes.

Antes de ser a ocasião de uma identificação (em si sob as aparências de outro), o espetáculo é, fundamentalmente, a ocasião de um reconhecimento cultural e ideológico. Este reconhecimento de si supõe, no princípio, uma identificação essencial (que torna possíveis, enquanto psicológicos, os próprios processos de identificação psicológicos): o que une os espectadores e os atores reunidos em um mesmo lugar, durante a mesma noite.³⁰

Na caminhada pelo solo desconhecido, as mulheres seguiram ganhando os palcos, seja em 431 a.C., no entremeio, ou em 1975. Neste particular, a história cultural reforçou, historiograficamente, o avanço da abordagem do feminino. “[...] preocupada com as identidades coletivas de uma ampla variedade de grupos sociais: os operários, camponeses, escravos, as pessoas comuns. Pluralizam-se os objetos da investigação histórica, e, nesse bojo, as mulheres são alçadas à condição de objeto sujeito da história”.³¹ A literatura, pintura, linguística e antropologia foram auxiliares à história no desvendamento das diversas dimensões contidas no universo do objeto. Destarte, o trágico euripideano e contemporâneo tornam-se objetos de estudo; e assim, sendo-me possibilitado estudá-los e lançar-me neste campo de diversidade.

No que concerne ao gênero, reitero que ambas protagonistas são construídas sob um alicerce da representação³² de transgressoras femininas. *Medeia* foi escrita por um homem grego, respaldando, portanto, os conflitos sociais existentes nas diferenças categóricas de gênero e de pátria. Joana por dramaturgos homens e intelectuais que não partilham das mesmas condições da personagem, mas que nela solidificaram as suas ideologias de compromisso para com uma crítica ao sistema capitalista e à sociedade que cega diante da exploração dos trabalhadores mais pobres.

³⁰ GUÉNOUN, Denis. 1946- *O teatro é necessário?* Tradução Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 116.

³¹ SOIHET, Rachel. História das Mulheres. In. CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. (orgs). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997. p. 275.

³² O conceito de representação assume a forma de um olhar, tal como enfatiza CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. *Annales*. Paris, nº 6, p. 1505 – 1520, nov- dez, 1989., no qual o dramaturgo dá sentido ao mundo que é dele. Não há uma dissociação da realidade e da representação, ambas ganham vidas no palco, haja vista serem frutos de uma visão de mundo, dos acontecimentos históricos, do presente de quem escreve. Os personagens que encenam são os mesmos oriundos do mais íntimo do poeta, são os seus anseios e realidade representados. O texto, como propõe Chartier, – inclusive a apresentação – não existe em si, separado de toda materialidade. Não existe sem o suporte de quem lê e assiste.

Deste modo, quando nós historiadores buscamos “encontrar as maneiras pelas quais o conceito de gênero legitima e constrói as relações sociais, [começamos] a entender a natureza recíproca do gênero e da sociedade, as formas particulares e contextualmente específicas pelas quais a política constrói o gênero e o gênero constrói a política”.³³ A personagem encontra-se em constante encontro com o outro.

E esta relação eu/tu, no plano teatral, implica numa relação sempre renovada, entre a personagem e sua própria subjetividade, correspondente aos sentimentos do autor e aos nossos que lemos/assistimos. A cada momento da ação eu/tu há indicações do movimento das relações intersubjetivas. Não são apenas as respostas que permeiam nesse atribulado caminho, mas, sobretudo, as perguntas, destarte: uma questão que coloco em toda leitura, o que a personagem, numa determinada sequência, faz de seu eu? O que Medeia e Joana fazem consigo? Por que os dramaturgos se utilizam delas? O fim trágico e a distância total dos dois, respondem essas inquietações. Só precisamos ter em mente tal como Peixoto³⁴ que “não existe forma ideal de fazer teatro, o ponto de partida e o ponto de chegada é a realidade social na qual o espetáculo nasce, vive, existe e morre. Somente um estudo profundo e crítico do real pode fornecer os caminhos de ação”.

Proponho-me, por conseguinte, contar-lhes sobre as análises acerca dos sentimentos intensos relegados às protagonistas em ambas as peças, e como eles denotam diversos aspectos sociais e culturais que envolvem a sociedade de cada época. Inicialmente, teço considerações acerca da construção do amor em cada personagem e como isto relaciona-se ao modelo de mulher idealizado pelos que estavam no poder; em seguida, discuto como o sofrimento que as assolam esboçam ou acarretam em conflitos entre os gêneros; reflito como as fúrias arrebatam-lhe a vingança, tendo como cenário as condições sociais que ambas estavam inseridas; e, por fim, comparo os diferentes desfechos trágicos, para compreender a representação dada a cada personagem, pelos dramaturgos diante dos acontecimentos de cada período histórico.

Se iniciei falando do tempo, encerro retomando o mesmo. Destacando que as experiências se produzem no tempo, bem como nos espaços, porque, escreveu Ricouer³⁵, temos de percorrer,

³³ SCOTT, Joan Wallach. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação e realidade. Porto Alegre, vol. 20, no 2, jul/dez. 1995. p. 89.

³⁴ PEIXOTO, 1986, op. cit., p. 62.

³⁵ RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tradução Claudia Berliner; revisão da tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar; introdução Hélio Salles Gentil. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

reter, reconhecer, todos os componentes e todas etapas das experiências narradas. *Medeia e Gota D'água*, haja vista serem narrativas dramáticas, trazem à linguagem a experiência humana no mundo. Destarte, “[...] o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal”.³⁶ Assim, através dos sentimentos como o amor, o sofrimento e a vingança, busco compreender as personagens femininas construídas com diversas conotações políticas e sociais no tempo, de acordo com o período histórico que são escritas, representadas e apropriadas. Avante lançar-se neste caminho que se abre para nós.

³⁶ Ibid., p. 92.

2. PRIMEIRO ATO: DIZE-ME COMO AMAS, QUE EU DIGO QUE MULHER ÉS

*Mirem-se no exemplo
Daquelas mulheres de Atenas
Despem-se pros maridos
Bravos guerreiros de Atenas [...]*

*Mirem-se no exemplo
Daquelas mulheres de Atenas:
Geram pros seus maridos
Os novos filhos de Atenas³⁷*

(A atriz entra em cena e inicia a sua jornada)

2.1. NOS PRIMÓDIOS

Observo-me perante o espelho, e contemplo uma imagem construída por outrem. Pensamentos perturbam minha mente. Tento, a todo custo, compreender minha existência. Deparo-me com momentos que revelam a história humana: mitologias, teologias, ciências, artes. Nós, mulheres, presenciamos e vivenciamos todos esses períodos. Nossa gênese perpassa a história, e, é definida de acordo com cada crença ou saber. Estas origens estabelecem quem somos, o que sentimos, nossos comportamentos, além dos direitos e deveres para com a sociedade em que estamos subsumidas. Sendo assim, nessa iniciativa de compreensão interior, peregrino no campo histórico do feminino. Caminho deveras tortuoso e turbulento, mas, que nos revela a imensidão da complexidade humana e da problemática do ser.

³⁸A vocês, homens, estavam relegados a escuridão e o frio. Na mitologia grega, Prometeu, um titã da segunda geração, compadecido do cenário decidiu presenteá-los com a civilização, diferenciando-os dos demais animais. Para isto, utilizou-se da artimanha e roubou o fogo sagrado de Zeus. Este, com raiva, escondeu o trigo para que os homens precisassem trabalhar no fazer do pão. Além do mais, não satisfeito com a guerra deliberada contra os mortais, convocou Hefesto, Atenas, Afrodite e Hermes para criarem um ser que atormentaria o homem até o fim dos seus dias:

³⁷ Música: *Mulheres de Atenas* (1976). Composição: Augusto Boal e Chico Buarque

³⁸ Nesta narrativa inicial estou parafraseando mitos contidos no livro VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*/ Jean-Pierre Vernant; tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

a mulher. Hefesto molhou a argila com água e modelou uma espécie de estátua, uma figura virgem, pronta para o casamento. As feições eram as mais belas e graciosas. Hermes deu-lhe o sopro da vida, conferindo-lhe força e voz. Atenas e Afrodite vestiram-lhe com os mais esplêndidos trajes, típicos do corpo feminino³⁹, prolongando a sua beleza.

A primeira mulher estava ali, diante dos deuses e dos homens. Ela, a partir de então, tornar-se-ia o arquétipo⁴⁰ da mulher grega, na Antiguidade. Hermes pôs em sua boca palavras mentirosas, dotou-a de um espírito ardiloso e de um temperamento vil. Sua aparência divina era sedutora. Prometeu quando se deparou com a oferenda de Zeus ao seu irmão, Epimeteu, previu que o mal estava por vir. Em sua casa havia um vaso que carregava dentro de si todos os males do mundo, ele nunca deveria ser aberto. Pandora, possuidora da curiosidade, abriu-o e todas as coisas ruins espalharam-se pelo mundo. Ao mesmo tempo que a mulher, desde a criação, portava em si a maldade, fora, também, responsável pela sua multiplicação. A esperança foi o único sentimento que restou no vaso, e, a ela, nos apegamos para traçar a trajetória feminina.

“Se Prometeu urdiu uma artimanha para roubar o fogo de Zeus, atraiu para si mesmo uma réplica encarnada pela mulher, sinônimo de fogo ladrão, que Zeus criou para infernizar a vida dos homens”.⁴¹ Na verdade, a mulher e a esposa, na perspectiva da Antiguidade, são um fogo que queima o marido continuamente, dia após dia, que o resseca e o envelhece prematuramente. A humanidade tornou-se dupla, não mais constituída unicamente do gênero masculino. Composta, desde então, de dois sexos diferentes, ambos necessários à descendência humana. Os homens passavam a não estar no mundo espontaneamente, mas nasciam das mulheres. Para se reproduzirem, os mortais teriam de se acasalar, e isso dá início a um movimento diferente do tempo. Com Pandora houve um novo sentido para a temporalidade.

O seu mito mantém um laço íntimo com a sociedade. Resultante “não da invenção

³⁹ Ressaltando que “o feminino já existia, porquanto havia deusas. Essa criatura é modelada como um *párthenos*, virgem, à imagem das deusas imortais”. (Ibid., p. 69).

⁴⁰ De acordo com BOLEN, Jean Shinoda. *As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres*. Tradução Maria Lygia Remédio; revisão Ivo Storniolo. São Paulo: Edições Paulinas, 1990. p. 37, “Jung introduziu o conceito de arquétipo na psicologia. Ele viu arquétipos como padrões de comportamento instintivo que estavam contidos no inconsciente coletivo. O inconsciente coletivo é a parte do inconsciente que não é individual, mas universal, com conteúdos e maneiras de comportamento que são mais ou menos os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos.”

⁴¹ VERNANT, 2000, op. cit., p. 73.

individual nem da fantasia criadora, mas da transmissão e da memória”⁴², reverbera a *Mnemosýne* dos seres humanos em um espaço temporal. O mito falaria da realidade, envolvendo-os de segredo, de forças e da natureza, de noções morais, de asserções filosóficas ou de acontecimentos pertencentes à vida de personagens humanos. A mitologia grega representava os conflitos, os pensamentos, e as relações sociais de inúmeras culturas. Destarte, Pandora, semelhantemente a outras mulheres mitológicas, reflete os olhares das comunidades para com esta categoria social. Existiram – ou idealizaram – Penélopes, Helenas, Hécubas, Cassandras e Andrômedas na constituição da Grécia Antiga. Como deveríamos ser, ou não ser, as personagens míticas traduzem convenções de comportamentos acerca do gênero; que, findaram no tempo, ou atravessaram-no.

A mitologia grega que conhecemos, nos foi transmitida incorporada “aos textos literários, históricos, filosóficos. As versões mais antigas apareceram – na época homérica ou de outros ciclos cujos fragmentos nos chegaram -, nas diversas formas de poesia sapiencial coral, lírica, trágica”⁴³. Com o decorrer da história, as práticas e produções culturais humanas sofreram alterações que transformaram profundamente as relações entre os homens, os mitos, e o mundo da escrita dramática. As narrativas mitológicas que outrora foram incorporadas aos textos das mais diferentes áreas do saber continuaram vinculadas a estas escritas; no entanto, sofrendo a modificação que a nova época lhes fomentava. Além de Pandora e Melissa, a História presenciou o surgimento de outros arquétipos femininos que regeram os comportamentos das mulheres nas sociedades ocidentais, como as Evas e as Marias. Todavia, o modelo de mulher ateniense permaneceu sendo citado em músicas, literaturas ou peças teatrais, seja como crítica, seja como conformação social.

A utilização desse modelo sinaliza uma atividade comum na história: a apropriação de diferentes fazeres do passado. E como historiadora, acredito, do mesmo modo que Chartier⁴⁴, no fato de que “a leitura das diferentes temporalidades faz que o presente seja o que é, herança e ruptura, invenção e inércia ao mesmo tempo, continua sendo a tarefa singular dos historiadores e sua responsabilidade principal para com seus contemporâneos”. O presente está intrinsecamente ligado ao passado, bem como a tudo que aconteceu no entremeio, e estudá-los é meu compromisso.

⁴² Ibid., p. 12.

⁴³ VERNANT, Jean-Pierre; HINGLEY, Richard. *Textos didáticos: repensando o mundo antigo*. Traduções de Renata Cardoso Belebony e Renata Senna Garraffoni. Campinas: IFCH/UNICAMP, nº 47, Março de 2002. p. 13.

⁴⁴ CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. 2ª Edição. Lisboa: Difel Difusão Editorial Lda, 2002. p. 68.

Neste ponto, a História Cultural me permite identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade ou idealização de modelos são construídos, pensados e dados a ler. Além de auxiliar nas análises das continuidades e rupturas no processo histórico dos pensamentos acerca do feminino em diferentes dramaturgias.

2.2. CONJUNTURA SOCIAL

Acredito que os tempos sombrios concebem as melhores literaturas e tragédias. Sinto isso ao ler Brecht, Dostoiévski e Remarque. O mesmo acontecia quando me debruçava sobre as obras de Graciliano Ramos e Dias Gomes. Um texto não existe somente em si, no que está impresso nas páginas, separado de toda a materialidade que o circunda; ele contempla o contexto em que está inserido, as ideologias de quem o escreve, a recepção de quem o lê, respira, em conjunto, o ar com os seus contemporâneos. Períodos nebulosos e cinzentos parecem fazer com que os olhos exijam mais de si, e repassem todas as exigências para as mãos que escrevem. O Brasil, que vivenciara um período curto de democracia, no ano de 1975 – denominado pelo Jornal Movimento como o “Ano de Luta”⁴⁵ – estava sob o domínio da Ditadura Civil-Militar⁴⁶.

Iniciando os tempos sombrios em abril de 1964, o golpe militar obrigou a história política brasileira a dar uma reviravolta. Desmoronava a primeira experiência democrática – de colônia de Portugal o Brasil tornou-se Império, posteriormente uma República concentrada nas mãos dos grandes fazendeiros paulistas ou mineiros, e depois uma ditadura de Getúlio Vargas chamada Estado Novo – que o país vinha construindo, aos trancos e barrancos, ao longo de dezoito anos. O golpe mudaria radicalmente a vida daqueles brasileiros que não enxergavam motivos para comemorar e receber com felicidade a derrocada de um governo civil eleito – de Jânio Quadros, após a renúncia, João Goulart –, o qual, mal ou bem, tentava implantar reformas em benefício do povo. Eles acabariam se opondo de distintas maneiras a um regime militar apoiado aos estratos

⁴⁵ *O Movimento*. São Paulo - SP: nº 2. 14 de julho de 1975.

⁴⁶ O conceito Ditadura Civil-Militar colocado neste artigo é embasado no livro *1964: A conquista do Estado* de René Armand Dreifuss. No qual evidencia-se que o golpe, tal como o seu período de existência, foi arquitetado e mantido não apenas pelos militares, e sim por toda uma elite orgânica que compunha o poder. Entre eles estavam, por exemplo, a burguesia, composta pelos grandes empresários e latifundiários. Importante destacar, também, que uma grande parcela de mulheres, sobretudo as que possuíam fortes vínculos com o IPES, apoiaram o golpe e representaram mais uma força na sua configuração. Elas formaram a “Rede de Democracia” que levou às ruas as Marchas da Família com Deus pela Liberdade.

mais conservadores da sociedade.

Uma de suas dimensões mais conhecidas foi a virulência (e a falta de inteligência) com que o regime atacou a produção artística e cultural do país – com impacto às vezes devastador sobre os seus profissionais. Só em 1969, o primeiro ano da era do AI 5, foram censurados 10 filmes e 50 peças teatrais [...] Mesmo em 1976, quando o regime acenava com a distensão, foram censurados 74 livros – uma em cada três obras examinadas – e 29 peças. Em alguns casos, a proibição era total. Vendava-se a encenação de espetáculos, a exibição de filmes, e a divulgação de canções. Em outros, extirpavam-se frases, situações, personagens, estrofes. Quase sempre o objeto era calar, mais do que a obra, o autor.⁴⁷

Neste contexto inseriu-se a peça *Gota D'água: uma tragédia carioca*, escrita em 1975. O drama representava uma tragédia ambientada em um conjunto habitacional, em uma favela do Rio de Janeiro, que recebia o nome de Vila do Meio Dia – propriedade de um notório empresário chamado Creonte. Neste lugar, ele era o rei. Mandava e desmandava. Explorava os moradores que, por sua vez, viviam à míngua. Diante deste cenário, Joana era uma mulher que trabalhava arduamente para sustentar a si, aos filhos e ao marido Jasão, que era sambista. Partilhavam desta realidade os demais moradores da vila: Zaíra, Xulé, Estela, Amorim, Maria, Nenê, Boca Pequena, e Cacetão. Certo dia, uma música de Jasão caiu no gosto do povo, e passou a ser tocada incessantemente na rádio; enquanto ele arrebatava o coração da filha de Creonte. O que fez? Abandonou sua esposa e seus filhos para viver a nova vida que brotava.

Gota D'água, autoria de Chico Buarque e Paulo Pontes, é uma apropriação da famosa tragédia euripideana: *Medeia* – uma personagem da mitologia grega que inspirou história, mitos e muitas obras. Suas atitudes e façanhas encantam, assustam e fascinam até hoje. Uma princesa da Cólquida – conseqüentemente, uma estrangeira para os gregos – que dominava as artes da feitiçaria e não media esforços para alcançar o que desejava. Ludibriada pelos deuses, ajudou o herói Jasão a vencer as tarefas e ganhar o Velocino de Ouro em troca das bodas. Nisto, colocou-se contrária aos seus e a favor da Grécia. Fugiu com o herói, largando os vestígios do corpo do seu irmão Apsirto, que matara ao consolidar sua deserção; tornara-se uma mulher sem pátria em nome do “amor”. Morte pairava no seu destino. Só não estava nos seus planos ser abandonada, anos depois, por seu amado que buscava um novo casamento, mais próspero, com a princesa de Corinto: uma

⁴⁷ ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de. WEIS, Luiz. Carro Zero e Pau de Arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militares. In. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. Volume 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 341.

grega. Quando *Lissa*⁴⁸ e a *hybris* prevalecem frente ao *logos*⁴⁹, Medeia teceu a sua trama.

A conjuntura grega no momento de escrita da tragédia também estava abalada. Era duramente criticada por líricos, filósofos, historiadores e poetas. Os conflitos interiores agravavam-se. *Medeia* era apresentada, de acordo com Trajano Vieira⁵⁰, em março de 431 a. C.; esta data seria lembrada pelos atenienses, pois, poucos dias antes a cidade de Plateia, aliada de Atenas, sofrera ataque tebano – este episódio deu início a Guerra do Peloponeso que, como demonstrou Tucídides⁵¹, acarretou no colapso da ordem. O historiador acreditava que a Hélade nunca tinha sofrido tamanhos desastres, nunca tantas cidades foram capturadas e devastadas, e nunca tanta gente foi exilada ou massacrada, quer no curso da própria guerra, quer em consequência de dissensões civis. E *Medeia* carregou consigo estas agitações. O interior da sociedade era o interior da personagem, e, sobretudo, do dramaturgo em conflito e dúvidas sobre o que era certo e errado, justo ou injusto, e como agir diante das intempéries.

Ressaltando que *Medeia* de Eurípides foi apropriada em diferentes momentos da História. Na Roma Antiga tenho o conhecimento de uma obra completa de Sêneca, que sobreviveu e está traduzida; uma de Ovídio, que restou apenas dois versos. No Brasil, na contemporaneidade, além da já citada, conheço a peça *Além do Rio: Medea* (1961), de Agostinho Olavo. As tragédias enquanto categorias de produção cultural, são construídas nas continuidades e discontinuidades das trajetórias históricas e humanas, por isto é possível distinguir as semelhanças e diferenças destas obras com a tragédia euripideana. Os dramaturgos são pertencentes a determinantes institucionais que os fazem interpretar as leituras de dramas anteriores com olhares distintos dos demais. Calcadas em processos que elaboram sentidos, as tragédias representam diferentes modos

⁴⁸ Segundo BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega, vol. II*. 21ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012, *Lissa* ou *Lýssa* é a personificação, na mitologia grega, da ira, raiva e fúria desenfreada que leva o indivíduo a loucura.

⁴⁹ *Hybris* geralmente é associado a um sentimento violento. VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Tradução de Ísis Borges B. da Fonseca – 19ª Ed. – Rio de Janeiro: Difel, 2010 escreve que *hybris* se constitui como tudo que é descomedido, passa dos limites; representando, sobretudo, o excesso de orgulho; e que *logos* para os filósofos gregos é uma palavra que possui ampla significação. Com Heráclito de Éfeso torna-se um conceito da Filosofia relacionado à razão, a capacidade de racionalização do homem.

⁵⁰ VIEIRA, Trajano. *O destemor de Medeia e o teatro do horror*. In: EURÍPIDES, c. 480-406 a.C. *Medeia*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira; comentário de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Ed. 34, 2010. p. 157 – 176.

⁵¹ Tucídides foi um historiador que pertencia à aristocracia de Atenas, tendo recebido correspondente educação e valiosa herança de seu pai, dono de uma mina de ouro na Trácia. Embora sua família fosse hostil a Péricles, Tucídides dele se tornou um ardoroso partidário. Discípulo de Anaxágoras, Tucídides foi amigo de Górgias e Protágoras, de Antífon, de Sófocles e de Eurípides. Por sua educação e por suas ilustres amizades adquiriu uma ampla cultura e desenvolveu o excelente comando de sua língua que revelaria na *História*.

de apropriação do escrito no tempo e no espaço – seja ele físico ou social.

Tendo por base que é por meio das práticas culturais⁵² e ideológicas materializadas no discurso que as pessoas interpretam a si mesmas, seu modo de ser, de viver, enfim, o seu contexto sociocultural, caminho através da poesia de Chico Buarque e Paulo Pontes. O primeiro escreveu diversas músicas que apontam o universo antigo, inclusive: *Mulheres de Atenas*. “Além de utilizar metáforas para representar os papéis femininos, a ironia é recurso também muito utilizado por Chico Buarque para a reformulação do modelo que já se encontra sedimentado em nossas cognições”.⁵³ No Rio de Janeiro, na década de 70, o poeta ironiza os valores morais e sociais impostos às mulheres indicando: Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas! Proporcionalmente o mesmo acontece com *Gota D’água: uma tragédia carioca*, os dramaturgos nos apresentam uma abordagem do cenário grego antigo, adaptado à realidade brasileira, como eixo para reivindicações e construções de um presente que os inquietava.

2.3. O ESPETÁCULO, QUERO LUZ

O uso de mitos em tragédias, remonta à Antiguidade. Aristóteles, na *Poética*, dividiu o trágico em seis partes⁵⁴. O elemento primeiro, e mais importante para o filósofo, era o enredo. Este

⁵² O conceito de prática cultural em Michel de Certeau. Seria uma combinação, mais ou menos coerente e fluida, de elementos cotidianos concretos ou ideológicos, ao mesmo tempo, passados por uma tradição (de uma família, de um grupo social) e realizados dia a dia através dos comportamentos que traduzem uma visibilidade social fragmentos desse dispositivo cultural, da mesma maneira que a enunciação traduz na palavra fragmentos de discursos. “Prático” vem a ser aquilo que é decisivo para a identidade de um usuário ou de um grupo na medida em que essa identidade lhe permite assumir o seu lugar na rede das relações sociais inscritas no ambiente.

⁵³ PACHECO, Siomara Ferrite Pereira. *Discurso, Cognição e Sociedade: texto e contexto na representação do feminino por Chico Buarque de Holanda*. 210 p. Tese apresentada na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2014. p. 22.

⁵⁴ Aristóteles definiu a tragédia com seis partes constitutivas: enredo (*mýthos*), caracteres (*éthé*), elocução (*léxis*), pensamento (*diánoia*), espetáculo (*ópsis*) e melopeia (*melopoíta*). “Portanto, o enredo é o princípio, como que a alma, da tragédia; em segundo lugar [1450b] estão os caracteres [...] A tragédia é a mimese de uma ação e, sobretudo da ação, a mimese de homens que agem. Em terceiro lugar temos o pensamento, que consiste na capacidade [5] de dizer o que é pertinente e adequado; o que equivale, no que tange aos discursos, à tarefa da política e da retórica, pois, com efeito, os antigos poetas faziam falar as personagens na condição de políticos, enquanto os de nossos dias os fazem falar retóricos. “Caráter” é a modalidade de pronunciamento em que se pode manifestar uma escolha qualificada – eis por que não há caráter em discursos nos quais se manifesta absolutamente uma escolha que escapa [10] a tal tarefa. Há pensamento quando se demonstra algo como é, ou como não é, ou quando se enuncia algo de universal. [...] a quarta, no que tange a linguagem, é a elocução, como disse, manifestação de sentido que ocorre em função da escolha das palavras, e que possui a mesma efetividade quer tratemos de versos [15] ou de prosa. [...] a melopeia é o maior dos ornamentos, enquanto o efeito visual do espetáculo cênico, embora fortemente capaz de conduzir os ânimos, é menos

refere-se aos mitos e seu uso efetivo na construção das obras do dramaturgo. O trágico, portanto, através da mitologia, propõe ao espectador uma interrogação de alcance geral sobre a condição humana, suas limitações e finitude necessárias. Ele carrega consigo uma linha tênue entre o mito e a sociedade, e, na sua mira, há uma espécie de saber que nos auxilia na análise das atividades do homem. Este mesmo saber, que é imprescindível para o estudo da abordagem mítica de Medeia em Eurípides, evidenciando diversos aspectos da sociedade ateniense essenciais para a compreensão do feminino, fora apropriado pelos teatrólogos brasileiros como ferramenta para a construção cotidiana dos moradores da Vila do Meio Dia.

Além disto, o processo mimético, estudado por Aristóteles, corresponde à memória. O enredo, por mais que utilize personagens reconhecidas do cenário mítico, ao relacionar-se com a memória dos acontecimentos adquire novas conotações. O mito estará se reinventando simultaneamente à sua época. Muitos brasileiros testemunhavam momentos de repressão e censura. No âmago da sociedade havia a tortura, a dor, e o silenciamento de todos aqueles que se opusessem aos padrões políticos, sociais e morais impostos pelos que estavam nos lugares de poder político. Destarte, consoante à memória dos acontecimentos no período ditatorial, apesar das tentativas de censura característica do momento, *Gota D'água* deu uma nova face ao mito de Medeia. A denúncia e a análise social são as raízes do teatro de Chico Buarque e Paulo Pontes; além da centralidade nas ações do ser humano e suas consequências, abordagem que, igualmente, reporta-se à Antiguidade.

O movimento sofista que, na segunda metade do século V, colocou em primeiro lugar a famosa frase de Protágoras: “O homem é a medida de todas as coisas, das que são enquanto são, das que não são enquanto não são”, guindou novos olhares na Ática. Em períodos de desordem, as ações humanas são postas em questões e análise. O teatro como uma instituição política, de afirmação ou crítica às normas sociais – tal como aos acontecimentos que sucedem na sociedade grega – teve em suas tragédias o homem, também, como centro. Jaeger⁵⁵ indica que essa tendência antropocêntrica do espírito ático foi especialmente significativo porque é “a primeira vez que a mulher aparece como representante do humano, ao lado do homem [...]”. Era enquanto ser humano

afeito à arte e o menos próprio á poética aqui exposta. (ARISTÓTELES, 384-322 a.C. *Poética*/Aristóteles. Edição Bilingue. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 83-87)

⁵⁵ JAEGER, 2010, op. cit., p. 328.

que irrompia a *hybris* de Medeia. Era consigo mesmo que dialogava, sobre seu destino particular, sobre a desgraça social da mulher, e refletia sobre o caminho que seguiria. Em Eurípides abriam-se todas as grandezas e misérias da alma humana quando levava ao palco mulheres e homens que consumiam a si e aos outros nas chamas das paixões desenfreadas.

Motivado pela inovação do pensamento artístico, em conjunto com o núcleo de convivência com vários filósofos, como Górgias e Protágoras, Eurípides foi fortemente influenciado pelas correntes sofistas em seu estudo do homem. A escrita do mito em suas tragédias não tinha um sentido meramente sensível, mas sim uma profundidade, que penetra no pensamento humano e, acarreta na representação da vida cotidiana. Destacamos a união progressiva da arte poética com a filosofia, concomitante ao laço com o social. O desenvolvimento da autoconsciência humana no cerne da sociedade ateniense configura no teatro: o homem responsável pelo seu próprio destino, e os deuses relegados a meros coadjuvantes; a dessacralização dos heróis, ao expor suas facetas psíquicas inéditas; indagações do que era justiça e moral; além do protagonismo dado às mulheres que, talvez, pudessem desvencilhar-se da imagem de Pandora, ou, do contrário, apegar-se ainda mais ao arquétipo. Este é o lugar de Eurípides, de rompimento com as tradições trágicas anteriores.

No local de conexão entre o mundo da poesia trágica antiga e o mundo do sujeito que a reescreve ou lê coloca-se uma teoria de apropriação de discurso, isto é, a maneira como estes afetam o leitor e o conduzem a uma nova forma de compreensão do mundo e de si mesmo. Influenciando, neste caso, nas suas futuras produções. Chartier⁵⁶ escreve que

A apropriação, tal como a entendemos, tem por objetivo uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem. Conceder deste modo atenção às condições e aos processos que, muito concretamente, determinam as operações de construção do sentido (na relação de leitura, mas em muitas outras também) é reconhecer [...] que as categorias aparentemente mais invariáveis devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas.

Isto posto, como escreve Chartier⁵⁷, influenciado por Certeau⁵⁸, “a força dos modelos culturais dominantes não anula o espaço próprio de sua recepção. Sempre existe uma brecha entre

⁵⁶ CHARTIER, 2002, op. cit., p. 27.

⁵⁷ Ibid, p. 46.

⁵⁸ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de Fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira de Alves. 22ª Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

a norma e o vivido, o dogma e a crença, as normas e as condutas. Nessa brecha, se insinuam as reformulações, os desvios, as apropriações e as resistências”. Apesar do domínio da ditadura e da imposição dos seus moldes culturais e comportamentais, inclusive para o feminino, em diversos âmbitos da sociedade brasileira, os poetas distanciaram-se desta ótica e teceram suas críticas aos modelos postos: tanto o econômico quanto o social. A tragédia, portanto, encarnou a possibilidade de questionamento do mundo e do próprio homem enquanto ser firmado em um conjunto de relações sociais. O trágico serviu-se do contexto social, e o teatro consumou-se enquanto instituição construtora de modelos e idealizações que são dadas a serem lidas e analisadas.

Na produção de Chico Buarque, constata-se que frequentemente há visões sociopolíticas do Brasil. Por meio de composições satíricas, o poeta constrói personagens diversos que representam a sociedade brasileira, tais como: o malandro, o burguês, o menino de rua, o nordestino, a prostituta, a lavadeira, o sambista. Satiriza, igualmente, a ditadura militar e suas formas de repressão. Possui uma indiscutível sensibilidade para com os problemas sociais. Paulo Pontes, por sua vez, era um militante assíduo da retomada de um teatro brasileiro mais voltado para a própria população e sua cultura. O dramaturgo acreditava que a arte cênica, no Brasil, estava em um processo de fechamento em torno de si mesma. Chico Buarque enfatiza que, em todo o seu trabalho, Paulo Pontes “procurava enquadrar dentro do processo cultural brasileiro, sem querer ser expoente disto ou daquilo. Contribuindo para o crescimento desse processo cultural, Paulinho já se sentia plenamente realizado”⁵⁹.

O núcleo do Grupo Opinião foi o lugar de encontro das mentes de Chico Buarque e Paulo Pontes – de acordo com uma narrativa do primeiro encontrada em um folheto⁶⁰ no qual depõe sobre sua relação com Pontes e a importância deste último para o cenário artístico e teatral brasileiro –, do qual ambos faziam parte. Este grupo de teatro criado no ano do Golpe Militar, 1964, tinha como principal objetivo o protesto e a resistência perante o sistema político que se instaurara. O grupo centralizou a insatisfação e a mobilização da categoria artística contra a censura e a ditadura, lutando, também, sob a influência do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, para implantar uma nova

⁵⁹ *Paulo Pontes: a arte da resistência (testemunhos e teatro)*. Depoimentos a Rui Veiga e Mario Augusto Jakobskind. Versus, São Paulo. 1977. p. 17.

⁶⁰ *Ibid.*

consciência cênica no Brasil. A participação efetiva no Opinião, majoritariamente composto por intelectuais, evidencia o posicionamento político de Chico Buarque e de Paulo Pontes. Logo, o lugar social do qual são pertencentes determina as formas de apropriação da tragédia *Medeia*.

Chico Buarque e Paulo Pontes propunham uma arte teatral que, em suas linhas, viraria ao avesso as formas de comportamento conservador, a exemplo de Eurípidés, milênios antes. Todos eles questionaram, com seus próprios olhares e de acordo com sua época, as sociedades que estavam subsumidos. Foram inovadores no que tange ao uso de um novo estilo linguístico e por levarem aos palcos novas abordagens, dentre elas: a mulher. No universo de temas e particularidades encontradas na obra de Chico Buarque, não se pode ignorar o espaço concedido à voz feminina. Tanto que, para alguns críticos, poucos homens souberam traduzir tão bem no canto, o sentimento feminino, quanto ele. Joana, tal como *Medeia*, representava papéis sociais que traduziam, nitidamente, o contexto social da época, com o qual os dramaturgos dialogavam e refletiam. Em meio a Guerra no Peloponeso, e posteriormente na Ditadura Civil-Militar no Brasil, *Medeia* e suas faces revelaram demasiadamente sobre os acontecimentos que pairavam no período.

Gota D'água tivera notoriedade no cenário teatral por abordar conflitos existentes entre os diferentes lugares sociais, e pela inovação na linguagem quando os dramaturgos optam pela simpatia à estética. Suas personagens travavam diálogos com uma riqueza de detalhes linguísticos, ora coloquiais, ora cultos. O engajamento, que, segundo Benoît⁶¹, auxilia os autores a se reconhecerem pertencentes a uma conjuntura política e social, e fundamentarem-se na intenção de modificá-la – ou, denunciá-la –, além de social e político, também era poético. O crítico teatral Yan Michalski⁶² ao assistir a encenação revela,

[...] Optando pelo diálogo versificado e pela estilização dali decorrente, Chico e Paulo criam um universo expressivo adequado a natureza dos acontecimentos que vão desenrolar-se dentro dele, e capaz de dar-lhes uma coerência e verossimilhança que seriam impossíveis de conseguir, no caso, a partir de uma linguagem mais realista e menos poética. É necessário, aliás, apontar a admirável síntese que foi aqui obtida entre um vocabulário eminentemente coloquial, no qual não faltam inclusive numerosos palavrões, e a linguagem altamente nobre, não realista e estilizada que resultou da passagem desse vocabulário pelo filtro de uma privilegiada sensibilidade poética. Neste sentido, não conheço em toda a dramaturgia nacional qualquer precedente de uma linguagem como esta, que

⁶¹ DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Tradução Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

⁶² MICHALSKI, 2004, op. cit., p. 239.

combine a musicalidade, a beleza e a dignidade da poesia dramática clássica com um clima verbal de indiscutível contemporaneidade.

Eurípides inovara, por sua vez, ao descrever os motivos das atitudes de Jasão que desamparou esposa e filhos em terras desconhecidas, denominando-o de crápula. Questionando quem o assistia: “Quem não é? Não vês que o ser humano/ ama a si mesmo mais do que ao vizinho/ a um norteia o justo, ao outro, lucro”.⁶³ Os helenos estavam em guerra entre si, soa irônico reclamar de egoísmo num espaço que há combates contra vizinhos. Quando narrou *Histórias*, Heródoto⁶⁴ evidenciou uma Atenas de Péricles⁶⁵ que se via com uma missão de reivindicar a sua pretensão histórica ao imperialismo, aspirando consciente ou inconscientemente o domínio sobre as demais cidades livres da Hélade. Tucídides também testemunhou os antecedentes da Guerra do Peloponeso, e escreveu como as frotas dos gregos se empenharam em constituir um poder considerável com o domínio de outros povos. “Os que assim agiram – especialmente os povos cujos territórios eram insuficientes – realizaram expedições contra as ilhas e as subjugaram”.⁶⁶

A educação sofisticada fora responsável na Ática, principalmente, pela ampliação da ciência jônica nos aspectos ético e social, criando um caminho a uma filosofia política e ética, ao lado ou mesmo acima da ciência da natureza. Werner Jaeger⁶⁷ acredita que a consciência da formação humana era a grande tarefa histórica e esta foi confiada aos sofistas. De acordo com o autor, “são criadores da consciência cultural em que o espírito grego alcançou o seu *telos*”. A poesia e a música eram para os sofistas as principais forças modeladoras da alma, ao lado da gramática, da retórica e da dialética. Portanto, Eurípides, ao traduzir para *Medeia* conotações filosóficas, teceu críticas para

⁶³ EURÍPIDES, c. 480-406 a.C. *Medeia*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira; comentário de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Ed. 34, 2010. vv. 85-7.

⁶⁴ Nascido em Halicarnasso, cidade grega da Ásia Menor, Heródoto, nos conta Mario da Gama Kury (1989), foi exilado de sua cidade natal por questões políticas, empreende uma viagem pelo mundo antigo. Essas viagens resultaram no livro *Histórias*, que foi apresentado em Atenas. Na obra há uma abordagem das Guerras Médicas, e de muitos outros eventos. Por isso ficou conhecido como o Pai da História. (HERÓDOTOS, 1989, op. cit.).

⁶⁵ Cidadão ateniense, ele possuía grande ascendência sobre a cidade de Atenas, graças ao poder da sua oratória, ao seu caráter e à sua habilidade política. A autoridade de Péricles era tão grande que o período de seu governo passou a ser conhecido como a Época de Péricles. E Tucídides afirma que, sob a liderança de Péricles, Atenas, embora fosse uma democracia, foi dirigida, de fato, por seu melhor cidadão. O objetivo político de Péricles era fazer de Atenas uma democracia ideal, em que houvesse equilíbrio entre os interesses do Estado e dos cidadãos. Também pretendia que Atenas exercesse liderança sobre toda a Grécia. (TUCÍDIDES (c. 460 – c. 400 a. C.). *História da Guerra do Peloponeso*. Prefácio de Helio Jaguaribe. Tradução do grego de Mário da Gama Kury. 4ª. Edição. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001).

⁶⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁷ JAEGER, 2010, op. cit., p. 354.

as atitudes políticas que pensam apenas em si. Jasão afastara-se da sabedoria ao não saber lidar com a justiça, ao não buscar o equilíbrio; ao virar as costas para aqueles que o acolheram, esquecendo o justo e os auxílios prestados e pensando apenas no poder. Nisto,

[...] um espetáculo aberto a todos os cidadãos, dirigido, desempenhado, julgado por representantes qualificados das diversas tribos, a cidade se faz teatro; ela se toma, de certo modo, como objeto de representação e se desempenha a si própria diante do público. Mas se a tragédia parece assim, mais que outro gênero qualquer, enraizada na realidade social, isso não significa que seja um reflexo dela. Não reflete essa realidade, questiona-a.⁶⁸

2.4. O ENCONTRO DE DUAS MULHERES

Uma nova onda atravessava-nos. Em meados da década de 70, do século XX, o feminismo ressurgia. Com lutas e ideais distintos do movimento anterior – que buscava, principalmente, o direito ao voto e ao trabalho público, sem as amálgamas do privado –, a partir de então, as mulheres requeriam para si a posse do corpo, o poder de falar sobre sexualidade, a virtude de poder gozar sua total liberdade. “O que virá apoiar as mulheres que buscavam a liberação e a liberdade aparecerá no formato de um comprimido e provocará a palavra de ordem que em coro se fará ouvir pelos quatro cantos do país: “Nosso corpo nos pertence”.”⁶⁹ Além da pílula anticoncepcional, este processo passou por revisões comportamentais: o casamento é questionado; a moda acompanha os novos tempos. A geração criada sob rígidas condições de repressão sexual inventa a minissaia e o biquíni – caracterização direta da liberdade emergente.

Gota D'água foi escrita no ano de 1975. Joana surge no íntimo de todas essas transformações e do Ano Internacional da Mulher. Este Ano, no que lhe concerne, possibilitou que suas vozes começassem a ressoar com mais expressividade. E foi assim, que as mulheres no Brasil se articularam, neste momento, criando grupos de discussão sobre as conjunturas sociais e políticas que lhes eram reservadas. Por exemplo, no segundo semestre de 1975 foi criado o Movimento Feminino pela Anistia com o propósito de mobilizar a opinião pública contra as opressões do governo militar. Eram esposas, mães, filhas e companheiras que saíram às ruas para denunciar as

⁶⁸ VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2011, op. cit., p.10.

⁶⁹ COLLING, Ana Maria. *A resistência da mulher à Ditadura Militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Record – Rosa dos Tempos, 1997. p. 40.

prisões, torturas, assassinatos e desaparecimentos dos atingidos pela repressão⁷⁰.

Ressalto que a década de 1970 foi de grande valia para a incorporação das mulheres na produção historiográfica, colocando nas agendas considerações a respeito do feminino. A historiadora francesa Michelle Perrot, neste período, sentia incômodo no silêncio relegado às mulheres. Por isto, organizou famosas coletâneas como a *História da Mulher no Ocidente* e *Uma história da mulher é possível?*. Sendo, até hoje, uma das maiores influências no campo da História Social. No Brasil, uma das principais estudiosas do gênero feminino foi a socióloga marxista Heleieth Saffioti que, em 1967, defendeu sua tese de doutorado na Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), intitulada: *A mulher na sociedade de classe: mito e realidade*. Escreveu outros livros que abordavam sobre a exploração, a violência e a opressão para com as mulheres.

Além do mais, as mulheres editaram e publicaram jornais e revistas para expandir suas convicções aos mais variados grupos – independente do lugar social que pertenciam –, e assim, sua luta ganharia, com o tempo, força e adeptos. Mesmo com as arbitrariedades e censura que constavam na política brasileira, devido ao Ano Internacional, proposto pela ONU, voltado para reflexões sobre o feminino, os ditadores, dissimulando uma democracia inexistente, viram-se obrigados a permitir a expressão de grupos feministas. Chico Buarque e Paulo Pontes eram sensíveis a estas lutas sociais que existiam no âmago da sociedade brasileira. Por isto, a primeira intransigência construída de Joana foi: ser mulher.

Em *Medeia*, semelhantemente, nota-se transformações políticas e sociais que determinam a escrita do dramaturgo. No prólogo⁷¹, Eurípides, através da nutriz, nos apresenta uma digressão do que não seria,

Argo, carena transvoante, não
Cruzara o azul-cianuro das Simplégades, [...]
Medeia ficaria, e eu com ela,
sem que eros, por Jasão, a transtornasse!
Nem Pélias jazeria pelas mãos
das filhas convencidas por quem sirvo,
nem ela viveria com os filhos
e o marido no exílio de Corinto,
sempre solícita com os daqui,

⁷⁰ Ibid., p. 44.

⁷¹ As tragédias gregas foram divididas por Aristóteles em: prólogo, episódio, êxodo, canto do coro, este último dividido em párodo e estásimo. O prólogo consiste em uma parte completa que antecede a primeira entrada do coro. Determina o início da peça. Eurípides utilizou-se bastante desta ferramenta trágica.

jamais em discordância com o cônjuge.⁷²

Jasão quando criança sofreu as amarguras do exílio. Seu pai, legítimo herdeiro do trono de Iolco, fora destronado e condenado à morte por seu meio-irmão usurpador Pélias. Quando jovem, foi a sua cidade natal reclamar o trono que lhe pertencia. No entanto, seu tio disse que o devolvia caso Jasão executasse uma tarefa: trouxesse-lhe o Velocino de ouro da Cólquida. Jasão aceitou o desafio, e o venceu. Quando retornou a Iolco vitorioso e com Medeia, o rei recusou entregar-lhe o trono. Destarte, Medeia para vingar os crimes e ultrajes de Pélias, resolveu eliminá-lo. Convenceu as filhas do usurpador de que poderiam rejuvenescer o pai se o fizessem em pedaços e o deitassem a ferver num caldeirão de bronze em meio a composição mágica, cujo segredo só ela conhecia. Para provar sua arte, Medeia rejuvenesce um velho cordeiro. As pelíades despedaçaram o pai e o cozinham. Quando viram que não ressuscitava, tomadas de horror, fugiram.

Quantas vezes na vida nos pegamos pensando no que seria se algo não tivesse acontecido; ou, no exercício da História, como seria se o passado pudesse ser mudado? Os “ses” que nos assolam: se eu não tivesse dito isto, feito aquilo, vivido isto, subestimado aquilo. Deveras, no primórdio da peça, Eurípides narrou o que poderia ter sido caso não houvesse existido a expedição dos argonautas. Medeia teria ficado na Cólquida, solícita, em concordância com o marido, e não teria matado Pélias. Antecipou para os espectadores o que estava por vir: dor e sofrimento provenientes de um amor doente instaurado pela traição. Amor, fruto das flechas de Eros e dos desígnios dos deuses, que a transtornou. Medeia fora escolhida ou escolheu o seu destino?

Igualmente, se Esparta não tivesse se aliado com coríntios; ou os atenienses aos cárceros; se tantas atitudes tivessem sido pautadas na razão, através de um longo pensamento acerca da justiça, talvez, os territórios gregos não tivessem sucumbido diante da Guerra do Peloponeso, que durara tantos anos. Contudo, logo após a eclosão do conflito a sociedade se viu diante de inúmeras turbulências. Se não acontecesse a expedição dos argonautas, se Medeia não tivesse sido assolada pela paixão, talvez essa tragédia que vos conto não existisse. Se a guerra não estivesse derrubando os alicerces da sociedade ateniense, talvez Eurípides não tivesse escrito esta obra. Destarte, a

⁷² EURÍPIDES, 2010, op. cit., vv. 1-16.

protagonista ao se ver diante dos seus infortúnios despencou no leito abandonado e agonizava, e, como Joana, apresentou sua primeira intransigência: ser mulher.

2.5. NOS SEUS OLHOS TRISTES, GUARDA TANTO AMOR

O amor de Joana era construído sob a égide da paixão. Pelo amor à Jasão, largou o primeiro marido, esqueceu a diferença de idade entre ela e o amado, anulando o fato dele ser apenas um rapaz, trabalhava arduamente para fazê-lo artista e criar os seus filhos, até porque como dizia Jasão: “[...] o amor não vê documento nem certidão”.⁷³ No entanto, ao alcançar o sucesso, o protagonista alçou para um novo lugar social, e, isto o fez abandonar a família. Diante do desamparo, Joana constituir-se-á como uma transgressora do feminino idealizado pelos conservadores que estavam no poder do Brasil. No posicionamento contrário ao dos autocratas, os dramaturgos revelavam muito de si em sua personagem, haja vista as tragédias serem assinadas por algum tipo de representação que os indivíduos têm de si mesmo. “Essa noção de si mesmo está relacionada a autoconsciência, à auto representação, à subjetividade e a consciência e às experiências pessoais armazenadas na memória”.⁷⁴

Da mesma forma que se tornou comum se dizer que o casamento só deve ocorrer quando houver amor, também era tido como certo que o amor verdadeiro e digno é aquele feito de juízo e razão. A paixão, por outro lado, é o amor impossível, loucura passageira ou efervescência do juízo, sentimento insensato que jamais poderá se concretizar numa união legal. Deste modo, “nutrir afeto por aventureiros de má reputação, pessoas irresponsáveis, comprometidas ou desquitadas não era nem digno de pena, só despertava censura, especialmente em relação às mulheres, pois os homens tinham mais facilidade de cultivar seus amores clandestinos sem desestabilizar a ordem social”.⁷⁵ Joana despertou a censura dos vizinhos, ao mesmo tempo que despertou a fascinação de muitos leitores pela sua história.

⁷³ BUARQUE, Chico. PONTES, Paulo. *Gota D'água: uma tragédia brasileira*. Inspirado em concepção de Oduvaldo Vianna Filho. 29ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. p. 73.

⁷⁴ PACHECO, 2014, op. cit., p. 51.

⁷⁵ FONSECA, Cláudia. Ser mulher, mãe e pobre. In. DEL PRIORE, Mary (org.) *História das mulheres no Brasil*. 5ª ed. São Paulo: Contexto, 2001. p. 618.

O amor é um conceito que está em concordância com o seu período de existência. Ele não é o mesmo no século V da Grécia Antiga. O amor podia ser *eros* ou ágape. Em *Medeia*, o tragediógrafo escreveu que a personagem fora atingida por Eros⁷⁶, conseqüentemente: a paixão. Jasão ao chegar na Cólquida para buscar o Velocino de Ouro, foi incumbido pelo Rei Eetes a realizar três trabalhos para conseguir seu prêmio. Perplexo, face às tarefas impostas que teriam que ser realizadas num só dia, o herói estava pronto para retornar a Iolco, quando surgiu Medeia. Mágica consumada que, apaixonada por ele, comprometeu-se a ajudá-lo a vencer todas as provas. Sob juramento solene de casamento e de levá-la para a Grécia, Jasão recebeu de Medeia todos os recursos necessários para uma vitória completa. Ambas protagonistas são movidas pelo sentimento da paixão, e este modo de amar fala muito sobre elas e sobre seu lugar social.

2.6. SER MULHER?

Integrantes do Grupo Opinião, Chico Buarque e Paulo Pontes estavam articulados com outros grupos que discordavam e debatiam sobre os modelos propostos pela conjuntura política ditatorial, entre eles: as feministas. Os principais grupos feministas que utilizo nesta pesquisa estão relacionados à Imprensa Alternativa. Esta imprensa estava fortemente vinculada as alas de esquerda do país, e que se posicionavam contrárias ao governo ditatorial. Havia vários caminhos para a política de jornais alternativos, muitos deles almejavam: unir público e privado, tornar público o que antes era tido como assunto pessoal, íntimo ou subjetivo; politizar e conscientizar a população brasileira sobre atitudes do governo opondo-se à imprensa oficial.

Além disso, levava em conta “politizar as emoções, sentimentos, relações pessoais e laços familiares; dar importância à transformação do cotidiano e às questões domésticas do dia-a-dia; falar de amor e sexo, de dor e frustração, de alegria e esperanças individuais”.⁷⁷ Destarte desejavam valorizar as experiências pessoais, o vivido, a troca dessas experiências, logo, o movimento feminista e a sua imprensa são importantes exemplos dessa concepção de política. As “pautas dos

⁷⁶ “Em grego ἔρως (erós), do verbo ἐρασθαι (érassthai) “desejar ardentemente”, significa com exatidão “o desejo incoercível dos sentidos”. (BRANDÃO, 2012, op. cit., p. 219)

⁷⁷ ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. A utopia fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 70. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2000, p. 160 apud LEITE, R. S. C.. *Brasil Mulher e Nós Mulheres: origens da imprensa feminista brasileira*. Cadernos de Crítica Feminista, CFH/CCE/UFSC, v. 11, p. 234-321, 2003

jornais alternativos feministas eram definidas em reuniões bem semelhantes às dos partidos clandestinos de esquerda, através de um acirrado debate político que envolvia a discussão de temas específicos e análises conjunturais e que podia durar dias”.⁷⁸ Ressaltando que junto ao apelo por apoio financeiro, aparecia a seguinte chamada: “leia a imprensa democrática”, pois estes jornais também propagandeavam os demais órgãos da imprensa dita alternativa.

Estas mulheres que compunham os grupos eram majoritariamente intelectuais, com posicionamento de esquerda. Logo, acentuo que o modelo de mulher proposto pelos dramaturgos está enraizado nas pautas feministas. É fundamental destacar, neste ponto, a relevância do Ano Internacional da Mulher no Brasil, e como esse possibilitou o aumento das organizações feministas. Joana, sob a égide da razão, reconhece o lugar da mulher na sociedade que vivia:

Joana: Que venha e volte, entre e saia, que monte
e desmonte, que faça e que desfaça...
Mulher é embrulho feito pra esperar,
sempre esperar... Que ele venha jantar
ou não, que feche a cara ou faça graça,
que te ache bonita ou te ache feia,
mãe, criança, puta, santa madona
A mulher é uma espécie de poltrona
que assume a forma da vontade alheia.⁷⁹

Joana, acima, descreveu o que se espera, sobretudo, de uma mulher: passividade. Uma imagem construída através do olhar alheio. “[...] As mulheres são mais imaginadas do que descritas ou contadas, e fazer sua história é, antes de tudo, inevitavelmente, chocar-se contra este bloco de representações que as cobre”.⁸⁰ É preciso necessariamente analisar, sem saber como elas mesmas as viam e as viviam, como fizeram, nestas circunstâncias, sobretudo os historiadores da Antiguidade. Corroborando com este pensamento, em sua primeira edição, o jornal *Nós Mulheres*⁸¹

⁷⁸ LEITE, 2003, op. cit., p. 236 – 237.

⁷⁹ BUARQUE & PONTES, 1998, op. cit., p. 60.

⁸⁰ PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios*. Tradução Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC, 2005. p. 11.

⁸¹ *Nós Mulheres*. São Paulo – SP, p.2. jun/1976. O Jornal *Nós Mulheres*, publicado pela Associação de Mulheres, teve oito edições, que circularam de 1976 a 1978. Circunstancialmente por estarem vinculados a uma associação, esse periódico foi instrumento de divulgação de coletivos de mulheres sistematizadas – essas organizações foram outorgadas pelo Ano Internacional da Mulher – e, como tal, davam amparo a assuntos não veiculados pela imprensa oficial, na época sob forte censura política, repercutindo o pensamento político da militância feminista – evidencia Leite, 2003, op. cit., p. 235. Salientando que o coletivo de mulheres do jornal era, em sua grande maioria, oriundo da esquerda, muitas, inclusive, com passagem pela experiência da militância clandestina, da prisão, da tortura e/ou do exílio. Por exemplo, mulheres como Eliana Aguiar e Elizabeth Vargas, que fizeram parte do Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris, ao retornarem do exílio, exerceram militância no jornal. (Para uma melhor compreensão deste

suscitava em sua apresentação uma reflexão sobre o gênero: “Aprendemos também que devemos estar sempre preocupadas com nossa aparência física, que devemos ser dóceis, submissas e puras para conseguir um marido”. Portanto, Joana encontrava-se no lugar de transgressora por não se encaixar no protótipo de mulher submissa ao marido. E por trabalhar duramente para sustentar os desejos e sonhos musicais de seu marido.

Além do mais, às mulheres era reservado, como ressalta Joana, a espera pelo marido, os afazeres domésticos, o lar e os filhos. “Desde que nascemos, nós mulheres, ouvimos em casa, na escola, no trabalho, na rua, em todos os lugares, que nossa função na vida é casar e ter filhos”.⁸² Os dramaturgos criaram uma personagem que vivenciava o espaço fora do lar, tendo em vista que trabalhava o dia todo para suplantar as necessidades da família. Joana não era uma mulher da espera, do contrário, era a que “Pra você não há pausa, não é lento,/ pra você tudo é hoje, agora, já/ não há descanso, nem morte não há/ Pra você não existe dia santo/ e cada segundo parece eterno”.⁸³ Inseria-se no círculo de mulheres que, concomitante às transformações sociais, não se adaptavam aos moldes idealizados pelos conservadores. Ela não assumia a vontade alheia, antagonicamente, manifestava a mulher e seus desejos; a mulher e a moral que lhe cabia, não a que lhe era imposta.

A transformação mais visível se dá no interior do campo religioso em razão desse processo atinge, como não poderia deixar de ser, o domínio da moral, e, sobretudo da moral sexual. As estruturas da família patriarcal, que se consolidaram ao longo da história brasileira juntamente com o predomínio incontestado da Igreja Católica, vão aos poucos perdendo sua consistência. O valor da virgindade feminina a ser preservada até o casamento, tendo como modelo a santidade de Maria, Virgem Mãe de Deus, passa cada vez mais a ser questionado, à medida que a modéstia deixa aos poucos de ser vista como atributo fundamental da mulher.⁸⁴ p.142.

Inclusive, a referida Igreja Católica, no Brasil, teve, através dos seus dogmas, forte influência nas mulheres que formaram a Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE) – um grupo financiado pelo IPES, que teve diversas funções durante o período da Ditadura Militar, sobretudo, no golpe de 1964. Seus pensamentos predominavam na imprensa oficial.⁸⁵ Participaram

grupo, há uma dissertação denominada *Feminismo no exílio: o Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris e o Grupo Latino-Americano de Mulheres em Paris* defendida por Maira Luisa Gonçalves de Abreu).

⁸² *Nós Mulheres*. São Paulo – SP, 1976, p. 2.

⁸³ *Ibid.*, p. 126.

⁸⁴ MONTES, Maria Lucia. As figuras do sagrado: entre o público e o privado. In: SCHWARCZ, op. cit., 1998. p. 142

⁸⁵ Faça o uso do conceito de imprensa oficial para indicar algo autorizado e financiado pelo governo ditatorial. No que concerne à imprensa, consiste nos veículos possibilitados de circularem pelo país. Diferentemente da imprensa

da organização de marchas, como a conhecida Marcha da Família com Deus pela Liberdade, no qual, milhares de pessoas saíram às ruas em prol da democracia, família e moral cristã⁸⁶ – apoiadoras do golpe e, sucessivamente, mantenedoras dos ideais conservadores – possuíam, muitas delas, relações diretas com os que estavam no poder: militares e grandes empresários.

Celebravam as mães/donas de casa e rejeitavam como modelo a mulher que trabalhava fora, já que esta postura poderia implicar na negação dos papéis de mãe e esposa. Exerceram uma influência desmedida na continuidade do regime ditatorial, a tal ponto que, ao encerrar suas atividades na década de 70, receberam pedidos do ditador Geisel para que continuassem atuando. Outra característica peculiar destas entidades cívicas femininas, era o forte imaginário antifeminista que eram fortes nos seus discursos. Tendo em vista que, para elas, o avanço feminista as atingia diretamente na medida em que apelavam para a “destruição da família e da “religião”, instituições estas responsáveis pela ordenação do modo de vida destas mulheres. D. Amelia Molina Bastos, integrante da CAMDE, acreditava que

O primeiro dever da mulher é em relação à sua família. Mas não deve se restringir só a isso. Eu acho que ela deve ser, mesmo que trabalhe, deve se organizar de tal maneira que exerça sua profissão, seu dever de mãe e também tenha deveres para com a comunidade. (...) Se a mulher tem dentro de si uma vocação extraordinária, como cientista ou artista, ela tem de realizar. Mas de qualquer maneira a mulher não pode esquecer que é mãe.⁸⁷

A persistência das militantes da CAMDE em ressaltar a vocação da mulher para o lar e para a maternidade, efetivamente estava relacionada a uma questão cultural de longa duração, ligada à construção dos papéis sexuais na sociedade, como afirma Cordeiro.⁸⁸ No entanto, as motivações que as induziam a fomentar este pensamento, e a se contrapor às feministas, muitas vezes, foram a partir de vivências próprias. Muitas, provenientes de famílias abastadas, não compreendiam a luta por salário-mínimo mais justo ou pela construção de creches – questões sociais abordadas pelo *Nós Mulheres* – considerando que não precisavam trabalhar fora do lar. Mulheres como Joana, que

alternativa que sobrevivia das doações dos leitores; apesar das barreiras impostas pela censura que acarretava na proibição dos jornais de circular durante muito tempo, por isto um breve tempo de publicação para o *Nós Mulheres*.

⁸⁶ CORDEIRO, Janaína Martins. “A nação que salvou a si mesma”: *Entre memória, história, a campanha da mulher pela democracia (1962 – 1974)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense, Departamento de História, 2008.

⁸⁷ Amélia Molina Bastos em *Como e onde marcha a CAMDE*. Entrevista concedida a Stella M. Senra Pollanah. In: Livro de Cabeceira da Mulher. Rio de Janeiro Civilização Brasileira, 1967. Ano I, volume 5, p. 171-2. apud CORDEIRO, 2008, op. cit., p. 100.

⁸⁸ Ibid., loc. cit.

“trabalhar fora não é vexame/ lavo privada, coso pra madame,/ aperto parafuso ou vou pra zona”⁸⁹, representavam uma grande parcela da população feminina do Brasil e, por isto, protagonizavam os debates nos jornais feministas. Chico Buarque e Paulo Pontes demonstraram sua sensibilidade para com as diferentes realidades sociais do país.

Além de que, contesta Rago⁹⁰, “sem entrar nas questões que afetam suas concepções políticas, em nosso caso de modernização conservadora, promovida desde a década de 1970 no país, favoreceu também a emergência de mulheres que, à semelhança de muitos homens, se tornaram “coronelas” – palavra que ainda não consta de nossos dicionários, pois o fenômeno é recente. Em suas instituições, casas, escolas, escritórios, universidades e organizações não-governamentais (ONGs) de uma maneira profundamente nociva, reproduziam as relações de poder, especialmente com as próprias mulheres, que o feminismo brasileiro do período propunha combater. Ideais, de diferentes mulheres, frutos do meio social e político que viviam, que entravam em choque constantemente.

Silenciadas por períodos tão longo no processo histórico, os anos 70, sobretudo o ano de 1975, talvez tenha permitido que as brasileiras começassem a respirar um pouco. Certamente, uma respiração ofegante, devido a pouco hábito, mas não menos importante. Grupos feministas do Rio de Janeiro e de São Paulo uniam-se às moradoras das periferias e clamavam para que seus anseios fossem ouvidos. Mesmo em um período sombrio, no qual ecos dos gritos na tortura e humilhação eram ouvidos, Joanas cansavam-se de uma vida de limitações e opressões, e buscavam alcançar novos lugares. Desde sair do marginal a entrar nas universidades. Nisto, recordo-me de uma frase de Virginia Woof: “Tranque as bibliotecas, se quiser; mas não há portões, nem fechaduras, nem cadeados com os quais você conseguirá trancar a liberdade do meu pensamento”.⁹¹ A partir desta década, muitas mulheres não aceitariam os lugares impostos para elas.

A personagem Medeia, semelhantemente, encontrava-se em uma encruzilhada: era uma mulher bem-nascida, princesa da Cólquida; no entanto, estrangeira e dominante da *sophia*, do

⁸⁹ BUARQUE & PONTES, 1998, op. cit., p. 85.

⁹⁰ RAGO, Margareth. Ser mulher no século XXI: ou carta de alforria. In. VENTURI, Gustavo; RECAMÁN, Marisol; OLIVEIRA, Suely (orgs). *A mulher brasileira nos espaços público e privado*. 1. Edição. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 36.

⁹¹ WOOF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Souza. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

saber. Como toda poesia, afirma Malhadas⁹², é representação, então *Medeia* representava um lugar. “A epopeia, a tragédia, a comédia, o ditirambo, a arte aulética e a citarística apenas se distinguem por que: ou representam por meios diferentes, ou representam objetos diferentes, ou representam de modos diferentes”. O lugar de *Medeia* era da transgressão feminina, encarnando em si o combate aos padrões estabelecidos. Considerando que o dramaturgo ao escrever suas peças dialoga com os espaços ao redor, e tem intenções para com o espetáculo, as características da personagem estabelecem um propósito, sobretudo, com o campo do não ser. Em tempos de conflitos, destarte, era necessário que cada grupo social tivesse suas atividades e comportamentos definidos, seja por um grupo político que estava no poder, seja por intelectuais responsáveis pelo pensamento do ser.

Às mulheres atenienses do período clássico havia a existência de um conjunto de virtudes convencionalmente a elas reservado: o casamento, as atividades domésticas, a submissão aos homens, a abstinência dos prazeres do corpo, considerados como masculino; o silêncio, a fragilidade, a reprodução de filhos legítimos, e uma vida sedentária e reclusa no interior do *oikos*, excluindo uma vida social, pública e econômica. Estes atributos compunham o modelo feminino idealizado em Atenas, tendo em vista que, segundo Lessa⁹³, são atributos geralmente encontrados em documentações criadas por grupos masculinos e aristocráticos, como filósofos, historiadores e poetas. A idealização não condiz ao que é vivido no cerne da sociedade ateniense, e é estudada pelo professor, através, sobretudo, das pinturas. Ele propõe que o modelo feminino, que de fato existia, não era rigidamente posto em prático, ou, ainda, as mulheres não o aceitavam passivamente.

Nas principais documentações escritas e imagéticas que remontam à época, inclusive as tragédias, o modelo de mulher *mélissa*/abelha - aquela que casava jovem e permanecia fiel ao seu marido. Viviam em silêncio no interior de sua casa, administrando os seus bens, educando os filhos; proferindo o culto doméstico. Era especializada no fiar, no tecer e no bordar. Os atributos que aparecem na documentação como lua, noite, som agudo, côncavo, esquerdo, baixo, escuro, úmido, silêncio, emoção, procriação, interior, passiva, disfarce e outros, remetem imediatamente às mulheres, como signos de identidade -, ressalta Lessa (2004)⁹⁴, são reproduzidos. Expunha

⁹² MALHADAS, Daisi. *Tragédia Grega: o mito em cena*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 19.

⁹³ LESSA, Fábio de Souza. *Mulheres de Atenas: méliça – do gineceu à agora*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

⁹⁴ LESSA, Fábio de Souza. *O feminino em Atenas*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004. p. 9.

Xenofonte⁹⁵ que “Ora, como essas duplas funções, as do interior e as do exterior, demandam atividades e cuidado, a divindade, a meu ver, afeiçoou antecipadamente a natureza da mulher para os cuidados e os trabalhos do interior, e a do homem para os trabalhos e cuidados do exterior”.

Destaco que esses padrões estavam restritos às mulheres do núcleo dos cidadãos atenienses – as escravas, estrangeiras, *hetairai*, *pórnai*, e *pallakés*⁹⁶ estavam excluídas das normas; uma vez que eram estes homens que tinham os principais acessos ao saber, aos documentos escritos e ao teatro, além, da participação efetiva na construção moral e social da polis. Além do mais, quando pensamos em determinar a posição das mulheres em Atenas, de acordo com Lessa⁹⁷, dependendo da fonte, estamos determinando o que os homens atenienses pensavam sobre elas, e como as regras e regulamentos construídos pelos homens procuraram defini-las e situá-las no interior da concepção da sociedade masculina. À vista disso, o modelo feminino analisado neste ato era o das mulheres bem-nascidas inseridas no âmbito dos cidadãos atenienses.

Quando os eventos fugiram do domínio de Medeia, mesmo sábia, ela posicionou a paixão frente a razão; o mesmo acontecia em guerras, quando o homem era colocado frente ao poder e ao conflito. Os sentimentos são postos em evidência, contraponto ao justo, de acordo com o pensamento sofisticado. Medeia diz

Entre os seres com psique e pensamento,
quem supera a mulher na triste vida?
Impõe-se-lhe a custosa aquisição
do esposo, proprietário desde então
de seu corpo – eis o opróbrio que mais dói!
E a crise do conflito: a escolha recai
no pobro ou no torpe? À divorciada,
a fama de rampeira; dizer não!
Ao apetite másculo não nos
cabe. Na casa nova, somos mânticas
para intuir como servi-lo? Istruem-nos?⁹⁸

⁹⁵ XENOFONTE. *Econômico*. Tradução e introdução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 35-6.

⁹⁶ Estes grupos femininos constituem em: *hetairai* são as cortesãs, mulheres hábeis na arte de tocar flauta e do prazer. Eram instruídas desde jovem, iniciadas nos estudos e em diferentes artes. Eram reservadas aos cidadãos atenienses bem-nascidos, como acompanhantes e amantes; *pórnai* eram as prostitutas, geralmente escravas, que se encontravam com grupos inferiores de Atenas; e as *pallakés* eram as concubinas responsáveis pelo cuidado cotidiano do corpo. Ressaltando que estas definições são usadas apenas por via de compreensão textual e das diferenças entre as mulheres no período clássico, contudo, estes grupos não se limitam e não se resumem a estas atividades. Assumir isso seria negar a pluralidade e os desvios existentes em todas as sociedades.

⁹⁷ LESSA, 2004, op. cit., p. 67.

⁹⁸ EURÍPIDES, 2010, op. cit., p. vv. 230-43

Como supracitado, às mulheres atenienses eram designadas normas a serem seguidas provenientes de arquétipos criados por personagens mitológicas. Em outra peça, Eurípides anuncia o ideal de mulher: Alceste. Conhecedor do universo cultural ateniense, para Lessa⁹⁹, conseguiu apreender perfeitamente bem o conjunto de virtudes que compunha o modelo de feminino ideal no período clássico. Alceste, em obra homônima, em contraste a Medeia, carregava consigo as virtudes desejadas: era uma esposa gloriosa, devotada, dedicada, corajosa, nobre e que escolheu morrer no lugar do marido. O seu comportamento virtuoso e seu casamento com Admeto era reconhecido pela cultura de Atenas – tanto que Platão a cita no *Banquete*¹⁰⁰. Por seu turno, Medeia não silenciava. Diante das atitudes do marido, era a esposa que gritava, lamentava, ameaçava e questionava; que punha em relevo o espaço que lhe era concedido, a situação que vivia; dando respaldo a vida triste, submissa, das mulheres; e contestando o corpo que não lhe pertencia.

Se Medeia de Eurípides não se calara milênios antes, a sua nova face, similarmente, não silenciou. Deveras, as duas tragédias pertenciam a épocas, tradições múltiplas e fragmentadas; e como enfatiza Chartier¹⁰¹ há uma distância que “é frequentemente considerável (ao mesmo tempo cronológica e social) entre o contexto de produção desses textos e suas recepções ao longo dos séculos; porque há, sempre, uma distância que separa o que propõe o texto e o que faz dele seu leitor”. No entanto, apesar das distâncias existentes entre as duas obras, são verossímeis as semelhanças nas personalidades das duas protagonistas. Os dramaturgos apropriaram-se do modelo de mulher Medeia: que fala, questiona, briga, se vinga. Por conseguinte, eles utilizaram objetos e práticas da cultura escrita de tempos anteriores para transformá-los em recursos estéticos e políticos movidos por fins poéticos, dramáticos e sociais.

2.7. VÃO VIVER SOB O MESMO TETO

Como manifesto anteriormente, no Brasil, em meados de 1975, havia o conflito de representações do feminino nas imprensas brasileiras: entre o informado pela oficialidade, que conservava o poder político, e o efetivo das mulheres que eram retratadas nos jornais feministas.

⁹⁹ LESSA, 2010, op. cit..

¹⁰⁰ PLATÃO. *República*. Tradução de Enrico Corvisieri. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 2002.

¹⁰¹ CHARTIER, 2003, op. cit., p. 158.

No *Tribuna da Imprensa*, um especial foi feito para as mulheres intitulado: *No seu ano internacional elas estão com tudo e estão em prosas*.¹⁰² Citavam diversas reivindicações femininas pelo mundo, como na Itália, França, Suécia e EUA. No fim da matéria, questionavam por que as brasileiras ainda não apresentaram nenhuma reivindicação? Pelo motivo de: “Ora, meu amigo apenas porque elas, há muito, estão totalmente emancipadas. Ou você não sabia disso?”¹⁰³ Emancipadas? No editorial do *Nós Mulheres*¹⁰⁴, um trecho refutaria as alegações oficiais:

Os próprios brinquedos da nossa infância já nos preparam para cumprir esta função natural da mulher: mãe e esposa. Nós meninas devemos sempre andar limpinhas e brincar (de preferência dentro de casa) de boneca, de comidinha, de casinha. [...] Além disso, aprendemos que sexo é um pecado para nós mulheres, que devemos ser virgens até o casamento, e que as relações entre marido e mulher devem ser realizadas tendo como principal objetivo a procriação.

No que lhe concerne, afirma Pinto¹⁰⁵, Chico Buarque esboçava simpatia e solidariedade à mulher, como elemento injustiçado cultural e socialmente, ao criar textos que, poeticamente, revelavam desassombro e inconformismo no que tange ao papel do feminino e a idealização do amor convencional ou não. Ele dava espaço às transgressões femininas dentro do contexto social opressor. À vista disso, em união a Paulo Pontes, por posicionamento político, criticaram o modelo idealizado de mulher dos conservadores quando Joana diz: “Se homem é ação e mulher, postura/ A mulher, o raso, o homem, o fundo/ Se a mulher é de casa e ele é do mundo/ Se ele é chave mestra e ela é fechadura,/ então o que a mulher tem que cobrar/ dele não é lealdade, mas brilho/ Pode comer quem quiser, fazer filho”.¹⁰⁶ Deste modo, põem em questão, igualmente, a instituição casamento e a noção de família, no qual a esposa restringe-se ao lar e marido ao mundo, podendo contrair outros relacionamentos e outros filhos.

O casamento, mesmo com as lutas de emancipação e liberdade, ainda, na década de um mil novecentos e setenta, constitui o recorte fundamental na biografia feminina. O antes e o depois, o melhor e o pior têm neste episódio de suas vidas o marco divisor. É o momento onde as diferenças

¹⁰² *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro - RJ, 20 de novembro de 1975. p. 9.

¹⁰³ BUARQUE & PONTES, 1998, op. cit., p. 9.

¹⁰⁴ *Nós Mulheres*, São Paulo – SP, 1976, p. 2.

¹⁰⁵ PINTO, Fábio Ferreira. *De musas e de transgressoras – um recorte do feminino em Chico Buarque: um enfoque sistêmico-funcional*. Dissertação apresentada na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo no Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem. São Paulo, 11 de junho de 2015. p. 61.

¹⁰⁶ CHICO BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. 153-4.

sexuais são cristalizadas e a mulher realiza seu ser-mulher. Na acepção dada por Bourdieu¹⁰⁷ ao rito como um ato de instituição, um de seus efeitos essenciais é separar, demarcar fronteiras entre os que passaram pelo rito, foram consagrados a uma posição social, dos que, por alguma razão, nunca passaram por ele. Institui, assim, uma diferença. Além de possuir o sentido de difundir perante os sujeitos envolvidos e diante dos outros, não só o que é o homem e a mulher, mas o que lhes é dado a ser. Portanto, enraizando as funções de cada um – indicadas acima por Joana.

Fora noticiado, à época de 1975, por diversos periódicos que circulavam no país, a participação do Brasil no evento promovido pela ONU no Ano Internacional da Mulher. *A Tribuna da Imprensa* abordou sobre a viagem da pernambucana Maria Alice da Silva, funcionária pública há 15 anos, uma das mulheres que viajara para o México representando o país: “Maria Alice, solteira, considera o casamento como uma complementação da vida da mulher”¹⁰⁸. Estas mulheres consentiam com os pensamentos dos conservadores, e simbolizaram, no evento, o feminino do país. O casamento, para elas, expressava-se como a realização por excelência do ser-mulher, não casar significava um infortúnio. Estas representações reiteram a definição do gênero feminino como mãe-esposa e dona-de-casa, que tem, sobretudo, o efeito de desencorajar a transgressão e a deserção de mulheres com o perfil de Joana.

Medeia, amava Jasão. Inclusive, em demasia. Logo, não poderia ser um exemplo a ser seguido. Mas, o amor, neste caso, está relacionado, sobretudo, ao compromisso nupcial que ele tinha para com ela por tê-lo ajudado na concretização das tarefas. O casamento como uma das principais instituições atenienses – era, como afirma Louraux¹⁰⁹, em conjunto com a maternidade os lugares de sentido da mulher – constituía um trato que deveria ser velado por ambas as partes. Medeia foi uma esposa devotada e dedicada a Jasão, contudo, não era inferior a ele. Arquetipava e realizava seus planos consoante os seus próprios desejos, e não era frágil¹¹⁰. Sendo assim, revelava-

¹⁰⁷ BOURDIEU, Pierre. *Les rites comme actes d'institution. Actes de la Recherche em Sciences Sociales*. Paris:[43] 58 – 63, 1982. *apud* SARTI, Cynthia Andersen. *É sina que a gente traz ser mulher na periferia urbana*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo. 1985.

¹⁰⁸ *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro – RJ. 19/jun/1975. p. 11.

¹⁰⁹ LOURAUX, Nicole. *Maneiras trágicas de matar uma mulher: Imaginário da Grécia Antiga*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

¹¹⁰ Na Poética, Aristóteles quando escreve sobre os caracteres, acreditava que existe um “bom caráter” para cada gênero de personagem. Nisto, aponta que, com efeito, há um “bom caráter” de mulher e um de [20] escravo, ainda que, desses, talvez o primeiro pertença a uma classe inferior e o segundo a uma classe totalmente abjeta. Coloca que um dramaturgo deve atribuir coragem à caracterização da personagem, no entanto, seria inconveniente atribuir coragem ou espírito destemido a uma mulher. (p. 125/127). Eurípidés opõe-se a este pensamento na medida que atribui a Medeia as

se como uma ameaça constante ao herói. Por isto, amor de Jasão durou o tempo da necessidade do auxílio da esposa. E esta, sentiu-se traída pelo descumprimento da palavra – de acordo com os sofistas, a justiça também deveria estar nas palavras, que recebem forte significância com esta corrente de pensamento.

Na Atenas Clássica, a importância da mulher estava diretamente ligada ao fato de conceber herdeiros, perpetuando, dessa forma, o grupo familiar e a *polis*. Na concepção aristotélica, o casamento resultava da união entre homem e mulher, tendo como função primordial a perpetuação da espécie, através da concepção de filhos legítimos e do sexo masculino. Logo, Medeia protesta “Humúnculo, me pagas como? / Enganando-me ao leito virgem,/ depois que procriei!/ Aceito a hipótese/ do amor por outra, quando não é pai”¹¹¹. Medeia quando fugira com Jasão ainda era virgem. Este, para consolidar os laços nupciais e para que ela não fosse devolvida ao pai, compartilhou o leito conjugal com a protagonista. Ela compreenderia o abandono caso não tivessem filhos, tendo em vista que em Atenas no século V o homem que possuía filhos legítimos era agraciado. Medeia deu-lhe dois filhos. Lessa¹¹² - expõe que os argumentos usados para o controle do feminino era, com certeza, a necessidade de assegurar a legitimidade e descendência no *oikos* e na *polis* – suas atitudes revelam-se ainda mais infiéis.

A falta de compromisso com os vínculos que construía minimiza, ainda mais, o lugar da mulher. A infidelidade não é apenas para com a esposa, mas, também, para com as instituições políticas e sociais do casamento e da paternidade. Eurípides na qualidade de crítico de sua época, evidencia os valores morais e cívicos que declinavam de acordo com o desenvolvimento da Guerra do Peloponeso. Aos atenienses que o assistia, o dramaturgo dizia: “Juras não valem, dás a impressão/de achar que os deuses não têm mais poder/ou que os mortais adotam leis inéditas,/ ao assumires tua infidelidade”.¹¹³ A infidelidade para com as instituições, inclusive o casamento, pairava na *polis*. Em *Lisístrata – Greve do Sexo*, isto se torna evidente, haja vista as mulheres reclamarem sobre o pouco tempo que possuem com os maridos, ou da impossibilidade de casar devido ao grande número de homens que iam para as guerras.

características de agente nos acontecimentos da jornada de Jasão.

¹¹¹ EURÍPIDES, op. cit., vv. 488-92.

¹¹² LESSA, 2003, op. cit.

¹¹³ EURÍPIDES, 2010, op. cit., vv. 493-6.

Joana transpirava desobediência. Inicialmente era casada com um homem mais velho, que para as demais habitantes da Vila do Meio-Dia era o mais certo: “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”.¹¹⁴ Ela abandonou o marido pelo amor verdadeiro: Jasão. Contraditoriamente, ele era dez anos mais jovem do que Joana, e Nenê opinou: “Eu nunca fui de meter o bedelho,/ mas mulher como Joana não tem/ que juntar com homem mais novo”.¹¹⁵ O padrão da família era um homem mais velho casado com uma mulher mais jovem. Neste caso, a transgressão de Joana estava em largar o certo pelo errado, o mais velho em detrimento do jovem. Destarte, o abandono era justificado pelas moradoras devido a diferença de idades; o sofrimento da protagonista fora uma escolha, até porque “[...] quem mandou?”.¹¹⁶ A culpa era da mulher que preferia o amor ao invés do conveniente.

Na seção do jornal *Nós Mulheres*, voltado para a violência cotidiana - neste caso a psicológica - havia o depoimento de Lindonéia, mãe e esposa, que fora internada pela terceira vez em uma clínica psiquiátrica, devido a depressão e angústia decorrentes de um casamento sem amor. No entanto, diferentemente de Joana, ela não abandonava o marido por que “Depois, como é que eu posso querer ficar com fama de mulher que não presta que larga o marido? Eu tenho minha filhinha para criar e não quero que os outros chamem ela de filha de uma coisa que eu não sou”, ou, “A gente não deve ser aventureira. Esses moços da rua é muito bonito, mas quero ver qual deles vai ser bom como o Dito, me dar sustento e garantir o futuro da menina?”.¹¹⁷ Ela assumia não amar o marido e satisfazer os desejos sexuais do seu parceiro contra a vontade, mas o medo de ficar mal falada era mais forte do que sua aflição por estar em uma união por obrigação. Joana rompeu com este medo, e se aventurou no amor por Jasão. Entretanto, mesmo com amor:

Joana: Ninguém vai sambar na minha caveira
Vocês tão de prova: eu não mulher
pra macho chegar e usar como quer,
depois dizer tchau, deixando poeira
e meleira na cama desmanchada
mulher de malandro? Comigo, não
Não sou das que gozam co'a submissão¹¹⁸

¹¹⁴ BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. 10.

¹¹⁵ Ibid., loc. cit.

¹¹⁶ Ibid., loc. cit.

¹¹⁷ *Nós Mulheres*, São Paulo – SP, 1976, p. 16.

¹¹⁸ BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. 44.

Acentuando que, no caso particular do Brasil, a segunda onda do movimento feminista dera respaldo para as questões relacionadas ao direito do corpo, ao prazer e, sobretudo, a condição de submissão imposto pelo modelo patriarcal. No entanto, esta luta demorou a se consolidar (Questiono-me, inclusive, diante dos acontecimentos da atualidade, se, enfim, foram firmadas). Isto, de acordo com Leite¹¹⁹, em decorrência das desconfianças que o governo autoritário via em qualquer organização social, e, também, devido à necessidade de um embate que possuíam contra a esquerda. Deste modo, uma tragédia que, oriunda dos diversos movimentos no cerne da sociedade intelectual de esquerda do Brasil, possuía em suas páginas diálogos nos quais uma mulher requeria a posse do seu corpo para si, eliminando qualquer submissão ao marido, era visto como um ataque à ordem – ressaltando que Chico Buarque alguns anos antes “fora convidado” a exilar-se, haja vista suas obras representarem uma ameaça.

Na primeira edição da revista, o *Nós Mulheres* trata de mulheres operárias, cozinheiras, lavadeiras, arrumadeiras, tais como daquelas de outra realidade, como as universitárias. Destacando essa presença e o significado desta relação: mulheres que se auto-organizam nas periferias, em busca da garantia de direitos sociais, e as feministas, muitas provenientes do âmbito acadêmico, preocupadas com a emancipação feminina, a discriminação, a sexualidade, o poder, reinventando uma nova forma de fazer política junto com a luta reivindicativa das classes populares. Englobando até aquelas que estão efetivamente satisfeitas com a vida no lar, de mãe e esposa. O intuito não era dividir a categoria, e, sim, uni-la. Importante destacar que havia uma distância entre o lugar social da personagem Joana, uma mulher de periferia e as feministas, oriundas das grandes universidades do país, portanto, faziam parte de uma privilegiada elite intelectual.¹²⁰

Destacando que essa ordem, almejada pelos militares, era pautada na subjugação de uma categoria social, na construção de valores que as colocavam imersas no espaço privado, sem possibilidades de libertações. Tanto que, em um tom de ironia, uma matéria no jornal justificando porque as mulheres não estão trabalhando, dizem “a) preferem trabalho meio expediente; b)

¹¹⁹ LEITE, 2003, op. cit.

¹²⁰ No entanto, neste ato, não é meu intuito analisar esta diferença. Proponho-me a estudar os perfis idealizados. Contudo, posteriormente, tratarei sobre estas distinções dos lugares sociais de quem escreve da personagem representada.

preferem um bom casamento”.¹²¹ São prisões que perpassavam os limites concretos – de não poder frequentar determinados lugares, amar e casar-se com quem era conveniente –, penetrando no próprio ser e sentir-se mulher. Joana estabeleceu que não era mulher para os homens usarem. Ela não aceitava submissão. “Zaíra: Ela é bem mais mulher que muito macho”.¹²² E por isso o seu caráter transgressor do perfil feminino idealizado pelos autocratas. Medeia, da mesma forma, era caracterizada por Eurípides como uma personagem que não aceitava a inferioridade perante o Jasão. Sendo o oposto do que esperava os homens atenienses em um período de combate contra as demais cidades-estados grega.

De fato, as mulheres estavam subordinadas aos homens em quaisquer esferas: política, social ou jurídica. Na sociedade ateniense, não eram consideradas como psicologicamente autônomas, livres ou capazes de controlar a si mesmas. Destarte, ao falar, calcular e pensar; além de proporcionar a vitória ao marido por meio de seu conhecimento, Medeia refutava o que escreveu Platão¹²³: “Sabes de entre as ocupações humanas, algumas em que o sexo masculino não sobreleve o feminino? Ou vamos perder tempo ao falar da tecelagem ou da arte da doçaria e da culinária, nas quais parece que o sexo feminino deve marcar, e quando é derrotado, não há nada de mais risível?” Além de retorquir a crença de Aristóteles¹²⁴ que a diferença entre os gêneros e a superioridade masculina se justificavam por uma questão de *physis* (natureza), pois “entre os sexos também é o macho é por natureza superior e a fêmea inferior, aquele que domina e está é dominada”.

Complementando que Tucídides, um dos expoentes testemunhas da Guerra do Peloponeso, aconselhava as mulheres a permanecerem fiéis a natureza submissa. Ao falar de virtudes, ao adentrar no campo do feminino, resume tudo em um breve conselho: “Será grande vossa glória se vos mantiverdes fiéis a vossa natureza, e grande também será a glória daquelas de quem menos se falar, seja pelas virtudes, seja pelos defeitos”.¹²⁵ A natureza feminina estava ligada ao *pathós*, interior, passivo e generoso. Medeia participara das tarefas de Jasão, viajara na Argo, fora a Iolco, depois para Corinto, não possuía um lar fixo, logo, não havia uma característica voltada para *oikos*;

¹²¹ *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro – RJ, 1-2/fev/1975, p. 27. De acordo com o jornal, a matéria é resultado de um estudo em profundidade do Ministério da Educação e Saúde. O órgão nota que a maioria das mulheres não chegam a cargos executivos porque preferem o lar e o casamento – como se fosse escolhas delas.

¹²² BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. 3.

¹²³ *Ibid.*, v. 4555, 5-8.

¹²⁴ ARISTÓTELES, 2015, op. cit., 1254b.

¹²⁵ TUCÍDIDES, 2001, op. cit., p. 45.

agia diante dos acontecimentos, inclusive, vingando-se de Pélias quando este não foi fiel às palavras. Fugia, assim, completamente do modelo ideal de mulher proposto para as atenienses.

Jasão, posteriormente, ainda culpa o feminino e sua primazia pelo leito. Apegadas exageradamente ao compromisso do casamento cegam diante do que realmente acontece. Julgam estar tudo dentro dos conformes desde que estejam casadas – um apontamento da necessidade feminina pelo casamento. Conclui que “Jasão: Pudéramos procriar diversamente/ e preterir a raça das mulheres:/ imune ao mal o homem viveria!”¹²⁶ – ressaltando, novamente, a ênfase na reprodução, as mulheres, de fato, estão fortemente ligadas a geração de descendentes. O homem, assim, viveria imune ao mal das Pandoras, Helenas, Clitemnestras e Medeias. Contudo, Eurípides estabelece que o homem descobrira que o mal estava em si mesmo e que suas ações poderiam acarretar na injustiça. A filosofia na Ática amparava os poetas nesse reconhecimento da personalidade humana. Os protagonistas concomitantemente produziam a injustiça, tal como as cidades quando guerreiam entre si. Os dois estão errados, logo, em uma guerra, quem não está?

Ambas personagens revelam que as representações do mundo social “assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza”.¹²⁷ Destarte, elenco as múltiplas representações de feminino citadas no texto: inicialmente a visão e construção de Eurípides do arquétipo Medeia, mulher altiva, que falava, reclamava e questionava; a idealização da mulher *mélissa* pelos cidadãos atenienses na documentação escrita da Grécia Antiga; as mulheres da Imprensa Alternativa e o perfil de feminino que aspiravam, concomitante a elas está Joana, criação de Chico Buarque e Paulo Pontes, que carregava consigo o protótipo de mulher almejada pelas feministas; e, por fim, o ideal de feminino desejado pelos detentores do poder no período da Ditadura Civil-Militar.

Cada representação evidenciava conflitos e particularidades temporais/sociais dos grupos que as concebiam. Toma-se, dessa maneira, por referência que as tragédias são prática criativa e inventiva resultante do encontro das inúmeras maneiras ler, apropriar, fazer, e engendrar o mundo

¹²⁶ EURÍPIDES, 2010, op. cit., vv. 573-5.

¹²⁷ CHARTIER, 2002, op. cit., p. 17.

e suas práticas culturais. Havia as distâncias e as aproximações entre Eurípides, Chico Buarque e Paulo Pontes. Todos eles deram o protagonismo às mulheres transgressoras, colocando-as no palco, focaram nas personalidades de embate; revelaram muito de si e dos seus ideais em seus personagens. Possibilitaram-nos pensar, como analisa Chartier¹²⁸, em uma história cultural do social que tome por objeto as representações do mundo social – “que, à revelia dos atores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse”.

Podemos concluir que se o Eurípides elaborou uma transgressora para reforçar o modelo, logicamente era porque esse perfil de mulher ideal estava sendo questionado. Pois se não havia dúvidas sobre o modelo em questão, não haveria motivos para a ideologia dominante criar um discurso que justificasse e reforçasse o papel da mulher naquela sociedade. A heroína euripediana, embora se constituísse um contra modelo, tinha exatamente como função reforçar o perfil idealizado, ou seja, mostrar às mulheres atenienses que sua posição na sociedade estava justamente na reprodução de herdeiros para perpetuar o *oikos* e a cidade, revoltar-se contra isso significaria a ruína da sociedade políade – ou seja, de um espaço constituído por um homem vinculado ao externo, e por uma mulher restrita às atividades do lar e da família. Um casal completamente distinto de Medeia e Jasão.

A intransigência de Medeia encontra-se primeiro em ser mulher. A gênese no mito de Pandora é muito forte no inconsciente coletivo; é preciso lapidar o feminino desde sua origem para que não recaiamos nos malefícios do próprio ser. Em segundo por amar. “Para os mortais o amor é um enorme mal”¹²⁹, destaca. O Eros estava intimamente ligado a *hybris*, era símbolo de descomedimento e contrário à razão e às virtudes masculinas centradas em torno da noção de autocontrole, racionalidade e capacidade de não se ater às emoções. Em meio a eclosão de uma guerra, as pessoas não poderiam restringir-se aos sentimentos, era imprescindível racionalizar e agir de acordo com a justiça. Os compromissos e as palavras deveriam ser levados a sério. Medeia efetivamente fora atingida pelos deuses para sentir paixão por Jasão, no entanto, ela optou por

¹²⁸ Ibid., p. 19.

¹²⁹ EURÍPIDES, 2010, op. cit., vv. 330.

caminhar rumo ao trágico. Os danos poderiam auferir o indivíduo, mas cabia a ele seguir concomitante ao *logos*. Os excessos causam perdas, desde a perda de si como dos outros.

Não nascemos mulher. Tornamo-nos mulher: a fórmula famosa que rompeu com o naturalismo e convidou à desconstrução das definições tradicionais. Aprendemos, assim, a enxergar que o ser mulher é, sobretudo, uma criação social e cultural de diversos grupos, em diferentes momentos históricos. As pretensões e intenções dos dramaturgos variavam. No entanto, era perceptível que o lugar de inferioridade e de silenciamento dado às mulheres atravessaram os séculos. Por isto, os ideais feministas – que transitam desde o século XIX, passando pelo século XX – até hoje estão em pauta e a luta pela emancipação é vigente. Igualdade (ou equidade) dos gêneros, melhores salários, participação na política, o aborto, liberdade no agir, pensar e falar, são temas presentes, e, para muitas, ainda, inalcançáveis. No que concerne à História e ao passado, subsistem muitas zonas mudas e um oceano de silêncio, ligado à partilha desigual dos traços, da memória; por este motivo, é imprescindível o estudo das mulheres.

Joana: Vale nada, Jasão
Amor com prazo fixo vale nada
Eu achei que você estava ao meu lado
de olhos fechados, sem hora marcada,
dormindo sem receio e sem recado
pra acordar. Mas não, você estava alerta,
deitado com um pé fora da cama,
esperando chegar melhor oferta
pra esmagar no cinzeiro a velha chama
e correr ao sabor de uma ambição
que assim, da noite pro dia, eu deixei
de satisfazer... Então vai, Jasão.¹³⁰

“No início era o Verbo, mas o Verbo era Deus, e o Homem. O silêncio é o comum das mulheres. Ele convém à sua posição secundária e subordinada. Ele cai bem em seus rostos, levemente sorridentes, não deformados pela impertinência do riso barulhento e viril”.¹³¹ Deveras, todos reconhecem que Joana era um exemplo de mulher, “Corina: E olhe bem que aquilo é muito mulher”.¹³² Não era silêncio, do contrário, era barulho que ressonava por todos os lados. E “foi por

¹³⁰ BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. 124.

¹³¹ PERROT, 2005, op. cit., p. 9.

¹³² BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. 3.

isso mesmo que eu te amei tanto,/ porque, Joana, Você é um inferno”, diz Jasão.¹³³ No entanto, ela lançara-se nessa jornada com Jasão por amor, um amor no qual ela doava tudo de si para ele. Foram viver sob o mesmo teto, até a casa cair, explodir o ninho ou secar as fontes. E, no fim, mesmo Jasão dizendo que um dia a amara, ela não queria aquele tipo de amor comedido, com prazo fixo.

Ela percebia que na primeira oportunidade o seu marido a largaria por uma mulher mais jovem e que tivesse novas coisas para lhe oferecer – inclusive, Alma, a personagem filha de Creonte por quem Jasão se apaixonou e abandona Joana, é o perfil contrário da protagonista. Ela é o silêncio esperado, a submissão, o sorriso terno, a resiliência diante dos homens que estão a sua volta. Enquanto Joana é inferno, ela é paz. Chico Buarque e Paulo Pontes escreveram duas personagens contrárias, talvez, para identificar as diferentes concepções existentes para com o feminino. Uma pela ótica feminista, e outra pela oficialidade. E assim, tal como Medeia, a intransigência de Joana era ser mulher e amar. Os seus amores falavam muito sobre elas. A partir do momento que deixaram de satisfazer os Jasões tornaram-se: estrangeiras no seu próprio espaço.

(Primeira jornada finalizada)

¹³³ Ibid., p. 126.

3. SEGUNDO ATO: NÃO HÁ DOR QUE O “SER ESTRANGEIRA” NÃO AUMENTE

*Quando chegar o momento
Esse meu sofrimento
Vou cobrar com juro, juro
Todo esse amor reprimido
Esse grito contido
Este samba no escuro*

*Você que inventou a tristeza
Ora, tenha a fineza
De desinventar
Você vai pagar e é dobrado
Cada lágrima rolada
Nesse meu penar¹³⁴*

(A atriz entra em cena e inicia sua segunda jornada)

3.1. NOS PRIMÓRDIOS

Na origem de tudo ¹³⁵, nós tivemos o *Kháos*. Um vazio, escuro, absoluto e ilimitado, onde nada se distinguia. No seio deste abismo, presenciamos o surgimento de *Gaía*, a Terra. Ela não era mais um espaço obscuro, possuía forma distinta, precisa e separada. Constituíam-se o chão do mundo. *Gaía* era a mãe universal. De suas profundezas, a Terra daria à luz ao *Ouranós*, o Céu. Concebeu-o sem unir-se a alguém. Ambos correspondiam ao plano superposto do universo, um chão e uma abóbada. Tendo o mesmo tamanho de sua germinadora, Urano estava o tempo todo deitado sobre *Gaía*, por isto, sua função era a atividade sexual. A Terra, por consequência, ficava grávida de diversos filhos que, no entanto, não conseguiam sair do ventre da mãe, porque o céu nunca se distanciava. Estes filhos eram: os Titãs e as Titânidas, os Ciclopes e os Cem-Braços. A Terra encontrava-se furiosa, por ter que reter dentro de si os filhos; que a sufocavam e comprimiam-na.

Terra, então, dirigiu-se aos Titãs e anunciou-lhes: “Escutai, vosso pai nos faz injúria, nos submete a violências horríveis, isso tem de acabar. Deveis revoltar-se contra vosso pai Céu”. *Kronos*, o caçula, foi o único que aceitou ajudar a mãe e enfrentar o pai. *Gaía* concebeu um plano engenhoso. Confeccionou uma foice e a deu para o jovem Crono. Este, no momento que Urano

¹³⁴ Música *Apesar de você* (1978) – composição de Chico Buarque.

¹³⁵ Continuo, no início dos capítulos, parafraseando o livro de Jean-Pierre Vernant.

alojara-se na Terra, agarrou com a mão esquerda as partes sexuais do pai e, com a mão direita as cortou. Com a castração, Urano urrou de dor e se afastou depressa da Terra. Instalou-se bem no alto do mundo, de onde nunca mais saiu e nunca mais entrou em contato com a mãe. A partir de então, temos o primeiro conflito de gêneros. E isto, acompanhará a história da existência divina, ou humana. O feminino e o masculino, desde sua gênese, instalaram-se como paradoxos: precisam da existência do outro para a fecundação e continuação da existência dos seres, ao mesmo tempo, que encarnam o conflito permanente.

Crono tornou-se o rei dos deuses e do mundo, e estabeleceu um movimento cíclico, quando, também, impediu a existência de seus filhos. A Titânida Rea, irmã e esposa, era obrigada a dar-lhe todos os filhos que gerava. Este os engolia, com o intuito de cessar a profecia de que seu filho iria destitui-lo do trono. Da mesma forma, Rea não estava satisfeita com a conduta de Crono, e a conselho de Gaia, planejou uma artimanha para ir de encontro aos seus mandos. Ao invés de entregar-lhe Zeus, deu-lhe uma pedra em seu lugar. Crono engoliu a pedra convicto de que engolia um filho. Anos depois Zeus travaria uma batalha milenar com o pai, uma guerra entre deuses e Titãs; e, realmente, tomaria o poder. Continuamente, Zeus transformou-se no senhor do mundo. Sua primeira esposa, Métis, ficou grávida de Atena. O deus com medo de ser destronado, tramou uma estratégia para engolir a esposa e impedir o nascimento da filha. O ciclo de conflitos entre o masculino e feminino era permanente, sobretudo, quando o poder estava em jogo.

Gaia, a Mãe-Terra estava associada, na Grécia Antiga, a Grande Deusa. Era representada como uma deusa geradora da vida, da natureza, fertilidade, e etc. Medeia era relacionada a Grande Deusa, à qual se integravam, também, outras deusas: Hera, Afrodite, Atenas, e ainda, Hécate – supracitada como a representação da feitiçaria. Segundo Rinne¹³⁶, no período matriarcal, conjugavam-se à figura dessa divindade maior, cuja função era proteger e guiar os mortais, as deusas, e seus poderes da criação, do desejo, da renovação, do conselho e da cura. Com a existência de sacerdotisas ao culto a Grande Deusa – como a própria Medeia – buscava-se manter um eterno ciclo de vida, morte e renascimento por meio de magias e sacrifícios dos homens. Com o domínio masculino, que crescia aos poucos, as deusas iam perdendo a força simbólica, enquanto os deuses masculinos iam ganhando expressividade. Os homens, a partir de então, estabeleceriam seu lugar

¹³⁶ RINNE, Olga. *Medeia: o direito à ira e ao ciúme*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

de atuação, e às mulheres designavam o seu.

No período, portanto, de transição para a emergência do patriarcado é bem possível que, ao lado dos templos das sacerdotisas cuja hierarquia social provavelmente estaria ainda no seu ápice, começa a formar-se uma “aristocracia militar masculina”. É neste clima de transformação que se insere o mito de Medeia.¹³⁷

3.2. ALÉM DAS CORTINAS SÃO PALCOS AZUIS

Acomodações e conflitos consistiam no prato de todo dia no relacionamento entre os artistas e os responsáveis pela censura artística. A Ditadura Civil-Militar limitava, cada vez mais, a liberdade de muitos brasileiros. Desde a liberdade artística até a liberdade dos cidadãos de acesso aos bens mais comuns. A Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) responsabilizava-se pelas investigações em torno nas produções artísticas, vetando inúmeras obras musicais e teatrais. Dentre os embates entre as forças antagônicas, na Passeata dos 100 mil, em 1968 no Rio de Janeiro, Paulo Pontes, bem como Vianinha, berravam “só um povo organizado pode derrubar uma ditadura”¹³⁸. A luta cotidiana dos dramaturgos estava em organizar uma população através do teatro. Para isto, o teatro e seu enredo também precisavam reorganizar-se.

Apontava Paulo Pontes¹³⁹ que arte cênica, por muito tempo, afastara-se da população. A marginalidade, que atuava no interior da sociedade brasileira com tamanha intensidade, refletia no teatro. Por isto, era necessário que a abordagem teatral retornasse às temáticas nacionais como forma de se encontrar novamente com os brasileiros. No prefácio da peça, Chico Buarque e Paulo Pontes afirmam

“[...] nós temos que tentar, de todas as maneiras, a reaproximação com nossa única fonte de concretude, de substância e até de originalidade: o povo brasileiro. Esta deve ser uma luta, de modo particular, do teatro brasileiro. É preciso, de todas as maneiras, tentar fazer voltar o nosso povo ao nosso palco [...] O fundamental é que a vida brasileira possa, novamente, ser devolvida, nos palcos, ao público brasileiro. [...] Nossa tragédia é uma tragédia da vida brasileira”.¹⁴⁰

¹³⁷ VERO, Judith. *Paixões Estrangeiras: A vingança*. Tese apresentada à Pós-Graduação de Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. p. 120.

¹³⁸ COLLING, Ana Maria., op. cit., 1997. p.32.

¹³⁹ PONTES, 1977, op. cit.

¹⁴⁰ BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. XVII.

O meio avistado por este teatrólogo para aproximar-se da cultura foi a linguagem. Se outrora, no auge da crise expressiva do teatro brasileiro, a palavra deixou de ser o centro do acontecimento dramático – dando proeminência ao corpo do ator, a cenografia, adereços, luz e o direção –, Paulo Pontes¹⁴¹ pontua que “Hoje estamos voltando novamente a recuperar a hegemonia do nosso teatro e a palavra vai sendo cada vez mais valorizada”. A linguagem, instrumento do pensamento organizado, tem que ser enriquecida, desdobrada, aprofundada, alçada ao nível que lhe permita captar e revelar a complexidade da conjuntura política e social do período ditatorial. Eles escreveram a peça em versos, dando poesia aos diálogos numa busca incessante pelo viés realista, para dar às personagens a densidade dos sentimentos e emoções que viviam à época.

Uma vez que um teatro que ambicionava readquirir sua capacidade de compreender, teria que se entregar à múltipla eloquência da palavra para os dramaturgos, os centros do fenômeno dramático. Ao resgatar o poder revolucionário da palavra, “chega de atos, queremos palavras”, a juventude encarava a cultura como um instrumento de transformação política. O domínio da palavra, que nos diferencia dos demais seres vivos, seria um dos principais mecanismos dos teatrólogos no Rio de Janeiro de atacar diretamente o regime instaurado. Movimento iniciado nos finais da década de 60, nos anos 70 ganhou mais força. Portanto, a palavra somada aos enredos de muitos espetáculos era utilizada para mudanças sociais e políticas da população carioca.

Havia, também, uma campanha intitulada “Teatro para o Povo” promovida pela Associação Carioca dos empresários teatrais em conjunto com outros grupos para a inserção, no público – não apenas no palco –, do povo brasileiro no teatro, de acordo com o jornal *Opinião*.¹⁴² Nos fica a dúvida do público que fora assistir *Gota D'água*, haja vista a falta de documentação. No entanto, podemos afirmar que as suas primeiras encenações, no Rio de Janeiro, aconteceram no Teatro Tereza Rachel que ficava em Copacabana, zona sul e nobre do Rio. Havia um abismo que separava o lugar de Joana, proposto pelos dramaturgos, ao lugar da apresentação cênica. Portanto, falamos de um grupo privilegiado intelectual que construiu personagens situadas tragicamente na periferia.

Interessante apontar que o recurso da linguagem se insere também num contexto de conflitos de gêneros. A julgar pela questão de a mulher ser relegada ao silêncio porque “existe a

¹⁴¹ Em entrevista concedida ao folheto. PONTES, 1977, op. cit., p. 39.

¹⁴² *Opinião*. Rio de Janeiro, RJ. 19 de dezembro, 1975.

crença que a linguagem seja instrumento criado pelos homens”¹⁴³ para os homens. Chico Buarque e Paulo Pontes, mesmo no lugar do masculino, possuem obras que dão vozes àquelas que em geral não as tem. Assim, encontramos o tema das mulheres vinculado ao tema da marginalidade social. O lugar limítrofe estava presente nas poesias, na literatura, no cinema, no cotidiano, no privado¹⁴⁴, no público, em quase todos os âmbitos sociais. Apesar de circularem pelas ruas, em busca da resolução de seus problemas, preocupadas com o trabalho, com os filhos, muitas vezes surpreendendo o marido ou companheiro que as enganava, estas mulheres ainda eram apontadas por muitos como não merecedoras de direitos iguais aos dos homens com quem conviviam.

Na Antiguidade Clássica da Grécia Antiga, se em Ésquilo e Sófocles, o enredo da tragédia tinha no herói “o representante da camada superior da humanidade, [que] nos faz ver a luta do homem contra as forças do mundo – luta que é levada até o limite do aniquilamento e, amiúde, além deste limite”¹⁴⁵; em Eurípidés os heróis eram tão humanos quanto os demais, inclusive, quanto as mulheres. Medeia e Jasão possuíam características de transvio assimiladas. Aristóteles pensava a tragédia como um conjunto de ações realizadas pelos personagens, a importância do espetáculo estava nessas ações. Logo, não era o “agente que determina a ação, mas, ao contrário, da ação que evoca e equivoca o agente. É na ação que o herói trágico erra e ignora o movimento das ações que o encerram”.¹⁴⁶ São as ações de Jasão que diziam quem ele era, e, neste caso, ele não era um herói homérico. Ele era um homem que agia orientado pelo poder, excesso, *hybris*. Portanto, se aproximava dos indivíduos que assistem à peça.

Provavelmente, na época de Eurípidés o público era majoritariamente masculino. Não há fontes que evidenciem a presença de mulheres nas encenações deste dramaturgo, por isto nos resta as dúvidas diante da falta de documentação. De acordo com Malhadas¹⁴⁷, “Talvez, só na época de Platão as mulheres tenham começado a frequentar o teatro, embora ainda se possa perguntar: se moças atenienses, filhas de cidadãos, participavam, como vimos, da procissão das Dionísiacas, porque não assistiriam às representações que também são atos sagrados?”. No entanto, através das

¹⁴³ PACHECO, 2014, op. cit. p. 54.

¹⁴⁴ Tal como no período de escrita de *Medeia*, mesmo que com as suas peculiaridades, o privado está restrito ao lar, ao que acontece dentro da casa, e o público ao que se encontra fora deste âmbito: a cidade, as ruas, o bairro.

¹⁴⁵ LESKY, Albin, 1896. *A tragédia grega*. Tradução J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 78.

¹⁴⁶ ARISTOTÉLES, 2015, op. cit., p. 85.

¹⁴⁷ MALHADAS, 2003, op. cit., p. 91.

fontes da época, como as aqui trabalhadas, e do forte enfoque nas ações dos homens, acredita-se que os homens atenienses, apoiadores ou combatentes da Guerra do Peloponeso, eram a maioria presente nas apresentações teatrais.

O século V a.C. era tido pelos estudiosos como um período de crise na Ática. Os antigos valores desmoronavam, e, diante da Guerra do Peloponeso, os seres humanos revelam as facetas mais cruéis. Os conceitos de *arete* e *sophia*, a formação do homem grego, estavam em constante avaliação e transformação, sobretudo, posicionando-se contrário ao embate que destruía a tudo e a todos. O teatro assegura o seu lugar de crítica social, não só nas tragédias; mas, também, nas comédias, como referido anteriormente. Aristófanes apresentou em *A Revolução das Mulheres*, o feminino tomando o poder em Atenas porque os homens distanciavam-se dos padrões do homem ideal, calcado nos mitos dos heróis. Contrariamente, mergulhavam em uma guerra pelo poder; não para defender, conservar ou servir a polis. O comediógrafo demonstrou na peça que os costumes das mulheres eram melhores do que os dos homens porque,

Primeiro, elas são conservadoras: fazem tudo hoje como sempre fizeram (e os nossos governantes acham que só nos salvam com reformas e inconstância). Elas cozinham hoje como antigamente; fazem bolos como antigamente, amolam os maridos como antigamente; tem amantes como antigamente; comem pouquinho como antigamente; bebem pouquinho como antigamente. [...] Confiemos o governo às mulheres sem maiores discussões.¹⁴⁸

Deveras, Aristófanes e Eurípides compartilhavam alguns pensamentos em comum: assumirem-se contrários à guerra¹⁴⁹; criticarem as ações dos homens neste contexto, e, consolidarem a idealização do feminino – de que as mulheres estavam restritas ao lar, à cozinha, e aos maridos. No entanto, no que concerne ao posicionamento enquanto poetas, o comediógrafo alicerçava-se no conservadorismo, enquanto o tragediógrafo preferia a inovação. Por isto, como já citado, o último era bastante criticado pelo primeiro. Eurípides ao beber de fontes da filosofia sofisticada infringia a linearidade da tradição ateniense. Os seus heróis diferiam da supremacia heroica dos conservadores. Se Aristófanes desejava que retornassem aos tempos áureos de Atenas

¹⁴⁸ARISTÓFANES. *A greve do sexo (Lísiatrata); A revolução das mulheres*/ Aristófanes; tradução do grego e introdução de Mario da Gama Kury. 5 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. p. 92.

¹⁴⁹ Tal como Eurípides, Aristófanes presenciou o início, durante e fim da Guerra do Peloponeso. Escreveu *A greve do sexo*, possivelmente, em 411 a. C e *A Revolução das Mulheres* em 392 a. C. De fato, há uma distância temporal entre as escritas dos dois poetas. Contudo, a característica crítica da guerra permanece em ambos, mesmo que de forma distinta. Rosenfeld (2009) nomeia Aristófanes de saudosista e conservador, o período homérico revelar-se-ia como um dos principais da história grega. Ele representa o apego ao passado, e Eurípides, à mudança.

e aos valores tradicionais, ao período de Homero, Eurípides esperava que os seres humanos agissem de acordo com a razão, com a harmonia, e com a *sophrosyne* - “É feito de temperança, de proporção, de justa medida, de justo meio. “Nada em excesso”, tal é a fórmula da nova sabedoria. Essa valorização da nova sabedoria. Essa valorização do ponderado, do que é mediador”.¹⁵⁰

Duas obras que em seus enredos observamos uma aproximação, cada vez mais profunda, com o contexto histórico que as circundam. *Gota D'água*, através da palavra e também das ações, nos revelando, amiúde, um sistema político e social de silenciamento das vozes e dos comportamentos opostos; *Medeia*, por meio das ações e da centralidade no ser humano, enfatizando nas causas e consequências da Guerra do Peloponeso. Assim, decorre que, como escreveu Augusto Boal, “[...] todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas”.¹⁵¹ Logo, por trás das cortinas há palcos azuis, há histórias e enredos que demarcam o espetáculo.

3.3. NINGUÉM MOROU NA DOR, QUE ERA O SEU MAL

O sofrimento é considerado [...] como a evidente consequência deste ou daquele fato, ou de tal decisão política; é um bloco em si, uma entidade não estudada enquanto tal. Os gestos que provocam, as racionalidades que a ele conduzem, as palavras que o dizem de tal ou tal maneira e aquelas que o acompanham – para suportá-lo ou negá-lo, heroizá-lo ou lamentá-lo – não figuram como um objeto pleno sobre o qual refletir e como algo que entra em interação com os acontecimentos. Há sistemas relacionais e culturais que fazem das palavras de sofrimento um mundo a compreender, e não um dado inevitável.¹⁵²

De fato, cada época, cada cultura, cada categoria de gênero, cada autor, tem palavras para clamar o escândalo, para dizer o medo, para abafar a mágoa, e para expor o sofrimento. No que refere ao sofrimento de Joana é necessário refletir, inicialmente, de acordo com Farge¹⁵³, que esses momentos de sofrimento e essas palavras que exprime dor não significam o excesso que visita a personagem. Logo o extraordinário, o histérico, esse desejo inevitável de toda dificuldade social. De maneira oposta, “os instantes em que se exprime – de tantas maneiras – as dores revelam a

¹⁵⁰ VERNANT, 2010, op. cit., p. 90.

¹⁵¹ BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. 6ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991. p. 13.

¹⁵² FARGE, Arlette. *Do sofrimento*. In. Lugares para a história. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p. 14-15.

¹⁵³ FARGE, 2011, op. cit., p. 17.

formidável tensão que faz com que se confrontem a ordem e sua negação, a violência e o sentimento vitimário, o ódio e o desejo”. A dor de Joana exteriorizava as relações de poder e as práticas culturais existentes no bairro da Vila do Meio-Dia, inclusive sobre as diferenças percebidas entre os sexos. Além de expor o uso da poesia de Chico Buarque e Paulo Pontes que se aproximava do sofrimento da população que era posta à margem da sociedade. “A pessoa já nasce avisada! Vai sofrer. Olha que vai sofrer. E o que faz? A pessoa vai e sofre”.¹⁵⁴

Os dramaturgos brasileiros imbuídos do pensamento intelectual e artístico que permeavam no ano de 1975, traduzem uma sociedade do medo e do sofrimento. Ainda que afirmassem ser este um período de abertura política, as vozes ressoantes das torturas e mortes ainda eram presentes no cotidiano daqueles que lutavam contra o regime ditatorial. O sofrimento das mães e parentes que tiveram familiares mortos ou exilados; a dor de trabalhadores que se viam frente a uma política que os lançavam na miséria e na exploração. E todos os sentimentos possíveis a quem vivenciava uma sociedade que impunha limites sociais e comportamentais, que tentava impor formas de pensar de agir, que ditava normas e aumentava a concentração de renda na mão de poucos, por fim, que não morou e nem sentiu o sofrimento de parte da população, cegava aos males que muitos sufocavam.

Medeia, ao deixar de ser feiticeira, tornando-se mais humana, perdeu seu lugar de soberania. Ao salvar Jasão nas atividades do Velocino de Ouro, não utilizava mais suas habilidades de proteção e cura de maneira impessoal, assim como a deusa doadora de bênçãos; mas o fazia pelo sentimento humano do amor – fonte de magia de Afrodite. Dessa forma, viu-se reduzida a uma mortal que possuía dons da feitiçaria. O amor a tornou mais humana, e esta humanidade lhe trouxera o sofrimento que lhe assolou. A dor, sensação física e emocional, é uma forma de relação com o mundo. Segundo Farge¹⁵⁵, ela entrou na paisagem cultural, política, afetiva e intelectual de uma sociedade. A dor não é uma invariante, uma consequência inevitável, “é um modo de ser no mundo que varia segundo tempos e circunstâncias e, que, por essa razão, podes se exprimir ou, ao contrário, se recalcar, se expulsar ou se gritar, se negar ou arrastar outrem para ela”.¹⁵⁶

Eurípides, no seu lugar de descobridor da alma num sentido inteiramente novo, “o inquiridor do inquieto mundo dos sentimentos e das paixões humanas, não cansou de representá-

¹⁵⁴ BUARQUE E PONTES, 1975, op. cit., p. 12.

¹⁵⁵ FARGE, 2011, op. cit.

¹⁵⁶ Ibid., p. 19.

las na sua expressão direta e no conflito com as forças espirituais da alma”.¹⁵⁷ Influenciado pelo pensamento sofisticado, da revelação da personalidade humana, o dramaturgo rompeu com a tradição, e nos apresentou personagens repletas de sentimentos. O sofrimento, que na concepção homérica, enaltecia o herói e revelava as suas virtudes, em Eurípides o levou ao descomedimento, à injustiça, e à desgraça. Os heróis descem dos degraus que os elevam a semideuses, e tornam-se cada vez mais humanos, cada vez com mais sentimentos.

As ações produziam consequências; e o ser humano, na qualidade de senhor do seu destino, estava passível de sofrê-las. Isto é, Eurípides propunha que seguir contrário as determinações da formação humana, construída no século V a.C., trazia dor. Medeia padecera por não se encaixar em padrões estabelecidos para sua categoria. Destarte, as mulheres atenienses que não respeitassem as regras sociais que lhes eram reservadas, poderiam arcar com o mesmo fardo da protagonista. Na Atenas Clássica, as funções exercidas por homens e mulheres eram diferentes, mas se igualavam em termos de valor para a harmonia da *poliade*, pois se complementavam. Cada um deveria efetuar-las, seja homem ou mulher; do contrário, as consequências viriam. Jasão também experimentava infortúnios por não ter sido fiel ao seu casamento e aos laços que criara com Medeia. O feminino deveria praticar a submissão, a reclusão ao *oikos*, e o silêncio; enquanto que o masculino deveria agir na política por meio da justiça e do equilíbrio.

Destarte, ao lidar com o teatro e com as tragédias precisamos

Apreender essa fala e trabalhá-la é responder à preocupação de reintroduzir existências e singularidades no discurso histórico e desenhar, a golpes de palavras, cenas que são de fato acontecimentos. Não se trata a partir daí de acreditar que, graças a essas falas, detemos de fato o real, a realidade, mas de escutar um desafio: entrar através dessas palavras numa das moradas vivas da história, lá onde as palavras formam fraturas num espaço social ou imaginário particular. As falas de queixa, de sofrimento, marcam um lugar fronteiro onde vemos a sociedade regulamentar, afrontar, bem ou mal, o que lhe sobrevém; a fratura e a dor formou é também um laço social e os indivíduos o gerem de múltiplas maneiras.¹⁵⁸

3.4. DO SEXO OPOSTO OUTRO ALGUÉM

¹⁵⁷ JAEGER, 2010, op. cit., p. 408.

¹⁵⁸ FARGE, 2011, op. cit., 16-7.

É fundamental destacar que o gênero não deve ser naturalizado. O feminino e o masculino devem ser pensados como construções históricas, sociais, temporais e espaciais. São modelos determinados pelos diversos aspectos que os envolvem. Gênero é, sobretudo, pluralidade. Isto é, pressupõe a busca de diferenças no cerne da diferença. Homens e mulheres carecem de ser analisados em suas diversidades, no bojo da historicidade e de suas inter-relações. Para cada sociedade há vivências, experiências, e regras sociais distintas; mais do que uma perspectiva biológica, a sexualidade, nas ciências humanas, é entendida como um fenômeno cultural e social. Por sua vez, o texto trágico, tal como escreve Chartier (1989), não existe em si, separado de toda materialidade. Ele, conseqüentemente, carrega consigo os desvios das relações humanas existentes na sociedade ateniense; expõe, no palco, os conflitos de gênero, os embates interiores e exteriores de um espaço em colapso.

Através do sofrimento nos é possível enxergar as hostilidades existentes entre as categorias de gênero. Sublinhamos o aspecto relacional entre homens e mulheres, ao nos referir à categoria gênero, evitando, portanto, impelir as mulheres num campo sem interlocução. O principal pressuposto da categoria gênero é entender a diferença entre masculino e feminino como resultado da organização social da relação social entre os sexos, logo distanciada o determinismo biológico. Enfatizando que “... gênero procura destacar que a construção do feminino e masculino define-se um em função do outro, uma vez que se constituíram social, cultural e historicamente em um tempo, espaço e cultura determinados”.¹⁵⁹ Logo, enquanto historiadores precisamos encontrar estas características em nossas fontes, devemos confrontar suas relações com o exterior. No caso dos escritos “na maneira como esta realidade é abordada, aprofundada, questionada, recriada. Deve encarar a literatura não como reflexo, mas como refração, como desvio”.¹⁶⁰

O rompimento de Joana e Medeia com as normas sociais que lhe foram impostas as fizeram ser abandonadas por Jasão. Elas não consistiam mais no perfil de feminino que ele desejava, por isto, elas se debruçaram sobre o sofrimento. No entanto, suas tragédias ao serem encaradas por aqueles que as cercavam dividem opiniões. As protagonistas encontravam-se numa encruzilhada: desamparadas, com dois filhos pequenos, frente a um marido que escolhe ascender a um novo

¹⁵⁹ MATOS, M. I. S. História, Mulher e Poder: da invisibilidade ao gênero. In: SILVA, G. V.; NADER, M.B.; FRANCO, S.P. (org.) *História, Mulher e Poder*. Vitória: Edufes, 2006. p. 14-5.

¹⁶⁰ AVELINO, Yvone Dias. *Os labirintos da arte de narrar: história e literatura*. In. História, cotidiano e linguagens. 1. Ed. São Paulo: Expressão & Arte, 2012. p. 248.

lugar; elas não se calam, gritam, e sofrem demasiadamente. Cada lágrima rolada no seu penar são consequências dos conflitos com os gêneros que a ambas alimentavam. Joana e Medeia colidiram com os homens que se colocaram no seu caminho. Assim, tornaram-se uma estrangeira, cada qual com suas peculiaridades, no próprio espaço.

No que concerne ao gênero, reitero, sobretudo, que tenho como base a historiadora americana Joan Scott com seu artigo *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*.¹⁶¹ Pensando o gênero como algo que fornece meios de decodificar o significado e de compreender as complexas entre as várias formas de interação humana. De acordo com a autora, quando o historiador busca encontrar as maneiras pelas quais o conceito de gênero legitima e constrói as relações sociais, ele começa a entender a natureza recíproca do gênero e da sociedade, as formas particulares e contextualmente específicas pelas quais a política constrói o gênero e o gênero constrói a política. O estudo do gênero, portanto, não se limita ao estudo das mulheres, e sim ao estudo das relações existentes entre o feminino e o masculino

3.5. JOANA ERROU DE JOÃO, E NINGUÉM NOTOU

Joana, como citado, entrou em conflito com os homens que se colocaram no seu caminho. O primordial fora seu primeiro marido. Como exposto no ato anterior, era mais velho do que ela e lhe sustentava. No entanto, a personalidade transgressora não fez com que freasse o amor e a paixão que sentira por Jasão; e que, conseqüentemente, abandonasse o esposo em prol de novas bodas. As vizinhas por mais que amparassem e auxiliassem a protagonista – neste caso, é necessário demonstrar que a ajudavam desde o plano material, como na alimentação ou cuidados dos filhos, e na limpeza da casa, até o plano emocional, com palavras motivadoras – averiguavam as razões para tamanhos infortúnios. Nenê continuava com o pensamento “não sei não... Não sei tirar uma conclusão/ só sei de uma coisa: homem novo, não sei não”.¹⁶² Joana estava errada ao largar o primeiro marido por alguém mais jovem. Nisto, reverberavam a condição limitada para o feminino, oriunda de práticas culturais do espaço que residem.

¹⁶¹ SCOTT, Joan Wallach. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação e realidade. Porto Alegre, vol. 20, no 2, jul/dez. 1995. p. 89.

¹⁶² BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. 25.

Embora não deixassem de experimentar a influência dos padrões culturais vigentes, de acordo com Soihet¹⁶³, essas mulheres expressavam no comportamento suas condições concretas de existência, marcada por precariedades materiais que as obrigavam a uma constante luta. Apesar de tudo, Joana era a culpada, mesmo Jasão estando dentro das estatísticas do período que demonstravam o grande número de homens que abandonam o lar. Este era o olhar da sociedade para com a mulher que ficasse sozinha?

[...] à própria falência dos modos masculinos de organizar e gerir a vida social, num mundo marcado pela violência, pela desagregação social, pela atomização do indivíduo e por uma profunda crise nas formas da sociabilidade, incluindo-se as de gênero. Sabe-se que uma grande quantidade de mulheres, nas diferentes classes que constituem a sociedade brasileira, tornou-se chefe de família porque os maridos, companheiros e amantes desertaram, não conseguindo se ressituar e interagir na nova ordem familiar descentralizada e des-hierarquizada.¹⁶⁴

Em Eurípides, Medeia também sofria. Como explicado no ato anterior, por ser mulher e constituir-se enquanto transgressora do feminino idealizado pelos cidadãos atenienses. Além de permear o conflito com o gênero oposto. Se Joana não podia separar-se do marido mais velho, que tinha poder sobre ela, Medeia não podia ter abandonado o pai, o homem que naquele momento era o seu responsável. Mas, ainda na Cólquida, ela travou um embate com seu pai ao ajudar Jasão nas suas tarefas. Dentro da ótica de uma sociedade *poliade*, a mulher estava submetida ao pai até a consumação das núpcias. Portanto, ela não podia discordar da autoridade do seu progenitor. Quando escolheu prosseguir a paixão, em oposição ao laço paterno, Medeia reverberou o seu posicionamento de transgressão. E por isto, sofria. Reconheceu que Jasão “dispões de pólis, elos de amizade,/lar paternal [...]”¹⁶⁵, enquanto que ela “sem urbe, rebaixada por Jasão,/ sem mãe, sem um parente, sem... que a âncora soerga longe deste pesadelo”.¹⁶⁶

O segundo conflito de Medeia com o outro gênero se deu quando ela raptou o irmão Apsirto. Para ter sucesso na fuga, a personagem cortou o irmão em vários pedaços e os lançou no mar. O Rei Eetes enquanto perseguia os fugitivos, encontrou o filho morto e abandonou a empreitada para procurar seus restos mortais nas águas. Neste momento, ela cortou totalmente os laços com sua

¹⁶³ SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In: DEL PRIORE, Mary (org.) *História das mulheres no Brasil*. 5ª ed. São Paulo: Contexto, 2001.

¹⁶⁴ RAGO, 2004, op. cit., p. 37.

¹⁶⁵ EURÍPIDES, 2010, op. cit., vv. 253-4.

¹⁶⁶ Ibid., vv. 256 – 8.

pátria. Medeia escolheu Jasão em detrimento do seu próprio povo. No desenvolvimento da sociedade ateniense, os laços com a *polis* ficaram cada vez mais profundos, ela simbolizava uma família ampliada; cada indivíduo era um membro dessa constituição, e, representava o seu território aonde fosse. Medeia, portanto, ao abandonar a Cólquida perde uma parcela do sentido que possuía. Além de bárbara¹⁶⁷, haja vista não ser de origem helena, era uma mulher sem pátria. “Dano máximo é privar-se da pátria”.¹⁶⁸ “Sem lar paterno onde ancore a dor, pífia”.¹⁶⁹ Ela continuava sofrendo diante do arrependimento de ter colocado a paixão frente a sua própria pátria.

O dramaturgo salientava que se encontrava em solo grego sem nenhum amparo, devido às suas próprias atitudes. No século V a.C., em Atenas esperava-se dos cidadãos “um completo domínio de si, um constante controle para submeter-se a uma disciplina comum, o sangue frio necessário para refrear os impulsos instintivos que correriam o risco de perturbar a ordem geral da formação”.¹⁷⁰ Condenava-se o descomedimento, *hybris*, “ [...] a ostentação da riqueza, o luxo das vestimentas, a suntuosidade dos funerais, as manifestações excessivas da dor em caso de luto, um comportamento muito ostensivo das mulheres, ou o comportamento demasiado seguro, demasiado audacioso da juventude nobre”.¹⁷¹ Portanto, ser contrário ao equilíbrio é agir conforme estas atitudes que eles condenam. As limitações impostas aos seres pelo espaço de convivência são perceptíveis em ambas obras.

O novo estilo das relações humanas obedece às mesmas normas de controle, de equilíbrio, de moderação que traduzem sentenças como “conhece-te a ti mesmo”, “nada em excesso”, “a justa medida é o melhor”. O papel dos sábios é ter, em suas máximas ou em seus poemas, destacado e expressado verbalmente os valores que ficavam mais ou menos implícitos nas condutas e na vida social do cidadão. Mas seu esforço de reflexão não resultou somente na formulação conceptual; situou o problema moral em seu contexto político, uniu-o ao desenvolvimento da vida pública.¹⁷²

O segundo conflito de Joana, por sua vez, foi para com os demais personagens masculinos da peça que concordavam com as atitudes de Jasão. Tendo em vista que havia inúmeras fronteiras impostas pelos lugares sociais, as opiniões dos homens e mulheres dividiam-se. Essas em uníssono

¹⁶⁷ O conceito bárbaro é definido, de acordo com Heródoto, como aquele estrangeiro que não é grego, que não fala grego, e que sua língua e costumes, são para os helenos, estranhos.

¹⁶⁸ EURÍPIDES, 2010, op. cit., vv. 652.

¹⁶⁹ Ibid, vv. 442-3.

¹⁷⁰ VERNANT, 2010, op. cit., p. 67

¹⁷¹ Ibid., p. 69.

¹⁷² Ibid., p. 97.

comungavam com a dor da esposa, e abominavam as atitudes do marido; enquanto que os primeiros, em um bar, comemoravam a melhoria das condições econômicas do companheiro. As vizinhas compartilhavam com a protagonista a mesma categoria social, logo, transportavam para si a dor que poderia ser de qualquer uma delas. Ao passo que os homens celebram: “Tirar/os pés da lama, ele está certo, já tirou/ É moço, tem que aproveitar a ocasião/Se não, fica afundando aqui o resto da vida/Quem nasce nesta vila não tem mais saída,/tá condenado a só sair no rabeção/ ou no camburão”.¹⁷³ Elas corriam o risco de serem abandonadas pelos maridos, face a uma oportunidade de promoção, com inúmeros filhos, vivendo miseravelmente; eles não negavam que abandonariam as esposas, sem receios.

Além do mais, os espaços de sociabilidades contidos nesta paisagem do cotidiano confessavam o que eram reservados para categorias específicas. O bar era o templo dos homens, sua segunda moradia. No Rio de Janeiro, desde o início do século XX, de acordo com Chalhoub¹⁷⁴, o botequim simbolizava o lugar do homem, de jogos, bebedeiras e conversas; o espaço que auxilia a sobrevivência, em meio ao trabalho árduo. Em *Gota D'água* seus encontros aconteciam neste lugar. Às mulheres era destinado a lavanderia, seus diálogos, também, aconteciam neste ambiente. O lavadouro era muito mais do que um local onde lavar a roupa: era um centro de encontro onde se trocavam as novidades da vila, os bons endereços, receitas e remédios, dicas de todo tipo. Era também o espaço para uma “sociedade aberta de socorro mútuo: se uma mulher está em apuros, é acolhida, faz-se uma coleta para ela. A mulher abandonada por seu homem, no lavadouro, onde a presença masculina é reduzida aos meninos irrequietos, goza de uma simpatia particular”.¹⁷⁵

O bairro alterava os gestos rotineiros em *práxis* ritualizadas: falava-se à meia-voz, respondiam cochichando, em seu universo fechado dentro de si. Quem assentia com a dor de Joana? Quem entendia as pretensões futuras de Jasão? Os próprios pontos de vista diferenciados demarcavam lugares sociais distintos para homens e mulheres. O sentimento de pertença as categorias conflituosas geravam hostilidades entre as alas. Haja vista que, segundo Saffioti¹⁷⁶, nos anos 70, no campo do gênero, “os homens como categoria social têm liberdade quase absoluta,

¹⁷³ BUARQUE E PONTES, 1975, op. cit., p. 41.

¹⁷⁴ CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

¹⁷⁵ PERROT, 2005, op. cit., p. 214.

¹⁷⁶ SAFFIOTI, 2004, op. cit., p. 50.

desfrutam de autonomia, conceito político, coletivo, cujo significado é não necessitar pedir licença à outra categoria de sexo par realizar projetos, seus desejos”; enquanto que as mulheres como categoria social precisavam solicitar autorização à primeira categoria. No conjunto habitacional não era diferente.

Imprescindível destacar outra característica: os “disse e os não disse” que transpassam o cotidiano do bairro. A conveniência dita os comportamentos dos indivíduos do local, e as simbologias envolvem o portar-se e o fazer-se enquanto participante da vida comunitária. No primórdio, Corina negou participar das fofocas. “Se vem com mais besteira/daquele homem, nem quero escutar/Já chega de nhenhêhêm, blablablá,/disse-me-disse, diz-que-diz, zoeira.”¹⁷⁷ Todavia, no decorrer das falas das demais vizinhas, rendeu-se aos boatos e à tagarelice. Deveras “a conveniência tende sempre a elucidar os bolsões noturnos do bairro, o incansável trabalho de curiosidade que, como um inseto de imensas antenas, explora com paciência todos os cantinhos do espaço público”.¹⁷⁸ Entretanto, Michelle Perrot acentua que “o homem se habituou demais a impor silêncio às mulheres, a rebaixar suas conversas ao nível de tagarelice, para que elas ousem falar em sua presença”.¹⁷⁹ Tentativas milenares de silenciar as mulheres fez com que a tagarelice se revelasse como uma transgressão feminina às imposições de silêncio que eram obrigadas.

Pois o silêncio era ao mesmo tempo disciplina do mundo, das famílias e dos corpos regra política, social, familiar – as paredes da casa abafam os gritos das mulheres e das crianças agredidas -, pessoal. Uma mulher conveniente não se queixa, não faz confidências, exceto, para as católicas, a seu confessor, não se entrega. O pudor é sua virtude o silêncio, sua honra, a ponto de tornar uma segunda natureza.¹⁸⁰

A ênfase que Chico Buarque e Paulo Pontes outorgavam às fofocas dentro do espaço cênico em *Gota D'água* denota uma sociedade da observação da vida alheia. Além de uma população que teme ser alvo dos falatórios. Relembremos o caso de Lindonéia que estava internada em um hospital psiquiátrico devido a depressão e a angústia de um casamento sem nenhum amor e desejo, contudo, não abandona o marido para não “ter fama” de mulher que não presta. Joana penava diante

¹⁷⁷ BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. 27.

¹⁷⁸ MAYOL, Pierre. Primeira Parte: Morar. In. *A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar*. Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol. Tradução de Ephraim Ferreira de Alves e Lúcia Endlich Orth. 9ª Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. p. 41.

¹⁷⁹ PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 207.

¹⁸⁰ PERROT, 2005, op. cit., p. 10.

da perspectiva de: “Daqui a pouco toda vila está rindo/ de mim, ele feliz e eu nesse estado”.¹⁸¹ E as vizinhas reconheciam: “Ela só fala nisso: vão gozar/da cara dela”.¹⁸² A personagem principal martirizava-se devido às práticas culturais que Mayol identifica como corriqueiro nos bairros “O que é que vão pensar de mim?” ou “O que é que os vizinhos vão dizer”.¹⁸³ Apesar do temor da protagonista, todos os moradores da Vila do Meio-Dia não medem esforços em opinar sobre os episódios da sina de Joana. A transgressão não era vista com bons olhos pelas sentinelas dos costumes, no entanto, Joana não aceita máscaras.

Aderir a um sistema de valores e comportamentos que força qualquer um a se conservar por trás de uma máscara para sair-se bem no seu papel. [...] é um quadro-negro onde se escrevem – e, portanto, se fazem legíveis – o respeito aos códigos ou ao contrário o desvio com relação ao sistema dos comportamentos. [...] O corpo, na rua, vem sempre acompanhado de uma ciência da representação do corpo cujo código é mais ou menos, mas suficientemente, conhecido por todos os usuários e eu designaria pela palavra que lhe parece mais adequada: a conveniência. [...]¹⁸⁴

O corpo, acrescentando, constituía-se portador da censura que fazia os indivíduos conterem-se dentro da ordem da conveniência; impondo-lhes controles que os protegem de si mesmos e os faziam, assim, apresentáveis ao espaço social. As vizinhas, na representação da conveniência, lhes dizem: “Comadre Joana/ Recolhe essa dor/ Guarda o teu rancor/ Pra outra ocasião/ Comadre Joana/ Abafa essa brasa/ Recolhe pra casa/ Não pensa mais não/ Comadre Joana/ Recolhe esses dentes/ Bota panos quentes/ No teu coração”.¹⁸⁵ Por mais que compartilhassem sua dor, e a compreendesse; as mulheres esperavam que ela silenciasse, se recolhesse, e aceitasse o destino que batia à sua porta. Haja vista “[...] sua postura normal é escuta, a espera, o guardar as palavras no fundo de si mesmas. Aceitar, conformar-se, obedecer, submeter-se e calar-se”.¹⁸⁶ Se outrora, Medeia, devido ao tratamento facultado aos estrangeiros, era aconselhada pelo coro a silenciar-se; Joana, por sua vez, mesmo tornando-se uma mãe sozinha, era obrigada a calar-se.

Rompendo novamente com as normas, Joana saía e gritava às ruas, xingava Jasão, sua noiva e, por fim, Creonte, pai de Alma. Seu principal rival. Se em *Medeia* a sua intriga é, sobretudo, com

¹⁸¹ BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. 73.

¹⁸² Ibid., loc. cit.

¹⁸³ MAYOL, 1996, op. cit., p. 50.

¹⁸⁴ Ibid., p. 48.

¹⁸⁵ BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. 38.

¹⁸⁶ PERROT, 2005, op. cit., p. 10.

Jasão; em *Gota D'água* o confronto maior de Joana é com Creonte, o dono do conjunto habitacional. Jasão dos Argonautas, na Antiguidade, fora dessacralizado, enquanto herói, por Eurípidés. Quem perdeu a aura sacra na contemporaneidade foram os grandes empresários. Chico Buarque e Paulo Pontes denunciaram as características exploradoras das imobiliárias. Cacetão acusava: “Quem pode, pode; quem não pode se sacode, quem não/ se sacode amarra um bode everybody se fode/ na Vila do Meio Dia”.¹⁸⁷ Todos reconheciam que sofriam o arrocho salarial e que pagavam caro por uma moradia – haja vista as reclamações que prestavam a Egeu. Todavia, no conjunto havia o medo de estabelecer conflitos com Creonte, assim, mantinham as aparências e um bom comportamento.

É neste vácuo moral, nesta sociedade em que, como observou Caio Prado Jr. neste livro notável que é a Formação do Brasil Contemporâneo, não há nexos éticos entre os homens, mas só relações de exploração econômica e de dominação política, nesta sociedade em que impera a “vontade de poder” em meio à espontaneidade dos afetos, que a razão instrumental pode penetrar com facilidade.¹⁸⁸

Desde os primórdios da formação social e econômica do Brasil, remontando à colônia até a contemporaneidade, é evidente um processo histórico de construção de desigualdades alicerçadas na exploração. Inicialmente, portugueses, senhores de engenho, crescendo economicamente sob o trabalho escravo de indígenas e africanos, por séculos; posteriormente, o surgimento dos grupos burgueses, empresários, alicerçados no trabalho de imigrantes e negros recém libertos. O intuito aqui não é fazer uma análise de todo o processo histórico de construção das desigualdades, mas, mostrar como a realidade encontrada na obra de Chico Buarque e Paulo Pontes é uma herança da formação social, histórica e econômica do nosso país. O Rio de Janeiro continuou sendo o palco que nos possibilita observar “a vontade de poder” que impera nos grupos que dominam a política. Desde a Belle Époque, como demonstra Sidney Chalhoub, até o momento ditatorial, estudado neste texto, os cariocas presenciam os conflitos de interesses dos grupos sociais.

O “Milagre brasileiro” foi uma política econômica do governo militar que aconteceu no Brasil em meados dos anos 60 e 70. Toda a euforia daquele momento não bastava para encobrir totalmente a verdade de que o preço do crescimento econômico e dos êxitos do governo estava

¹⁸⁷ BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. 47.

¹⁸⁸ MELLO, João Manuel Cardoso de.; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In. SCHWARCZ, Lilia Moritz., 1998, op. cit. p. 608.

sendo pago pelos grupos menos favorecidos, que suportavam o ônus dos baixos salários. “A renda nacional crescia, mas não chegava ao grosso da população; Tão evidente estava a má distribuição de renda que o próprio presidente Médici chegou, em dado momento, a deixar escapar a frase que expressa este item: a de que “O BRASIL VAI BEM, MAS O POVO VAI MAL”.¹⁸⁹ Ao lado dos baixos salários havia o aumento do preço dos produtos: “O custo de vida não para de subir. Aumentou o preço do feijão, da carne, das frutas, do leite. Segundo estatísticas oficiais, de julho do ano passado a julho deste ano, o custo de vida aumentou em 43%”¹⁹⁰

O *Tribuna da Imprensa* em 1970, início do período do “Milagre”, noticiou, mesmo acreditando ser duro contradizer, discordar e desacreditar; mas, em oposição a um discurso de Médici anunciam que não restava outra opção “se estou vendo, cada vez mais com limpidez, o trabalho do homem brasileiro em vez de ser utilizado para a miraculosa tarefa da reconstrução nacional, ser desviado dos seus verdadeiros rumos e ser usado para enriquecer outros que não o próprio trabalhador brasileiro”.¹⁹¹ Inclusive, no *Tribuna*, a colunista Gilka Serzedello Machado ironizou Aristóteles Onassis – de acordo com o jornal, foi um famoso empreendedor e magnata grego. Um dos homens mais ricos do mundo na época adquiriu fama e prestígio social – ao falar sobre riquezas: “no livro, as fórmulas mágicas de Onassis para enriquecer: use sempre o dinheiro dos outros e apanhe a chance quando os outros existam”.¹⁹²

Hierarquicamente, Joana não podia ofender ao rei Creonte, entretanto, não conseguia entender por que este pode causar-lhe tantos danos. “Mas, mestre, Creonte rouba, me engana,/ me destrói, me carrega até meu macho/ e eu fico de bico calado? Baixo/ a cabeça? É o que o senhor vem pedir,/ mestre Egeu? Pra ficar quieta e engolir/ a desfeita?”¹⁹³ Pouco tinha, e este pouco lhe foi arrancado de quem tudo podia possuir. Por que não pode gritar suas lamentações? As palavras de Chico Buarque e Paulo Pontes tocaram numa ferida que era a realidade brasileira daqueles que se encontram no mesmo lugar social de Joana: estavam sujeitos a exploração física e emocional dos empresários. Este era o caso de Maria Lúcia que, em depoimento ao *Nós Mulheres*, narrou como as prostitutas conversavam entre si sobre a possibilidade de saírem desta vida e trabalhar em

¹⁸⁹ GIANNAZI, Carlos. *A doutrina de Segurança Nacional e o “Milagre Econômico” (1969/1973)*. São Paulo: Cortez, 2013. p. 189.

¹⁹⁰ *Nós Mulheres*, São Paulo – SP, 1976, p. 2.

¹⁹¹ *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro – RJ, 5 janeiro 1970, p. 1.

¹⁹² *Ibid.*, 8-9 fevereiro 1975, p. 11.

¹⁹³ BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. 110.

outro lugar, “mas, pra ganhar o que? Pagar aluguel, prestação, cuidar das crianças com Cr\$800,00 ou Cr\$1000,00? [...] Não tem condições. Não dá para conciliar o corpo com a mente”.¹⁹⁴

Ressaltando que na entrevista, o jornal evidencia que as mulheres não paravam no mundo da prostituição por um problema individual, e sim por uma questão social. A prostituição era, antes de tudo, uma questão social. Exemplificando, Neuza narrou, em depoimento ao *Nós Mulheres*, como chegou ao mundo da prostituição após inúmeras tentativas de trabalho com um bom salário. Ela pretendia, inicialmente, ter um bom emprego para poder comprar honestamente o seu pão. Aguentou trabalhar como doméstica por quatro anos, mas, para Neuza, era muita humilhação. Haja vista estudar à noite, os patrões aproveitavam isso para pagar um salário mísero. “[...] A mulher não vira prostituta de uma hora para outra. Primeiro a gente luta, trabalha, tenta alguma coisa melhor, mas cada vez as coisas se tornam mais difíceis. Quando a fome aperta, você perde o amor próprio e a vergonha”.¹⁹⁵

Assim, em 1975 quando sentia-se, ainda mais, as consequências sociais dos arrochos salariais e da abertura do Brasil para um modelo econômico que prevalecia a concentração de riquezas na mão de poucos, os Chico Buarque e Paulo Pontes ironizam, através do personagem Creonte, os grupos dominantes. Creonte carrega consigo o orgulho, a ostentação, a impiedade, o discurso e o luxo de um grupo social que não se importa em crescer explorando a maioria da população. Presenciamos a exposição e dessacralização daqueles que a oficialidade intitulava de “salvadores da pátria”. O teatro à medida que é político, também é denúncia. Tratando-se de uma apropriação, os dramaturgos brasileiros foram influenciados por Eurípides que, na sua época, também tirou do alto patamar um grupo privilegiado da sociedade grega: os heróis.

Eurípides, enquanto poeta trágico, desaparecia totalmente atrás das personagens, que agiam e falavam no palco, cada uma por sua conta, como se estivessem vivas. Ao invés de se expressar em seu nome, relatando os acontecimentos em estilo direto, o palco representava a abordagem do autor diante de uma plateia que o assiste. Este não inventou personagens nem a intriga em suas peças. Localizava-as no cotidiano¹⁹⁶ dos gregos, naquilo que acreditavam ser seu passado, o

¹⁹⁴ *Nós Mulheres*, São Paulo – SP, 1976, p. 6.

¹⁹⁵ *Ibid*, loc. cit.

¹⁹⁶ O cotidiano, segundo Certeau (2014, op. cit.), é o espaço de práticas, fazeres, e produções culturais de diferentes grupos sociais em momentos históricos distintos. Essas maneiras de fazer, “constituem as mil práticas pelas quais os usuários [neste caso, Eurípides] se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural.

horizonte longínquo dos homens. Na representação trágica eurípideana, diferentemente da homérica, o herói deixava de se expressar como modelo. Ele se tornou o problema, no sentido de que está sempre para ser decifrado. Portanto, o palco “estabelece, em nível de razão e emoção, uma reflexão e um diálogo vivo e revelador com a plateia [...] Incapaz de agir diretamente no processo de transformação social, age diretamente sobre os homens, que são os verdadeiros agentes da construção da vida social”.¹⁹⁷

A concepção que se tem de herói muda de acordo com o período e com quem escreve, pois está relacionado diretamente com o elemento político do lugar. “[...] foi particularmente na Hélade que a “estrutura”, as funções, e o prestígio religioso do herói ficaram bem definidos [...] apenas na Grécia os heróis desfrutaram um prestígio religioso considerável, alimentaram a imaginação e a reflexão, suscitaram a criatividade literária e artística”.¹⁹⁸ Destarte, a ideia de herói nos conduz ao plano político, pois, como ressaltava Peixoto¹⁹⁹, “o herói não existe para si mesmo, ele existe como um elemento do espaço cívico”. Homero, na *Iliada* e *Odisseia*, pensa o herói ligado a *arete*, fortemente enraizada na linguagem tradicional da poesia heroica, da força, destreza e honra. São guerreiros gregos que dão preferência à morte com a glória, do que a vida sem ela. Portanto, o sofrimento também está relacionado a uma virtude de honra. Aquiles sofreu com a perda de Pátroclo, logo, era um herói honrado

Em meio a Guerra do Peloponeso, onde conceitos morais estabelecidos, tradicionalmente ou por lei, eram ignorados e homens alteravam os sentidos aceitos como meios para conformar suas ações de injustiça, o teatro manifestava-se com o intuito de questionar essas ações. Além das tragédias, a comédia também faz uso do teatro como questionador da Guerra do Peloponeso. Aristófanes utilizou algumas de suas peças para tecer críticas às instituições, aos políticos de um modo geral e principalmente aos corruptos, e aos abusos de autoridade. Por exemplo, *Lisístrata* (*A greve do Sexo*): Cansadas de uma guerra que já durava vinte anos, as mulheres de Atenas, de Esparta, da Beócia e de Corinto (cidades gregas mais duramente atingidas pela luta), chefiadas pela ateniense Lisístrata, decidiram pôr um fim às hostilidades usando de uma tática pouco ortodoxa: uma greve de sexo. Os maridos não resistiram à greve e concluíram um tratado de paz, depois de

¹⁹⁷ PEIXOTO, 1986, op. cit., p. 12-13.

¹⁹⁸ BRANDÃO, 2012, op. cit., p. 13.

¹⁹⁹ PEIXOTO, 1986, op. cit., p. 306.

uma série de peripécias de grande efeito cômico.

Jasão situava-se no lugar do herói grego. De acordo com Brandão²⁰⁰, etimologicamente, “ἥρως (héros) talvez se pudesse aproximar do indo-europeu servã, da raiz ser- [...] “ele guarda” e o latim *seruare*, “conservar, defender, guardar, velar sobre, ser útil”, donde *herói* seria o “guardião, o defensor, o que nasceu para servir”. A Grécia Antiga teve muitos heróis em sua mitologia, muitos deles reconhecidos até atualidade, como: Hércules, Perseu, Teseu, Aquiles, Odisseu e Heitor. No entanto, como já mencionado, o olhar dos poetas para com seus heróis transformava-se concomitante ao crescimento e a influência da filosofia, e outros estudos, na *polis*. Jasão, em Eurípides, não possuía as características essenciais de herói. Ele não era guardião de algo; não defendia os seus familiares, como seria possível defender os outros; e, também, não nasceu para servir, do contrário, aparentemente, nasceu para ser servido. Logo, qual a utilidade de Jasão?

Jasão tentava justificar as suas ações retoricamente, mas também errou no seu lugar de homem grego. Inicialmente por aliar-se ao estrangeiro, uma instituição completamente banida do pensamento ateniense. E depois, por não permanecer comprometido com os laços do matrimônio e da paternidade. Para manter a harmonia da estrutura *poliade*, ele deveria agir segundo a justiça – os gregos permaneceriam fieis aos tratados de paz propostos anteriormente? Quando lhe deu a característica de crápula, quando abandona a esposa e os filhos, ou coaduna com o rei para a expulsão dos seus filhos de Corinto, Eurípides representava em Jasão, a dessacralização dos heróis. Por fim, ele também sofrera por causa de suas ações. Todas as personagens sofrem frente as suas ações transgressoras, por fugirem das convenções sociais. Seja Jasão, ou Medeia e Joana.

Joana, tendo por base o supracitado, sofria demasiadamente por se encontrar entre dois fogos: as pressões econômicas impelidas por Creonte e a condenação pela opinião pública pelo comportamento descomedido. No ápice da dor, sentencia o seu lugar de transgressão, e sai às ruas xingando Creonte e Jasão. Com este último, trava o seu principal, e último, embate com o gênero masculino. Em *Gota D'água*, segundo Meneses²⁰¹, “É tudo altamente simbólico, porque a gente percebe que Joana representa o povo brasileiro e Jasão, que é um compositor popular, ao abandoná-la está renegando o próprio povo e passando para o outro lado, o lado dos donos do poder”. Todavia,

²⁰⁰ BRANDÃO, 2012, op. cit., p. 13.

²⁰¹ MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. 2ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 96.

paralelamente a essa indispensável interpretação histórica dos lugares sociais²⁰², há aqui também um confronto masculino/feminino, um embate rude, duro, contundente. A partir do estudo das relações entre os gêneros podemos tentar refletir sobre as fronteiras existentes para as categorias sociais, além de compreender os conflitos e os poderes que estavam incorporados nestas relações – problemáticas e dinâmicas.

Havia um abismo que, a partir dos acontecimentos narrados na peça, separavam Joana de Jasão. Antes, ambos compartilhavam o lugar de marginalidade social – ela principalmente por ser mulher –, contudo, Jasão ao se deparar com novos horizontes, renunciou o seu lugar para ascender ao poder. Estes, são os mesmos abismos encontrados por homens e mulheres, na década de 70, dentro dos partidos de esquerda, como nos descreve Colling.²⁰³ Os lugares de luta estão delimitados de acordo com o gênero, por mais que fosse um espaço que permitisse uma maior liberdade; as mulheres ainda sentiam o peso da opressão. São os mesmos abismos encontrados pela mulher cotidianamente, em 1975 no Rio de Janeiro, pressionada por uma sociedade patriarcal que limita suas liberdades. Abismos presentes no ambiente de trabalho, no lar e nas relações sociais. Além das opressões características de um período ditatorial e autoritário, o feminino era repreendido por um pensamento construído sob a consideração da superioridade masculina.

A ousadia feminina que não a impediu de ir contra Creonte ou os pensamentos dos moradores da Vila do Meio-Dia, e, principalmente, contra Jasão, demonstravam a mulher forte comumente presente nas produções de Chico Buarque. Deveras, a apropriação de uma personagem como Medeia confirma a abordagem de um feminino carregado de intensidade nas obras do dramaturgo brasileiro. Além disto, as mulheres²⁰⁴ frequentemente aparecem em confronto com o masculino ou com uma sociedade no qual os valores morais são enraizados em um conservadorismo que não as representam; além de estarem situadas em momentos densos de afeto, de paixão, de desejos. Considerando que é o outro o reconhecedor do que somos, que nos legitima; é esse outro, sobretudo, o amado, que nos interpela, nos solicita, e que faz vibrar os mais profundos

²⁰² A análise de Joana enquanto representação do povo brasileiro será aprofundada em atos posteriores.

²⁰³ COLLING, Ana Maria., 1997, op. cit.

²⁰⁴ Um forte exemplo é a peça *Ópera do Malandro* (1978), outra apropriação de Chico Buarque. Desta vez da peça *Ópera dos Três Vinténs* do famoso dramaturgo Bertolt Brecht e da *Ópera dos Mendigos* de John Gay. Interessante apontar que esta obra fora dedicada à Paulo Pontes que morrera dois anos antes. Em a *Ópera do Malandro* há mulheres com personalidades fortes e de luta como a cafetina Vitória, sua filha Teresinha, e as demais prostitutas que compõem o enredo e cristalizam o lugar de mulheres transgressoras.

acordes. O outro de Joana era Jasão. Ele a intimava, e fazia nascer nela os mais profundos sentimentos, inclusive o de sofrimento e ódio diante de tudo que a personagem lhe causou.

Joana: Ah Creonte [...]
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 não vai ficar
Tá me ouvindo? Velho filho da puta!
Você também, Jasão, vê se me escuta
Eu descobro um jeito de me vingar...²⁰⁵

O último conflito de Medeia, certamente, também foi com Jasão. Eurípidés, através da nutriz de Medeia, declarou que “Quanto pesar, se o mal se acresce ao mal, sem que o anterior deságue da sentina”.²⁰⁶ Sendo Jasão um representante contraposto ao homem ideal ateniense, suas atitudes somadas a de Medeia, que, igualmente, carregava consigo o caráter contrário ao ideário feminino, gerando mais sofrimentos. O mal quando se unia ao mal causava mais malefícios. E, neste jogo, havia uma profusão de ações que, mescladas ao descomedimento, culminaria na desordem e destruição de ambos, Jasão e Medeia. Uma sociedade particular num dado tempo de sua história tinha de fato poder enorme sobre a expressão do sofrimento dos seus. As ações dos atenienses frente aos coríntios e aos córciros, unidas às dos lacedemônios acarretaram a guerra que, como narra Tucídides, provocou muitos males a Hélade, destarte, muito sofrimento. E como o “o sofrimento mal despona”²⁰⁷, foram quase trinta anos de combate em solo grego que, tal como na peça, levaram à ruína dos protagonistas: Esparta e Atenas, e demais cidades gregas.

“Seu corpo carpe, inane ela se prostra, / delonga pranto grave assim que sabe/o quanto fora injustiçada”.²⁰⁸ Medeia sentia uma dor que se intensifica no percurso de encontro com sua mente. Quanto mais conversava consigo, menos compreendia as ações do marido. Ela olhava para os filhos, sofria, e retomava o valor da descendência. Seria justo, à luz dos valores da sociedade grega, Jasão quebrar os juramentos de fidelidade para com o casamento caso a união fosse estéril. Todavia, mesmo bárbara, ela lhe dera dois filhos, e, portanto, o comportamento de Jasão era imperdoável. Pois deveria ser “caráter próprio do homem, em relação aos outros animais, ser o único a ter o

²⁰⁵ BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. 44.

²⁰⁶ EURÍPIDES, 2010, op. cit., vv. 78-9.

²⁰⁷ Ibid., vv. 60.

²⁰⁸ Ibid., vv. 24-6.

sentimento do justo e do não justo, e outras noções morais, e é a comunidade desses sentimentos que engendra a família e a cidade”.²⁰⁹ As justificativas do filho de Esão representavam um indivíduo egoísta, movido apenas pelos interesses materiais. Não fora por amor que desposou a filha de Creonte, mas por desejar uma descendência de sangue nobre.

Quando Eurípides anuncia que o mal gera o mal; em *Gota D'água*, igualmente, os dramaturgos explicitam que o mal gera o mal. O infortúnio começava no momento que Creonte achava-se no lugar do poder, de ditar as normas de comportamento daqueles que moravam no conjunto habitacional; de colocar-se como o que intimidava e rejeitava as transgressões dos moradores; e, por ter um padrão de vida contrastante com os demais personagens da peça, por isto, causa deslumbramento em Jasão que não receou em abandonar os seus para uma nova vida. Em meio a um período do arrocho salarial e da limitação de recursos para os mais pobres do país, o sonho de muitos encontrava-se no enriquecimento. O mal inicial de Creonte semeia o mal que Jasão vai causar a Joana; que, no fim, iria vingar-se.

Fugia da compreensão de Joana tamanha crueldade de alguém que fora sua grande paixão; um homem que ela deu todos os contornos; alguém que ela sustentava os sonhos musicais. “Depois do que eu dei e fiz,/ cê acha que Jasão pode ser tão ruim,/ tão disfarçado e tão frio, para ser feliz/junto co’a outra, sem nunca pensar em mim?”²¹⁰

Joana: Fui eu, Jasão, você se encontrou na rua
Você andava tonto quando eu te encontrei
Fabriquei energia que não era tua
pra iluminar uma estrada que eu te aponte
E foi assim, enfim, que eu vi nascer do nada
uma alma ansiosa, faminta, buliçosa,
uma alma de homem. [...]
Assim que bateu o primeiro pé-de-vento,
assim que despontou um segundo horizonte,
lá se foi meu homem-orgulho, minha obra
completa lá se foi pro acervo de Creonte...
Certo, o que eu não tenho, Creonte tem de sobra
prestígio, posição...²¹¹

²⁰⁹ VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2011, op. cit., p. 97.

²¹⁰ BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. 56.

²¹¹ Ibid., p. 76.

Tal afirmativa de que moldara seu marido nos mínimos detalhes, corrobora com a prerrogativa de Soihet (2001, p. 379) que a tragédia de Joana “denota uma situação comum entre mulheres pobres – de garantirem a sobrevivência cotidiana com seu trabalho e, em grande parte, de manterem a casa quando seus companheiros estão desempregados [...]”, ou são abandonadas. No primeiro vento Jasão despontou para o lado de Creonte que possuía o que Joana não tinha: prestígio e posição social. Além de mulher, estava relegada à marginalidade social por causa da falta de poder aquisitivo. A ambição de Jasão perpassava os limites do casamento enquanto instituição, e acarretava o sofrimento da protagonista. O seu infortúnio nos apresenta os dilemas de inúmeras Joanas que viveram o ano de 1975. Em pleno Ano Internacional da Mulher, as mulheres mais pobres, denunciavam os dramaturgos, estavam destinadas a subalternidade e ao abandono.

Se por um lado, o modelo ideal de mulher era o de mãe, ser dócil e submisso cujo principal índice de moralidade era sua fidelidade e dedicação ao marido, por outro o do homem se definia pela dedicação ao trabalho, pois sua obrigação fundamental era prover a subsistência da família. Estas idealizações originavam uma imagem assimétrica da relação homem/mulher, ou seja, do homem exercendo dominação sobre a mulher submissa. Neste ponto, Jasão encontrava-se, similarmente, no lugar de transgressor de homem e no espaço da marginalidade haja vista ser suprido pela esposa. Na década de 70 observamos o movimento das mulheres para o espaço público, chefes de família e trabalhadoras, segundo Rago²¹² mantém um lar com o próprio suor, sem a necessidade de uma imagem masculina no controle. A partir de então, os desencontros nas relações de gênero acentuavam, pois, as mulheres requeriam os direitos do seu corpo para si. *Gota D'água* nos apresentava esse olhar das divergências.

Além do mais, Jasão estava na condição de sambista malandro. Os músicos não eram vistos com bons olhos – desde o início do século XX, no Rio de Janeiro, o samba, e muitas outras músicas de origem popular, tem sido uma forma de expressão dos grupos menos favorecidos no Rio de Janeiro. Através dele, os grupos marginalizados ganham voz, e afirmam sua visão de mundo.

Dependendo da situação vivida, o termo malandro assume a acepção bastante negativa do malandro golpista e desonesto que rouba música e faz sujeira, até a conotação simpática do sambista boêmio, que convive com os amigos nos bares e

²¹² RAGO, 2004, op. cit.

diverge da mulher excluída desse ambiente. Malandro perigoso e fora-da-lei era apenas “ladrão perigoso” e, mais comumente, o malandro “da pernada” ou “da batucada”, ambos denotando o capoeira que ainda brigava na rua, sinônimo de brigador. p. 285.

Destarte, a negação do eu e o anseio de sair da margem para o trono de Creonte, símbolo do poder, demonstravam a mudança de um lugar social enraizado na sociedade carioca para outro que emergia. As moradoras, representando os indivíduos que observam a transformação de Jasão, ironizam “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...”.²¹³ Ele cuspiu no prato que um dia o alimentara. Tendo em vista que no ápice do conflito com Joana, Jasão recorre para a violência – trata-se da violência como ruptura de qualquer forma de integridade da vítima: integridade física, psíquica, sexual e moral.²¹⁴ Não aceitando as injúrias que a protagonista lhe acusa, dá-lhe socos, bate a sua cabeça na parede, derruba-a no chão e dá-lhe pontapés. Diferentemente de Medeia, que em nenhum momento há agressão física²¹⁵, a realidade da mulher brasileira em 1970 era distinta.

Joana apanha tal como muitas outras mulheres. Tal como Irene Maria de Oliveira, teve seu episódio de terror contado pelo *Opinião*, no qual conta-se que foi agredida, a tapas e murros, e depois violentada por policiais, sem motivos. Como expunha no jornal, ela saíra de casa com o marido para um hospital fazer o pré-natal da criança que esperava; no entanto, por não estarem portando documentos, foram tidos como suspeitos pela polícia, e Irene foi agredida²¹⁶. Ou como Lindonéia, já citada, que sofria nas mãos do marido “a violência de todos os dias, essa que aos pouquinhos vai acabando com a pessoa. Uma violência que não é feita só de pancada, mas as vezes até feita de amor e boa intenção”.²¹⁷ Ou até como Sueli, prostituta, que depôs para o *Nós Mulheres*, falando da possibilidade de agressões e morte a todo momento. “Isso pode sempre acontecer. Eu já escapei por pouco, muitas vezes...”.²¹⁸

Além da violência física, sobre elas fez-se sentir, igualmente, a violência simbólica dando lugar à incorporação de inúmeros estereótipos. Em boa parte das

²¹³ BUARQUE E PONTES, 1975, op. cit., p. 24.

²¹⁴ SAFFIOTI, 2004, op. cit., p. 17.

²¹⁵ Isto não é um indicativo de que na Antiguidade não existia agressões físicas. Em *Lístrata – a greve do sexo*, quando as mulheres entram em comum acordo de que seria necessário a abstinência sexual para que os homens decidissem pôr um fim à guerra, uma delas questiona: “E se eles baterem em nós?” (ARISTÓFANES, 2002, op. cit., p. 22). Talvez, isto evidencie a possibilidade de agressões no período clássico em Atenas.

²¹⁶ *Opinião*. Rio de Janeiro – RJ. 8 de maio de 1975.

²¹⁷ *Nós Mulheres*, São Paulo – SP, 1976, p. 16.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 6.

situações essas mulheres desenvolveram táticas com vistas a mobilizar para seus próprios fins representações que lhe eram impostas, buscando desviá-las contra a ordem que as produziu; ou seja, definiram muitos dos seus poderes por meio de um movimento de reapropriação e desvio dos instrumentos simbólicos que instituem a dominação masculina contra o seu próprio dominador.²¹⁹

A construção da personagem principal nos apresenta um feminino que buscava, por meio de inúmeras táticas²²⁰, sobreviver a um espaço de marginalidade – seja pela sua condição de mulher, tal como pelo lugar transgressor das normas comportamentais impostas. Ela fez a reapropriação do que a conveniência lhe impusera e se articulava enquanto uma mulher de poder e domínio da sua própria sina. Joana escolheu sofrer, estabeleceu o seu posicionamento contrário aos desígnios de Jasão, e, por fim, escolheu a vingança. Do mesmo modo que ela, muitas mulheres encontram meios para romper com as correntes que as prendem aos instrumentos de violência simbólica e física, conseguindo, assim, resistir à realidade perversa da violência de gênero. Seja por meio do feminismo, das associações criadas nos bairros – citadas pelo jornal – ou dos sindicatos. “Descobrem juntas que estão marginalizadas de tudo o que está acontecendo e vão, juntas, ganhando consciência dos seus problemas”.²²¹

Chico Buarque e Paulo Pontes enfatizavam na mulher que simbolicamente era o não-ser dentro do conjunto habitacional. Concomitante à violência simbólica, Jasão a violentou verbalmente “Você é merda... você é fim/ de noite, é cu, é molambo, é coisa largada.../ Venho aqui, fico te ouvindo, porra, me humilho,/ pra que? Já disse que de ti não quero nada [...]”.²²² Após tudo o que fizera por ele, isto é o que ela representa para o masculino dominante que confronta. A representação de Joana para os que estavam no poder era essa: fim de noite, molambo. Se anteriormente, na Antiguidade, houvera a retirada da qualidade de herói de Jasão por Eurípides; os dramaturgos brasileiros atenuaram o seu caráter de antagonista do perfil heroico²²³. Um homem

²¹⁹ SOIHET, 2001, op. cit. p. 398.

²²⁰ Certeau (2014, p. 45-6) denomina tática: “um cálculo que não pode contar com um próprio, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias”. O espaço de atuação de Joana era no território do outro, na Vila do Meio-Dia.

²²¹ *Nós Mulheres*, São Paulo – SP, 1976, p. 11.

²²² BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. 77.

²²³ A personagem criada por Chico Buarque e Paulo Pontes que, evidentemente, possuía a construção mais próxima do perfil de um herói foi a do mestre Egeu. Este, senhor e sábio, dono de sua moradia e tinha sua própria oficina, participante outrora do movimento grevista, tinha consciência política e lutava pelos seus direitos. Era ele que demonstrava para os moradores a condição de explorados. Foi ele que ficou, até o fim, ao lado de Joana, compreendendo a sua dor, a sua luta, e as suas condições sociais.

que abandonava a mulher com dois filhos pequenos, renegando a sua origem para ascender a um novo lugar social, que a agredia fisicamente, simbolicamente e verbalmente, estaria longe de ser o Jasão herói da Mitologia Grega.

Isto posto, os dramaturgos nos declararam, em consonância com os jornais feministas, que o lar não é o “ninho” aconchegante e tranquilo das propagandas de revistas femininas²²⁴. No jornal *Nós Mulheres*, as jornalistas denunciaram as capas de revistas que não representavam uma parcela da população feminina, haja vista, muitas não seguirem os ideais propostos nas revistas. “A propaganda é uma mentira, um mundo ilusório que cria todo dia novas necessidades. Absolutamente desnecessárias. E cuidado: se você não tiver isso bem claro, pode começar a odiar sua própria imagem, porque não tem pele branca e macia, o rosto sem rugas, os cabelos loiros ou aqueles corpos fantásticos”²²⁵ Nem possuem um casamento perfeito, nem uma casa dos sonhos.

O lar, portanto, é “tanto quanto o público, é lugar da competição acirrada, do exercício da violência de gênero e da “constipação simbólica” [...]”²²⁶ Bem como o bairro, nem sempre, era o espaço do acolhimento e compreensão das diferenças – por mais que seja o ambiente lugar de passagem pelo outro, e da relação da pessoa física com o mundo físico e social. Joana sofre as consequências de sua marginalidade; e reverberava, em sua personagem que em todos os tempos os homens tiveram medo das mulheres. Elas representam a estrangeira, a sombra, a noite, a armadilha, a inimiga, segundo Perrot²²⁷. A mulher é Judite ou Dalila, que se aproveitava do sono do homem para contar-lhe os cabelos: a sua força.

Este medo ancestral encontra, em cada época, sua expressão própria. Tendo em vista que o único meio de incluir as pesquisas sobre o masculino e o feminino na escrita da história é trabalhando as relações entre os sexos inseridas na dimensão dinâmica do tempo, compreende-se que os conflitos entre os gêneros perduraram, com suas particularidades, desde a Antiguidade até a contemporaneidade. Se em *Medeia*, Jasão não se arrependeu e não reconheceu o mal que causara; em *Gota D’água*, além do não arrependimento, ele duvida do sofrimento de Joana “Dizem por aí que você sofreu/ tanto com a nossa separação... Mas eu/ não sei não... Deve ser mentira ou

²²⁴ Revistas como *Manequim*, *Pais e Filhos*, *Claúdia*, entre outras.

²²⁵ *Nós mulheres*, São Paulo – SP, 1977, p.3.

²²⁶ RAGO, 2004, op. cit., p. 35.

²²⁷ PERROT, 2005, op. cit., p. 265.

fingimento/ ou então mulher se dá bem com sofrimento”.²²⁸ Acusou o feminino de gostar de sofrer. As distâncias que separavam as duas categorias sociais se expandiram e criaram um abismo praticamente inacessível para os dois lados. Joana e Jasão não conseguiam mais dialogar, as diferenças dos lugares sociais os tornaram estranhos que se conheciam tão bem.

Neste sentido, respondendo ao questionamento inicial de qual a utilidade Jasão para Eurípidés. Constituíam-se o homem a não ser seguido pelos espectadores. Ele acreditava “Que fui sábio/que fui sóbrio, que moveu o amor/ de mim para com meus”²²⁹. Mas, quem são os seus, tendo em vista que estava exilado de sua pátria e traiu sua família? Quando Jasão colocara os “meus”, era o seu amor por sua ganância, vaidade e poder. Longos diálogos são travados pelos dois personagens no decorrer da peça, e o dramaturgo evidenciava que o mal primeiro fora o de Jasão. Se ele tivesse agido de acordo com a *arete* heroica, o curso da história seria completamente diferente. Agora, Medeia “Habitas paragens alienígenas, / cama em vacância, infeliz, expelida/ sem honra e sem rincão de origem”.²³⁰ Estabelecendo um forte vínculo com a condição de transgressão feminina, Medeia e Joana nos surgem como estrangeiras. E, foi neste ponto que elas mais sofreram.

3.6. NUM HUMILDE BARRACÃO

Joana estava inserida no cenário do bairro, caracterizado pelo conjunto habitacional na Vila do Meio-Dia. Nele existiam diversos espaços de sociabilidades: a lavanderia, o botequim, a oficina do Mestre Egeu, a casa de Creonte e a moradia de Joana. Revelavam, em si, a peculiaridade de cada ambiente e a representação²³¹ que este tinha para cada indivíduo que compunha aquele núcleo. O ato iniciava-se com as vizinhas, na lavanderia, perguntando, a meia boca e com tom baixo, como estava Joana – esta, já sofrera as adversidades descritas anteriormente. Os códigos de cortesia, ao mesmo tempo, faziam com que elas saudassem e pedissem notícias daquela que padecia, tal como as impediam de falar em voz alta, haja vista o ocorrido que aquebrantara com as condutas sociais

²²⁸ BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. 70.

²²⁹ EURÍPIDES, 2010, op. cit., vv. 548-50.

²³⁰ Ibid., vv. 436-8.

²³¹ A representação aqui, embasada em Roger Chartier (2002, op. cit.), corresponde ao sentido dado ao mundo, neste caso locais específicos, pelos dramaturgos, assim como pelos próprios espectadores. Não há uma dissociação da realidade e da representação, ambas ganham vidas no palco, haja vista serem as representações frutos de uma visão de mundo, dos acontecimentos históricos, do presente de quem escreve e assiste. Cada set desempenha uma função teatral, e, principalmente, social. Dá significância aos espaços.

pré-estabelecidas culturalmente. Um homem podia largar seus filhos e esposa a mercê da pobreza? Poderia uma mulher casar-se com um homem mais jovem, ou vice-versa? Permitia-se que alguém transpusesse os limites impostos pelo lugar social, e pudesse ascender economicamente?

“O bairro é um universo social que não aprecia muito a transgressão; esta é incompatível com a suposta transparência da vida cotidiana, com sua imediata legibilidade”, segundo Mayol. Joana era uma mulher que fugia das conveniências, por isto o seu lugar de estrangeira no conjunto habitacional. Se a construção de Medeia, feita por Eurípides, a colocava em conflito apenas com os homens²³²; Chico Buarque e Paulo Pontes descrevem um perfil que não encontrava espaço para si no ambiente que vivia. Ia de encontro com a idealização, calcada nos bons costumes, do modelo de feminino dos homens e mulheres. O seu confronto estava para quase todos aqueles que estavam ao seu redor. Medeia rompia com o ideal grego e intensificava o seu lugar de bárbara; Joana, por sua vez, se desfazia de todas as amálgamas impostas a sua categoria social pela dominação do masculino.

O conjunto habitacional, apesar de tudo, possibilitava a aproximação com o diferente e as relações com o outro. Por mais que uma prática cultural prevalecesse, não significava a anulação das particularidades, ou que as demais formas de ver o mundo acabassem e se perdessem. Os contatos constantes e a coexistência fazem com que haja a troca de saberes, de hábitos e costumes, e que as práticas se misturem, tornando-se plurais. Assim, o bairro é um lugar plural. Observando as conjunturas complexas que o constroem, compreende-se a existência de diversas temporalidades e mentalidades históricas no mesmo espaço. Deveras, acrescento, a expansão urbana e os papéis designados aos diferentes grupos foram estimulantes para a intensificação da pluralidade cultural. Tornando-os um labirinto de vivências e experiências. É um lugar de passagem pelo outro e por si, são identidades construídas por um espaço que se transmutam em concomitância com este.

Uma vez que os antigos modelos teóricos não nos permitiam pensar o plural de sistemas inter-relacionados ou sedimentados, a pesquisa de Michel de Certeau sobre a cultura no plural foi de extrema importância. Penso a Vila do Meio Dia, tal como o autor pensa a cidade, sistema de

²³² Haja vista as personagens da peça, exceto a ama, serem homens. As demais mulheres faziam parte do coro, logo não tinham confronto direto com a protagonista, a ama, conhecendo sua personalidade, tinha receio em aconselhar, e a filha de Creonte foi apenas mencionada – diferentemente da apropriação, Alma, que é uma personagem, com fala e ações.

relações mais do que lugar singular, a cidade requer uma conexão de espaços diferenciados entre si. Quando consideramos pensar e tratar a cidade não como uma linguagem homogênea, mas como uma multiplicidade de sistemas que escapam aos imperativos únicos de uma administração central, “irredutíveis a uma fórmula global, impossíveis de isolar do hábitat rural, comportando organizações econômicas, mas também sistemas de percepção da cidade ou associações de vias que são práticas urbanas, vivenciaremos um novo tipo de sociedade”.²³³

A mulher do trabalhador comum moureja geralmente como doméstica, ou na fábrica de tecidos, em confecções, “fazendo serviço para fora”, de hábito como lavadeira ou costureira. “Trabalha porque precisa”, “porque o salário do marido não dá”. Não porque queira, pois “o certo é a mulher ficar em casa”, “tomar conta da casa”, “cuidar dos maridos e dos filhos”.²³⁴

Joana, como supracitado, era a responsável pelo suporte financeiro da casa. Era a chefe de família antes mesmo do abandono – outra característica que a diferencia das mulheres com o perfil de Alma. Por mais que na década de 70, de acordo com a narrativa de Lindonéia, houvesse o interesse das mulheres em trabalhar fora de casa, seu marido acreditava que “trabalhar fora o Dito não queria, que ia me dar vida de moça direita, e moça direita não tem que trabalhar”²³⁵. Na Vila do Meio Dia, o trabalho feminino era um dos únicos meios de sobrevivência. Contudo, naquele espaço esta relação não era bem vista, devido ao fato de Jasão não trabalhar e ser nutrido pela esposa. Como Pierre Mayol explicita “O bairro é o espaço tradicional da diferença de idades. Cada parceiro desempenha o papel previsto pela sua definição sexual nos limites que a conveniência lhe impõe”.²³⁶ A conveniência coagia o marido à responsabilidade pela sustentação do lar.

Conquanto, é preciso destacar que Jasão era mais jovem que Joana. E o espaço, deveras, não aceita tamanha diferença de idades entre uma mulher mais velha e homem mais novo. Tanto que, quando questionado pela ex-esposa, Jasão tenta justificar-se através da idade: cedo ou tarde iriam separar-se, quanto mais o tempo passava mais o fim estava próximo; ele não deveria envelhecer devido a velhice dela; agora, ela deveria procurar alguém de sua idade. No caso de Lindoneia, abordado anteriormente, ela dizia como não queria casar com seu marido por ele ser

²³³ CERTEAU, Michel de. 1925-1966. *A cultura no plural*. Tradução Enid Abreu Dobránsky. Campinas, SP: Papirus, 1995. p. 212.

²³⁴ MELLO, João Manuel Cardoso de.; NOVAIS, Fernando A., 1998, op. cit. p. 600.

²³⁵ *Nós Mulheres*, São Paulo – SP, 1976, p. 16.

²³⁶ MAYOL, 1996, op. cit., p. 57.

dez anos mais velho do que ela. Contudo, “E a família e a vizinhança me infernizando: “Casa Lindoneia, onde é que você vai achar outro homem desse para lhe garantir e cuidar dos filhos?””²³⁷ À mulher a normalidade de casar com homem mais velho, no entanto, essa possibilidade, ao inverso, não era adequada à conveniência. Assim, Joana, desde os primórdios, era uma estrangeira dentro da Vila do Meio Dia.

“O bairro se define como uma organização coletiva de trajetórias individuais: com eles ficam postos à disposição dos seus usuários “lugares” na proximidade dos quais estes se encontram necessariamente para atender as necessidades cotidianas”, segundo Mayol²³⁸. Destarte, o conjunto habitacional, bem como o bairro, inscrevia-se na história dos sujeitos como símbolo de pertencimento indestrutível, o arquétipo de todo o processo de apropriação do espaço como lugar da vida cotidiana pública; além de ser um objeto de conhecimento e reconhecimento. Mais do que mera encenação, a Vila do Meio-Dia era um palco diurno, pois, evidenciava em cada linha o contexto histórico, social e político que a tragédia *Gota D'água* inseria-se. São os espaços “reais” no qual cada indivíduo é identificado em papéis que a conveniência lhe atribui. Refletimos, assim, sobre quantas Joanas, Jasões, Creontes, Egeus, e quantas vilas, existiram na década de 70.

A inferioridade de Medeia, no período de Eurípides, também fora desde os primórdios: estava no nascimento. Por mais que fosse uma princesa da Cólquida, terra do ouro, neta do deus Hélios, não deixava de ser uma bárbara. Jasão a quis enquanto lhe convinha, obviamente a largaria por núpcias com uma grega. E ela reconheceu, posteriormente que, “o que te preocupavas era que núpcias/ bárbaras te infamassem na velhice”.²³⁹ Medéia deplorava a sua situação de estrangeira. Vários fragmentos da peça fazem alusão ao seu caráter bárbaro, e a protagonista deixou claro que um dos primeiros problemas enfrentados pelos estrangeiros era a ausência de cidadania. Por mais que as mulheres atenienses também não possuíssem a cidadania, ao menos mantinham o prestígio do nascimento em solo grego – isto as diferenciavam das demais mulheres haja vista os helenos acharem-se superiores. Medeia sofria pela condição de mulher, que a tornava inferior, e pela referência ao estrangeiro. Largou a pátria para ser tratada como o outro, estranho e diferente, em território alheio.

²³⁷ *Nós Mulheres*, São Paulo – SP, 1976, p. 16.

²³⁸ MAYOL, 1996, op. cit., loc. cit.

²³⁹ EURÍPIDES, 2010, op. cit., vv. 591 – 2.

Os estrangeiros, as mulheres e os escravos não estavam inseridos na concepção de cidadania ateniense. É importante destacar que

A questão da cidadania feminina em Atenas é bastante ambígua, pois as mulheres teoricamente não eram consideradas como cidadãs, a partir do momento em que não participavam das decisões políticas, entretanto, ao conceberem herdeiros para perpetuar a cidade, estão de certa forma, exercendo uma cidadania indireta. Esta é uma interpretação oriunda de minhas leituras sobre o feminino, baseada na importância que a mulher desempenhava na transmissão da cidadania ateniense e também pela relevância que as mesmas possuíam nos rituais religiosos – considerando que a esfera religiosa constituía um importante aspecto da composição da cidadania. Todavia, no imaginário grego as mulheres nunca foram cidadãs, embora a sociedade reconhecesse seu papel e sua integração a comunidade.²⁴⁰

Podemos constatar, neste aspecto, que Medeia caracterizava uma ambiguidade: como ela era uma transgressora dos padrões sociais femininos atenienses, se era uma estrangeira? De acordo com o pensamento grego, tais atitudes poderiam ser esperadas porque ela é uma bárbara – ela detém o descomedimento em sua gênese. Jaeger²⁴¹ expõe que “a educação sofisticada revela seu parentesco com o mundo dividido e contraditório que aparece na poesia de Eurípides, através da oscilante insegurança dos seus princípios morais”. Os paradoxos estão presentes no ser humano. Portanto, a peça *Medeia* e sua transgressão não incitava que as demais mulheres seguissem suas ações; do contrário, fortalecia e reforçava a representação construída do papel idealizado da mulher. Elas não deveriam se portar da mesma forma que a protagonista, pois estariam se barbarizando, estariam se tornando Medeia. Eurípides não pretendia questionar as normas sociais estabelecidas para o feminino, ele intensifica, no palco, a consolidação deste ideal.

Nos versos 284 a 287 da peça, Medeia afirma que o tratamento dispensado às mulheres coríntias era diferente daquele oferecido a ela, tendo em vista, que as coríntias eram gregas enquanto que ela (Medeia) não era. Interessante, no que concerne ao feminino, é que como aponta Hartog²⁴², os “doutos” persas – aqueles que falavam grego – faziam o uso de mitos para reunir história famosas, “todas pondo em cena figuras femininas, com as quais tecem uma narrativa contínua das origens da hostilidade entre bárbaros e gregos. Partem de Io, para terminar com

²⁴⁰ FARIA, Keila Maria de. *A face negra de Medeia: uma imagem invertida*. Alethéia (Goiânia), v. 1, 2008. p. 7.

²⁴¹ JAEGER, 2010, op. cit., p. 386.

²⁴² HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Tradução Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 1999. p. 20.

Helena, passando por Europa e Medeia”. Fazendo o trabalho de historiador ao produzirem versões que se afastam das canônicas gregas, colocando em pauta o lugar do estrangeiro dentro das ações de raptos dos helenos. Portanto, a personagem Medeia acentua as rivalidades existentes entre os bárbaros e os gregos.

Além de que, dizer o outro é enuncia-lo como diferente. Segundo Hartog²⁴³ “num primeiro momento levanta-se a diferença; num segundo momento ela é traduzida ou apreendida pondo-se em ação um esquema de inversão”. A inversão, colocada por Eurípides, em Medeia, consistia nos comportamentos contrários aos de uma ateniense que corroboravam o seu lugar de bárbara. A pretendida universalidade de gestos fez com que se fabricassem o “nós gregos” e o “inverso de nós gregos”. Como na lógica do espelho, do côncavo e convexo, seria um reflexo que distorcia o real, que invertia os paradigmas. Medeia fugia completamente do que se esperava de uma mulher, em gestos, linguagem e atitudes, logo, consolidava-se enquanto transgressora, figura inversa e estrangeira no solo heleno.

Jasão não demonstrou compaixão pela sua família, não se arrependeu do que fez, e não reclamou às autoridades a solicitação para que os seus permanecessem em Corinto. Ele assistiu a expulsão dos filhos da *polis* e não agiu com justiça a tais fatos. Medeia que na “sua psique/circumspecta suporta mal a dor”,²⁴⁴ que reconhece o “Sofrimento imenso! /nada sofreia o sofrimento que me abate!”²⁴⁵ e sem encontrar saídas “Que rumo hei de tomar: O da morada/paterna que traí, tal qual a pátria?”²⁴⁶ recorreu a continuar os malefícios. Se considerarmos certas formas de sofrimento e seus modos de expressão, podemos refletir sobre suas consequências. No conflito entre os gêneros: o mal gera o mal, o descomedimento acarreta em mais descomedimento. No labirinto de seus pensamentos, no aprofundamento de sua análise interior, a protagonista, uma transgressora do feminino ateniense, serve-se da vingança. Foi nela que Medeia precipitou-se.

Em *Medeia* observamos um conflito entre a protagonista, que era uma bárbara e os demais personagens, que eram gregos; a situação dos estrangeiros perante a polis ateniense, como uma determinante social, fora colocada à prova. Em *Gota D’água*, Joana, igualmente, era relegada ao

²⁴³ Ibid., p. 230.

²⁴⁴ EURÍPIDES, 2010, op. cit., vv. 37-8.

²⁴⁵ Ibid., vv. 109-10.

²⁴⁶ Ibid., vv. 302-4.

estrangeiro. Torna-se uma estranha dentro da Vila do Meio-Dia. Os dramaturgos enfatizam na marginalidade social dado àqueles que, na década de 70, não seguiam os padrões sociais desejados nos espaços de convívio – o bairro, por exemplo. *Nós Mulheres* narra a história de uma mulher que, ao engravidar do patrão, torna-se prostituta e por isto é vista com maus olhos pelos vizinhos. “Eu me deixava ficar estirada na cama, desligada da vida, parava até mesmo de pensar. Era como um pedaço de pau podre, como o resto de roupa suja debaixo da mesa. Não tinha ninguém que me quisesse, ou que eu quisesse. Todos na vizinhança me olhavam com maus olhos”.²⁴⁷

A conveniência do bairro que reprimia o que “não convém”, o “que não se faz”, mantém à distância os sinais de comportamentos ilegíveis no bairro, intoleráveis para ele, destruidores por exemplo da reputação pessoal do usuário, baniu Joana, ainda mais, para a marginalidade. Na Atenas Clássica, milênios antes, havia muitas semelhanças. A *polis* que reprimia o desequilíbrio, a paixão e o exagero perante o cotidiano, expulsou Medeia do seu território. Ambas as colocaram no lugar disponível para mulheres transgressoras. E, tal como narra-se na música supracitada de Chico Buarque, quando chegasse o momento, iria-se cobrar com juro o sofrimento e todo o amor reprimido. Logo, no caminho de que o mal gera o mal, as ações de Jasão e Creonte tomam conta dos pensamentos das protagonistas e elas se agarram ao único amparo que encontraram: seu ódio e a sede de vingança. São um dos últimos sentimentos que lhes restaram.

²⁴⁷ *Nós Mulheres*. São Paulo, SP. n° 3. Nov-Dez, 1976. p. 5

4. TERCEIRO ATO: A VINGANÇA É SABEDORIA QUE SE REVELA FRIA

*Quando, seu moço, nasceu meu rebento
Não era o momento dele rebentar
Já foi nascendo com cara de fome
E eu não tinha nem nome pra lhe dar*

*Como fui levando não sei lhe explicar
Fui assim levando ele a me levar
E na sua meninice, ele um dia me disse
Que chegava lá²⁴⁸*

(A atriz entra no palco e inicia a sua terceira trajetória)

4. 1. NOS PRIMÓRDIOS

A noite adentra, aos poucos, soturna e observadora, no nosso espaço. Sinto o corpo gelar, o sofrimento aumentar, de fato, as consequências estão chegando. O dia estava cessando, e nossas protagonistas seguiam em um caminho sem retorno. *Nix*, a noite, deu à luz, ou à escuridão – como acharem melhor – a diversos filhos: o hediondo Lote, a Sorte negra, a Morte, o Sono, os Sonhos. Logo depois, o Escárnio e a Miséria, cheia de dor. Concebeu a Noite trevosa, as Hespérides – que vigiam além do Oceano –, as Partes e as Sortes que punem sem dó os mortais, e que perseguem as transgressões dos homens e deuses. Deu origem ao Engano, à Velhice funesta, e ao Éris, de ânimo cruel. Gerou, ainda, Nêmesis, ruína dos perecíveis homens. E é esta última deusa, a guia dos acontecimentos seguintes.

Nêmesis compõe-se, simultaneamente, como uma divindade e uma abstração. Enquanto deusa, personifica a vingança divina, representando a justa ira dos imortais. Assim como as *Erínias*, personificações da vingança de crimes contra o sangue, punia os erros dos mortais. No entanto, persegue a *hybris*, sua força é encarregada de abater a desmesura, em particular, os orgulhosos e insolentes. Seus olhos atentos alcançam a glória excessiva, o sobejo de felicidade, e aqueles que creem serem acima da sua condição de humanos. É fundamental para a permanência do Universo tal como é; coloca-se contra os perigos do equilíbrio universal, tentando manter a ordem do mundo. Detentora do destino e do equilíbrio, concedia aos mortais a dor ou a felicidade, dependendo da

²⁴⁸ Música *Meu Guri* (1981). Composição de Chico Buarque.

necessidade justa de cada um.

As características peculiares de Nêmesis as afastou dos seus, e apesar de ser oriunda dos deuses trevosos, vivia no Monte Olimpo com os demais olímpicos. Todavia, não havia cultos destinados à Nêmesis, por isto, o seu caráter de personificar conceitos abstratos. Ela seria a vingança contra o descomedimento. Joana e Medeia afundavam-se em ações maléficas que engendrariam ainda mais malefícios. Jasão, na Grécia Antiga, no momento de decidir pela justiça, optou pela injustiça; na contemporaneidade, ao invés de ser pelos seus, optou por ascender socialmente; e, as protagonistas, donas de um temperamento desregrado, não silenciaram perante tais atitudes, e, certamente, reagiram. Elas adentravam, cada vez mais, no seu íntimo. Sofriam, refletiam, se questionavam, mas, no fim, as fúrias dominaram suas mentes e as levaram à loucura. Nêmesis posiciona-se, assim, contra os autores dos primeiros atos desmedidos: Jasão. Eles arcaíam com as consequências da vingança, e presenciariam seu mundo desmoronar-se diante dos seus olhos.

“Com o incremento da liberdade política e espiritual dos indivíduos torna-se mais perceptível o caráter problemático da sociedade humana, e o indivíduo sente-se preso a cadeias que lhe parecem artificial. Procura abrandá-las ou fugir delas por meio da reflexão e da razão”.²⁴⁹ Medeia, na peça, tem o seu tempo para refletir, e chega a conclusão: “Quem sofre mais? Sobeja o sofrimento”.²⁵⁰ A problematização da protagonista se deu linha por linha no texto, era perceptível o crescimento da sua sensibilidade: primeiro, narrado ainda no prólogo pela nutriz, temos um amor desmedido; a traição a levou ao sofrimento que, gradativamente, lhe arrebatava; sentia-se presa a artificialidade dos sentimentos de Jasão; as fúrias ganhavam espaço, a loucura tomou conta, e, no fim, a única solução para o seu orgulho ferido: a vingança que se consolidaria.

Do mesmo modo que Medeia, Joana amou Jasão em demasia, colocando paixão à frente de tudo e de todos. Amara tanto que sofreu, intensamente, a dor de ser abandonada pelo esposo. Doera tanto que passou a questionar a vida, o ser mulher e, sobretudo, o ser mãe. Indagara tanto que, no fim, chegou à conclusão da melhor saída para a sua tragédia: vingança. No percurso do mal que gerava o mal; do espaço cada vez mais marginal; dos sentimentos exacerbados; de uma narrativa

²⁴⁹ JAEGER, 2010, op. cit., p. 399.

²⁵⁰ EURÍPIDES, 2010, op. cit., vv. p. 34.

complexa; Joana aprisionou-se ao ódio: “É só o que ainda me liga à vida/ é meu ódio. E o ódio não é uma peça/ que a gente encaixe num quebra-cabeça,/ que aí não e mais ódio, é jogo puro/ E eu sem ódio mestre Egeu, no duro/ que não consigo mais sobreviver”.²⁵¹ A esta prisão estava atrelada sua sobrevivência. O ar que respirava era o ar da vingança.

4.2. INFINITAS CORTINAS COM PALCO ATRÁS

Apesar de vivenciar um período ditatorial, com as características supracitadas, e de presenciarem o lema “Brasil: Ame-o ou deixe-o”, muitos artistas, mesmo contrários ao sistema implantado, decidiram ficar e travar lutas cotidianas, por meio da música, literatura e teatro. “A aliança entre teatro e povo, era o que todos pretendiam cimentar, mas por motivos e sob formas diversas, ora em bases poéticas, ora em bases políticas, ora para o bem do teatro, ora para o bem do povo”.²⁵² Infinitas cortinas escondiam atrás um palco que ensaiava o cotidiano. Muitos, viam no palco um espaço precioso para ensinar ao povo as noções que eles necessitavam para se defender de um sistema que os explorava. No entanto,

Ninguém sabia se as palavras proferidas aqui chegavam de fato até o lado de lá, se o canal funcionava nos dois sentidos, ou mesmo num só, levando-se em conta que o sistema de comunicação empregado, o teatro, não estava equipado materialmente para tão gigantesca tarefa. Mas o povo, em qualquer das alternativas, pelo menos enquanto hipótese de trabalho, nunca deixava de aparecer como interlocutor ideal do teatro. Bastava a sua presença, não no palco ou na plateia, mas na cabeça dos autores e intérpretes, para que a peça e a representação tomassem novos aspectos. Se o povo provavelmente pouco mudou nesse período, o teatro, por influência dele, mudou muitíssimo.²⁵³

Deveras, não podemos negar que na década de setenta, quiçá atualmente, o teatro era um espaço para privilegiados. Os dramaturgos que faziam parte desta busca pela retomada do povo brasileiro para os palcos eram oriundos de grupos intelectuais que fomentavam o debate acerca das condições sociais e políticas no Brasil. Chico Buarque e Paulo Pontes, como citado anteriormente, não fugiam à regra. Não eram provenientes de espaços como a Vila do Meio-Dia e nem vivenciavam a tragédia cotidiana dos moradores. Todavia, não podemos menosprezar a busca pela

²⁵¹ BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. 112.

²⁵² PRADO, Décio de Almeida, 1917 – 2000. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009. Coleção debates dirigida por J. Guinsburg. p. 100.

²⁵³ Ibid., p. 100-1.

participação efetiva da população na arte teatral, seja no público como no palco. O abismo existente entre a realidade das Joanas e dos dramaturgos era vencido através do teatro. Talvez elas não pudessem sentar e assistir aos espetáculos de suas representações, mas, certamente, ao protagonizarem cenas no teatro brasileiro, ganharam voz em mais um âmbito cultural.

Paulo Pontes, segundo Colling, ao lado de Vianinha, na Passeata dos 100 Mil, no Rio de Janeiro, gritavam que apenas um povo organizado poderia derrubar a ditadura. Enquanto Chico Buarque, diz a mesma autora, acreditava que “nem toda loucura é genial, e nem toda lucidez é velha”²⁵⁴. Portanto, seus embates, não desmerecendo aqueles que viam em outras formas de combate mais eficácia, eram através da arte. O teatro poderia utilizar-se da lucidez e seu enredo poderia almejar a organização de uma consciência crítica ao regime ditatorial. A linguagem e as palavras poderiam ser utilizadas como ferramentas nesta luta. Em *Gota D’água*, diversos grupos marginalizados da sociedade carioca são citados: a mulher pobre, a lavadeira, os trabalhadores, o sindicalista, o sambista, os adeptos do candomblé, crianças pobres, entre outros. Em meio a um sistema que oprime e silencia, era preciso que todos os grupos se encontrassem, mesmo que artisticamente, pois, qualquer forma de combate era válida.

A poesia e o teatro, segundo Luiz F. Papi²⁵⁵ em entrevista concedida ao *Opinião* no ano de 1976, “só tem a ganhar força, intensidade e carga emocional, quando a ideia socialmente bem intencionada que a preside e manipula se sujou de miséria do nosso cotidiano e contra ela se insurgiu”.²⁵⁶ Toda poesia para ele era válida, contudo, achava necessário que o poeta estivesse em sintonia com a sua época e que dela extraísse temas da própria vida. Chico Buarque e Paulo Pontes, em harmonia com os acontecimentos no cerne da sociedade brasileira, mergulharam no cotidiano da Vila do Meio-Dia e o usaram como mecanismo de resistência a um movimento político que dava primazia aos grandes empresários em detrimento da população que carecia de benefícios.

Na Atenas Clássica, por sua vez, o teatro

No último dos grandes Trágicos, o foco incide de preferência sobre os caracteres

²⁵⁴ COLLING, 1999, op. cit., p. 36.

²⁵⁵ Luiz F. Papi foi um jornalista, escritor, e crítico brasileiro. Em 1964, no ano do golpe militar, teve o seu livro *Arado Branco* censurado pelos militares. Eles teriam encontrado no seu poema uma subversão a favor dos camponeses sem-terra. Inclusive, fizera parte de um inquérito em conjunto com Graciliano Ramos na época do Estado Novo. Temas como guerras, política e poesia faziam parte da sua prática de escrita.

²⁵⁶ *Opinião*, Rio de Janeiro – RJ, 5 de novembro de 1976, p. 22.

individuais dos protagonistas e sobre suas relações mútuas. Mas entregue assim a si mesmo, liberto em grande arte do sobrenatural, reduzido à sua dimensão de homem, nem assim o agente aparece nitidamente delineado. [...] Cortada da ordem do mundo governado pelos deuses, a vida humana aparece, na obra de Eurípides, tão inconstante e tão confusa ‘que ela não mais deixa espaço à ação responsável.’²⁵⁷

Se em Homero, Afrodite, Atenas, Ares, ou Apolo, participavam ativamente do combate, do cotidiano dos homens, decretando o desfecho da história, e tendo o poder sobre quem vivia ou morria; em Eurípides eles existiam, mas não eram determinantes, e nem representavam a base do universo. O dramaturgo, efetivamente, limitou as ações dos deuses na vida das suas personagens e libertou-os do sobrenatural. Deparamo-nos com heróis e heroínas demasiadamente humanos, com o domínio de seus destinos. No entanto, é preciso ressaltar que: os deuses continuaram existindo, mesmo que com um papel coadjuvante; a concepção euripediana não seria contrária a eles, apenas estabelecia um lugar reduzido de ação no mundo dos mortais. Portanto, quando introduzo Nêmesis na narrativa, sua função é abstrata. Não pretendo propor que era a deusa a regente das atitudes de Medeia, e sim, o sentimento de vingança. A protagonista escolheu se vingar, era o seu desejo mais profundo, e com ele se confortava.

Diferentemente da presunção de que dar ao homem a sua liberdade dos deuses configuraria no delineamento, preciso e concreto, de suas personalidades, Eurípides ao navegar até o íntimo do ser humano, revelava toda a nossa complexidade e ambiguidade. Ao mesmo tempo agente e paciente, culpado e inocente, justo e injusto, somos dominados por uma natureza, talvez, incapaz de governar-se. “O problema da *arete* humana é agora estudado com extraordinária intensidade do ponto de vista da educação. O homem ‘tal como deve ser’ é o grande tema da época e a meta de todos os esforços dos sofistas”.²⁵⁸ Os indivíduos por possuírem esta natureza ingovernável, deveriam receber uma educação com fins de formação cívica e social.

Quando escreve sobre o efeito sofístico na Grécia Antiga, Bárbara Cassin²⁵⁹ expõe que a *paideia*, instrução do filho do homem e educação do pequeno grego, serviria, principalmente, de ponte entre dois níveis de produção de mundo grego: o da cidade e das obras literárias, ambas se organizando enquanto instituição. A primeira, enquanto natureza dos seres, eles são antes de tudo

²⁵⁷ VERNANT & NAQUET, 2011, op. cit., p. 52.

²⁵⁸ JAEGER, 2010, op. cit., p. 326.

²⁵⁹ CASSIN, Bárbara. *O efeito sofístico: sofística, filosofia, retórica, literatural* Bárbara Cassin; tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2005.

o lugar que pertencem, e a segunda, representante da identidade de um povo. Destarte, a educação auxiliaria os homens, sobretudo, na aprendizagem do viver e a agirem em prol do equilíbrio da sociedade. *Medeia* era a testemunha trágica de uma guerra e do arrasamento das noções moralistas, por isto, a abordagem de personagens tensas e contraditórias, em confronto consigo mesmo, e com os outros.

Através de minhas leituras, acredito que – a exemplo Tucídides –, no avanço da Guerra do Peloponeso, que se arrastou por quase trinta anos, é possível tecer paralelos a estas sensibilidades. Elas podem ser associadas à época que Eurípides vivenciava. Isto enriquece na percepção de como as obras representam o contexto que estão inseridas. Primeiramente, o amor desmedido pelo poder levou as *polis* gregas a entrarem em conflito; por conseguinte, uma infinidade de acontecimentos, de traições e violências, acarreta em sofrimento; este sentimento fere o orgulho dos indivíduos, presos a artificialidade da ganância, e, buscam, assiduamente, vingar-se dos inimigos. Inclusive, como destaca Jaeger, era um momento de desvio dos antigos valores, pois “A loucura decidida é encarada como sinal de autêntica virilidade, a reflexão madura, como hábil evasão. Quanto mais alto alguém insulta e injuria, tanto mais leal é considerado, e, logo se olha como suspeito quem se atreve a contradizê-lo”.

O extraordinariamente harmonioso casamento entre tragédia grega e drama social brasileiro deve-se a duas principais circunstâncias. Em primeiro lugar, o conflito local e atual que os autores usaram como mola mestra da ação dramática – refiro-me ao conflito entre o capitalista Creonte e os adquirentes de humildes habitações populares que não conseguem pagar suas prestações multiplicadas pela correção monetária – representa uma extremamente feliz transposição moderna do conflito fundamental característico de toda a tragédia grega: o conflito entre a lei escrita e os direitos naturais do ser humano.²⁶⁰

4.3. SE VOCÊ QUER SABER, EU SEI

Quando analisamos o cotidiano e a vida privada conseguimos constatar as diversas relações sociais em múltiplos deslocamentos. Sobretudo, em movimento de ruptura com as relações de dominação. Este deslocar-se adquire configurações complexas, haja vista modificar a ordem dos nomes e discursos, dos corpos e das condições que caracterizam um espaço, do interior dos seres humanos e das relações entre os grupos sociais. Estas mudanças permitem tornar o invisível visível,

²⁶⁰ MICHALSKI, 2004, op. cit., p. 238.

ou o silenciado em barulho. Destarte, ao observarmos Joana, percebemos o seu deslocamento dentro do próprio espaço, as mudanças que aconteciam, e a movimentação que a consolidou como transgressora de um feminino ideal para o seu período. A vemos primeiramente enquanto mulher, perpassando para o caminho do estrangeiro, até chegar no destino final: a sabedoria. A protagonista detinha do conhecimento de seu lugar na marginalidade social.

Diante de um sistema ditatorial, o teatro nacional não se mostrara indiferente a esta onda de inquietação. Inclusive, de acordo com Chico Buarque e Paulo Pontes²⁶¹, como indicam no prefácio da peça *Gota D'água*, foi neste momento que surgiu a nossa melhor dramaturgia, que vai de Jorge Andrade a Plínio Marcos, passando por Vianinha, Guarnieri, Dias, Callado, Millor, Boal, etc.; dessa aliança saíram o Arena, o Oficina, o Opinião; saiu o Cinema-Novo; saiu a melhor música popular brasileira; “o pensamento econômico amadureceu; nasceu uma sociologia interessada em descobrir saídas para o impasse do terceiro mundo e não apenas preocupada em catalogar aspectos pitorescos e idiosincrasias do povo”. Diversos dramaturgos focalizavam suas escritas nos grupos que: eram ignorados por parte da sociedade, e protestavam da única maneira que conheciam, com escassa ou nenhuma consciência política.

Nos anos 70, com o auxílio do Ano Internacional da Mulher, o feminismo passou a ser incorporado por outras parcelas do movimento de mulheres. Eram as mulheres das periferias das grandes cidades, trabalhadoras rurais e urbanas. Unidas, as feministas puderam estabelecer vínculos e terem suas histórias de lutas e resistências contadas em jornais ou revistas. Através de outras bocas, puderam falar. Assim, nos foi evidenciado, através do feminismo, a complexidade da dinâmica social e da ação dos sujeitos sociais. Revelando o caráter multidimensional e hierárquico das relações sociais e a existência de uma grande heterogeneidade de campos de conflitos. No que concerne aos conflitos no território do feminino, havia o embate entre os gêneros, os modelos ideais, os poderes, os comportamentos, o que seria certo e errado, a conveniência, o compromisso, entre muitos outros lugares de confrontos. Joana carregava consigo todas essas ambiguidades e complexidades.

Importante ressaltar que o Ano Internacional da Mulher auxiliou o feminismo no Brasil devido a obrigação dos militares a terem uma abertura para este movimento, haja vista diversos

²⁶¹ BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. XVII.

lugares do mundo estarem articulados em torno deste ano. Entretanto, a possibilidade de formação de grupos e de debates foi alcançado com muita luta e esforço das mulheres, até porque esta “abertura política” era limitada, ainda contava com uma forte censura. O *Nós Mulheres* evidenciava as dificuldades encontradas pela imprensa alternativa e livre, desde a impossibilidade de circulação dos jornais até ataques contra editoras. Além disto, o que eu encontrei, em fontes, acerca do feminino de periferia na década de setenta foram em jornais da Imprensa Alternativa. Infelizmente, não consegui achar documentação no qual estas mulheres pudessem falar de si mesmas, com a própria voz. Todas as fontes encontradas são filtradas pela ótica feminista. Portanto, preciso ressaltar que quando falo do feminino de Joana há o filtro da abordagem do outro – das feministas ou dos dramaturgos – para com elas.

Assim, se a primeira intransigência fora ser mulher, depois ser estrangeira; Joana completava o seu ciclo de contrária aos padrões pré-determinados ao se colocar como sábia. Ao demonstrar ter conhecimento do que Creonte fazia com todos do conjunto habitacional, a protagonista não silenciava e o atingia fortemente: “Em tudo que quanto é beco,/ boteco, bilhar, eu escuto o eco/ da voz dela me chamando ladrão/ explorador, capitalista, cão,/ botando os santos dela contra mim...”.²⁶² Era a categoria dominada-explorada que conhecia minunciosamente o quão havia de perverso no sistema de pagamento das moradias. Por mais que os demais moradores percebessem que existia algo de errado – “É o dinheiro, mestre Egeu/ não deu de novo [...] Falhei de novo na prestação da casa.../ Mas, pela minha contabilidade,/ pagando ou não, a gente sempre atrasa”²⁶³ – o medo do despejo era mais forte do que a resistência aos mandos e desmandos de Creonte.

Medeia, por sua vez, além de ser mulher e estrangeira, como explicado nos atos anteriores, também era detentora de algo muito especial: a *sophia*, sabedoria.

O nome Medeia (*Mideia*) relaciona-se com o da deusa da sabedoria Méti (prudência). Todos os nomes gregos com terminação -mede- são de mulheres sábias e conhecedoras da arte de curar. Pauly, na sua Enciclopédia Real da Ciência da Antiguidade Clássica (Stuttgart, 1931), escreve no verbete Medeia: “Evidentemente, todos esses nomes fazem parte de *midomai*, palavra do grego antigo; na base deles, há a meditação ligada à realização do pensamento; são

²⁶² Ibid., p. 97.

²⁶³ Ibid., p.8.

mulheres que sabem aconselhar a si mesmas e aos outros”.²⁶⁴

Dominando o saber das práticas mágicas de ervas e raízes poderia usar-lhes para fazer o bem a um amigo, ou para a fatalidade e destruição de inimigos. Durante toda a peça, era explícita a capacidade argumentativa da personagem e a insistência com que ela e seus interlocutores destacavam sua “sabedoria”. Jasão não teria conhecimento suficiente para manter-se vivo, logo, foi necessário que Medeia o auxiliasse na conquista do Velocino. “É o valor da *sophia* que parece estar jogo; é o reconhecimento desse valor que no fundo Medeia reivindica. [...] Estamos diante, portanto, de uma mulher com enorme brilho de saber que arma meticulosamente seu plano de vingança”.²⁶⁵ Se em períodos anteriores havia apoteose dos heróis, o domínio das divindades, e o mágico era relacionado a *sophia*; na época de Medeia, os principais dogmas da sociedade estão enraizados na razão. “Nada em excesso”, essa é a fórmula da nova sabedoria.

O conceito de *sophia* transformava-se de acordo com as épocas. Esta, de que fala Eurípides, está calcada na filosofia sofística, quiçá, também, na pré-socrática. O equilíbrio e a justiça, no século V a.C., imperaram na sociedade ateniense. No entanto, a primeira sabedoria que os estudiosos têm conhecimento, surgiu “Entre as forças opostas, liberas pelo desmoronamento do sistema palaciano, que vão se chocar às vezes com violência, a busca de um equilíbrio, de um acordo, fará nascer, num período de desordem, uma reflexão moral e especulações políticas que vão definir uma primeira forma de “sabedoria” humana”.²⁶⁶ Esta *sophia* aparece desde a aurora do século VII está ligada a uma plêiade de personagens bem estranhos aureolados de uma glória quase lendária e sempre celebrados pela Grécia como seus primeiros, como seus verdadeiros “Sábios”.

O perigo visto pelos gregos, na protagonista, estava no fato de ser uma sábia, dotada de magia. Além disto, sua sabedoria estava em não se iludir com o dualismo existente entre razão/desrazão. Medeia apesar de enfurecer-se e ser tomada pela loucura, não se colocava em um jogo que escapava ao seu controle e lhe fazia agir de determinada forma. Sua *sophia* estava em pensar e refletir. Ela meditava, ponderava, compreendia racionalmente o projeto que estava para executar, mesmo que este fosse proveniente de uma dimensão não-racional da pulsão furiosa. É impressionante como ela fraquejava em alguns momentos, porque reconhecia a terribilidade dos

²⁶⁴ VERO, 2006, op. cit., p. 115.

²⁶⁵ VIEIRA, 2010, op. cit., p. 168.

²⁶⁶ VERNANT, 2010, op. cit., p. 43.

seus pensamentos; o movimento da construção dos planos revelava a motivação pessoal e a dor que isto lhe trazia. No entanto, “Não demora para a nuvem do queixume/ ascender e agigantar/ na flama da fúria”.²⁶⁷ Aos poucos, escolheu seguir, lucidamente, o caminho da sede de vingança.

4.4. O QUE NÃO TEM REMÉDIO

“Foi durante os anos 70 que o País mudou definitivamente, passando de uma sociedade rural para uma industrializada e urbana, na qual o trabalho industrial brasileiro era o sétimo entre maiores do mundo ocidental”²⁶⁸. A economia brasileira, de fato, transformara-se e crescera, no entanto, em referência à desigualdade social, não houve muitas mudanças. A sociedade brasileira, inclusive no Rio de Janeiro – no qual as diferenças de distribuição de rendas são completamente visíveis -, produziu e manteve valores culturais que legitimaram a condição existente e permitiram que a população convivesse com um dos mais altos níveis de desigualdade de renda do mundo. A própria legislação brasileira, em muitos momentos, como no período ditatorial, foi usada como aporte para a exploração e marginalização de um vasto número de cidadãos.

Por que o termo exclusão preenche essa função? Porque ele alude à não efetivação da cidadania, ao fato de que, apesar da legislação social e do esforço das políticas sociais, uma grande massa de indivíduos não logra pertencer efetivamente a uma comunidade política e social. Indivíduos que vivem no espaço de uma sociedade nacional trazem contribuições a essa sociedade, mas não têm acesso ao consumo de bens e serviços de cidadania. Embora a lei lhes garanta direitos civis, políticos e sociais, tal garantia legal não se traduz em usufruto efetivo de tais direitos.²⁶⁹

Assim, em *Gota D'água*, o principal confronto encontrava-se nas relações entre Joana, moradora da vila e Creonte, o dono do espaço que os explorava. Ao cobrar o cumprimento dos contratos que seus clientes assumiram por livre e espontânea vontade, Creonte se colocava numa posição solidamente apoiada na lei. Considerando que, convencionalmente, quem age dentro da lei não pode estar agindo mal, até mesmo do ponto de vista da moral a sua opção pode encontrar argumentos de defesa: não foi ele, individualmente, quem criou a lei, e não lhe cabe julgar se ela é boa ou má. Creonte representava o poder soberano da lei e dos empresários que ao não estarem agindo em concordância com a população, nos fazem questionar sobre a justiça do próprio órgão

²⁶⁷ EURÍPIDES, 2010, op. cit., vv. 106-8.

²⁶⁸ MARIÓ, Estanisla Gacituá; WOOLCOCK, Michael (ogs.) *Exclusão Social e mobilidade no Brasil*. Brasília: IPEA: Banco Mundial, 2005. p. 113.

²⁶⁹ Ibid., p. 151.

judicial.

“Acontece que o pobre e ignorante comprador, quem toda boa fé assumiu um compromisso que inesperadamente se revela impossível de ser cumprido, tem direito sagrado, embora não escrito, a uma existência decente, que abrange uma habitação condigna”.²⁷⁰ Além do direito natural do ser humano de viver dignamente, havia a prerrogativa de que Joana havia pago o valor da habitação. Ela não contava com os juros monetários que, igualmente, estavam patenteados pela lei. “Com nove fora, juros e dividendos,/ mais correção, taxa e ziriguidum,/ se eu pago os nove que inda estou devendo,/ vou acabar devendo oitenta e um.../”.²⁷¹ Os dramaturgos criam um elo visceral entre a sua obra e a tragédia grega de Eurípides ao estabelecer este impasse entre o que era lei e direito natural da humanidade. Quais os direitos ofertados às pessoas em períodos de guerras e ditatoriais?

No *Opinião* havia um espaço destinado à economia, no qual tinha uma matéria intitulada “Habitação: a correção para os biscateiros”. Nesta matéria criticam o Banco Nacional de Habitação (BNH) e o seu projeto Profilurb (Programa de Financiamento de Lotes Urbanizados) que tinha o objetivo de resolver os problemas dos moradores de favelas permitindo-lhes morar em conjuntos habitacionais. Criado com a propaganda de inovar o sistema de habitação, harmonizando a existência de crescentes recursos do BNH com a necessidade de atender a faixa de população sem renda; na verdade, não passava de um ledó engano. A correção monetária passaria a ser mais uma preocupação para estas pessoas. O Profilurb, de acordo com o jornalista, acabou representando a vitória daqueles que possuíam escassa visão social, “apegados à rigidez das fórmulas e esquemas do BNH. Para esse grupo, [...] o que precisa ser respeitado, acima da realidade socioeconômica brasileira, é o carro chefe da correção monetária e o séquito de garantias para retomar a casa do pobre mutuário, caso este fique devendo ao agente financeiro”.²⁷²

Neste cenário inseria-se Joana e seus questionamentos particulares ao perfil de transgressora do feminino. Ao ouvir que Deus era grande e que escutaria os seus lamentos, respondeu: “Se fosse,/ não criava duas coisas: Primeiro/ pobre, segundo mulher... Não me

²⁷⁰ Ibid., p. 239

²⁷¹ BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. 8.

²⁷² *Opinião*, Rio de Janeiro – RJ, 4 de julho de 1975, p. 8.

iludo...”.²⁷³ A mulher pobre, cercada por uma moralidade oficial completamente desligada de sua realidade, vivia entre a cruz e a espada. Por isto, o ataque de Buarque e Pontes, através de Joana, era também à pobreza. Haja vista, como expuseram no prefácio da peça, a experiência capitalista, violentamente predatória e impiedosamente seletiva, adquirira um trágico dinamismo. O “Milagre Econômico”, na verdade, relevava “a brutal concentração de riqueza [que] elevou, ao paroxismo, a capacidade de consumo de bens duráveis de uma parte da população, enquanto a maioria ficou no ora-veja”.²⁷⁴ Forçar a acumulação de capital através da drenagem de renda daqueles que estavam à margem social não era novidade nenhuma; mas, para os dramaturgos, a novidade era o grau, nunca ousado antes, de transferência de renda, de baixo para cima.

Este movimento suscitava o fantasma da pobreza que pairava sobre a população da Vila do Meio-Dia, lançando Joana na perplexidade da dúvida em relação a um sistema econômico, outorgado pela lei, que não distribuía a renda tão bem quanto acumulava-se nas mãos de poucos. Por consequência, seu primeiro ato de vingança seria para Creonte e Alma, ambos a representação do poder opressor e explorador. Mesmo com os conselhos de Egeu de que precisaria da união dos demais moradores da vila para combatê-lo, porque “Se você avançar só,/ Creonte te esmaga sem dor nem dó/ Compreendeu, comadre Joana?”²⁷⁵; ela preferiu seguir sozinha na sua sina “Nessa briga, mestre Egeu, se eu ficar/ num canto, retraída, vão falar:/ coitada! Se esperneio, boto a boca/ no mundo, vão dizer: é porra louca/ Então, já que na hora eu tou sozinha/ mesmo, deixa eu brigar à moda minha”.²⁷⁶

Se durante a Ditadura Civil-Militar, o contexto de inflação justificava os arrochos salariais e a exploração dos trabalhadores, fazendo-nos questionar a própria ideia de justiça brasileira, na Grécia Antiga, a linha entre o racional e o irracional era tênue, devido à guerra. “Na paz, mais facilmente se dão ouvidos à razão, porque os homens não estão oprimidos por necessidades prementes. A guerra, porém, restringe em muito as possibilidades exteriores da vida e força a massa a adaptar as suas convicções às necessidades de momento”.²⁷⁷ A tragédia euripideana quando se posicionava contrária aos combates, apontava os contrastes existentes no lidar com a razão. Assim

²⁷³ BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. 65.

²⁷⁴ Ibid., p. XI.

²⁷⁵ Ibid., p. 111.

²⁷⁶ Ibid., p. 112.

²⁷⁷ JAEGER, 2010, op. cit., p. 389.

como Medeia, que mesmo possuindo sabedoria e conhecendo a razão, opta por não escutar, agindo segundo a *hybris*; na Guerra do Peloponeso, nos seus primórdios, os indivíduos reconheciam o racional e o justo, mas, preferiam aderir ao combate em prol da disputa pela hegemonia política e econômica da região.

A sabedoria referia-se, deste modo, a uma situação nada sábia ao plano mortal que Medeia amadurecia. No que concerne às vinganças, ressalto que,

Não estamos diante de um crime motivado por ciúme, pois não fica evidente a existência de um elo afetivo forte entre ela e Jasão. Medeia comete brutalmente assassinatos em série por não suportar a ingratidão do ex-marido, personagem cínico, ambicioso e calculista. Não é a da manifestação afetiva que Medeia sente falta, mas da manutenção do compromisso. A traição decorre no fato do ex-esposo não preservar o conjunto de favores proporcionados por ela em seu périplo bem-sucedido.²⁷⁸

A personagem desabou entre fúria e loucura por causa do desequilíbrio propiciado por Jasão e o que dele recebeu – apesar do amor concedido por ela. Este desequilíbrio provocava em Medeia, acima de tudo, um sentimento de desonra, que uma mulher de tal magnitude, sábia e poderosa, não conseguia lidar. O rompimento com compromissos selados socialmente, graças à doação contínua da protagonista, constituiu-se no fim para Medeia; ou, no começo das atitudes vingativas. A nutriz, sua companheira de muito tempo, dizia “[...] se a conheço bem,/ sua fúria só alivia se fulmina/ alguém que, espero, não seja um amigo”.²⁷⁹ O sofrimento de Medeia cessaria apenas no momento que ela ferisse alguém. Sua dor só terminava quando causasse dor ao outro. E assim, ela elegia “A via/ mais eficiente, para a qual nasci/ sabendo, é captura-los com veneno”.²⁸⁰

Se em *Medeia*, ao abordar a questão dos filhos, Eurípides, através da protagonista, pusera em pauta a responsabilidade de Jasão para com o compromisso da paternidade, haja vista a importância da descendência masculina na sociedade ateniense; em *Gota D'água*, Chico Buarque e Paulo Pontes enfatizaram, por meio de Joana, no compromisso de um pai para com a vida das crianças. Como poderia um pai ascender a uma nova posição social negando a sua descendência, deixando-os à mercê da miséria e da fome? Na tragédia grega a importância estava no solo grego, Jasão os abandonaria para que vivessem no exílio, fora do território coríntio; mas, na tragédia

²⁷⁸ VIEIRA, 2010, op. cit., p. 158.

²⁷⁹ EURÍPIDES, 2010, op. cit., vv. 93-5.

²⁸⁰ Ibid., vv. 383-5.

brasileira, Jasão dispensava os direitos naturais das crianças: alimentação e moradia. Todavia, em ambas as tragédias os dramaturgos expuseram que os pais amavam os seus filhos. A ambiguidade de suas personagens acentuava que amavam os filhos, mas a vontade pelo poder estava à frente deles. E, por este poder eram capazes de tudo.

Quando Jasão reclamou para si o direito de ver os seus filhos, Joana rebateu dizendo que eles não eram seus. Na continuidade da problematização do lugar das crianças, ela revelou que eram “filhos do vento filhos da 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...”.²⁸¹ Como aponta o jornal *Nós Mulheres* no estudo sobre o menor abandonado, o início do problema estava no nascimento na pobreza, de mães que trabalhavam arduamente e não podiam lhes dar a devida atenção – muitas igualmente abandonadas pelos maridos à mercê da sorte. E, é neste percurso de compreensão que Joana deu o ultimato: iria vingar-se de Jasão através dos filhos ao mesmo tempo que possibilitaria um destino menos cruel para as duas crianças.

No que corresponde a vingança, acredito que seja essencial pensar que pode ser uma expressão tanto individual quanto coletiva. Em determinadas circunstâncias, o inconsciente individual ou coletivo de um povo pode se ver mobilizado. No caso de Medeia e Joana, há o aspecto individual: quando o homem repudia laços sociais, de compromisso, criado anteriormente com a personagem; e o aspecto coletivo: é um grito de dor e raiva, é a escolha de vingar-se, de várias mulheres frente a sua condição social e ao abandono dos maridos, ou dos estrangeiros que são menosprezados por uma sociedade que reclama para si o saber e a civilização. Delimitando no contexto de guerra e de ditadura, também pode adquirir os dois pontos de vista: uma vingança individual, a alguém que as afligiu, ou atacou algum familiar; bem como coletiva, de uma *pólis* ou um grupo social que combate os demais que não cumpriram o que se espera da justiça.

A vingança não era uma decisão que acontecia, acentuo, repentinamente; muito menos sem intervenção. Até chegar a consolidação dos seus atos, Joana e Medeia transitaram por um processo de confirmação do que estava prestes a fazer. Elas pensaram, balbuciaram, refletiram, cada aspecto da retaliação. Em Eurípidés, o coro, representado o espaço cívico que defendia os valores da

²⁸¹ BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. 78.

sophrosyne, empenhava-se em interferir nas soluções achadas pela personagem. Compreende que “O horror da raiva é sem remédio, se éris,/ a desavença, arroja-se entre amigos”.²⁸² E por isto diz: “Deixa de invoca-lo! Se teu marido virou idólatra/ de cama infrequentada,/ isso é com ele! Não te inflames!/ Zeus abraça tua causa!/ Evita que te consuma o pranto esponsalício”.²⁸³ Isto poderia ser usado, igualmente, para frear a dor de Joana, conquanto, ambas protagonistas não acham que os deuses estão olhando por elas. Neste momento, elas estavam a sós com a sua vingança.

4. 5. UM DIA PARA APLACAR MINHA AGONIA

Hei de fazer do pai, marido e filha
uma trinca sinistra, pois domino
imenso rol de vias morticidas,
embora ignore por onde começo:
meto fogo no ninho conjugal,
enfio-lhes a lâmina no fígado,
em passos silenciosos pela câmara?²⁸⁴

O caminho era sem volta. Medeia decidiu se vingar, e, agora planejava, passo a passo, a sua represália. O desespero de outrora deu lugar a uma frieza calculista. O primeiro alvo de sua cólera foi a noiva de Jasão, o nome da personagem que representa a princesa de Corinto não é revelado durante a tragédia – o seu papel secundário é evidente. A protagonista ressentia-se, ainda mais, pelo fato de compartilharem o mesmo gênero, e, não compreendia a injustiça da princesa de Corinto para com ela. Ambas são mulheres, e sabiam o quão difícil era ser desta categoria. Logo, seu foco inicialmente era com os semelhantes. Através dos filhos, que juntos ao pai vão ao palácio do rei, ela enviou à noiva alguns objetos. “Os dois/ portarão os presentes, com intuito/ de reverter o edito que os exila:/o véu- puro requinte! – e o leve peplo./ Se adorno e veste envolvem sua pele,/ mirra e morre”.²⁸⁵ No momento que colocasse o véu e o peplo no seu corpo, a princesa queimaria a pele, completamente. Ela poderia não aceitar os presentes que o inimigo, que tanto lhe ameaçara, enviou; contudo, ela aceitou. Por quê?

Vaidade. O que matou a princesa de Corinto? Intemperança? Incredulidade? Ambição? De

²⁸² EURÍPIDES, 2010, op. cit., vv. 520-1.

²⁸³ Ibid., vv. 154-9.

²⁸⁴ Ibid., vv. 374-80.

²⁸⁵ Ibid., vv. 784-8.

acordo com Vieira²⁸⁶, um motivo menos pungente e mais humano: vaidade. Como descreveu o mensageiro, ao notar a presença das crianças ficou contrariada e de mau humor. Jasão, tentando alterar o ânimo da noiva, solicitou que revisasse o pedido de exílio dos filhos e que aceitasse as relíquias enviadas por Medeia. Contudo, apenas “Ao contemplar o luxo, convenceu-se/ a conceder o que Jasão pedisse [...]”.²⁸⁷ Dentre os perigos do descomedido estaria a vaidade exacerbada. Além disto, em diálogo com Medeia, Jasão acreditava que a noiva o estimava mais do que ao metal. Contudo, a protagonista afirmou: “Erras: [...] Ouro vale/ mais à gente que um rol de boas razões”.²⁸⁸ Sua certeza foi sentenciada quando a noiva ao se deparar com os presentes fica exânime de si.

Nêmesis, a vingança, era atraída àqueles que são soberbos e vaidosos, que se acham acima da sua condição humana. E fora atraída para a princesa. Falar de vaidade em um período de guerras e no qual a honra muitas vezes era confundida com vaidade reverberava o lugar de crítico do conflito que Eurípides possuía. Quantos combates haviam sido motivados pela vaidade dos detentores do poder? Na história, quantas vezes a vaidade dizimou culturas e populações? A educação sofisticada para a formação dos gregos fora de extrema importância ao apontar as inúmeras mazelas que acometiam o homem, dentre elas a vaidade exacerbada, que cega o indivíduo para os perigos das suas ações ou das ações de outrem. A vaidade de Jasão, em Gota D’água o fizera abandonar Joana; a vaidade de Creonte fizera com que ele aceitasse as bodas da única filha com um sambista; a vaidade de muitos cidadãos brasileiros os fazia cegar diante da desigualdade social que assolava o país, não importava que seu enriquecimento fosse sob a exploração das pessoas.

O segundo alvo de Medeia foi Creonte, o rei de Corinto. Este, por ser tirano, como citado anteriormente, consolidou-se como algo a ser combatido, desde o início. Este tem a oportunidade de contracenar com a protagonista, e revelou que “Motivos não me faltam para ter medo:/ sabes como arruinar alguém/ (és bem-/dotada de nascença)”.²⁸⁹ Corroborava a sabedoria que Medeia possuía, e, temia que ela fizesse algo, por isto postulou o seu exílio da *polis*. A protagonista, por sua vez, acreditava que “Saber tenho de sobra e inveja alheia/ há quem me louve a fleugma, há quem critique/ desdém também. Te atemorizo? Longe/ de mim ser dona de um saber assim”.²⁹⁰

²⁸⁶ VIEIRA, 2010, op. cit.

²⁸⁷ EURÍPIDES, 2010, op. cit., vv. 1156-7.

²⁸⁸ Ibid., vv. 964-5.

²⁸⁹ Ibid., vv. 284-6.

²⁹⁰ Ibid., vv. 304-7.

Jura-lhe não ser uma ameaça, e, pediu tempo para que organizasse sua estadia em outro lugar. Por este ângulo, Creonte apresentou-se ingênuo, pois permitiu que ela ficasse apenas mais um dia. Neste ínterim ela matou a princesa e o matou, também. Um rei não podia ser ingênuo, não pode submeter-se a retórica de outrem.

Em diálogo com Egeu, rei de Atenas, Medeia fala acerca de Creonte. Egeu anuncia que compreende a angústia de Medeia assim que escuta o nome do rei de Corinto, porque para os atenienses os coríntios viviam sob a égide de uma tirania – sistema de governo abominado por eles. Assim, o principal motivo da morte de Creonte pode ser traduzido em uma escrita de Tucídides, “Os tiranos usurpadores do poder em cidades helênicas, preocupados apenas com seus próprios interesses tanto em relação à imunidade de suas pessoas quanto à prosperidade de suas famílias, na medida do possível fizeram da segurança pessoal o seu principal objetivo na administração das cidades [...]”.²⁹¹ Destarte, durante toda a obra é perceptível que o rei de Corinto tem o bem-estar de sua família em primazia aos compromissos sociais para com os hóspedes. Aceita o casamento de sua filha com alguém já casado, rompendo com os laços de hospitalidade. E os atenienses “pois olhamos o homem alheio às atividades públicas não como alguém que cuida de seus próprios interesses, mas como um inútil”.²⁹²

No que concerne ao contexto histórico da peça, ressaltamos, novamente, que ao enfatizar na vaidade e no orgulho, Eurípides pusera em cena questões recorrentes na Guerra do Peloponeso. Tucídides, no livro I, narrou a história de Pausânias que fora preso em Esparta pela vaidade de inscrever numa trípole de Delfos palavras que o engrandecia, “vencedor do exército medo” – além de ser julgado por “transgressão dos costumes e com a imitação dos bárbaros, suspeita de não querer manter-se dentro de sua situação atual”.²⁹³ Acrescentando que, o historiador ateniense, ao refletir sobre a guerra criticou a ingenuidade daqueles que estavam no embate por acreditarem que a natureza humana, quando se engaja em uma ação, possa ser contida pela força da lei ou por qualquer outra ameaça. Em meio a uma guerra, as leis dificilmente controlariam os instintos mais íntimos dos seres humanos.

E o pobre pai, ingênuo da catástrofe,
Aproxima-se e cai sobre o cadáver;

²⁹¹ TUCÍDIDES, 2001, op. cit., p.12.

²⁹² EURÍPIDES, 2010, op. cit., p. 110.

²⁹³ TUCÍDIDES, 2001, op. cit., CXXXII, p. 175.

Abraça a filha aos prantos, com a voz
Sustida pelos beijos: “Filha minha,
que o demônio infame te matou?
Que dâimon te privou da tumba rota
que envelopa teu pai? Quero ir contigo!”²⁹⁴

Deveras, morre do mesmo modo “o incauto que a tocar, / pois untarei no fármaco o regalo”.²⁹⁵ Creonte pereceu diante da sua ingenuidade e da sabedoria de Medeia. Ressaltando que, em Eurípides, e na maioria das tragédias gregas, a morte não era representada diretamente nos palcos, ela acontecia atrás das cortinas. Por isto, o uso do mensageiro para anunciar ao coro e à Medeia a morte da princesa e do seu pai. O espectador de ouvido apurado para quem a linguagem do texto pode ser transparente em todos os níveis; em sua polivalência e em suas ambiguidades ao imaginar o que acontece, pode elaborar o próprio desenvolvimento da cena e fazer parte da trama. As obras de Eurípides têm um grande caráter de reflexão, e a morte passa a ser vista por uma nova ótica. “Com força empolgante o poeta faz a cena viver as palavras do mensageiro, mas não se pode ignorar que se torna visível a linha limítrofe entre o trágico e o teatral”.²⁹⁶

Assim, se a morte em Homero era gloriosa e articulada à honra dos homens – Aquiles escolhe a morte em combate do que viver no esquecimento; no pensamento sofisticado a morte foi posta em questão. Até que ponto ela elevava o ser humano, ou, na verdade, disseminava a crueldade existente em todos os seres? As representações da morte em Eurípides revelavam a sensibilidade do tragediógrafo para o tratamento dado às contradições existentes no interior dos homens. O que seria uma morte gloriosa nas guerras? Deste modo a tragédia preconiza “ao espectador uma interrogação de alcance geral sobre a condição humana, seus limites, sua finitude necessária. Ela traz consigo, na sua mira, uma espécie de saber, uma teoria relativa a essa lógica ilógica que reside à ordem de nossas atividades de homem”.²⁹⁷ Em períodos de conflito a morte era subtraída à necessidade política e social, ao invés de ser tratada tal como era. No cotidiano era colocada, como nas peças, atrás das cortinas: as pessoas sabiam o que acontecia, contudo, preferiam não enxergar.

Por seu intermédio, o homem da vida cotidiana deixou o âmbito dos espectadores e abriu caminho até o palco, o espelho, em que antes apenas os traços grandes e audazes chegavam à expressão, mostrou agora aquela desagradável exatidão que

²⁹⁴ EURÍPIDES, op. cit., vv. 1204-10.

²⁹⁵ Ibid., vv. 788-89.

²⁹⁶ VIEIRA, 2010, op. cit., p. 244.

²⁹⁷ VERNANT & NAQUET, 2011, op. cit., p. 219.

também reproduz conscienciosamente as linhas mal traçadas na natureza.²⁹⁸

Joana também traçou o seu destino e consolidou as ações que pretendia. “[...] a existência de redes invisíveis e objetivas que desqualificam os indivíduos e grupos sociais precarizados como subprotetores e subcidadãos, e isso sob a forma de uma evidência social e insofismável”²⁹⁹ a deixava horrorizada. Não bastava ter nascido pobre e mulher, não bastava, para os que estavam no poder, a sua condição que obtivera desde o nascimento; precisavam tirar o pouco que lhe restava. Eram amálgamas invisíveis que as prendia fortemente a um modelo proposto de sociedade que ela não queria. Assim, Joana, como muitos outros na década de 70, reuniram forças e lutaram em prol de sua sobrevivência, e contra a privação dos bens naturais a qualquer cidadão. Mas, quais ferramentas ela teria em seu auxílio para que a vingança firmasse?

Neste ínterim, Joana utiliza-se dos seus conhecimentos de ervas medicinais – tal como Medeia – para fazer uns bolinhos envenenados. No dia do casamento de Jasão com Alma, a protagonista implora para que ele leve seus filhos com ele. Inicialmente, Jasão titubeia, parecia ter vergonha dos meninos. Contudo, no fim, cede à ex-mulher e os leva com os presentes para Creonte e a noiva. Desta vez, diferentemente de *Medeia* – as personagens negam os presentes, inclusive, lançando-os contra os meninos e os expulsando da festa. Se outrora Creonte fora sentenciado à morte pela ingenuidade, o da contemporaneidade esbanjava esperteza. Na tragédia brasileira de todos os dias, àqueles que estavam no poder estava relegada a vitória. A eles a supremacia e a sobrevivência diante das Joanas que pereciam diante da miséria que as assolavam. Nisto, recordo-me de Benjamin: “O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer”.³⁰⁰

O inimigo vencera novamente. No Rio de Janeiro, onde o processo histórico é marcado pela

²⁹⁸ Nietzsche, apesar de crítico de Eurípides, indicando-o como um dos motivadores do fim da tragédia, por trazer ao palco características filosóficas, que fugiam do dionisíaco e do apolíneo; vê-se tentado a elogiar essa inovação do dramaturgo de colocar o espectador em cena. Mesmo, como ele coloca, que “o “público” é apenas uma palavra e de modo algum uma grandeza homogênea e em si persistente”, (NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução, notas, e posfácio J. Guinburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.76), o fato de que muitos foram influenciados pelo jogo cênico euripideano é visível.

²⁹⁹ SOUZA, Jessé. *A construção social da subcidadania: para uma sociologia política da modernidade periférica*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2003. p. 177.

³⁰⁰ BENJAMIN, Walter, 1892 – 1940. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 98.

marginalização e segregação dos mais pobres, os detentores de grandes rendas geralmente vencem. Assim, perante a derrota dos planos de vingança contra Creonte e Alma, somado ao abandono do marido que a deixara para viver ao lado destes que tanto os oprimiam; Joana olhou para os filhos dormindo e refletiu:

Parece que de repente,
no sono eles encontram 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 para mim
Vão olhar pro mundo sem entender
Vão perder a infância, o sonho e o sorriso
pro resto da vida...³⁰¹

Na continuidade da manutenção dos seus planos, embasada no sofrimento que lhe acometia, e nas inconstâncias do seu temperamento, Medeia, igualmente, olhou para os seus filhos “Ó prole odiosa de um mater mórbida/ meritória de maus votos,/ pereça com o pai!”.³⁰² A nutriz pressentindo o que estava para efetuar-se: “Tristeza! Em que a prole se associa/ ao descaminho do pai? Injusta ojeriza! Ai!/ Temo ver algo que vos afete, filhos!”.³⁰³ As consequências das ações narradas desde o início destes atos, encaminhou-se para o momento ápice da tragédia. Medeia e Joana amaram em demasia, seus primeiros erros para com o comedimento; depois, Jasão rompeu com os compromissos sociais; o sofrimento penetrava, cada vez mais forte, no interior das protagonistas, arrebatando-lhe a fúria e a loucura; ela com sentimento de desonra, se vingou de Creonte e da noiva, e, por fim, a vingança recairia nos filhos tão amados.

4.6. FUI ASSIM LEVANDO, ELE A ME LEVAR

Um dos maiores dilemas das mulheres pobres era a maternidade. Bem como a música

³⁰¹ BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. 42-55.

³⁰² EURÍPIDES, 2010, op. cit., vv. 111-4.

³⁰³ Ibid., vv. 115-7.

tocada no início deste ato vemos uma mãe enfatizando que não era o momento de o filho nascer, pois já foi nascendo com cara de fome. Ou como a história do parto de uma prostituta de periferia contada pelo *Nós Mulheres*: “aquela agonia de encolhe e estica, gritos, gemidos e enfim... o menino. Sem trapo, sem álcool, sem tesoura, sem cama. Meu filho não foi o perdão do meu pecado. Nascido doente encarnou meu castigo de filas, fomes, correrias, deboches, desempregos”.³⁰⁴ Na sina que traziam consigo, estas mulheres demonstravam o caráter assombroso da sua pobreza, a impossibilidade de darem uma vida, uma infância, um sonho aos seus filhos. Mais do que a dor por si mesma, pela própria condição de miséria, estaria a dor pelos filhos que prosseguiriam no seu lugar de marginalidade.

Qualquer análise que se faça da sociedade brasileira atual mostra que, ao lado de uma economia moderna, existem milhões de pessoas excluídas de seus benefícios, assim como dos serviços proporcionados pelo governo a seus cidadãos. Isto pode ser uma consequência de processos de exclusão, pelos quais setores, antes incluídos, foram expulsos e marginalizados por processos de mudança social, econômica ou política; ou de processos de inclusão limitada, pelos quais o acesso ao emprego, renda e benefícios do desenvolvimento econômico fica restrito a determinados segmentos da sociedade.³⁰⁵

Nessa perspectiva destaca-se o estudo de Maria Odila da Silva Dias que discorre sobre mulheres pobres, chefes de família, vivendo precariamente do trabalho temporário em atividades malvistas pelos poderosos, como o artesanato caseiro e o comércio ambulante. A autora ressalta a luta dessas mulheres pela sobrevivência, em meio a redes de solidariedade e de vizinhança que se improvisavam e modificavam continuamente; essenciais frente ao sistema de poder e à estrutura de dominação que as oprimiam. O jornal *Opinião* também escreve sobre essa opressão “Quanto à mulher pobre, a operária, a situação é mais difícil: muitas vezes abandonada pelo marido, é quem sustenta a casa e a responsabilidade dos labores domésticos e a educação das crianças”.³⁰⁶

Joana era cética, tinha a sabedoria para reconhecer o espaço destinado a ela e aos seus filhos. Sabia que na sociedade brasileira da década de setenta a possibilidade de ascensão social era extremamente difícil. Acreditava que o destino de sua descendência não seria muito diferente do seu. O seu ceticismo era excessivo, a tal ponto que passou a problematizar o próprio lugar da mãe pobre: “São dois brotos das sementes/ traiçoeiras de Jasão/ E me encheram, e me incharam,/ e me

³⁰⁴ *Nós Mulheres*, São Paulo – SP, 1976, p. 5.

³⁰⁵ MARIÓ, Estanislaw Gacituá; WOOLCOCK, Michael, 2005, op. cit., p. 146.

³⁰⁶ *Opinião*, Rio de Janeiro – RJ, 23 maio 1975, p. 24.

abriram, me mamaram,/me torceram, me estragaram,/ me partiram, me secaram,/ me deixaram pele e osso/ Jasão não, a cada dia/ parecia estar mais moço,/ enquanto eu me consumia”.³⁰⁷ Continua expressando com a envelheceram; e, que no futuro, quando jovens a chutariam, esconderiam e isolariam, tal como fizera o pai. Seria a representação do ciclo circular, da roda viva, da vida daquelas que eram como ela.

Em meio ao medo de que estivesse inserida nas fofocas dos moradores, e na raiva de ser motivo de risadas haja vista a desonra de ser abandonada, Joana deu o ultimato: “riam de mim, mas não de filho meu/ não deles, que são única prova/ de que algum dia por aqui viveu/ uma mulher que foi bonita, nova/ gostosa e até feliz”.³⁰⁸ Eles seriam a prova de que um dia uma mulher fora feliz. Entretanto, a vergonha da desonra culminou numa mistura de sentimentos contraditórios, que Joana ora demonstrava o amor aos filhos, ora dizia: “Não, não é nada/ disso, merda. Eles são a evidência/ da dor de uma mulher desesperada/ E dessa dor, são causa e consequência,/ isso sim”.³⁰⁹ Os dramaturgos revelam as ambiguidades e contradições existentes no interior de todos aqueles que padecem de algum mal. Os pensamentos de Joana correspondem a uma camada de mulheres que sofrem, e, se contradizem diante da opressão e da desigualdade social.

Um dos sentimentos que aflora em períodos de efervescência política e social é o da honra. Joana sentia-se desonrada. Uma mulher que abdicara de um casamento que, aos olhos da sociedade, era próspero; que dera a vida e o suor para a sustentação do marido e de seus sonhos, não aceitaria o fato de ser abandonada daquela forma. A honra, aqui, está atrelada ao sentimento de um feminino que rompeu normas sociais para a consolidação do seu casamento. Além de alguém que dera filhos a Jasão. Chico Buarque e Paulo Pontes acentuam a honra existente naqueles cidadãos, sobretudo mulheres, que mesmo assolados por um regime que os relegava à margem, lutavam pela sobrevivência. A honra são os laços de solidariedade e cumplicidade dos indivíduos que padecem do mesmo mal. Com Medeia não fora diferente, ela abandonara pátria, família, a soberania, para viver com Jasão. Era uma mulher descendente dos deuses, detentora da sabedoria, que lhe dera dois filhos, e mesmo assim fora largada sem receios.

Eurípides, na elaboração de *Medeia*, introduziu “o elemento grotesco, irônico e paradoxal,

³⁰⁷ BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. 45-6.

³⁰⁸ Ibid., p. 84.

³⁰⁹ Ibid., loc. cit.

tão marcante em sua produção”.³¹⁰ Como supramencionado, a maior importância do casamento, na Atenas do século V a. C., consistia na geração de descendência. O homem media seu valor através no número de filhos homens que possuía. Medeia, dera a Jasão dois filhos, e, segundo o herói, eles eram seus bens mais preciosos. Por isto, ela via na morte das progênes a forma mais dura de ataque ao marido. Contudo, na riqueza dos detalhes íntimos de suas personagens, o dramaturgo expunha suas incoerências: Medeia sofria, em demasia, enquanto mãe, por ter que matar os filhos. No desenrolar ela, emocionada, “pensava só nos dois meninos”³¹¹, de “nada valeu sofrer as convulsões/doloridíssimas do parto”.³¹²

Conquanto, podemos pensar quais as possibilidades dadas a uma mãe estrangeira em solo grego com dois filhos, abandonados pelo pai que buscava um casamento mais próspero? Quando o rei de Corinto anunciou a Jasão a necessidade de exílio de Medeia, deixa evidente que os filhos partiriam com ela, mesmo com o herói pedindo para que eles ficassem, pois eram seus descendentes. Mas, nestas novas bodas era preciso que Jasão se desvencilhasse de qualquer vestígio de um passado unido a uma bárbara. Enquanto isso, Medeia não pensava, aos moldes de uma sociedade ateniense, a vivência de filhos renegados pelo pai. Lentamente, vimos sua transformação de mãe inconsolável à assassina dos filhos.

Consequentemente, Medeia era uma assassina pautada na racionalidade: “Não é que ignore/ a horripilância do que perfarei,/ mas a emoção derrota raciocínios/ e é causa dos mais graves malefícios.”³¹³ No vasto rol de seus conhecimentos, ela preferiu sentenciar os filhos à morte. Eis uma figura paradoxal, que carregava no nome a sabedoria, mas que deixava, conscientemente, a *hybris* dominá-la. Talvez por isso, o mito de Medeia construído por Eurípides ainda atraia, na atualidade, a atenção do público. Seu enredo nos apresenta uma mulher que inicialmente desolada, através da reflexão e do auto reconhecimento, transformou-se em impiedosa para com os seus. Eurípides não abordou o desconhecimento, ao contrário, a personagem sabia que a emoção derrotava a razão, e que isto compunha um grande malefício. Enxergava o que estava para fazer, mas, em meio às dúvidas que adentravam no seu espírito, ela finalizou: “O que passa em mim?

³¹⁰ VIEIRA, 2010, op. cit., p. 175.

³¹¹ EURÍPIDES, 2010, op. cit., vv. 925.

³¹² Ibid., vv. 1029-30.

³¹³ Ibid., vv. 1077-80.

Aceitarei/ o escárnio de inimigos impunidos?”³¹⁴ O orgulho falava mais alto que os próprios filhos.

Medeia anunciou,

[...] pranteio o fato a ser perfeito: mato meus filhos... e ai de quem ficar na frente! Arraso o alcácer de Jasão e sumo, pela sanha fatal contra os meninos que mais amo no mundo, sob o crime que mais que nenhum outro agride o pior: o riso do inimigo fere o íntimo.³¹⁵

4.7. AI, O MEU GURI, OLHA AI

A questão da infância era tão forte e debatida na década de 70 que no jornal *Nós Mulheres* havia inúmeras matérias sobre as crianças. Importante destacar um ponto que distancia as tragédias *Medeia* e *Gota D'água* é no que concerne aos filhos das protagonistas. Da Antiguidade, segundo Philippe Ariès³¹⁶, até o fim da Idade Média não havia a noção de infância. O sentido de criança surgiu apenas com a modernidade, no século XVII. E este novo olhar, que distingue a infância da vida adulta, possibilitou a análise de um novo lugar assumido pela criança na sociedade moderna. Portanto, o sentido dado aos filhos das protagonistas é diferente nas peças. Em *Medeia* há apenas a colocação das personagens enquanto filhos dos protagonistas, todavia, em *Gota D'água*, além disto, há o aprofundamento da problemática da infância pobre na década de 70 – “E ali, num canto escuro,/ na foto de verdade,/ brincando nos esgotos,/ estão os dois garotos.../dois abortos”.³¹⁷

No jornal feminista havia desde os pedidos das mães de periferia por creches, aos menores abandonados que caíam no crime. Ao passo que mulheres, da mesma condição social de Joana, trabalham, “As crianças ficam entregues a si mesmas, sem alimentação mínima em horas certas, sem higiene, além dos acidentes que acontecem: queimaduras, cortes, brigas. E ainda ficam sem nenhuma orientação”.³¹⁸ Era um problema social amplamente estudado, analisado e combatido. Inclusive, foi neste período que alavancou os estudos sociológicos e historiográficos sobre a

³¹⁴ Ibid., vv. 1049-50.

³¹⁵ Ibid., vv. 791-97.

³¹⁶ ARIÈS, Philippe. *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média*. Tradução Pedro Jordão. Lisboa, Portugal: Editorial Teorema, Lda.1988.

³¹⁷ BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. 5.

³¹⁸ *Nós Mulheres*, São Paulo – SP, 1976, p. 3.

infância. As universidades abriram as portas para essas novas pesquisas, sobretudo após a obra marco de Philippe Ariès: *História Social da Criança e da família* de 1960.

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.³¹⁹

Chico Buarque e Paulo Pontes, ironicamente, escrevem na introdução da peça que “O santo que produziu o milagre é conhecido por todas as pessoas de boa-fé e bom nível de informação”³²⁰, ratificando a ironia, Colling descreve que “os anos do Milagre Econômico corresponderam ao período mais autoritário do regime militar”³²¹. Qual o destino de duas crianças, moradoras da periferia carioca dentro de um programa autoritário e de opressão aos grupos subalternos? Joana inquietava-se. As bofetadas que levou durante toda a vida, seja dos que estavam no poder, seja dos mais próximos, não queria que os filhos também levassem. Os sentimentos de uma mãe, em meio a tantas injustiças, são contraditórios. As ambiguidades cotidianas dos indivíduos são postas em cena, e nos leva a aprofundar sobre as inúmeras realidades maternas existentes nos espaços semelhantes ao da Vila do Meio Dia.

No interrogatório interior, conversando consigo, Joana cogitava “Mas contra você todas as vinganças/ seriam vãs, seu corpo está fechado/ Você só tem para ser apunhalado,/ duas metades de alma: essas crianças/ é só assim que posso te ferir,/ Jasão? É essa a dor que você não/ suportaria?”³²² Ela queria outro caminho, entretanto, não encontrava. A inexistência de possibilidades de sobrevivência econômica e/ou social para as crianças tornava ainda mais difícil a constituição do sujeito mãe em Joana. A hereditariedade e a importância da paternidade “para a transmissão da propriedade que se acumulava e circulava exigiram da mulher um alto preço: a fidelidade e o casamento como forma legítima de expressão de sua sexualidade, a dedicação à maternidade como constituição de identidade de gênero”³²³. Sem marido para legitimar-se, além do seu sofrimento

³¹⁹ BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. 56-63.

³²⁰ Ibid., p. XI.

³²¹ COLLING, Ana Maria, 1997, op. cit., p. 28.

³²² Ibid., p. 157.

³²³ PEDRO, Joana Maria. As representações do corpo feminino nas práticas contraceptivas, abortivas e no infanticídio – século XX. In. MATOS, M. I. S. de; SOIHET, R. *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Ed. Unesp, 2003. p. 162.

em união a sede de vingança e a marginalidade social: Joana desvencilhou-se de qualquer identidade materna.

Quais eram as possibilidades dadas à mulher pobre e abandonada pelo marido, com dois filhos pequenos em meio a década de 70, no Rio de Janeiro? Soihet³²⁴ enfatiza que, analisando os processos criminais, a maioria das mulheres que recorriam à morte dos filhos eram as abandonadas pelos parceiros temendo a perda do emprego, uma das poucas formas de viver urbano para quem era pobre – a historiadora se contrapõe às hipóteses médicas que davam às devassas, adúlteras e intelectuais a autoria de tais crimes. Ao cometer o filicídio³²⁵, Joana se rebelava contra o perfil de mulher mãe e esposa, todos os atributos mais esperados para o feminino. Tal como em *Medeia*, o descontrole emocional inicial foi dando espaço a composição da personagem enquanto assassina. A frieza e o entendimento do futuro das crianças a fazem ter certeza de suas ações.

Ressaltando que Rachel Soihet fez um estudo aprofundado no tema de infanticídio. Achando pontos em comuns com a prática de Joana, decidi usá-la, mas o que Joana pratica não é infanticídio. Muitos outros estudiosos da obra de *Medeia* como Vieira e Jaeger, e de *Gota D'água* usam o conceito infanticídio ao abordar o assassinato das crianças. No entanto, este conceito é utilizado historicamente para a morte de recém-nascidos causada pela mãe, por diversos motivos sociais e psicológicos. Além do mais, no Brasil, o código penal, segundo Vicente de Paula Maggio³²⁶ coloca o infanticídio como um crime cometido apenas contra recém-nascidos por mães em estado de puerpério. Apesar das motivações das mortes serem semelhantes, devido aos dramaturgos não deixarem evidente a idade dos filhos das protagonistas, e à ação planejada racionalmente, por ambas, uso apenas as palavras filicídio, assassinato ou morte dos filhos/crianças.

Além de atingir Jasão no seu íntimo, retiraria dos seus filhos as “doenças da pobreza”, como foi destacado em uma matéria do *Opinião*. Às crianças pobres no Rio de Janeiro, na década de 70,

³²⁴ SOIHET, 1997, op. cit.

³²⁵ Destacando que o conceito de filicídio estava sendo discutido no meio artístico teatral. Haja vista, como enunciou o *Tribuna da Imprensa* (5 de Julho de 1972) e o *Correio da Manhã* (13 de Julho de 1972) haveria, neste ano, o I Congresso Brasileiro de Psicopatologia Infanto-Juvenil com o tema de filicídio. Os conferencistas debateriam o tema com diversos intelectuais brasileiros, “particularmente com aqueles ligados ao teatro, cinema e televisão. O filicídio será analisado sobre diversas formas de comportamento, tais como circuncisão, maltrato e espancamento, recrutamento militar e assassinato”. (*Tribuna da Imprensa*, p. 5)

³²⁶ MAGGIO, Paula. *Infanticídio e a morte culposa do recém-nascido*. 2004.

ataques severos de infecções e desnutrição. Que, de acordo com os médicos Emanuel Kadt e Carlos Gentile em depoimento para o jornal, poderia ser facilmente combatido. Mas não era por dois motivos: “A primeira e principal porque são resultados das próprias condições de pobreza e negligência perpetuadas por processos não controlados de desenvolvimento capitalista”,³²⁷ neste caso preservados pelo “Milagre Econômico”; e “segundo, porque quanto mais desigual for a sociedade, mais os recursos serão usados em favor daqueles com poder econômico”³²⁸, a favor dos grandes empresários. Em *Gota D’água* as crianças pereciam no set da casa de Joana, comendo os bolinhos envenenados, ao mesmo tempo³²⁹ que o pai casava com o poder, Alma, em uma festa que esbanjava luxo e riqueza.

No fim da sua trajetória, Medeia, igualmente, cravou sua característica principal de transgressora do feminino: sacrificou os seus filhos, mesmo sendo detentora da sabedoria. A alteração que Eurípides fez do mito foi na ação assassina dos filhos em Medeia. Em outras narrativas, como *Teogonia*, de Hesíodo, Medeia não matara os seus filhos. Nisto, podemos analisar que os poetas detinham da liberdade de trabalhar o mito de acordo com o contexto social e político que vivia. A crueldade de Medeia refletia a perversidade que pairava no ar na Grécia, no período da Guerra do Peloponeso. A protagonista poderia vingar-se de Jasão restringindo-se a matança da noiva e do rei, mas foi na morte dos seus filhos que se encontrou o mais cruel horror. A apropriação feita por Chico Buarque e Paulo Pontes se estendeu também para a morte das crianças, no contexto do Rio de Janeiro na década de 70 a temática ainda encontrava alicerces.

O coro representando o pensamento sofisticado, talvez, o que o próprio Eurípides desejava que acontecesse, disse não aos projetos da protagonista. Presenciamos a polis questionando: “Matas quem germinou o teu regaço?”³³⁰ Medeia rebatia: “É a mordida que mais fere o esposo”.³³¹ As mulheres coríntias esforçavam-se em convencê-la a desistir da ação: “E que fará de ti um ser

³²⁷ *Opinião*, Rio de Janeiro – RJ, 23 julho 1976, p. 4.

³²⁸ *Ibid.*, loc. cit.

³²⁹ Convém explicar que na peça *Gota D’Água* o palco era dividido em vários sets citados anteriormente. Os autores evidenciam no texto que quando um set começava a ser usado, apagava-se as luzes dos demais. Contudo, destaco que havia dinamicidade na apresentação porque havia passagens que mais de um era utilizado ao mesmo tempo, reverberando o cotidiano de uma vila, em que vários momentos acontecem em consonância. Neste caso, o casamento acontecia ao mesmo instante que a morte dos filhos.

³³⁰ EURÍPIDES, 2010, op. cit., vv. 317.

³³¹ *Ibid.*, loc. cit.

tristíssimo!”³³² Constató, neste momento, um dramaturgo completamente envolvido com a época que experencia. Ao enviar tropas para o combate, as cidades-estados enviavam seus filhos à morte. No entanto, eles acreditavam que era a forma de representar a pátria e ferir os inimigos. Por fim, este comportamento os fazia infelizes. Reitero, Tucídides foi um dos generais enviados a guerra, e quando escreve *Histórias*, narra o quanto o conflito dizimou gerações e territórios. À protagonista custa-lhe a vida dos filhos para que possa, assim, atingir o adversário; e, à Atenas, a vida dos seus cidadãos para que pudesse atingir as *polis* inimigas.

O caráter questionador de Eurípides frente a Guerra do Peloponeso, que a vivenciou desde os primórdios até o seu fim, e à sociedade ateniense evidencia-se em outras tragédias clássicas: *Hécuba* e *As troianas*, ambas escritas, possivelmente, em meados do ano de 415 a.C. Era uma representação sobre o pós-Guerra de Troia e a situação das mulheres troianas, que são, como Medeia, estrangeiras. As características do texto que dessacralizou heróis e deuses também estava presente. Portanto, os usos de mulheres como protagonistas, de heróis ambíguos, da filosofia, do bárbaro, como fundamento para refletir sobre as ações e consequências de uma guerra, estavam expostos em outras tragédias do dramaturgo. Do mesmo modo, Chico Buarque tinha um repertório de músicas e peças teatrais que enfatizavam o seu posicionamento contrário ao regime ditatorial. Suas obras foram alvos de censura durante o período militar. Além disto, Paulo Pontes também escrevera outras peças no intuito de aproximar-se do povo e conduzi-los a uma consciência crítica.

No desfecho, o coro de *Medeia* diz: “Deixei de crer na vida dos meninos/ deixei de crer: a via é do assassínio”.³³³ A morte das crianças aconteceu dentro do palácio, longe dos olhares do público, porém, próximo aos ouvidos. Foi concedido à plateia ouvir os gritos dos filhos que tentavam fugir dos braços da mãe, clamando aos deuses que a impedisse, e, assim, sucumbiram. Se na *Iliada* a narrativa do sacrifício de Ifigênia, filha de Agamêmnon, enlaçava-se no quão glorioso fora a atitude da jovem, e a necessidade deste ato para que os gregos vencessem a Guerra de Troia; em *Medeia*, a morte de inocentes não possuía glória, de maneira oposta, o sacrifício era banal, frio e cru. Se em Homero admiramos o feito dos gregos, em Eurípides, provavelmente, repudiamos as ações da protagonista. Por que, o dramaturgo, em suas peças, representou a morte acontecendo no *skenê*, escondida daqueles que assistiam? E muitas vezes, posteriormente, aparecia

³³² Ibid., vv. 318.

³³³ Ibid., vv. 976-7.

na *ekkyklêma*³³⁴?

Pelo motivo de que, “se o sacrifício não aparece aos olhos dos espectadores, do ponto de vista do *logos* ele não é submetido a qualquer censura, e os mensageiros detalham longamente sua narração; acha-se ao nível do discurso aquilo que o sacrifício humano, deve ser mostrado no terreno do imaginário”.³³⁵ Feres e Mérmere não morrem diante dos olhos da plateia, logo os seus sacrifícios permeiam no campo da imaginação. Por mais que no texto haja as falas das personagens, e não o uso de mensageiro como no caso da princesa de Corinto e de Creonte, a cena se passou no interior de cada indivíduo que escutava. A ousadia de Eurípedes estava, além de abordar o tema da mãe que mata os filhos, em colocar o espectador no palco para que atuasse em conjunto com os atores. Os mesmos que presenciavam, apoiavam e financiavam uma guerra que assolava populações, são postos a imaginar uma cena no qual a mãe assassina os filhos para atingir àquele que a traía e a assistir o limite alcançado pelo afastamento da razão.

Especialmente os atenienses que, como relata Tucídides³³⁶, “pretendem comandar os outros e estão mais habituados a devastar as cidades alheias a ver a sua arrasada”. O texto trágico não existe por si só. É uma relação mútua entre quem escreve, quem encena e quem assiste. São representações que atingem as esferas de formas totalmente distintas. Eurípedes traduziu os seus pensamentos perante a realidade, os atores encenavam através daquilo que apropriavam, e, enfim, os espectadores absorviam o que foi representado e interpretavam de acordo com o sentido que davam às tragédias. O interesse de Eurípedes pelas questões políticas de seu tempo não foi episódico. Ao contrário, em muitas peças havia mensagens, lições; inclusive, existe autores, como Kury³³⁷, que acreditam numa pregação pacifista. Eurípedes, para ele, era profundamente pacífico e não perdia o ensejo de manifestar horror pela guerra, numa mensagem infrutífera.

A morte, diferentemente de *Medeia*, aconteceu no palco à vista dos espectadores. Isto

³³⁴ *Ekklyklêma* é um elemento móvel sobre um eixo, que se destinava para pôr em cena um acontecimento que devia ter lugar no interior do palácio, ou de uma tenda (no caso a morte dos filhos de Medeia), frente ao qual decorria a tragédia. Para isso, segundo Grimal (s.a.), a porta da *skênê* abria-se e via-se aparecer o interior. Ambas as crianças, por exemplo, têm sua morte ouvida pela plateia. Seus gritos, questionamentos, a dor de Medeia, acontecem dentro de uma tenda. O ataque aconteceu na *ekkyklêma*, e depois, certamente, a porta abre e as pessoas o veem.

³³⁵ LOURAUX, 1988, op. cit., p. 124/125.

³³⁶ TUCÍDIDES, 2011, op. cit., p. 95.

³³⁷ KURY, Mario da Gama. Introdução. In. EURÍPEDES, 480 – 406 a.c. *Medéia; Hipólito; As troianas*. Tradução do grego, apresentação e notas, Mário da Gama Kury. 7. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

demonstra que o lidar com a morte, igualmente mudou com as transformações sociais de cada período. As modificações do homem em face da morte, para Ariès³³⁸, ou são muito lentas em si mesmas, ou se situam entre longos períodos de imobilidade. Eurípides distanciava-se de Chico Buarque e Paulo Pontes, temporalmente, no que remete à morte. Ambos davam a ela uma conotação crua, fria e banal, conquanto, ao colocarem ou não em cena, revelavam muito de si. Para Eurípides, no trágico, a morte ficava no campo da imaginação, tendo em vista que assim não poderia ser posta à censura. O dramaturgo rompia com a tradição de Homero, muito influente na Antiguidade Clássica, no qual a morte era gloriosa e bela. Na contemporaneidade,

[...] procura-se reduzir a um mínimo decente as operações inevitáveis destinadas a fazer desaparecer o corpo. Importa antes de mais que a sociedade, os amigos, a vizinhança, os colegas, as crianças, se apercebem o menos possível da passagem da morte. Se algumas formalidades se mantêm e se uma cerimônia continua a assinalar a partida, devem ter um caráter discreto e evitar todo o pretexto para qualquer emoção: por isso agora as condolências à família são agora suprimidas no final dos serviços de enterramento.³³⁹

Na historiografia, as atitudes perante a morte ganharam espaço após a década de 60, devido a preferência por assuntos ligados ao cotidiano e às representações. A morbidez assinalada pelos estudos da morte, sobretudo após os anos 50 – quando a morte foi transferida para os hospitais ao invés de acontecer no lar – mostra como ela se tornara um tabu. A morte das crianças, em cena, aconteceu no espaço privado e moribundo da casa da mãe, representando, contraditoriamente, a proximidade de todos da Vila do Meio-Dia com a morte. Morreram como nasceram, em meio à fome, à pobreza e à desigualdade social. Foram vítimas, antes de uma mãe assassina, de um movimento político e social que marginalizava e explorava todos aqueles que não estavam no espaço privilegiado do poder. Padeceram solitários, distante dos vizinhos que celebravam a vitória de Creonte e de Jasão frente a tragédia cotidiana³⁴⁰.

Ao colocar a morte das crianças em cena, Chico Buarque e Paulo Pontes lhes deram, finalmente, uma oportunidade de visibilidade. Se após a década de 50 as pessoas distanciavam-se da morte, os dramaturgos fazem o caminho reverso: aproximação. Buscando articular a voz do

³³⁸ ARIÈS, 1988, op. cit.

³³⁹ Ibid., p. 56.

³⁴⁰ Os dramaturgos caracterizam o novo espaço concedido à Jasão: um apartamento na orla sul do Rio de Janeiro – espaço destinado aos mais ricos. Uma casa repleta de riqueza, um casamento que seria um marco para a sociedade como o mais rico e gracioso de todos. Chico Buarque e Paulo Pontes puseram em relevo os dois espaços de conflito: a Vila do Meio-Dia e o território de Alma e Jasão, dois mundos que não dialogam entre si.

povo, quase inaudível em meio à cacofonia moderna, ao teatro, representaram a vida trágica e diária destino quase certo de grande parcela da população pobre do país. No *Opinião*, em uma seção destinada ao humor, um urubu chamado Cândido revela sua vontade de tornar-se humano, um velho mendigo perora “O homem comum está esmagado, Cândido, esmagado pela desigualdade social, a má distribuição de rendas, o desemprego, a competição, a discriminação, o preconceito, a miséria”.³⁴¹ Que país é esse que até um urubu questionava se havia algum privilégio em transformar-se em humano? O período ditatorial brasileiro ficou marcado pela característica de opressão e dizimação da camada mais pobre do país.

Mas para os que não se submetem, os que recusam o silêncio e não aceitam compactuar com a comemoração ou a encenação da mentira, o teatro, assumido enquanto tal, pode ser a origem de um ato produtivo: para o espectador, um espetáculo pode ser não o simples reconhecimento de sua subjetividade, mas sim o conhecimento de sua existência como ser social.³⁴²

Graças à linguagem dos dramaturgos, o filicídio se torna uma consequência de uma trágica tomada de consciência da protagonista. Nesta encenação, eles conseguem alcançar o objetivo detalhado no prefácio: reabrir a discussão em profundidade do teatro brasileiro, dentro da problemática cotidiana, nas limitações e condições difíceis do período que viviam. Em tempos de silêncio, sussurros ou gritos, às vezes impacientes e descontrolados, Chico Buarque e Paulo Pontes fizeram uma peça que ao passar pela censura tivera cenas cortadas, mas a intensidade com que questionavam/denunciavam a desigualdade e a marginalidade social presentes no Brasil permaneceram. Não se submeteram à política de omissão, e assim forneceram aos espectadores algo para o conhecimento de sua existência social, além da importância dos outros lugares, privilegiados, no combate ao massacre da população pelo sistema ditatorial.

No palco do teatro, nos muros da cidade, a mulher continuava sendo o espetáculo do homem. O movimento de mulheres no Brasil buscava ao longo do século XX, promover mudanças nos comportamentos, nas mentalidades e na estrutura social do país, reivindicando transformações políticas amplas e significativas. Havia uma pluralidade de vozes de mulheres reivindicando um mundo melhor, mais justo – das feministas às lavadeiras de periferias, bem como prostitutas, operárias, camponesas. Cada vez mais avançava a consciência da necessidade de estabelecer

³⁴¹ *Opinião*, Rio de Janeiro – RJ, 20 fevereiro de 1976, p. 23.

³⁴² PEIXOTO, 1986, op. cit., p. 29.

medidas legislativas, judiciais e muito especialmente políticas públicas que pudessem garantir o acesso de todas aos direitos humanos fundamentais e a conquista da cidadania. Mais do que um problema de conjuntura familiar, face ao abandono do marido, a tragédia de Joana pusera em questão as leis e os direitos dos filhos à cidadania e à vida.

É claro, Zeus, como ela me rechaça,
como essa fêmea horrível me arruína,
leoa algoz de prole, abominável?
O que posso fazer, senão chorá-los,
Senão carpir a agrura tenebrosa?
Que os deuses testemunhem que os mataste,
que me impedes agora de tocá-los,
impossibilitado de enterrá-los!
Pudera nunca tê-los semeado
para não vê-los mortos por teus golpes!³⁴³

Após a morte das crianças, Jasão entrou em cena bradando a raiva contra Medeia por ter assassinado a princesa e o rei, sem ter conhecimento do que acabara de suceder. O coro, então, relatou-lhe o sacrifício dos filhos. Repleto de dor, vociferou a que outrora fora sua esposa, chamando-a de “Mulher odiosa, plenirrepulsiva”.³⁴⁴ Neste momento, ponderou que lhe faltou percepção ao propiciar a troca de residência do território bárbaro para o grego; no entanto, a culpa não era completamente sua, esses incidentes aconteceram porque Medeia era estrangeira. Ações deste tipo “é algo impensável entre moças gregas”.³⁴⁵ O erro primeiro fora casar-se com uma bárbara. Como citado, o mal gera o mal. Talvez, esse seja um dos maiores ensinamentos de Eurípides. Provavelmente, a tragédia ática nos oferecia testemunhos da cosmovisão trágica cerrada, “em que destruição e sofrimento não apontam nada além de si mesmos e são, enfim, uma amarga sabedoria”.³⁴⁶

Em seu sentimento de desonra, não bastava matar os filhos; deveria impedir-lhe de enterrá-los. Medeia não deixou Jasão chegar perto dos corpos. Neste momento os cadáveres das crianças estavam com a mãe e surgiram na *ekklykêma*, diante dos olhos lastimosos do pai e da plateia. O herói agonizava. Sofria, finalmente. Se anteriormente, esboçara frieza diante da possibilidade de expulsão dos filhos da cidade de Corinto, agora lamentava perdê-los. O crime de Medeia fora

³⁴³ EURÍPIDES, 2010, op. cit., vv. 1405-14.

³⁴⁴ Ibid., vv. 1323.

³⁴⁵ Ibid., vv. 1339.

³⁴⁶ LESKY, 2010, op. cit., p. 55.

motivado pela importância entre os gregos da descendência masculina. A morte das crianças revelou-se como uma afronta aos padrões sociais estabelecidos para a mulher, de mãe e esposa; tendo nos seus filhos o bem mais precioso. Pode ser indicado como um não de Medeia ao domínio do homem. Assim, a tragédia recebe concretude com a sabedoria amarga que Medeia possuía. Ela tinha conhecimento de como atingir os homens da sociedade ateniense.

E os afetava de tremenda forma que não permitia o enterro em um ambiente que os ritos funerários movimentavam os gregos desde o período homérico. Nas guerras, como escreve Homero na *Iliada*, havia o momento que era permitido o recolhimento do corpo dos mortos. Pátroclo³⁴⁷ recebeu jogos olímpicos em sua honra, havendo um acordo de paz com os troianos para o período de luto. Príamo³⁴⁸, por sua vez, chorando foi ao encontro do assassino do seu filho, Aquiles, ajoelhando-se aos seus pés e implorando para que recebesse o corpo do príncipe Heitor. O pai desejava apenas poder enterrar o filho e dar-lhe todas as honras fúnebres. À Jasão, Medeia não permitiu chorar os filhos, prestar-lhes honra, tocá-los pela última vez, e, muito menos, que os sentisse. Era a aniquilação total de um homem. Ele exclamava novamente “Deixe que eu enterre os mortos e os pranteie”³⁴⁹, enquanto Medeia regozijava “Será teu maior pranto na velhice”.³⁵⁰

No final, encerrou: “Foi teu casório e *hybris* desmedida”³⁵¹ que causou tudo isso. Fora o mal que ele lhe causou que acarretou no mal feito. O descomedimento de Jasão deu origem ao desregramento de Medeia. Os laços que os uniam os levaram para o desfecho trágico. Eurípides nos mostra os desfechos trágicos das tragédias de todos os dias, as que estavam inseridas no cotidiano. Neste caso, sobretudo, nos embates que acontecia em território grego. O erro de uma polis acarretando no erro das demais cidades-estados; o mal gerando mal. Sentimentos de vaidade, desonra, orgulho, ambição, vingança, sofrimento, ingenuidade e fúria determinando os

³⁴⁷ Pátroclo é primo de Aquiles, um grande amigo para com quem o herói tem muita estima. Em combate, é vencido por Heitor, príncipe de Troia, que lhe mata achando que está atacando ao inimigo Aquiles. Ao saber da morte de Pátroclo, os aqueus choraram toda a noite. O canto XVIII dissemina como o filho de Peleu, Aquiles, sofre demasiadamente com a morte do amigo: entoa lamentações, geme sem cessar, aflige-se, grita “Ai de mim”. Ênfase que a experiência do sofrimento é uma ideia de redenção, o sofrer faz do herói mais virtuoso. Por mais que Eurípides tenha dado uma nova conotação para o sofrimento, o belo e heroico estavam intrínsecos a dor desde Homero.

³⁴⁸ Príamo, sua história é contada na *Iliada* de Homero, é o rei de Troia que vai aos exércitos dos aqueus para recuperar o corpo do filho Heitor após ser morto por Aquiles – vingança à morte de Pátroclo. Neste ponto, a importância de dar ao morto um leito de morte é evidente.

³⁴⁹ EURÍPIDES, 2010, op. cit., vv. 1377.

³⁵⁰ Ibid., vv. 1396.

³⁵¹ Ibid., vv. 1366.

acontecimentos. Provocando destruição e mortes. Talvez, provocando também a indisponibilidade de chorar e enterrar os seus entes queridos. E, no fim, sobretudo, a morte de inocentes e de gerações que nunca saberiam o que era viver em plenitude.

A apropriação da peça *Medeia* de Eurípides por Chico Buarque e Paulo Pontes intensifica no que concerne à morte dos filhos. Como supracitado, o dramaturgo grego fora inovador ao dar a *Medeia* a responsabilidade pela morte dos filhos. Nesta abordagem ela foi a assassina, diferentemente do mito contado por Hesíodo; os teatrólogos brasileiros fizeram o uso desta característica da protagonista, e ao receber a face de *Medeia*, Joana recebeu, concomitantemente, o perfil de filicida. Ambas determinam sua ação, inicialmente, pela vontade de vingar-se do marido que as abandonara; consistia no único meio de atingi-los, haja vista a importância da paternidade, em sua ambiguidade, para as personagens. No entanto, em *Gota D'água* havia um agravante: as condições sociais que os filhos estavam destinados. Além do desejo de vingança, Joana carregava consigo a pretensão de salvar os filhos de uma vida de opressão, miséria e dor.

O teatro deveria ser épico, ampliar o mundo para além do diálogo interpessoal e didático, esclarecendo o público sobre a necessidade de transformar a sociedade – tomando a sociedade em sentido amplo, como determinante do indivíduo, e mantendo o público lúcido, destruindo a ilusão, sem identificação individual, sem o paraíso artificial do teatro tradicional³⁵²

Influenciados pelo teatro épico, Chico Buarque e Paulo Pontes remetem ao público que tem uma forte participação na política. O teatro por si só não pode transformar nada, mas o homem, o real agente, pode tecer mudanças no cerne da sociedade brasileira. Assim, como dizia Gordon Craig, citado por Rosenfeld³⁵³, “O teatro tem fito de encarnar, no finito, o infinito. O palco deve tornar perceptível o murmúrio da eternidade”. *Medeia* e *Gota D'água* tornaram importantes na história, os perfis de mulheres que foram de encontro com os padrões sociais e comportamentais impostos à sua categoria; deixaram vivos os murmúrios de transgressoras femininas. Mulheres, estrangeiras e sábias; amantes, sofredoras e vingativas, cada qual em seu período e com suas particularidades. E ao público, ficavam os questionamentos e mudanças dos destaques sociais abordados em cada peça.

³⁵² ROSENFELD, 2009, op. cit., p. 302.

³⁵³ Ibid., p. 251.

Se Medeia matara os filhos, a noiva e Creonte, segundo Coelho³⁵⁴, para que seu marido perdesse os privilégios de cidadão, além de impedir que, dentro da estrutura política da polis grega, “as crianças fossem apátridas ou tivesse de viver sob a tutela de um pai traidor e mais vil dos homens” – neste aspecto sua construção feita por Eurípides é pautada nas mulheres atenienses que norteiam sua vida por valores de honra pública e cidadania, preocupadas com a estabilidade do *oïkos* –, Joana, ao não conseguir matar Creonte e Alma, recorre à morte dos filhos como meio de facultar à Jasão o sofrimento e de evitar uma vida de miséria para as crianças – alicerçada, por sua vez, no cotidiano das mulheres pobres e de periferia que, ao abandono dos esposos, se veem entregues aos julgamentos da opinião pública, sem ter como trabalhar e sustentar os filhos. As crianças eram apátridas desde que nasceram, não possuíam leis e estado que se preocupassem com eles. Eram abortos, como exposto na peça.

Por fim, Joana no ato de matar os filhos Joana dizia: “Eu transfiro para vocês a nossa agonia/ porque, meu Pai, eu compreendi que o sofrimento de conviver com a tragédia todo dia/ é pior do que a morte por envenenamento”.³⁵⁵ Ela tem a conscientização de que sua vida era uma tragédia real, terrível e sofrida. Neste momento, vemos o principal objetivo de Chico Buarque e Paulo ao colocar o subtítulo da peça: uma tragédia brasileira. Não apenas no Rio de Janeiro, lugar de escrita dos dramaturgos, mas em todo o Brasil encontramos Joanas com seus filhos padecendo da tragédia de todos os dias: fome, miséria, exploração, abandono e marginalização. Neste ponto, ela adquire uma nova representação que foge às demais de transgressora feminino: a do povo brasileiro que sofre diariamente.

³⁵⁴ COELHO, M. C. M. N.. *Medéia, metamorfoses do gênero*. Letras Clássicas (USP), v. 9, 2005. p. 167.

³⁵⁵ BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. 167.

5. IV ATO: QUALQUER DESATENÇÃO, PODE SER A GOTA D'ÁGUA

*Deixe em paz meu coração
Que ele é um pote até aqui de mágoa
E qualquer desatenção, faça não
Pode ser a gota d'água³⁵⁶*

(A atriz entra no palco, e se inicia a última trajetória)

5.1. NOS PRIMÓRDIOS

Desde a origem do mundo, nós nos deparamos com a existência de opostos. Quando o Caos gerou a Noite, na gênese, esta deu à luz a todas as forças do mal. Essas forças más são antes de mais nada a morte, as Parcas, as *Kêres*, o assassinato, a matança, a carnificina. São, igualmente, todos os males que assolam o universo: a Desgraça, a Fome, a Fadiga, a Luta, a Velhice. Todas essas espécies de mulheres negras que, nos diz a mitologia grega, precipitam sobre o universo e transformam o mundo, não num espaço harmonioso, mas em um lugar de terrores, crimes, vinganças e falsidade. Entre as maldições que pesam sobre o mundo, a Noite gerou, contudo, *Philótes*, a Ternura Amorosa. A descendência de Afrodite, deusa do amor, também há forças positivas em conjunto com as forças más: há Eros e Hímeros, Desejo e Terno Amor, mas também as mentiras e os embustes, *Exapátai*, as ciladas de sedução que há por trás dos cochichos dos aparentemente bem-intencionados.

Ao mobilizar a ira das forças vingativas, Noite contribui para restabelecer a clareza de uma ordem que estava obscura por causa dos erros cometidos. De seu lado, a Afrodite luminosa, a Afrodite Dourada, tem como dublê a Afrodite noturna, tenebrosa, urdindo suas espertezas na escuridão. Desde o início o Terno Amor, o Desejo, a Ternura Amorosa teve que conviver com a Desgraça, Fome, Fadiga, Velhice; o Assassinato e a Matança. Estas forças determinaram a história do universo, dos deuses e dos homens. Cronos castrou seu pai Urano, Zeus matou seu pai Cronos, enquanto empreendia uma guerra contra todos os Titãs. Pandora trouxe a desgraça para os homens,

³⁵⁶ *Gota D'água* (1975) – composição musical de Chico Buarque para a peça homônima.

Prometeu foi condenado a sofrer pela eternidade; Édipo matou o pai e casou-se com a mãe; Clitemnestra pelo amor a filha sacrificada, mata o marido; Electra e Orestes para vingar a morte de Agamêmnon, mata a mãe e o amante. Ao mesmo tempo, existem histórias de amor como o de Psiquê e Eros, que vencem as diferenças do ser imortal; de Odisseu e Penélope, que superam as distâncias e o tempo; de Perseu e Andrômeda, que sobressai na luta contra o mal;

Quando ordena o universo, Zeus toma muito cuidado para afastar do mundo divino a noite, a escuridão, o conflito. Cria um reino em que se os deuses brigam, nem por isso a disputa vai terminar em conflito aberto. Ele expulsou a guerra do território divino e a enviou para o mundo dos homens. Todas as forças más que Zeus expulsou do mundo Olimpo formarão o tecido cotidiano da existência humana. Entre o terreno das forças da união, da concórdia e da doçura, e a descendência de uma força noturna que engendra todas as desgraças possíveis, há cruzamentos, encontros, duplicações: entre os filhos de Noite há palavras sedutoras e união amorosa, assim como o séquito de Afrodite os sorrisos encantadores das moças ladeiam as mentiras na união amorosa. É aí que o ser humano ludibriado e enganado pode conhecer a infelicidade. Portanto, nem tudo é branco de um lado e preto de outro. Esse universo resulta eternamente da mistura de opostos

É preciso demorar-se um pouco para observar o caminho percorrido até o momento. Nossas personagens sentiram, no íntimo, a presença dessas forças que subsistem ao tempo. Tiveram a experiência áurea e luminosa, pois amaram demasiadamente, eram livres, e vivenciaram um casamento feliz, até serem acometidas pelas mentiras e as ciladas advindas do amor. As forças contrárias estavam cravadas em suas ações, continuavam a amar, entretanto, este amor transformara-se em desgraça, fome, miséria, assassinatos, vinganças e matanças: dos outros, como Creonte e a princesa de Corinto, bem como dos seus próprios filhos. Eram potes de mágoas e ressentimentos, assim, as ações dos maridos foram a gota d'água. A Noite caíra sobre elas. Sofrimentos, gritos e mortes cercavam-nas e as aproximavam durante todos os atos anteriores. Conquanto, o desfecho do enredo trágico, separá-la-ás completamente.

5.2. EM MEIO ÀS DIFERENÇAS

Uma sociologia da distribuição que supõe implicitamente que à hierarquia das

classes ou dos grupos corresponde uma hierarquia paralela das produções e dos hábitos culturais [...]. Em toda a sociedade, as formas de apropriação dos textos, dos códigos, dos modelos partilhados são tão, se não mais, distintas que as práticas próprias a cada grupo social.³⁵⁷

No exercício da apropriação, deveras, Chico Buarque e Paulo Pontes teceram inúmeras semelhanças entre as protagonistas, mesmo elas estando separadas por alguns milênios. Nesta atividade nos é possibilitado enxergar o tempo histórico como continuidade. Compartilharam o lugar de transgressoras, mulheres, estrangeiras e sábias, cada uma no seu período e com suas particularidades. Entretanto, na história também há a existência de rupturas. O principal distanciamento entre Joana e Medeia está no desfecho trágico: após a morte dos filhos e a consolidação da vingança contra os maridos, enquanto Medeia sai, triunfante, em uma carruagem de ouro alada, enviada pelo seu avô o deus Hélios, para exilar-se em Atenas; Joana comete o suicídio, morre em meio a tristeza e miséria, ao mesmo tempo que Jasão casa-se com Alma em uma exuberante festa. Estas diferenças acentuam as práticas culturais de cada grupo social.

Durante a década de 70, principalmente nas grandes metrópoles, a exemplo o Rio de Janeiro, havia uma tradição de rebeldia nascida e alimentada nos setores intelectuais – estudantes, escritores, artistas, professores, políticos e etc. A ironia, o deboche, a boêmia e a indagação são algumas marcas dessa nova tradição de rebeldia. Os dramaturgos brasileiros encontravam-se neste grupo. Através da arte buscavam organizar uma luta contrária às determinantes do sistema ditatorial. Chico Buarque e Paulo Pontes viam no teatro uma possibilidade de reaproximação com a maior força de concretude brasileira: o povo. “É preciso, de todas as maneiras, tentar fazer voltar o nosso povo ao nosso palco [...] O fundamental é que a vida brasileira possa, novamente, ser devolvida, nos palcos, ao público brasileiro. Esta é a segunda preocupação de Gota D’água. Nossa tragédia é uma tragédia da vida brasileira”³⁵⁸. Então, Joana assume seu lugar de representação do povo brasileiro; neste interim, ela comete o suicídio. Por quê?

Enquanto em Eurípides, o fundamental está nos paroxismos do ser que são contemplados em Medeia. O interesse do dramaturgo pelo mito surgiu desde a sua primeira tragédia que temos conhecimento, as *Peliades* – possivelmente de 455 a.C. Ao mesmo tempo que a colocara como protagonista, dando visibilidade ao seu enredo, a construiu como um modelo que antagonizava o

³⁵⁷ CHARTIER, 2003, op. cit., p. 151.

³⁵⁸ BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. XVII

arquétipo construído para o feminino no período clássico. O poeta compromissado com a formação do homem grego acentuou a *arete*³⁵⁹ procedente da justiça nos atos. É necessário, de acordo com Guthrie³⁶⁰, que os homens observem o *nomos*³⁶¹ e pratique a justiça. Em época de paz, os homens dão mais ouvidos ao *logos* – importante destacar que, tal como acentua Vernant & Hingley³⁶², o *mythos* não se opõe ao *logos*. Do contrário, como percebemos em Eurípides, a tragédia faz o uso da mitologia para comportar, ligadas umas a outra, a dimensão estética e a dimensão social e política. Faz o uso do mito em prol de uma razão proposta pela corrente de pensamento sofista –, no entanto, em momentos de desarmonia o comedimento é posto à prova.

Destarte, os dramaturgos, embasados em suas próprias concepções de mundo construídas de acordo com o momento que vivenciam, dão às suas personagens origens e, como citado, finais distintos. Se Medeia no mito aparece como uma feiticeira, dotada de magia e poder, quase uma deusa – em Hesíodo³⁶³, Medeia se manifesta um ser extraordinário: descende de Hélios por parte do seu pai Eetes (como Pasífae, Ariadne e Fedra), de Oceano pelo lado da mãe e é sobrinha da feiticeira Circe – em Eurípides apresentara-se com características mais humanas. Joana, por sua vez, é uma apropriação ainda mais humana, no sentido que representa a dimensão do povo brasileiro. Medeia fora uma princesa, enquanto Joana é apenas uma lavadeira moradora da periferia do Rio de Janeiro; uma teve a oportunidade de conviver com as riquezas, outra, a única alternativa oferecida pelo “Milagre” fora viver em meio a miséria e a fome. As suas gêneses determinariam o final trágico de cada uma.

Que o Brasil não era um país pobre, nós sabemos. Todavia, a desigualdade social aniquilava parte da população brasileira, assim,

Gota D’água, a tragédia, é uma reflexão sobre esse movimento que se operou no interior da sociedade, encurralando as classes subalternas. 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

³⁵⁹ O conceito *arete* aqui apresentado é embasado em Werner Jaeger, no qual ele apresenta que não há na língua portuguesa um equivalente exato para este termo, no entanto, “a palavra “virtude”, na sua acepção não atenuada pelo uso puramente moral, e como expressão do mais alto ideal cavaleiresco unido a uma conduta cortês e distinta e ao heroísmo guerreiro, talvez pudesse exprimir o sentido da palavra grega.” (JAEGER, 2010, p.25).

³⁶⁰ GUTHRIE, W. K. C. *Os Sofistas*. Tradução João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1995.

³⁶¹ *Nomos*: termo no grego antigo, que traduzido para o português significa lei humana.

³⁶² VERNANT & HINGLEY, 2002, op. cit.

³⁶³ HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 3ª Edição. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 1995. vv. 956 – 962.

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.³⁶⁴

5.3. AS MARCAS QUE GANHEI NAS DISCUSSÕES COM DEUS

Em *Gota D'água*: “Corina: Viu, comadre? Deus é grande.../ Joana: Se fosse,/ não criava duas coisas: Primeiro/ pobre, segundo mulher... Não me iludo...”³⁶⁵ Em *Medeia*: “Coro: “Deixa de invoca-lo! Se teu marido virou idólatra/ de cama infrequentada,/ isso é com ele! Não te inflames!/ Zeus abraça tua causa!”³⁶⁶ Nesse sentido, destaco, a importância da religiosidade na ordem do privado. Ela pressupõe uma adesão intrínseca do homem a um sistema cultural no qual um comportamento, ou costume, estão atrelados a uma visão de mundo a ele oportuno, concomitante às interpretações dessas experiências. Entretanto, assim, bem como a construção dessas cosmologias, a adesão à fé pressupõe um trabalho mais amplo do social que, anterior aos indivíduos, molda para eles suas escolhas no campo religioso. A religião está presente em ambas as tragédias; igualmente, as duas protagonistas põem em dúvida o poder dos deuses em suas vidas.

No Brasil, no período ditatorial, várias forças políticas, inclusive alguns membros da Igreja Católica, ao lado do autoritarismo, apoiaram e deram legitimidade a Ditadura Civil-Militar. Umas, entraram em ação diretamente, como os participantes da Marcha da Família com Deus pela Liberdade, em 1964, que foram às ruas bradar contra o governo de João Goulart e pedindo uma intervenção militar; outros, assistiram, em silêncio, os grupos dominantes agirem contra a democracia. Como supracitado, a Igreja Católica era uma das principais instituições brasileiras que ditava os comportamentos e a moral da sociedade, sobretudo, para as mulheres. Formas de agir, pensar, vestir-se, relacionar-se, estavam embasadas nos dogmas cristãos católicos. Conquanto, se no início do regime ditatorial a Igreja os apoiara pelo medo do comunismo, na década de 70, a Igreja repensava a sua função social diante das opressões, torturas e censuras.

[...] Abraçando a “opção preferencial pelos pobres” pregada pelas Conferências do Episcopado Latino-Americano – a de Medellín, primeiro, em 1968, e depois de Puebla, em 1979 – que procuravam aplicar ao continente as diretrizes do Concílio,

³⁶⁴ BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. XV.

³⁶⁵ Ibid., p. 65.

³⁶⁶ EURÍPIDES, 2010, op. cit., vv. 520-1.

e começando a organizar as Comunidades Eclesiais de Base, a Igreja daria início a uma verdadeira revolução, orientada por uma profunda e dilacerada revisão autocrítica de sua própria história, procurando redescobrir ou reinventar sua vocação com base em uma releitura de sua atuação “do ponto de vista do povo”.³⁶⁷

O movimento de aproximação com a população acontecia no teatro e na Igreja. A expansão das atividades fez, gradualmente e aos poucos, com que se afastasse de marcos conservadores, e transformasse seus posicionamentos perante a vida pública. Este fenômeno aconteceu não só na Igreja Católica do Brasil, mas também em outros países latino-americanos que vivenciaram ditaduras, como: Chile e Argentina. Os regimes ditatoriais haviam alcançado limites que a Igreja, talvez, não pensasse que fossem capazes. Entretanto, as raízes criadas pela relação de apoio e legitimação dos ditadores, possivelmente, fez com que Chico Buarque e Paulo Pontes questionassem a igreja, pensando que se o Deus cristão realmente existisse, ele não teria criado a pobreza e a mulher – para uma existência limitada e marginalizada.

Do mesmo modo Medeia, que segundo a mitologia grega era descendente dos deuses, mas no momento que as coríntias relatam que Zeus abraça sua causa, ela indaga se realmente abraçara. Eurípides deu às suas personagens, influenciado pelas correntes sofistas, a condução do seu próprio destino. Joana, igualmente, recebera de Chico Buarque e Paulo Pontes a herança histórica e social brasileira da desigualdade social, de uma vida precária, construída por mãos humanas. Por um processo histórico que os fizera interrogar Deus: como poderia aceitar um destino relegado às suas criações no qual são postas na marginalidade e sofrimento? No entanto, a discussão da existência ou não divina não nos cabe no momento, por mais que o teor religioso seja citado nas obras, o que nos resta é perceber que a trajetória de Joana fora alicerçada em ações de seres humanos, bem como a de Medeia; as mãos humanas conceberam a desigualdade que analisaremos neste ato.

O *deus ex machina*, comumente utilizado por Eurípides em suas peças, não surge aqui, de repente, para solucionar os problemas de Medeia ou Joana e estabelecer um desfecho feliz. Da mesma forma que foram as mãos humanas que teceram a trajetória das protagonistas, foram suas mãos que delinearão o seu fim. Medeia, ciente do que estava prestes a fazer, cria um laço de compromisso com o Rei Egeu de Atenas, com quem, de acordo com a mitologia, se casaria e teria um filho; Joana, ciente de que muito não podia fazer para desviar das condições miseráveis, usa

³⁶⁷ MONTES, 1998, op. cit., p. 78.

das próprias mãos para pôr um fim a vida. Nos combates entre os homens, os deuses tornar-se-iam espectadores das façanhas humanas.

5.4. *DESATANDO MINHAS FANTASIAS*

Por qual motivo moves os ferrolhos
e atropelas os pórticos? Procuras
a assassina e os cadáveres? Sou útil
em algo? Não encostarás em mim,
pois meu avô, o Sol, providenciou-me
a carruagem que afasta a mão hostil.³⁶⁸

Chegamos, primeiramente, ao final da trajetória de Medeia. Como citado, o seu desfecho trágico é glorioso, diferentemente de Joana. Sem dúvidas é um fim impressionante, imagem que sugere antes a luminosidade e o futuro alvissareiro do que o pesar e a punição pelo ato macabro, que estamos acostumados a ler nos epílogos trágicos. As diferenças podem ser notadamente comparadas: às tragédias de Sófocles, a exemplo Édipo, que no fim descobre seu infortúnio e cega-se; a Esquilo, quando Prometeu permanece preso; e, afinal, ao próprio Eurípides, tendo por base *As Troianas* e *Hécuba*, quando a rainha troiana vê todos os filhos sendo mortos e a cidade ruindo em chamas. Além disto, a distinção também pode ser assinalada por não haver o *deux ex machina*, comumente presente nas obras euripideanas. Em *Electra*, os Dióscuros, Castor e Pólux, surgem no desfecho proclamando a punição transitória de Orestes, que matara sua mãe, Clitemnestra ao vingar a morte de Agamêmnon, ao determinar que termina após o personagem cumprir ritos em Atenas.

Dando continuidade a abordagem religiosa, a ferramenta do *deux ex machina* fora frequentemente utilizada por Eurípides. Consistia na interferência dos deuses no enredo trágico para indicar soluções no final, ou, para melhores saídas para as personagens. Geralmente, uma solução inesperada e improvável. Por exemplo, em *Orestes*, Apolo aparece a Menelau no epílogo da peça e pede para que ele despose sua filha Hermione a Orestes, e que Pílates case-se com Electra. Além de estar com Helena, confirmando que ela não morrera e que habitava o Olimpo, desde o fim da Guerra de Troia. As desavenças entre as personagens foram solucionadas pelos deuses. Conquanto, em Medeia é bastante diferente. Apenas o deus Sol é mencionado por ter-lhe

³⁶⁸ EURÍPIDES, 2010, op. cit., vv. 1317-22.

enviado a carruagem, mas, como afirma Trajano Vieira³⁶⁹, Medeia assume a posição de *deux ex machina*, ao subir no carro do Sol, conversar com Jasão, antes de partir para Atenas, onde será acolhida por Egeu. Como interpretar esse final surpreendente, com elevação a deusa e ausência de punição?

A credulidade não está, necessariamente, relacionada ao movimento euripideano de tornar os deuses coadjuvantes, mas

A autonomia humana nos sugere um universo novo, em que a punição não é decorrência necessária da desmedida. Marca o ceticismo do autor quanto as práticas institucionais? Faltam dados seguros para comprovarmos essa hipótese [...]. Não seria o caso de buscar uma explicação para um ato específico, mas de constatar a monstruosidade do ato em sua magnitude.³⁷⁰

Em *Medeia*, Eurípides traça um enredo trágico que deixa de ser a manifestação do monstruoso, no sentido da pequenez humana diante da magnitude divina, para se tornar a expressão de uma monstruosidade do homem diante de si mesmo. É a relação do homem consigo mesmo. Ao enfatizar neste aspecto, Eurípides rompe com a noção de guerra de Homero, no qual os deuses interferiram nos acontecimentos e nas ações humanas, a monstruosidade é compartilhada entre deuses e homens. A partir de então, a Guerra do Peloponeso revelaria apenas a monstruosidade do homem perante sua ambição, desejo de poder, orgulho e injustiça. Na carruagem encantada, Medeia goza com selvagem prazer seu triunfo sobre o homem que odeia, conferindo com isso um forte acento final do drama. Mas, para o nosso sentimento, desaparece aqui a mulher que, no decorrer da peça, vimos lutar e sofrer, condenada à culpa e à dor, vemos uma mulher erguida no orgulho e na frieza de ter alcançado o que almejava.

Na tragédia de Eurípides, segundo Coelho³⁷¹, dramática e ideologicamente, é plausível não apenas Medeia sair viva, mas, principalmente, matar os filhos, a noiva e o futuro sogro de Jasão, para que, como supracitado, seu marido perdesse seus privilégios de cidadão. Se fosse seguir apenas seus instintos, Medeia poderia ter matado o marido traidor e poupado os filhos, mas, dentro da lógica euripideana fora ele que rompeu com os compromissos sagrados tão importante para o homem grego: casamento e paternidade. Assim, as ações da protagonista também foram pautadas

³⁶⁹ VIEIRA, 2010, op. cit., p. 170.

³⁷⁰ Ibid., loc. cit.

³⁷¹ COELHO, 2005, op. cit., p. 166.

na tentativa de “impedir que, dentro da estrutura política da *pólis* grega, as crianças fossem apátridas ou tivessem de viver sob a tutela de um pai traidor e “mais vil dos homens”.

Neste aspecto, Medeia é tão grega quanto qualquer cidadã ateniense que norteia sua vida por valores de honra pública. Portanto, sua sobrevivência triunfante, com exílio em Atenas, pode ser pensada a partir da ideia de que, apesar de bárbara, ela é mais grega e heroica do que Jasão. Quando Medeia foi encenado, Atenas encontrava-se em face daquele ajuste de contas com seu rival espartano, que determinaria quer o seu destino quer o Grécia. Por fim, Eurípides não se subtraiu nem à sua época nem a seu país, e suas obras e personagens revelam, além do contexto histórico e político, os posicionamentos e sentimentos do dramaturgo. Assim, aqui cabe uma interpretação levantada por Page³⁷², de que ao se deparar com o final trágico de Medeia “temos a impressão de ouvir falar o próprio Eurípides, que sofreu muita impopularidade em Atenas”.

No final, “mortificado pela hostilidade de seus companheiros cidadãos”, conclui o helenista, “ele se retirou para a corte de Macedônia”. Nas despedidas precisamos ressaltar que Eurípides não fora bem recebido pelos espectadores atenienses, a tristeza pela impossibilidade de vencer concursos em Atenas o fez exilar-se na Macedônia, onde o rei reconhecia a sua importância teatral. Talvez, Medeia seja um pouco dos seus sentimentos de estrangeiro em solos gregos, questionando as principais instituições e valores morais gregos, denunciando o caráter ambíguo da guerra, e, no fim, saindo triunfante... Até porque Eurípides, até hoje, é estudado e admirado.

5.5. TERRA, OLHA ESSA TERRA

O “progressismo” equívoco de alto custo social do sr. Passos e seus seguidores, porém, não teve só efeitos devastadores sobre o modo de vida dos nossos personagens. Renovando tradições antigas, reforçando e construindo novos laços de solidariedade e ajuda mútua, os populares realizaram ajustes em seu modo de vida que lhes permitiram sobreviver à ânsia demolidora – e acumuladora de capital – da grande burguesia comercial da cidade do Rio de Janeiro no início do século.³⁷³

No Rio de Janeiro, no ano de 1975, a maioria da população estava em uma guerra contra a

³⁷² PAGE, Denys L. *Eurípides – Medeia*. Oxford University Press, 1988 *apud* VIEIRA, Trajano., 2010, op. cit. p. 161.

³⁷³ CHALHOUB, Sidney, 1986, op. cit., p. 100.

pobreza, a miséria, a fome, a falta de moradia e educação. Muitos estudiosos acreditavam que era necessário a nacionalização, requisição de bens, direção nacional centralizada na produção de meios que pudessem sanar essas necessidades. No entanto, o Estado propunha medidas, como o arrocho salarial, que cada vez mais consolidava o lugar marginalizado da população. Muitas ações governamentais, descreve Chalhoub, tinham efeitos devastadores sobre o modo de vida das pessoas, desde o início do século. No período ditatorial não fora diferente. Os populares tiveram que realizar reajustes para poderem sobreviver a ânsia demolidora do Estado, das grandes empresas, e dos grandes empresários. Na tragédia de Chico Buarque e Paulo Pontes, Joana, igualmente, buscou seus próprios meios para sobreviver as ações de Creonte.

Tendo em vista que o cotidiano só tem valor histórico e científico no seio de uma análise dos sistemas históricos, que contribuem para explicar o seu funcionamento, preciso fazer um breve levantamento histórico do processo social que levou grande parte da população do Rio de Janeiro a viver nas periferias de forma precária. Os modos de vida apresentados em *Gota D'água: uma tragédia brasileira*, correspondem a diversos acontecimentos históricos que ocorreram no cerne da sociedade carioca. Por isto, no esforço de entendimento deste processo mais amplo, poderemos assimilar as causas e consequências do desfecho trágico de Joana. Enfim, é de extrema importância “entender de que forma as determinações históricas mais amplas interferem, ao mesmo tempo que se forjam, nas situações micro-históricas concretas, e, a longo prazo, apontam os vencedores da luta cotidiana pela sobrevivência e pelas possibilidades de ascensão social [...]”.³⁷⁴

Reportando-se ao início do século, período que marca fortemente a nova formação dos limites demográficos e espaciais do Rio de Janeiro, destacamos a Belle Époque, a jovem república, iniciada pelas forças militares em conjunto com os grandes fazendeiros, além da recente abolição da escravatura. Na história da formação dos Estado Brasileiro, a notável participação das elites agrícolas foi evidente. Esta característica determina os lugares sociais da maioria da população que não tinha atuação na política do Brasil. No Rio de Janeiro, nos primórdios do século XX, houve um crescimento populacional acelerado estreitamente vinculado à migração de escravos libertos da zona rural para urbana, além da intensificação da imigração europeia. Além do mais, houve a instauração da ordem burguesa, da modernização e da higienização da cidade que despontaram

³⁷⁴ Ibid., p. 58.

como lema dos grupos ascendentes, em busca da “civilização” aos moldes parisienses. A união destes fatores explicaria as peculiaridades da demografia e divisão da cidade.

Ex-escravos, com as cartas de alforria em mãos, sem nenhum amparo governamental que propusesse medidas para inseri-los na sociedade; Imigrantes enganados por uma propaganda de melhorias na capital, sem renda para viver; ambos acabariam se tornando os principais habitantes dos cortiços, moradias dos pobres nos centros urbanos. Neste espaço viveriam a pagar aluguéis “demasiado para essa pobre gente, esse indivíduo aproveita-se da fraqueza desses infelizes e com fantásticos mandados de despejo, expulsa a qualquer hora o inquilino que lhe é desafeto”.³⁷⁵ No entanto, em prol do embelezamento e da urbanização do Rio de Janeiro, almejados pela burguesia ascendente, os cortiços foram destruídos e um grande número de pessoas acabaria indo para as periferias da cidade, sobretudo morros, porque o centro estaria reservado às elites cariocas. As condições sociais seriam semelhantes ou piores às vividas nos cortiços. Esta é a herança que Joana recebeu, viver periféricamente, sem o auxílio estatal, explorada, e entregue ao “Deus dará”.

Os grupos menos favorecidos foram os mais prejudicados no projeto de modernização do Rio de Janeiro. Na continuidade histórica da política carioca teremos o aumento do investimento em bens de consumo de base, educação, saúde e moradia, sobretudo nos ditos governos populistas – Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek. - Os trabalhadores “ganhariam” as leis trabalhistas, muitas conquistas seriam alcançadas, principalmente para as mulheres, conquanto, o problema central da desigualdade social não era sanado. As favelas, a violência e a pobreza aumentavam. As grandes elites preferiam cegar diante das dificuldades dos mais pobres na cidade. Estavam “[...] construindo um extraordinário contexto de obscurecimento das causas da desigualdade, seja para os privilegiados, seja também, e muito especialmente, para as vítimas deste processo. Esse, parece-me, é o ponto central da questão da naturalização da desigualdade entre nós”.³⁷⁶

A curta experiência democrática na década de 50 e início da 60, a quase vitória das reformas de base que angariam recursos para os grupos mais pobres, cai em ruínas na escalada da Ditadura Civil Militar. *Gota D'água*: cujo contexto sócio-político do Brasil era o governo de Médici, época de grande inflação e dificuldades do povo brasileiro, e de resquícios da repressão, principalmente

³⁷⁵ Ibid., p. 93.

³⁷⁶ SOUZA, 2003, op. cit., p. 188.

no que diz respeito à censura, é um legado deixado pelo processo histórico da constituição dos lugares sociais dos diferentes grupos que habitavam o Rio de Janeiro. A desigualdade e a sua naturalização são traços marcantes, e divide o Brasil em dois brasis: o dos privilegiados e os das vítimas da marginalização. Nesta obra, “a ficção é um meio que dispomos para ampliar nosso conhecimento da realidade, conhecimento vivido, não científico, mas muito específico e particular”.³⁷⁷ Os dramaturgos traduziram suas vivências e a do povo brasileiro no enredo de Joana.

Sua representação de povo brasileiro é a representação do contexto social de um grupo que vive à margem da sociedade e têm seus filhos também excluídos socialmente, uma vez que viviam clandestinamente, sem direito à cidadania; é a representação de uma herança recebida historicamente, de grupos que durante gerações estavam condenados à marginalidade. São os não cidadãos, pois não tem documento nem residência fixa. Deste ponto de vista, “não apenas as representações, mas também as ações sociais são textos, passíveis de serem culturalmente interpretados, o que determina um especial interesse do ponto de vista da análise social.”³⁷⁸ São textos que indicam relações visíveis e invisíveis, ou que dizem o que estava silenciado. Desde o início do século até o ano de 1975 é o povo que

às três da manhã tá de olho aberto,
se espreme pra chegar no emprego às seis,
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...³⁷⁹

5.6. MEU CORPO É TESTEMUNHA DO MAL QUE ELE ME FEZ

Sofrendo os efeitos de uma ordem social injusta e discriminatória e tendo seu cotidiano marcado pelas dificuldades de sobrevivência, Joana comete o suicídio, após matar os filhos. Geralmente, quando falamos em suicídio pensamos, momentaneamente, apenas no ato de matar a

³⁷⁷ ROSENFELD, 2009, op. cit., p. 30.

³⁷⁸ CASTRO, Hebe. História Social. In. CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. (orgs). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997. p. 52.

³⁷⁹ BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. 94.

si mesmo. Esquecemos que este é um conceito mais amplo e que se abrange para diversas áreas do cotidiano social. Deveras, a personagem criada por Chico Buarque e Paulo Pontes mata a si mesma, no entanto, a representatividade do seu suicídio está intrínseca a sua representação de mulher transgressora e de povo brasileiro. Quando passamos a refletir o enredo de sua tragédia brasileira, a gota d'água, como intitula os dramaturgos, percebemos os inúmeros mecanismos que contribuem e determinam a sua morte. O teatro como um ato político e social, a teatrologia que nos permite entender porque Medeia saíra triunfante enquanto Joana morre, lentamente, em meio a sua maior sina: a de ser mulher e pobre.

A morte para o suicida adquire inúmeras faces, embasada em Cassorla³⁸⁰, e nos seus estudos sobre o suicídio destacarei, a seguir, mecanismos que, ao meu ver, levaram Joana ao suicídio. Primeiro, é necessário expor que há uma independência entre a morte e o desejo de morrer, pois nem todo suicida necessariamente deseja morrer. Dentre os vários motivos que acarretam essa ação, elenco a ânsia de vingar-se do inimigo, de fazê-lo sofrer. Portanto, além do sofrimento advindo da morte dos filhos, Jasão deveria punir-se por ser o responsável pela morte de Joana. O suicídio estaria relacionado à vingança tão desejada pela protagonista. Após todos os infortúnios, e mesmo casando-se com Alma e ascendendo socialmente, Jasão iria carregar, pelo resto da vida, o fardo pela morte de duas crianças e de sua ex-esposa.

Além do mais, vivendo toda a vida em condições precárias, de humilhações e explorações Joana viu no suicídio a possibilidade de uma nova vida em outro lugar: “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 [...]”³⁸¹. Chico Buarque e Paulo Pontes ironizaram que, muitas vezes, a única possibilidade de uma melhoria social ou de ascensão seria através da morte. Naquela vida, naquele sistema ditatorial que oprime os grupos subalternos, os indivíduos eram obrigados a lidarem com o que estava reservado a elas. Em silêncio, com submissão e aquiescência. Assim, Joana acreditava que após a morte viveria em um mundo paradisíaco, em que todas as necessidades estariam supridas, ou melhor ainda, em que não existiriam necessidades.

Nesses exemplos verificamos que muitos suicidas não desejam certamente a

³⁸⁰ CASSORLA, Roosevelt M. S.. *O que é suicídio?* 2ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

³⁸¹ BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., 23.

morte, mas sim uma nova vida, em que a pessoa se sinta querida, seja importante. O final fantasiado, se fosse possível é que aquelas pessoas de quem se imagina que veio o maltrato, se sintam culpadas e com remorso; então, o suicida como que ressuscitaria, todos se desculpariam e a vida continuaria, num final feliz.³⁸²

Se Medeia não morrera, e há as reflexões calcadas no contexto histórico e social de escrita de Eurípides que demonstram a impossibilidade de sua morte; ao contrário, era impossível para Joana sobreviver. No momento da escrita de Chico Buarque e Paulo Pontes, quais os caminhos alternativos oferecidos para uma mulher abandonada, pobre, que matara os dois filhos e fora expulsa do lugar que pagou para habitar? Que outra oportunidade teria as Joanas presentes no Rio de Janeiro? Alguma mais eficaz? Dentro da perspectiva religiosa, de um Brasil calcado no catolicismo, qual seria o desfecho de alguém que quebrara com o mandamento de não matar, que era filicida? A personagem, como tantas pessoas na sociedade, viu na morte a oportunidade de uma vida sem pobreza, sem a opressão pelo fato de ser mulher, sem as marcas da miséria; e, sim, finalmente, a possibilidade de uma vida com felicidade compartilhada entre ela e os filhos, que jamais conheceriam a tragédia cotidiana dos brasileiros.

O suicídio cometido entre mulheres estava presente em outros âmbitos da arte brasileira. Na música, na literatura, na poesia, e, também, no cinema. Neste último exemplo, no ano de 1976, foi filmado *Marília e Marina*³⁸³, com direção de Luiz Fernando Goulart. Influenciado pelo Cinema Novo, este diretor nos apresenta duas personagens, irmãs, que, dentro de suas singularidades, sofrem devido a condição feminina. Marília, é fechada em seu mundo entre o colégio e a casa, ordeiramente manipulada pela ideologia da mãe, que vê no casamento algo imprescindível à mulher. Marina, por sua vez, opta pela suposta liberdade de lançar-se ao amor de um instante, fazendo do provisório uma aventura. Se por um lado, havia o conformismo pregado pelas normas e valores da conduta exemplar; do outro, havia o inconformismo e a vontade de viver. Contudo, as duas jovens dividiam, no Rio de Janeiro, um cotidiano repleto de frustração e desilusão. E assim, lentamente, ambas mergulham nas próprias condições e encontram, sem defesas, as limitações e os valores herdados e inseridos em suas existências. Descobrem-se na adversidade e no suicídio.

Importante destacar que, como Joana de Chico Buarque e Paulo Pontes, Marília e Marina

³⁸² CASSORLA, 1986, op. cit., p. 33.

³⁸³ O roteiro de *Marília e Marina* é baseado no poema *Balada de duas mocinhas de Botafogo* de Vinícius de Moraes.

de Vinícius de Moraes, e, posteriormente de Luiz Fernando Goulart, são filhas de uma mulher que, segundo o autor, faz parte da “classe” das abandonadas. A mãe sofria bastante a desgraça das filhas, de não terem segurança, serem desprotegidas, e, conseqüentemente, por também serem abandonadas. Evidentemente, cada personagem carrega consigo, primeiramente, a particularidade da arte que caracterizam: o teatro, o cinema e a poesia; além disto, distanciam-se devido aos grupos sociais a que pertencem, Joana, Marília e Marina – de Vinícius de Moraes – fazem parte da população mais pobre do Rio de Janeiro, enquanto as de Goulart estão inseridas nos grupos mais abastados. Isso manifesta que o fato de ser mulher, com suas limitações e opressões, arruína diferentes grupos femininos; sobretudo, quando ele é marcado pelo abandono da figura masculina, esposo ou pai.

Acrescentando no que concerne às artes, o teatro brasileiro na década de 70 fora fortemente influenciado pelo cinema, sobretudo pelo Cinema Novo – que abrangeu os anos 60-70. O Cinema Novo, pensado por Glauber Rocha, fundou uma linguagem autônoma para a filmografia nacional, conferindo dimensões internacionais a cinematografia brasileira, devido às dezenas de prêmios ganhos em diversos lugares. Além disto, impulsionou o debate sobre a realidade nacional sob uma ótica própria, utilizando uma linguagem escrita por brasileiros e fixando nas telas a nossa paisagem física e humana. Todavia, como as demais artes, fora, igualmente, alvo forte da censura. Isso acarretou no seu fim. Enquanto alguns viam a morte do Cinema Novo como um suicídio, um jornalista do *Tribuna da Imprensa* acreditava que “[...] não foi um suicídio, mas um assassinato: ele não desapareceu porque sua linguagem estivesse morta e gasta a necessitar de uma nova forma de escrita mas porque não poderia sobre com certo cortes incessantes da censura e ao veto de diversas temáticas”.³⁸⁴

A linha entre a morte, o suicídio e o assassinato é tênue, como nos é apresentado em *Gota D'água*. Para além da morte das pessoas, das Joanas e filhos, havia a morte das artes que também estavam sendo severamente atacadas pela repressão e censura. Dramaturgos, cineastas, músicos, literatas, poetas, entre outros, perseguidos e, muitas vezes, obrigados a exilar-se. Paulo Pontes, segundo o folheto em sua homenagem, fora investigado pelos militares por causa de sua participação na Passeata dos 100 mil, além do seu posicionamento contrário ao regime; Chico

³⁸⁴ *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro – RJ, 19-20 de Maio de 1973, p. 4. Notícia do jornalista Alberto Silva.

Buarque, igualmente, tivera músicas censuradas, tornara-se alvo dos militares, decidiu exilar-se. *Gota D'água* não pôde ser encenada na íntegra, os responsáveis pela censura impediram que diversas partes da peça fosse apresentada. Tanto que, isso justifica o fato de que a obra fora primeiramente publicada em livro no ano de 1975, e encenada apenas em 1976. Por mais que Joana tenha cometido o suicídio, a censura não conseguiu “suicidar”, ou “assassinar”, a sua história.

A tragédia cotidiana do povo brasileiro é representada quando Jasão sentencia os defeitos de Joana, criticando sua ansiedade e a pressa, ela afirma: “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”.³⁸⁵ Os dramaturgos nos apresentam a representação de Joana do povo brasileiro, por ela viver de repente, sem saber o que vem pela frente; sobrevivendo por meio de uma fantasia, até que chega a gota d'água e tudo desmorona, carregando-a para o suicídio. Destarte, o suicídio também fora motivado por forças externas que destroem a população brasileira, aos poucos.

[...] O extermínio de brasileiros (e o suicídio parcial do país) tem sido uma rotina. Esse suicídio se faz de várias formas: impedindo-se o nascimento de milhões de crianças (abortadas, natimortas); das que nascem, milhões morrem de fome ou são niquiladas por doenças causadas pela miséria; das que sobrevivem, outros milhões morrem precocemente, na idade adulta e no auge de suas vidas, de condições resultantes do fato de a sociedade proporcionar condições de sobrevivência. Dos que restam, a maioria são “mortos em vida”, indivíduos acuados, submissos, que muitas vezes só vegetam, sem instrução, sem oportunidades e que não tem como desenvolver suas potencialidades. Estes constituem a grande parte dos brasileiros que, a despeito disso, produzem as riquezas do país, mas delas não podem usufruir.³⁸⁶

Castello Branco, no seu livro *Os militares no poder*, do ano de 1979, uniu várias notícias que escrevera nos primórdios da ditadura. Nele, encontrei uma informação no qual, em 1968, o Ministro Temístocles Cavalcanti destacava que a supressão dos empregos e o arrocho salarial corresponderiam à privação dos meios de subsistência do empregado. Ressaltando que “tornar impossível o exercício de uma atividade indispensável que permita ao indivíduo obter meios de subsistência, é tirar-lhe um pouco de sua vida”.³⁸⁷ Era suicidá-lo, haja vista que a vida não é apenas

³⁸⁵ BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. 127.

³⁸⁶ Ibid., p. 16-7.

³⁸⁷ CASTELLO BRANCO, Carlos. *Os militares no poder*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979. p. 156.

o conjunto de funções que resistem à morte, mas é a afirmação positiva de condições que assegurem ao indivíduo e aos que dele dependem os recursos indispensáveis à subsistência. Esta força opressora que, representada por Creonte, retira o pouco que o povo tem, e se rejubila, gloriosamente, da derrota dos seus contrários, era a responsável por um suicídio parcial do país. Condenando uma população a serem mortas em vida.

No *Tribuna da Imprensa*, Hélio Fernandes noticia, parafraseando um ministro do governo de João Goulart, Roberto Campos, “Combater a inflação à custa do desenvolvimento nacional é suicídio”.³⁸⁸ O jornalista destaca a ampla entrada de capitais externos atrelada ao crescimento da inflação, e como os militares não buscavam as melhorias das condições sociais do país. Isto seria a morte lenta e induzida não apenas da população, como, também, do país. No Brasil, acentuado em outra notícia³⁸⁹, “mais da metade dos seres humanos já vive, ou melhor, morre lentamente ou subsiste miseravelmente em estado de subnutrição”. Assim, o suicídio coletivo era impassivelmente assistido por aqueles que poderiam evitá-lo. Os olhos estavam voltados para a “ordem”, “progresso”, “milagre”, ao mesmo tempo que milhares de pessoas padeciam diante do mal da falta de assistência estatal.

O que o futuro reservava a essas pessoas? Vários jornalistas e literatas escreveram nos jornais na década de 70 denunciando a condição de desesperança de muitos brasileiros, inclusive, no Rio de Janeiro, neste período. Gilmar de Carvalho redige na *Teodisséia*, uma apropriação da Odisseia de Homero, que o futuro reservava para a maioria da população “dias contados e descontados (deduzidos) do imposto de renda. Te reserva o domínio dos bens que compraste a crédito. [...] uma aposentadoria convincente e um amor remunerado. O cumprimento de todas as promessas e profecias, inclusive teu suicídio lento”.³⁹⁰ Jason Tercio dos Santos traça as linhas de um indivíduo, anônimo, podendo ser qualquer um, que precisava de um emprego, urgentemente, ou iria mendigar pelas ruas. Haviam-lhe dito que São Paulo era a terra do dinheiro, e que quando chegasse teria um emprego bom. Mas,

Desesperado, há mais de muito tempo percorria a cidade, bairros longínquos, ônibus superlotados, sol queimando, caminhava, consultava jornais, outros anúncios, outra viagem àquele fim de mundo, outra decepção. Dias ruins, sem

³⁸⁸ *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro – RJ, 22 de Janeiro de 1970, p. 4.

³⁸⁹ *Ibid.*, 4 de Agosto de 1972, p. 5.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 6

comer, andando. Ergue a vista para o alto. Prédios. Céu. O que fazer? [...] Compra um bilhete de loteria e volta para casa ansioso olhando o número a cada instante e pensando no resultado mais tarde, contando o dinheiro restante no bolso, no meio da cidade iniqua, desprezadora, grande, muito grande para sua pequenez. Às vezes o suicídio vinha à mente, despencar-se do mundo deixando ao redor, nada, fim de crenças e descrenças. O riso era o murmúrio de animal hibernado e a voz tremulava na garganta e as falas dos maus vizinhos martelavam a sua cabeça. Sufocante. O indiferentismo das pessoas ante a sua simplicidade rústica. Gestos sem significação. Morrendo (quem seria a próxima vítima?), vivendo (uma vida a mais ou nem isso).

“Toda essa gente,/ você mesmo, ainda tá lembrado?/ Todos dando duro no batente/ a fim de ganhar um ordenado/ mirradinho, contado, pingado.../”³⁹¹, era a que tentava, a todo custo, sobreviver, apesar do suicídio parcial ao qual estavam condenados. Muitos, entretanto, não aguentavam a morte em vida e recorriam a morte física. Chico Buarque escrevera em 1971 a música *Construção*, grande sucesso na época, que narra o suicídio de um operário em meio as dificuldades financeiras que tinha. Joana, portanto, é a representação de uma perspectiva macro das conjunturas políticas, históricas e sociais de uma grande parcela da população do Rio de Janeiro. Acuados, sufocados, diante do indiferentismo dos que estavam no poder.

No fim, “[...] E mesmo que o desejo de morrer não seja acentuado, o ato suicida é uma mensagem, um pedido que o indivíduo faz à sua família e à sociedade, para que seja ajudado.”³⁹² Joana já morrera e isto não poderia ser mudado. Todavia, no processo de aproximação com o povo, meta almeja incessantemente pelos dramaturgos, eles provavelmente evidenciaram que o povo brasileiro precisava de ajuda. Aqueles que tinham acesso ao teatro, como supracitado, geralmente eram os grupos mais privilegiados da sociedade carioca, portanto, Chico Buarque e Paulo Pontes levaram para eles a tragédia cotidiana da maioria da população e indicaram que eles precisavam de ajuda. Além disto, a capa da primeira edição da peça – que fora publicada antes da primeira apresentação, haja vista o impedimento da censura à encenação do texto na íntegra – tem como título: *Uma tragédia carioca: assassinou os dois filhos e se matou*. Este é ápice da peça, é o momento mais importante: quando o povo sucumbe diante da desatenção.

³⁹¹ BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. 53.

³⁹² CASSORLA, 1986, op. cit., p. 84.



VII. NO ENCERRAMENTO DA TRAJETÓRIA

Com efeito, quando nos deparamos com o livro, nosso olhar repousa diretamente sob a capa.³⁹³ Ela nos chama a atenção e nos revela, um pouco, sobre o que nos aguarda nas próximas páginas. Chico Buarque e Paulo Pontes, como citado, tiveram como capa da primeira edição de *Gota D'água* a imagem de uma notícia. Neste ponto, é importante destacar a influência que os dramaturgos receberam do Teatro do Oprimido pensado por Augusto Boal – esta metodologia teatral tinha, dentre inúmeros objetivos, a democratização dos meios de produção teatral, além do acesso dos grupos menos favorecidos.

Como aludido, a aproximação do teatro com o povo brasileiro era algo fortemente almejado por Chico Buarque e, principalmente, Paulo Pontes. Por isto, é possível traçar as equivalências entre os dramaturgos.

Augusto Boal desenvolveu, incluído ao Teatro do Oprimido, o teatro-jornal. Este foi desenvolvido inicialmente pelo grupo Núcleo do Teatro de Arena de São Paulo, no período que Boal foi diretor – de 1956 a 1971, quando teve que sair do Brasil devido a instauração do AI-5 e a crescente censura. Antes desse momento, no Rio de Janeiro participa do show *Opinião* – iniciativa de um grupo de dramaturgos ligados ao Centro Popular de Cultura (CPC) da extinta UNE, dentre eles Paulo Pontes. O teatro-jornal “Consiste em diversas técnicas simples que permitem a transformação de notícias de jornais ou de qualquer outro material não dramático em cenas teatrais”.³⁹⁴ Dois aspectos do teatro-jornal presentes em *Gota D'água* são: a leitura complementar à notícia do jornal, no qual acrescentam-se dados e informações geralmente omitidos pelos jornais dos grupos dominantes e a leitura com ritmo, quando a notícia é cantada em vez de lida.

Destarte, ao começar com o folhetim na capa, dando a ideia de a peça ter linguagem jornalística, e ter um texto com caráter de denúncia social, os dramaturgos complementariam a

³⁹³ Capa da primeira edição do livro referente à peça *Gota D'água: uma tragédia brasileira*. Foto: autoria minha.

³⁹⁴ BOAL, 1991, op. cit., p. 165 – 6.

“notícia” com informações não divulgadas pelos jornais oficiais. A encenação fora um musical, repleto de músicas, geralmente samba, que demonstrou a característica da notícia articulada com ritmos que, de acordo com os conteúdos, funcionaram como verdadeiros filtros críticos da notícia, revelando seu verdadeiro conteúdo oculto nas páginas dos jornais. O teatro vinculado ao povo brasileiro utilizava-se de ferramentas, como o teatro-jornal, para representar o cotidiano da população. Efetivamente existiram muitas Joanas no Rio de Janeiro estampadas nos jornais. Mulheres, abandonadas pelos maridos, alvos das fofocas da vizinhança, sozinhas com filhos em meio a pobreza e exploração, sem um futuro melhor a frente. Os *Nós Mulheres* fora um veículo de denúncia de alguns casos semelhantes, como mencionado nos atos anteriores.

E não só as falas como também os atos dos protagonistas adquirem sua adequada dimensão a partir da convenção estilística adotada. Quando uma mãe assassina seus dois filhos e se suicida, o episódio, na linguagem crônica policial, resultado meramente folhetinesco; graças à linguagem de Paulo Pontes e Chico Buarque, ele se torna uma consequência de uma trágica tomada de consciência.³⁹⁵

A Noite, de fato, caiu sobre as duas protagonistas estudadas. Medeia e Joana compartilharam, mesmo com a distância temporal entre elas, as progênes da Noite: Desgraça Matança e Assassinato; soma-se à Joana a Fome e Velhice. Se outrora tiveram Eros, Desejo e o Terno Amor; as mentiras, falta de compromisso, soberba, vaidade os destruíram. O que era Terno Amor tornou-se desejo de vingança. E as duas personagens agarraram-se a essa vingança e traçaram sua trajetória. Mulheres, sábias e estrangeiras, foram exemplos teatrais da transgressão feminina. Confrontaram as normas sociais, o lugar do feminino, os homens, bradaram o que pensavam e não cederam aos pedidos dos demais. Encontraram-se nas adversidades, mas separaram-se completamente do desfecho trágico. Joana não podia sobreviver, não era possível dentro de sua realidade.

Termino com sua última fala do reconhecimento: “Eu transfiro para vocês a nossa agonia/ porque, meu Pai, eu compreendi que o sofrimento de conviver com a tragédia todo dia/ é pior do que a morte por envenenamento.”³⁹⁶ E Joana se cala, definitivamente. Depois que ela se cala, quando não pode mais cantar... seu canto é continuado pelos espectadores. A plateia pode, então, eternizar o protesto que seu enredo trágico narra. A arte teatral é inesgotável, pela simples e

³⁹⁵ MICHALSKI, 2004, op. cit., p. 239.

³⁹⁶ BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. 167.

suficiente razão de ela não é uma instituição fechada, é uma relação, é o centro de inumeráveis relações: entre os dramaturgos e a sociedade que os cerca, entre os espectadores e os personagens, entre o texto e o contexto social e histórico que está inserido. Joana morreu, mas deu um passo para a eternidade, haja vista sua história até hoje ser representada e ser usada como mecanismo de protesto para as conjunturas políticas vivenciadas; além de poder ser usada como objeto de reflexão para os que a leram/assistiram, de suas atitudes perante os sistemas que oprimem a população. Por fim, para a tomada de conhecimento que não há tragédia pior do que a vivida no cotidiano.

6. EPÍLOGO

*Só um santo dia
Pois se beija, se maltrata
Se como 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 dia³⁹⁷*

Chegamos ao final da nossa trajetória. Bastou um dia. Em apenas um dia, podemos ter a possibilidade de assistir uma peça, de ler um texto, de reconhecer as diferenças, de enxergar as pessoas, de transformarmos nossa vida completamente, ou permanecer na mesmice. Basta um dia para agirmos, em nome de nós mesmos ou do destino; de nos amarmos, vingarmos, quiçá, sangrar toda a dor. Somente um dia: neste espaço temporal Joana, protagonista da peça *Gota D'água* de Chico Buarque e Paulo Pontes e *Medeia* de Eurípides solidificaram sua condição de transgressoras femininas. Mataram ou tentaram, se matou. Vingaram-se dos inimigos que tanto lhes fizeram sofrer. Em apenas um dia.

Talvez, em apenas um dia, Pandora, mulher que teve sua história narrada no primeiro ato, abriu a caixa e lançou ao mundo dos homens todos os males. Este dia marcou a existência humana, pois ao mesmo tempo que o mal se espalhava, restava no fundo do recipiente, o último sentimento: a esperança. Neste epílogo será a este sentimento que nos aproximaremos. Da mesma forma que bastou um dia para nossas protagonistas realizarem suas façanhas, em apenas um epílogo podemos tecer reflexões acerca do teatro, do mito e do feminino na atualidade. Nos indagarmos sobre as continuidades e descontinuidades nas experiências humanas do tempo. Pensar o quão Joana através da ótica dos dramaturgos pode nos auxiliar a enxergar problemas do presente.

Neste momento, inicialmente, é importante apontar que “a linguagem é uma pedra de toque para a conduta de cada um de nós, e não somente, como muitas vezes se supõe para a conduta de

³⁹⁷ *Basta um dia* – Composição de Chico Buarque. Música faz parte da trilha sonora da peça *Gota D'água*.

quem escreve. A conduta dos que se juntaram nesse livro não passa esta prova”.³⁹⁸ Destarte, a linguagem, principalmente a escrita, não interfere apenas no cotidiano de quem a escreve, mas também de quem a lê, ou de quem a ela tem acesso. A linguagem espera-se que produza indagações, reflexões, mudanças em todos a ela relacionados. Tendo em vista, como dito, que as leituras de diferentes temporalidades fazem com que o presente seja: herança e ruptura; invenção e inércia ao mesmo tempo. Nós, como historiadores, temos a tarefa singular e a responsabilidade para com nossos contemporâneos de pensa-los.

No espaço aberto da cidade, no refúgio da biblioteca, na magnitude do livro e na humildade dos objetos mais simples, Roger Chartier acredita que “a escrita teve por missão conjurar contra a fatalidade da perda. Em um mundo no qual as escritas podiam ser apagadas, os manuscritos perdidos, e os livros estavam sempre ameaçados de destruição, a tarefa não era fácil”.³⁹⁹ A escrita apresentou-se como um meio de evitar que a história, os acontecimentos, o cotidiano de diferentes temporalidades, se perdessem. Portanto, através das obras de Eurípides que sobreviveram houve, além do texto, a sobrevivência do dramaturgo e seus pensamentos, do contexto histórico da Guerra do Peloponeso, do feminino em Atenas. Do mesmo modo com *Gota D’água*, perdurar apesar do crivo da censura fez com que nós tivéssemos acesso aos teatrólogos e seus ideais, ao período conturbado da Ditadura Civil-Militar, do feminino e dos marginalizados no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro.

Alusivo à escrita, há as narrativas. Estas narrativas nos permitem o encontro com a experiência humana no tempo. Segundo Ricoeur, o tempo só se torna humano através das narrativas. Porque, “justamente por se constituírem como “ficção”, as narrativas são descoladas da pretensão de fazer referência imediata à realidade circundante como um discurso descritivo”.⁴⁰⁰ Assim, tornam-se espaço privilegiado para exercícios de experimentação, ou seja, as variações imaginativas da experiência temporal. As narrativas por não desejarem uma concepção baseada na busca do que aconteceu tal como era, estendem-se para uma representação dos acontecimentos sobre a ótica de quem as produzem. Elas revelam bastante, mesmo com o aspecto ficcional, do presente vivido, do cotidiano, e da conjuntura histórica e política do momento de sua produção.

³⁹⁸ BENJAMIN, 1994, op. cit., p. 67.

³⁹⁹ CHARTIER, 2007, op. cit., p. 9.

⁴⁰⁰ RICOUER, 2010, op. cit., p. XVII.

Convertendo-se em tempo humano, um tempo que não apreende o passado tal como era, mas que nos possibilita analisar as diferentes experiências humanas.

É importante destacar como esse movimento do trazer à linguagem a experiência humana no mundo é significativo para a reflexão de Ricoeur. Além disto, somado a estas linguagens escrita e narrativa, há também a linguagem teatral. “Cada plateia exige que peças assumam sua visão de mundo”, enfatiza Boal⁴⁰¹ O teatro seria a comunhão de um público com um espetáculo vivo, com uma apresentação que se trata da representação do vivido, sentido e experienciado pelos diferentes grupos. Portanto, a arte teatral enquanto narrativa tornaria possível o acesso da plateia, ou do leitor, às experiências humanas no tempo. Através de *Medeia* e *Gota D'água*, pudemos alcançar os acontecimentos particulares a cada época, os pensamentos que pairavam no momento de escrita dos dramaturgos, e as experiências de muitos indivíduos que vivenciavam os períodos de efervescência política.

O teatro permite aos espectadores participarem, imaginariamente com grande intensidade, do destino de personagens representativos da nossa espécie, ampliando-lhes assim a vivência humana. As personagens encontram-se, em geral, envolvidas em problemas morais, sociais, políticos, religiosos. Graças a isso, o espectador experimenta, intensamente, o choque de toda uma gama de valores, não importando, no caso – como acredita uma censura tacanha -, de que forma a obra coloca ou hierarquiza os valores positivos e negativos. O simples confronto e a problematização dos valores – naturalmente se pressupõe tratar-se de uma verdadeira obra de arte – enriquecem a nossa visão e nos leva a viver, simbolicamente, e a nos tornamos conscientes, de forma crítica.⁴⁰²

Sedutora, porém perigosa, para Hobsbawn⁴⁰³, a história relacionada à ficção, seja literatura ou mito, exige muita atenção do historiador. Tendo em vista que, no mundo contemporâneo, a necessidade de afirmação ou justificação de determinadas identidades construídas ou reconstruídas costumam inspirar uma reescrita do passado que deforma, esquece ou oculta as contribuições do saber histórico. No exercício da apropriação, os dramaturgos brasileiros fizeram uma releitura da peça de Eurípides, da Antiguidade Clássica Grega. Foi imprescindível que a análise das obras passasse pelo filtro do historiador. Para a crítica e compreensão de um presente, Chico Buarque e

⁴⁰¹ BOAL, 1991, op. cit., p. 206.

⁴⁰² ROSENFELD, Anatol, 1912 – 1973. *Teatro em crise: caminhos e descaminhos*. Organização Nanci Fernandes. 1ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2014.

⁴⁰³ HOBBSAWN, Eric. *L'historien entre la quête d'universalité et la quête d'identité*. Diogène, n. 1968, oct./dic. 1994, p. 52 - 86 apud CHARTIER, 2010, op. cit., p. 30.

Paulo Pontes remontaram a um passado longínquo, e encontraram em uma personagem continuidades e rupturas com o feminino de sua época. Não houve deformações ou ocultamentos, mas houve as singularidades de cada período que fizeram com que as obras, ao mesmo tempo que se aproximavam, também se distanciavam em alguns aspectos.

“A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”.”⁴⁰⁴ Não existe um tempo vazio e uniforme, as temporalidades são calcadas, sobretudo, na diversidade: de acontecimentos, experiências, pensamentos e etc. Que vivemos um presente farto de imediatismo, Jorge Larrosa enfatiza em *Experiência e Paixão*⁴⁰⁵, não é novidade. A necessidade de “agoras” é imensa, a ponto de interferir no sujeito da experiência. Para o autor, somos impedidos de experienciar devido: ao excesso de informações que nos assolam a cada minuto; ao excesso de opinião, queremos opinar sobre tudo sem nenhum aprofundamento na temática, embasados em nossos achismos; e, por fim, a falta de tempo. Nos falta tempo para deixar com que a experiência nos passe, nos aconteça, ou nos toque. Por isto, acredito na necessidade de nos apegar a História e a sua possibilidade de nos fazer compreender o tempo, o passado, os processos históricos e sociais, para auxiliar-nos no presente.

Como sujeitos da experiência, somos um território de passagem, sobretudo do passado e presente. Algo com uma superfície de sensibilidade na qual aquilo que passa afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, algum efeito. Portanto, ao lidar com *Medeia* de Eurípides, Chico Buarque e Paulo Pontes foram afetados, e a traduziram para sua época, deixando mais marcas e vestígios da obra grega. Do mesmo modo devemos tratar ambas, não podemos deixar com que a escrita perca sua característica de sobrevivência. Através das duas obras, do passado, devemos ser afetados, inscrever algumas marcas, deixar vestígios, e, principalmente, sermos transformados no presente. O pretérito não deve existir por si mesmo, isolado, deve estar relacionado ao presente; precisa nos retirar deste excesso de “agoras” e nos apontar caminhos por meio da reflexão e estudo.

Nas trajetórias do feminino, analisados nos atos anteriores, nos foi evidenciado como as

⁴⁰⁴ BENJAMIN, 1994, op. cit., p. 229.

⁴⁰⁵ LARROSA, Jorge. *Experiência e Paixão*. In. *Linguagem e Educação depois de Babel*. São Paulo: Autêntica, 2004. p. 151 – 165.

mulheres sofreram diante das limitações impostas ao seu grupo; a opressão, a submissão, a reclusão, o silenciamento, entre outras. Nossas protagonistas não foram amordaçadas, e concomitante a elas, muitas mulheres do seu período. Fora citado que o modelo de mulher ateniense proposto pelas principais documentações sobreviventes não caracterizava a vivência de todo o feminino do período. Houve resistências, e aquelas que se impuseram às normas sociais. Do mesmo modo em *Gota D'água*, apesar de todo o sofrimento, as Joanas da conjuntura ditatorial resistiram. Ao seu modo, enfrentaram os movimentos que as oprimiam e que insistiam em colocá-las no lugar de inferioridade. Apesar do “Milagre Econômico”, do arrocho salarial, da censura, tortura...

[...] ainda assim há resistências. Vivemos momentos decisivos do combate entre valores modernos antiutilitários e a cultura de massas. O que foi a luta pelo restabelecimento da democracia, todos conhecemos. Sabemos ainda que a ideia de nação continuou a viver, mesmo sob as formas deturpadas pelo autoritarismo dos anos 70, “do Brasil, ame-o ou deixe-o” ou do “Brasil, grande potência”. Mas uma boa parte do embate travou-se no dia a dia da vida cotidiana, por mulheres e homens que se empenharam na prática das virtudes, no trabalho honesto, no cultivo da amizade desinteressada, na valorização do desenvolvimento espiritual, no diálogo entre iguais, no exercício da solidariedade.⁴⁰⁶

O feminino escrito por Eurípides, Chico Buarque e Paulo Pontes não representava todos os femininos existentes na época. Esta categoria é plural, e nos processos históricos das diferentes temporalidades coexistiram inúmeras formas de vivenciar o feminino. As tragédias constituem-se como a visão dos seus autores com este grupo. Os dramaturgos como sujeitos sociais, relacionados com o contexto e as inquietudes históricas do seu momento, perpassaram para o seu feminino, atributos de mulheres da época. Medeias e Joanas que revelam muito das condições sociais de Atenas Clássica, e do Rio de Janeiro no ano de 1975. Muitas das outras fontes utilizadas por mais que se caracterizem pelo discurso de normatização das práticas femininas, contudo, não significava que as mulheres seguiram à risca as normas a elas impostas. Diversas resistiram, confrontaram as padronizações empregadas aos seus comportamentos.

Infelizmente, não consegui encontrar vestígios de produções femininas falando sobre si mesmas datadas do século V a.C., em Atenas. O que possuo são documentações escritas por homens – filósofos, poetas, dramaturgos, historiadores – no qual a presença, ou falta, de abordagem do feminino nos mostra muito sobre como cada um pensava e como a conjuntura compreendia as

⁴⁰⁶ MELLO & NOVAIS, 1998, op. cit., p. 643-4.

mulheres. Todavia, o feminino transgressor existiu em Atenas, a exemplo: Aspásia de Mileto, citada por Plutarco em *A Vida de Péricles* ou por Platão em *Menexeno*, fora uma filósofa de renome da Atenas Clássica. Ela era uma estrangeira em Atenas, e lá venceu os limites impostos socialmente à mulher ateniense. Conseguiu “o extraordinário feito de ter opiniões, e, sobretudo, liberdade para manifestá-las publicamente. Se pôs, além do mais, na contramão da vida cotidiana da mulher livre ateniense que se restringia aos recintos do oïkos, longe da afluência e dos olhares da rua”⁴⁰⁷.

Além dela, poderíamos citar Diotima de Mantinea, filósofa e sacerdotisa grega citada por Platão em o Banquete. Nesta obra, Sócrates referenciou o seu conhecimento sobre o conceito amor à filósofa. Destarte, por mais que o arquétipo feminino de *melissa* moldasse os comportamentos e normas sociais para o feminino na Atenas do século V a.c., muitas mulheres resistiram e se opuseram a esses padrões. Umás se tornaram filósofas, podendo perambular pelos círculos intelectuais, como Aspásia e Diotima; outras, não se calavam diante das imposições à sua categoria, como Xantipa, esposa de Sócrates, descrita pelos filósofos como uma mulher que defendia duramente sua família e seus pensamentos. Assim, no percurso da trajetória feminina na história, apesar de padrões rigorosos que buscavam limitá-las, é necessário ter em mente que a pluralidade sempre esteve no cerne das sociedades, e que muitas ultrapassaram esses limites.

Doravante, o século XX representou grandes mudanças para as mulheres. Movimentos que remonta ao século XIX pelo sufrágio feminino, depois, a luta por melhores condições salariais e no trabalho, debates em torno da emancipação feminina da figura masculina, entre outros, deram às mulheres a possibilidade de alcançar novos horizontes. Grupos feministas discursavam em torno de política, do corpo, da sexualidade; mulheres das ciências, da literatura, da poesia, do operariado, de todos os âmbitos, questionavam os lugares para elas reservados. No ano de escrita de Chico Buarque e Paulo Pontes, 1975, estava em manutenção no Brasil uma nova onda de feminismo que requeria a posse do corpo para si, sobretudo, através da simbologia do anticoncepcional. Movimentos em busca da anistia liderados por mulheres, jornais feministas escritos e editados por elas foram os principais instrumentos de difusão dos seus ideais.

Ressaltando que os grupos femininos eram plurais, abarcavam desde as moradoras de

⁴⁰⁷ SPINELLI, Miguel. *Duas mulheres de Atenas: Aspásia, a companheira de Péricles, e Xantipa, a de Sócrates*. HYPNOS, São Paulo, v. 39, 2º sem., 2017, p. 258-287.

periferias às esposas dos militares que estavam no poder. As normas comportamentais e sociais propagadas oficialmente eram de matriz cristã, todavia, não indicava que todas as mulheres do Brasil as seguissem. Joana era um perfil feminino criado sob a ótica dos dramaturgos, e, haja vista a arte teatral dialogar com o cotidiano, referenciava um tipo de mulher existente no Rio de Janeiro. Enfatizo, novamente, que não representava todas as resistências femininas. No Brasil, o enfrentamento ao status quo se deu de diversas maneiras, a de *Gota D'água* fora apenas uma, mas não menos importante. Embora seja uma história imaginária fala muito sobre o dia-a-dia carioca.

Tivemos resistência feminina no Brasil, desde os primórdios: pelo desejo de votar, a exemplo Berta Lutz, defensora do sufrágio feminino; para que as mulheres pudessem separar-se dos maridos ou sanar a desigualdade entre os sexos através de Nísia Floresta; mulheres que lutavam pelo ingresso nas universidades, ou no mercado de trabalho; que requeriam o direito de escolha do parceiro; que almejavam uma vida sexual livre, tendo o direito de falar abertamente sobre sexo e anticoncepcional; que usavam biquínis nas praias, como a atriz Leila Diniz, além de exibir a gravidez. Mulheres que enfrentavam a Ditadura Civil-Militar pelos filhos e família, como Zuzu Angel; ou que combatiam a miséria na busca de ascensão social, a exemplo de Elza Soares. Mulheres que gritaram, choraram, foram presas, torturadas, escreveram, falaram e não largaram suas lutas diárias. Nossa história é marcada por femininos, nomeados ou não, que se tornaram exemplos de resistências.

No Brasil temos inúmeros nomes e anônimas que nos possibilitaram a escrita de uma História das Mulheres. Além da escrita, nos permitiram, igualmente, ser mulheres, mesmo que ainda dentro de suas limitações. A Joana de Chico Buarque e Paulo Pontes representou as inúmeras Joanas que vivenciaram o período ditatorial, mas, além disto, representa as Joanas que temos desde o início da constituição do Brasil até hoje. Quantas mulheres na nossa história sucumbiram ou sucumbem diante do abandono familiar e estatal? Quantas mulheres foram ou são alvos das fofocas dos vizinhos? Quantas mulheres foram e são obrigadas pela conveniência a casar-se com alguém que não ama? Quantas mulheres, neste imenso país, foram e são vítimas da violência? Da marginalidade? Da pobreza? Quantas mulheres sentiam-se ou sentem-se sozinhas diante de uma multidão? Sem consolo, sem opções, sem oportunidades? São números inimagináveis.

Nós carregamos o peso de uma herança social que nos relegou muito sofrimento, repressão

e culpa. Somos inseridas em uma identidade que é resultado de um processo histórico-cultural – ressalto que identidades são plurais e mutáveis, o intuito não é engessar a categoria do feminino, mas pensar como a maioria das mulheres ainda são alvos de preconceitos. Nascemos com uma definição biológica, ou seja, homens e mulheres. Essas definições sexuais, por sua vez, construíram uma identidade social, alicerçada em elementos históricos, culturais e religiosos, para esses diferentes grupos. “Isso tudo não seria problema se a diferença não fosse tida e vivida como inferioridade na cultura ocidental, o que implica dizer que a identidade é também algo que se constrói em oposição a alguma coisa, pressupondo, portanto, o outro”.⁴⁰⁸

O outro ainda nos causa temor, ainda se constitui como o estranho. Na efemeridade do momento que vivemos conhecer o outro transforma-se em uma missão difícil. A identidade social construída historicamente para homens e mulheres corrobora a falta de conhecimento que possuímos do outro, enquanto plural, diferente e igual a mim. Tornamo-nos opostos, e, assim, nos afastamos cada vez mais. Tornamo-nos semelhantes a Jasão, no qual não receia em abandonar os compromissos de marido e pai, ao abandonar sua família por melhores condições sociais. Quantos Jasões não existiram ou existem por aí? Que colocam a carreira profissional acima de tudo e de todos? Que não se culpam em desemparrar os familiares em detrimento das próprias conquistas e felicidade? Que se casam por interesse? Que abandonam seus lugares de origens, negando aqueles que constituíram sua formação enquanto ser humano e voltando-se contra eles? Os números são, também, inimagináveis.

Desta forma, concretizamos a ideia de que a linguagem teatral traduz personagens reais, do cotidiano, que vivenciam a História. Podemos analisar a tragédia possuindo duas abordagens, diferentes entre si: uma, que concebe o “pensamento humano como um processo psicológico, ligado à pessoa e governado por leis, e a pluralista, que o concebe como um produtivo coletivo, codificado culturalmente e historicamente construído”⁴⁰⁹. Para um, o pensamento está no mundo, e outro na cabeça. Ao inquirir os dramaturgos enquanto sujeitos sociais, devemos levar em conta que suas produções possuem características pessoais de quem as escrevem, mas o próprio processo de escrita está vinculado ao coletivo, às conjunturas culturais e históricas. O pensamento dele está

⁴⁰⁸ SAFFIOTI, Heleieth I. B.; MUÑOZ-VARGAS, Monica. (orgs.). *Mulher brasileira é assim*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, NIPAS, 1994. p. 187.

⁴⁰⁹ CHARTIER, 2003, op. cit, p. 26.

além de sua cabeça, no mundo. Mesmo com as características psicológicas e as leis escolhidas para construir suas obras, os artistas emergem de um contexto que os influenciam.

Nesta linha de raciocínio podemos continuar nossas indagações acerca das personagens de *Gota D'água*. Creonte era o proprietário do conjunto habitacional que explorava os seus moradores e não compreendia a realidade social dos mais pobres, acreditava que suas atitudes eram justificadas pelo fato de que “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”.⁴¹⁰ A exploração era em nome do “progresso” do país, da mesma forma que o arrocho salarial. Era necessário privar a população dos bens básicos para que o país pudesse progredir, contudo, a progressão era dos grupos mais poderosos, como representa Creonte.

Quantos Creontes existiram ou existiu na sociedade brasileira, inclusive carioca? Quantos homens justificaram ou justificam sua exploração aos mais pobres com o progresso? Quantos despejaram ou despejam moradores que, – a exemplo, os bancos financiadores de habitações com juros exorbitantes –, apesar de terem pago o dobro do valor da casa, não conseguiram continuar pagando? Que esbanjam luxo e riqueza ao mesmo tempo que boa parte da população perece em meio a pobreza e miséria? Que não tem compaixão pelo outro, ou reconhecimento do outro, com suas dificuldades e necessidades? Os números, igualmente, são inimagináveis. Desde os primórdios da nossa sociedade, a disparidade econômica entre os diferentes grupos sociais é alarmante. E, infelizmente, apesar de vitórias – não podemos negar – a desigualdade social ainda é um grande problema a ser enfrentado no Brasil, e, muitos, continuam a não se preocupar.

Presenciamos Joanas e filhos morrendo, diariamente, de sede e inanição. Desprezados, esquecidos, jogados ao relento por uma sociedade que pouco se preocupa. Assistimos, acomodados e pouco impressionados, na televisão ou computador, pessoas falecendo, em todas as regiões brasileiras. Não apenas nos sertões, ou espaços distantes, mas, muitas vezes, ao nosso lado, nas grandes metrópoles. Regiões periféricas que crescem cada vez mais, concomitante ao crescimento da violência e desemprego. Gerações destruídas precocemente pela falta de amparo estatal e social. Como afirmou Larrosa, deixamos com que as coisas parassem de nos tocar, nos sensibilizar e nos

⁴¹⁰ BUARQUE & PONTES, 1975, op. cit., p. 95.

transformar. Talvez, a última revolução tecnológica também tenha nos transformado em robôs. Até quando deixaremos nossas crianças morrerem, nossas irmãs e irmãos suicidarem-se? Vamos assistir a isto como se fosse apenas um espetáculo? Quando vamos sair do lugar de espectadores para o de agentes?

Interessante, que Anatol Rosenfeld, grande estudioso do teatro, via a tragédia como a participação no naufrágio do homem: “ele quer o infinito, mas não é infinito e naufraga”⁴¹¹. Geralmente nos preocupamos com a eternidade, mas o tempo nos é presente e humano, logo, efêmero. E neste pouco tempo que nos é dado, nós, muitas vezes, naufragamos. Nas nossas dúvidas, medos, anseios, individualidade, frieza, apatia, desconhecimento do outro. Talvez, tendo esperança, poderíamos destinar este tempo, além das nossas necessidades pessoais que são compreensíveis, a um estudo, análise e conhecimento daqueles que nos cercam. Devemos aprender a não cegar, ao contrário, enxergar o mundo e as raízes dos seus problemas. Na convicção de que podemos mudá-lo, contestá-lo e resistir. Se Gordon Craig acreditava que o palco deve tornar perceptível o murmúrio da eternidade, nós, igualmente, devemos tornar nossas ações eternas, através das heranças que deixaremos aos futuros.

Enquanto mulher, é com pesar que vejo quantas lutas, antigas, ainda não foram vencidas e quantas embates ainda estão por vir. Ainda somos vistas, por muitos, como inferiores; alguns esperam de nós a submissão; somos alvo de violências e assassinatos, basta ver o mapa de violência do Brasil, o número de feminicídios é assustador, inclusive os cometidos no lar; os abandonos parentais continuam; somos presas fáceis para as tagarelices acerca da vida de outrem; e, ainda esperam de nós a total responsabilidade pela criação de nossos filhos. Contudo, como nossas protagonistas, não devemos silenciar. Precisamos continuar buscando melhores condições para o feminino, desde o âmbito doméstico ao profissional. Travando nossas lutas cotidianas por melhorias e deixando para as futuras gerações um lugar mais saudável para viver.

Enquanto brasileira, diante do cenário político e econômico que vivenciamos atualmente, sinto mais pesar ainda. Estamos perdendo direitos alcançados historicamente, vendo as lutas de nossos antepassados desmoronarem na nossa frente. Mas esta conjuntura reforça a necessidade de nos conscientizarmos para combater uma política que desde muito cedo reprimiu os mais pobres e

⁴¹¹ ROSENFELD, 2009, op. cit., p. 36.

marginalizados da nossa sociedade. De fato, na história do Brasil o poder esteve concentrado, por muito tempo, na mão de poucos, contudo devemos travar nossos embates para alcançar mudanças e evitar que mais Joanas e filhos pereçam. Afastar os Creontes do poder, e, assim, finalmente ser possível viver democraticamente, alçados a outras tragédias cotidianas que não seja a da miséria e violência.

Se apegando a esperança, os que se incomodam com esta desigualdade tecem resistências, através da arte, da pesquisa, do estudo, dos questionamentos, da insatisfação com a conjuntura política e social brasileira. Reconhecemos as diferenças, que cada ser humano é único, mas, buscamos a igualdade perante o Estado, as leis, as oportunidades, entre outros.

[...] a igualdade que todos esses pensadores defendem não é a igualdade de capacidade ou de realizações, mas de circunstâncias, instituições e maneiras de viver. A desigualdade que se deplora não é a desigualdade de dotes pessoais, mas de ambiente social ou econômico. (...) Eles sustentam que (...) sendo o homem o que é, as instituições sociais – direitos de propriedade, organização industrial, sistemas educacionais ou de saúde pública – deviam ser planejadas, na medida do possível, para acentuar e reforçar não as diferenças de classe que dividem, mas a humanidade comum que a todos une e congrega.⁴¹²

As instituições sociais, sobretudo o Estado, deveriam garantir a possibilidade de existências igualitárias entre todos os habitantes do país. Entretanto, no atual contexto de crises – humana, política, social e econômica – que vivemos, além da suscitação do fantasma da pobreza – de espírito e de dinheiro – ao nosso redor, nos lança a uma sombra de insegurança, de perplexidade e dúvida quanto a viabilidade e responsabilidade de um sistema econômico que não parece saber distribuir tão bem quanto acumular. Portanto, se houvera projetos de outrora que buscava articular as vozes do povo, presentemente devemos almejar algo semelhante. Bem como a corrente teatral seguida por Chico Buarque e Paulo Pontes que tentava se “nacionalizar”, nós devemos “nacionalizar” nossas lutas, trazendo-as para o centro de debate. Se atualmente nosso som é quase inaudível em meio à cacofonia dos escândalos políticos, pretendamos ter mais ecos.

E que esses ecos ressoem nas nossas conversas cotidianas, nas nossas leituras e estudos, nas nossas aulas, e nos diversos âmbitos que atuarmos. Que sejamos um pouco mais “mulheres,

⁴¹² WILLIAMS, Raymond, 1921. *Cultura e Sociedade: 1780-1950*. Tradução de Leônidas H. B. Hegenberg, Octanny Silveira da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Editora Nacional, 1969. p. 233.

sábias e estrangeiras”. Mulheres, não silenciando diante da opressão diária; sábias, reconhecendo as condições que estamos submetidas, e, estrangeiras, no sentido de que nunca nos acomodemos demais em algo, que sempre haja uma centelha de incômodo e estranheza, para que essa centelha nos impulsione a buscar novos lugares. Que sejamos protagonistas de nossas vidas e ações, tornemo-nos palco, e deixemos que a história nos mostre a trajetória de nossa humanidade, para que assim possamos refletir, e, seguir em nossas lutas por dias melhores. Para que, no fim, a morte de Joana não tenha sido em vão.

7. REFERÊNCIAS

7.1. FONTES

ARISTÓFANES. *A greve do sexo (Lístrata); A revolução das mulheres/ Aristófanes*; tradução do grego e introdução de Mario da Gama Kury. 5 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ARISTÓTELES, 384-322 a.C. *Poética/Aristóteles*. Edição Bilingue. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015. 232 p.

BUARQUE, Chico. PONTES, Paulo. *Gota D'água: uma tragédia brasileira*. Inspirado em concepção de Oduvaldo Vianna Filho. 29ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

CASTELLO BRANCO, Carlos. *Os militares no poder*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

EURÍPIDES, c. 480-406 a.C. *Medeia*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira; comentário de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Ed. 34, 2010.

HERÓDOTOS. *Histórias*. Tradução Mario da Gama Kury, Brasília: Editora da UNB, 1989.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 3ª Edição. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 1995.

HOMERO. *A Ilíada*. Tradução Carlos Alberto Nunes, 2º edição – São Paulo: Ediouro, 2009.

_____. *A Odisseia*. Tradução Manoel Odorico Mendes, 2º edição – São Paulo: Atena Editora, 1957.

MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Fernando Peixoto org. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. p. 215 – 262. (Coletânea de críticas, reportagens e entrevistas publicadas no Jornal do Brasil, entre 1963 e 1982.

TUCÍDIDES (c. 460 – c. 400 a. C.). *História da Guerra do Peloponeso*. Prefácio de Helio Jaguaribe. Tradução do grego de Mário da Gama Kury. 4ª. Edição. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001. 584 p.

PLATÃO. *República*. Tradução de Enrico Corvisieri. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 2002.

XENOFONTE. *Econômico*. Tradução e introdução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 99 p.

7.1.1. JORNAIS:

Correio da Manhã. Rio de Janeiro – RJ. 13 de Julho de 1972.

O Movimento. São Paulo – SP. nº 2. 14 de Julho de 1975.

Opinião. Rio de Janeiro – RJ. 8 de Maio de 1975.

_____. Rio de Janeiro – RJ. 23 de maio de 1975.

_____. Rio de Janeiro, RJ. 19 de dezembro de 1975.

_____. Rio de Janeiro, RJ. 23 de julho de 1976.

Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro – RJ. 5 de janeiro de 1970.

_____. Rio de Janeiro – RJ, 22 de Janeiro de 1970.

_____. Rio de Janeiro – RJ. 5 de julho de 1972.

_____. Rio de Janeiro – RJ. 4 de agosto de 1972.

_____. Rio de Janeiro – RJ, 19-20 de maio de 1973.

_____. Rio de Janeiro – RJ. 8-9 de fevereiro de 1975.

_____. Rio de Janeiro – RJ. 17 de junho de 1975.

_____. Rio de Janeiro – RJ. 19 de junho de 1975.

_____. Rio de Janeiro – RJ. 20 de novembro de 1975.

(Jornais retirados do acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional)

Nós Mulheres. São Paulo – SP. Nº 1. Junho/1976.

_____. São Paulo – SP. Nº 2. Set-Out, 1976.

_____. São Paulo – SP. Nº 3. Nov-Dez, 1976.

_____. São Paulo – SP. Nº 4. Mar-Abr, 1977.

(Jornal retirado do acervo digital especial da Fundação Carlos Chagas).

7.1.2. FOLHETOS:

Paulo Pontes: a arte da resistência (testemunhos e teatro). Depoimentos a Rui Veiga e Mario Augusto Jakobskind. Versus, São Paulo. 1977.

VERNANT, Jean-Pierre; HINGLEY, Richard. *Textos didáticos: repensando o mundo antigo*. Traduções de Renata Cardoso Belebony e Renata Senna Garraffoni. Campinas: IFCH/UNICAMP, nº 47, Março de 2002. 62 p.

7.2. BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de. WEIS, Luiz. Carro Zero e Pau de Arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militares. In. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. Volume 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ARIÈS, Philippe. *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média*. Tradução Pedro Jordão. Lisboa, Portugal: Editorial Teorema, Lda.1988.

AVELINO, Yvone Dias. *Os labirintos da arte de narrar: história e literatura*. In. História, cotidiano e linguagens. 1. Ed. São Paulo: Expressão & Arte, 2012. p. 249 – 268.

BENJAMIN, Walter, 1892 – 1940. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. 6ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991

BOLEN, Jean Shinoda. *As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres*. Tradução Maria Lydia Remédio; revisão Ivo Storniolo]. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

BRANDÃO, Junito de Souza, 1926 – 1995. *Mitologia grega, vol. II*. 21ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. 357 p.

_____. *Mitologia grega, vol. III*. 19ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. 436 p.

BULFINCH, Thomas. 1796-1867. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis / Thomas Bulfinch: tradução de David Jardim Júnior*. 26ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. *Chico Buarque: um moderno trovador/Luciana Eleonora de Freitas Calado. – João Pessoa: Ideia, 2000. 132 p.*

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. (orgs). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997.

CASSIN, Bárbara. *O efeito sofisticado: sofisticada, filosofia, retórica, literatura/ Bárbara Cassin; tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro*. São Paulo: Editora 34, 2005. 448 p.

CASSORLA, Roosevelt M. S.. *O que é suicídio?* 2ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

CASTRO, Hebe. História Social. In. CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. (orgs). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de Fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira de Alves. 22ª Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

_____. (org.) *A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar*. Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre

Mayol. Tradução de Ephraim Ferreira de Alves e Lúcia Endlich Orth. 9ª Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

_____. *A cultura no plural*. Tradução Enid Abreu Dobránsky. Campinas, SP: Papyrus, 1995

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

CHARTIER, Roger. 1945 – *Formas e sentido*. *Cultura Escrita: entre distinção e apropriação*. Tradução Maria de Lourdes Meirelles Matencio – Campinas, SP: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003. - Coleção Histórias de Leitura.

_____. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. 2ª Edição. Lisboa: Difel Difusão Editorial Lda, 2002.

_____. *A história ou a leitura do tempo*. Tradução de Cristina Antunes. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

_____. *O mundo como representação*. *Annales*. Paris, no 6, p. 1505 – 1520, nov- dez, 1989.

COELHO, M. C. M. N.. *Medéia, metamorfoses do gênero*. *Letras Clássicas (USP)*, v. 9, p. 157-178, 2005.

COLLING, Ana Maria. *A resistência da mulher à Ditadura Militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Record – Rosa dos Tempos, 1997. p. 40.

CORDEIRO, Janaína Martins. “*A nação que salvou a si mesma*”: *Entre memória, história, a campanha da mulher pela democracia (1962 – 1974)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense, Departamento de História, 2008.

DEL PRIORE, Mary (org.) *História das mulheres no Brasil*. 5ª ed. São Paulo: Contexto, 2001.

DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Tradução Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

DREIFUSS, René. *1964: a conquista do Estado*. Petrópolis: Vozes, 1981

FARIA, Keila Maria de. *A face negra de Medeia: uma imagem invertida*. *Alethéia (Goiânia)*, v. 1, p. 1-17, 2008.

FARGE, Arlette. *Do sofrimento*. In. Lugares para a história. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p. 13 – 23.

FERREIRA, Luísa de Nazaré. *A fúria de Medeia*. *Humanitas, Coimbra*, v. 47, p. 61 -84, 1997.

FONSECA, Cláudia. Ser mulher, mãe e pobre. In. DEL PRIORE, Mary (org.) *História das mulheres no Brasil*. 5ª ed. São Paulo: Contexto, 2001. p. 512 – 621.

GIANNAZI, Carlos. *A doutrina de Segurança Nacional e o “Milagre Econômico” (1969/1973)*. São Paulo: Cortez, 2013.

- GUÉNOUN, Denis. 1946- *O teatro é necessário?* Tradução Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Debates; 298/ dirigida por J. Guinsburg).
- GRIMAL, Pierre. *O teatro antigo*. Tradução António M. Gomes da Silva. Lisboa: Edições 70, s.a.
- _____. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Tradução de Victor Jabouille. - Rio de Janeiro: Bertrand, 1994
- GUTHRIE, W. K. C. *Os Sofistas*. Tradução João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1995.
- HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Tradução Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 1999.
- JAEGER, Werner Wilhelm, 1888 – 1961. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução Artur M. Parreira. [Adaptação do texto para a edição brasileira Monica Stahel; revisão do texto grego Gilson César Cardoso de Souza]. 5ª Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- KURY, Mario da Gama. Introdução. In. EURÍPEDES, 480 – 406 a.c. *Medéia; Hipólito; As troianas*. Tradução do grego, apresentação e notas, Mário da Gama Kury. 7. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- LARROSA, Jorge. Experiência e Paixão. In. *Linguagem e Educação depois de Babel*. São Paulo: Autêntica, 2004. p. 151 – 165.
- LEITE, R. S. C.. *Brasil Mulher e Nós Mulheres: origens da imprensa feminista brasileira*. Cadernos de Crítica Feminista, CFH/CCE/UFSC, v. 11, p. 234-321, 2003.
- LESSA, Fábio de Souza. *Mulheres de Atenas: mélixa – do gineceu à agora*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010. 124 p.
- _____. *O feminino em Atenas*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004. 223 p.
- LESKY, Albin, 1896. *A tragédia grega*. Tradução J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- LOURAUX, Nicole. *Maneiras trágicas de matar uma mulher: Imaginário da Grécia Antiga*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- MAGGIO, Paula. *Infanticídio e a morte culposa do recém-nascido*. 2004.
- MALHADAS, Daisi. *Tragédia Grega: o mito em cena*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- MARIÓ, Estanislao Gacituá; WOOLCOCK, Michael (ogs.) *Exclusão Social e mobilidade no Brasil*. Brasília: IPEA: Banco Mundial, 2005.
- MATOS, M. I. S. História, Mulher e Poder: da invisibilidade ao gênero. In: SILVA, G. V.; NADER, M.B.; FRANCO, S.P. (org.) *História, Mulher e Poder*. Vitória: Edufes, 2006. p. 9 – 23.
- MATOS, M. I. S; SOIHET, R. *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- MAYOL, Pierre. Primeira Parte: Morar. In. *A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar*. Michel

de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol. Tradução de Ephraim Ferreira de Alves e Lúcia Endlich Orth. 9ª Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

MELLO, João Manuel Cardoso de.; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. Volume 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. 2ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. 165p.

MONTES, Maria Lucia. As figuras do sagrado: entre o público e o privado. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. Volume 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução, notas, e posfácio J. Guinburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PACHECO, Siomara Ferrite Pereira. *Discurso, Cognição e Sociedade: texto e contexto na representação do feminino por Chico Buarque de Holanda*. 210 p. Tese apresentada na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2014.

PANTEL, Pauline S. A História das Mulheres na História da Antiguidade, Hoje. In: DUBY, G. PERROT, M. (org.) *História das Mulheres no Ocidente*. Porto: Afrontamento, v. I, 1993.

PEDRO, Joana Maria. *Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos (1970-1978)*. Revista Brasileira de História, v. 26, p. 249, 2006.

_____. As representações do corpo feminino nas práticas contraceptivas, abortivas e no infanticídio – século XX. In. MATOS, M. I. S. de; SOIHET, R. *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora Unesp, 2003. p. 157 - 176

PEIXOTO, Fernando. 1937 – *O que é teatro*. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1986.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios*. Tradução Viviane Ribeiro. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2005. 520 p.

_____. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

PINTO, Fábio Ferreira. *De musas e de transgressoras – um recorte do feminino em Chico Buarque: um enfoque sistêmico-funcional*. Dissertação apresentada na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo no Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem. São Paulo, 11 de junho de 2015. 65 p.

PRADO, Décio de Almeida, 1917 – 2000. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009. Coleção debates dirigida por J. Guinburg.

RAGO, Margareth. Ser mulher no século XXI: ou carta de alforria. In. VENTURI, Gustavo; RECAMÁN, Marisol; OLIVEIRA, Suely (orgs). *A mulher brasileira nos espaços público e privado*. 1. Edição. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tradução Claudia Berliner; revisão da tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar; introdução Hélio Salles Gentil. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

RINNE, Olga. *Medeia: o direito à ira e ao ciúme*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

ROSENFELD, Anatol, 1912 – 1973. *A Arte do teatro: aulas de Anatol Rosenfeld (1968)*/registradas por Neusa Martins. São Paulo: Pubifolha, 2009.

_____. *Teatro moderno*. [organização Nancy Fernandes e J. Guinsburg]. - São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Teatro em crise: caminhos e descaminhos*. Organização Nanci Fernandes. 1ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. Gênero e patriarcado: violência contra as mulheres. In. VENTURI, Gustavo; RECAMÁN, Marisol; OLIVEIRA, Suely (orgs). *A mulher brasileira nos espaços público e privado*. 1. Edição. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SAFFIOTI, Heleieth I. B.; MUÑOZ-VARGAS, Monica. (orgs.). *Mulher brasileira é assim*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, NIPAS, 1994.

SARTI, Cynthia Andersen. *É sina que a gente traz ser mulher na periferia urbana*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo. 1985.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. Volume 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCOTT, Joan Wallach. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação e realidade. Porto Alegre, vol. 20, no 2, jul/dez. 1995, pp. 71 – 99

SHÜLER, Donald. *Introdução: A eclosão do irracional no teatro de Eurípidés*. In. EURÍPIDES. *As Fenícias*. Porto Alegre: L&PM, 2008. p. 7 – 24.

SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In: DEL PRIORE, Mary (org.) *História das mulheres no Brasil*. 5ª ed. São Paulo: Contexto, 2001.

_____. SOIHET, Rachel. História das Mulheres. In. CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. (orgs). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997.

SOUZA, Jessé. *A construção social da subcidadania: para uma sociologia política da modernidade periférica*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2003.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2010.

VENTURI, Gustavo; RECAMÁN, Marisol; OLIVEIRA, Suely (orgs). *A mulher brasileira nos espaços público e privado*. 1. Edição. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 247.

VERNANT, Jean-Pierre, 1914. *As origens do pensamento grego* / Jean-Pierre Vernant; tradução de

Ísis Borges B. da Fonseca – 19ª Ed. – Rio de Janeiro: Difel, 2010. 144p.

_____. *O universo, os deuses, os homens*/ Jean-Pierre Vernant; tradução Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das letras, 2000. 209 p.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

VERNANT, Jean-Pierre; HINGLEY, Richard. *Textos didáticos: repensando o mundo antigo*. Traduções de Renata Cardoso Belebony e Renata Senna Garraffoni. Campinas: IFCH/UNICAMP, nº 47, Março de 2002.

VERO, Judith. *Paixões Estrangeiras: A vingança*. Tese apresentada à Pós-Graduação de Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

VIEIRA, Trajano. *O destemor de Medeia e o teatro do horror*. In. EURÍPIDES, c. 480-406 a.C. Medeia. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira; comentário de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Ed. 34, 2010. p. 157 – 176.

WILLIAMS, Raymond, 1921. *Cultura e Sociedade: 1780-1950*. Tradução de Leônidas H. B. Hegenberg, Octanny Silveira da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Editora Nacional, 1969.

WOOF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Souza. São Paulo: Tordesilhas, 2014.