

---

# O banquete da meia dúzia

## fontes e estruturas de *Gota d'água*

*Fernando Marques*

Professor / UniCEUB e doutorando em Literatura Brasileira / UnB

Quando *Gota d'água* estreou no Rio de Janeiro, em dezembro de 1975, o teatro brasileiro vivia sob a tutela inamistosa da censura. Naquele momento, a esperança de ver os palcos livres da ação censória ainda se mostrava frágil — seria preciso esperar quatro anos até que a situação política começasse a se normalizar. Protestos diretos, abordagem franca da realidade nacional, assim como manifestações contraculturais, encontravam dificuldade para se afirmar ou eram simplesmente impraticáveis. *Gota d'água* “parecia dificilmente capaz de vencer a barreira da censura”, anota Yan Michalski em *O teatro sob pressão*. Felizmente, foi liberada.

Paulo Pontes e Chico Buarque, os autores do musical, adaptavam a grega *Medéia*, de Eurípides, a partir de concepção de Oduvaldo Vianna Filho, morto em 1974. Mais que mera concepção, as idéias de Vianinha se haviam materializado no *Caso Especial* que escrevera para a TV Globo no início dos anos 70. Paulo e Chico devem ao criador da *Medéia* televisiva o achado de trazer para a atualidade dos subúrbios cariocas a trama da grande peça clássica. O tratamento dado por eles ao tema soube desenvolver-se com independência, mas conservou diversos traços — a personagem principal torna-se macumbeira e Jasão é compositor popular em ambas as histórias, por exemplo. E se nota, mesmo sob os

versos de Chico, aqui ou ali, alguma dívida com relação ao trabalho de Vianna. A edição da peça em livro reconhece que o trabalho foi “inspirado em concepção de Oduvaldo Vianna Filho”.

Tanto para Vianinha, no *Caso Especial*, cujo roteiro foi publicado em 1999 pela revista *Cultura Vozes*, quanto para os autores de *Gota d'água*, tratava-se de utilizar o enredo e as personagens gregas para iluminar a realidade do dito milagre econômico brasileiro. A máscara do ambicioso e calculista Jasão, da peça de Eurípidés, viria representar os poucos indivíduos ou setores da classe média e, em escala ainda menor, das camadas pobres que haviam sido convidados para “o banquete da meia dúzia”. A renda concentrava-se, o país crescia obrigando a maioria a apertar os cintos; no plano político, o regime autoritário buscava silenciar as dissidências; o crescimento econômico, no entanto, mesmo desequilibrado, aprendera a arregimentar os melhores, os mais capazes (ou alguns dos mais capazes), aproveitando-lhes o talento.

Por outro lado, aos muitos excluídos do banquete parecia restar o desespero, figurado na vingança terrível de Joana, a Medéia carioca, que acabou por assassinar os próprios filhos e se matar para, com o crime, ferir brutalmente o ex-marido Jasão (referência indireta à luta armada?). Este a trocara pela filha de um homem tão rico quanto sem escrúpulos, personagem que manteve, do modelo grego, o ar despótico e o nome, Creonte. Na peça brasileira, Creonte torna-se emblema das práticas econômicas predatórias.

Do ponto de vista estético, ângulo que devemos privilegiar aqui, a tarefa é a de indicar as alterações e ampliações do modelo clássico e do texto de Vianinha que os autores de *Gota d'água* operaram com vistas a seus objetivos estéticos e políticos; vamos procurar entender como se estrutura o musical. Beleza artística e empenho social são

---

indissociáveis nessa obra, e o laço entre as duas instâncias justamente responde por boa parte de suas qualidades.

Chico Buarque e Paulo Pontes redigiram o texto em versos e o enriqueceram com canções. Segundo afirmam no prefácio à peça, três preocupações básicas nortearam o trabalho: compreender a já aludida “experiência capitalista que se vem implantando aqui — radical, violentamente predatória, impiedosamente seletiva”, experiência essa que “adquiriu um trágico dinamismo” nos anos 70.

A segunda inquietação dizia respeito ao fato de que “o povo sumiu da cultura produzida no Brasil — dos jornais, dos filmes, das peças, da tv, da literatura, etc.” Por fim, os autores pretendiam trazer a palavra de volta aos palcos, já que “as mais indagativas e generosas realizações desse período têm como característica principal a ascendência de estímulos sonoros e visuais sobre a palavra”. Com o texto elaborado em versos, intensificava-se o diálogo, “um pouco porque a poesia exprime melhor a densidade de sentimentos que move os personagens”. O mais importante: desejava-se compreender o que se passava no Brasil e para isso era necessário, pensavam Paulo e Chico, devolver “à múltipla eloquência da palavra o centro do fenômeno dramático”.

## **Fontes**

Um dos traços relevantes da *Medéia* de Eurípidés é o fato de a ação desencadear-se sem que seu curso esteja previamente determinado pelos deuses, isto é, por forças superiores às personagens. Os sentimentos de Medéia, estrangeira em Corinto, traída e abandonada por Jáson, pai de seus dois filhos, pertencem somente a ela — a comunidade, o mundo à volta parecem alheios a sua sorte. O coro de quatro figuras femininas, é verdade, participa, solidário, das aflições de Medéia; mas o que está em causa é antes a condição social das mulheres. A própria personagem principal, com a provável anuência do coro, diz: “Das criaturas todas

que têm vida e pensam,/somos nós, as mulheres, as mais sofredoras”. Embora fale em termos aparentemente gerais, em seguida aludirá a circunstâncias muito específicas, segundo as quais se processavam os casamentos naquele tempo e lugar.

Os poderes fantásticos de Medéia a vinculam, como nota o tradutor Mário da Gama Kury no prólogo, “a uma região habitada por bárbaros entre os quais imperava a feitiçaria”, à atmosfera primitiva, enfim. O procedimento de Jáson, ferindo mulher dotada de tal têmpera, a conduz à vingança sanguinolenta: o assassinato de Creonte, da filha deste, prestes a casar-se com Jáson, e de seus próprios filhos com o homem que a deixara.

Os dons de feiticeira não alteram o fato de que Medéia responde por si mesma e não por circunstâncias que a ultrapassam, ao contrário, portanto, do que se dá com Electra ou Antígona: o que a move não é a vingança vista como necessária à sobrevivência do clã, nem são os deveres para com parentes mortos. Ela pode, sim, representar a condição da mulher de modo mais amplo, a situação do sexo feminino em certa sociedade e em certa época — mas não seu destino inexorável.

Exatamente por essa razão, a personagem grega se presta a atualizações como as que foram realizadas no Brasil. Medéia já é moderna; a peça de que faz parte antecipa a passagem da tragédia para o drama: do destino largo que paira sobre os homens à redução dos motivos dramáticos à escala humana (mas não pedestre ou prosaica, necessariamente). O que houver de inexorável em sua trajetória estará determinado por seus sentimentos “primitivos”, como assinala Kury, por seu temperamento pouco propenso a contemporizações.

Medéia procede da Cólquida, para onde não pode voltar, já que matou o próprio irmão para casar-se com Jáson (segundo os passos mitológicos que antecedem a ação da peça). Vianinha, no texto escrito

---

para a televisão, fez corresponder a condição de estrangeira em Corinto à condição também pouco favorável de habitante de um “conjunto residencial popular já velho”. Era importante marcar a distância que separa a mulher do homem amado: arrasada pela situação de abandono, a já pobre Medéia deixa que o dia-a-dia se deteriore. Jasão, sambista que começa a fazer sucesso e que está noivo da filha de Creonte Santana, “presidente de honra dos Unidos do Guadalupe”, tem boas perspectivas, enquanto a ex-mulher entrega-se ao desalento.

A emblematização é clara. De um lado, os que foram aceitos para além da porta estreita que divide ricos e pobres, representados em Jasão; de outro, os que ficam, representados por Medéia. Esse esquema básico, segundo o qual o roteiro de Vianinha se organiza, será reutilizado em *Gota d’água* (naturalmente, o que entendemos por esquema básico não esgota a riqueza semântica dos textos).

A peça grega, como em geral acontece nas tragédias, não mostra a cena em que a filha de Creonte e, em seguida, o próprio tirano são mortos em meio a dores medonhas, provocadas pelo véu e pelo diadema de ouro presenteados por Medéia à jovem. A passagem é narrada pelo Mensageiro — o que de modo algum lhe retira a força. Vianinha, atento aos hábitos dramáticos modernos, cria a cena da festa de casamento em plena quadra da escola, fazendo que Jasão perceba o que está para ocorrer e tente alertar Creonte e Creusa, sem conseguir evitar que pai e filha provem do bolo envenenado com que Medéia lhes brindara.

O desfecho da adaptação televisiva difere do modelo grego (assim como o final de *Gota d’água* irá divergir do adotado por Vianinha). Na peça de Eurípidés, Medéia consegue matar Creonte, sua filha e, não contente, os próprios filhos; em seguida, foge no carro do Sol. Jáson trava diálogo violento com a mulher, mas não acha tempo sequer para tocar nos meninos mortos.

Vianinha, nas seções finais, optou por uma perseguição policial a Medéia, com a busca dos garotos (Jasão e povo participam da perseguição e da busca), dando tom de *thriller* ao texto. Mas, talvez considerando a natureza do veículo a que o roteiro se destinava, fez os quitutes envenenados de Medéia atingirem Creonte e a filha, mas não as crianças – salvas no final. Ressalve-se que, mesmo tendo tido a intenção de poupar o telespectador de um desfecho inteiramente mórbido, o autor conseguiu emprestar grande beleza a seu texto, com o contraponto entre a dor de Jasão (Creusa morreu, Creonte ficará inválido) e a alegria ingênua exibida pelas crianças, alheias aos fatos – alegria que se transmite, é claro, ao pai.

Algumas falas como que resumem a força do roteiro de Vianinha. Por exemplo: “Nunca se sente tanto a vida, como quando se encosta na morte”, diz Medéia. Ouçam-se também estas palavras de Dolores (que faz as vezes da Ama), no desfecho, aparentemente endereçadas ao telespectador convencional: “Ninguém quer saber onde começa a desgraça, Jasão. Só querem ver onde ela termina...”

Egeu, rei de Atenas na peça grega, transformado em motorista de táxi, lança o corpo da criminosa ao mar, atendendo a pedido feito por ela. Medéia pretendeu deixar a impressão de sua vingança ter sido completa. O homem diz: “Descansa em paz, assassina”.

### **Gota d'água**

O coro de figuras femininas, presente à peça de Eurípidés, desaparece na adaptação de Vianinha, que escreveu drama cerrado, dispensando certas convenções do gênero trágico. Mas reaparece em *Gota d'água*, representado pelas Vizinhas. Outras mudanças dizem respeito à dimensão das personagens. Por exemplo: a filha de Creonte, na tragédia grega, é apenas referida pelas demais criaturas, sem vir à cena; no *Caso Especial* de Vianna Filho, ganha a forma de Creusa, que,

---

no entanto, fala muito pouco; e cresce em *Gota d'água*, com o nome de Alma, personagem que tem alguma importância, embora não decisiva, junto a Jasão. Os três textos, de todo modo, parecem apontar para o fato de que o casamento de Jasão com a filha do tirano não se fazia exatamente por amor, ainda que o homem sinta o golpe desferido por Medéia contra a noiva e o futuro sogro — na peça grega e no roteiro televisivo. Em *Gota d'água*, diga-se, o assassinato de Creonte e filha sequer chega a se realizar. Nesta última peça, a vitória pertence a Creonte, mais que à vingativa Joana.

Os autores falam em *sets* no que toca à disposição cênica dos ambientes: há o *set* das Vizinhas, o do botequim, onde os homens se reúnem, o *set* da oficina onde trabalha mestre Egeu, líder local, o *set* de Joana, o de Creonte. A luz, que sobe ou some em cada um desses espaços, tem a função de conduzir a narrativa. Os autores jogam habilmente, em alguns instantes, com passagens de um para outro *set*, inclusive fazendo com que dialoguem lúdica e ritmicamente: falas em um dos locais parecem responder ou corresponder a falas ditas em outro, sem que haja relação direta entre elas.

A peça de Paulo Pontes e Chico Buarque difere das que a precedem por envolver humor e música. Personagens como o gigolô Cacetão, na sua franqueza, garantem comicidade a certas passagens. A embolada cantada por Cacetão ainda no primeiro ato e a paródia que ele faz, no segundo ato, da música “Flor da idade” são cômicas. O primeiro ato se encerra, lembre-se, com a “corrente de boatos coreografada”, na qual se comentam os preparativos para a festa de casamento de Jasão e Alma, sob patrocínio de Creonte, o dono do conjunto habitacional onde se passa a história. O humor atenua passagens dolorosas, mas também pode acirrará-las — pelo contraste que tende ao absurdo.

Os versos hábeis — nesta passagem, muito coloquiais — de Chico

Buarque dão forma aos chamarizes, todos muito concretos, com que se pretende comprar Jasão (ele chega a achar o dote exagerado). Alma descreve o apartamento em que vão viver:

Sala de jantar,  
living e nossa suite dão vista pro mar  
Dos outros quartos dá pra ver o Redentor  
Mas Jasão, você inda não sabe da maior  
surpresa que papai me aprontou. Adivinha  
quando eu abri a porta, sabe o que é que tinha?  
Tudo que é eletrodoméstico: gravador  
e aspirador, e enceradeira, e geladeira,  
televisão a cores, ar condicionado,  
você precisa ver, tudo isso já comprado,  
tudo isso já instalado pela casa inteira...  
Desta vez papai deu uma boa caprichada

O rapaz limita-se a gemer: “E precisa disso tudo só pra nós dois?”

Ela: “Por enquanto é só eu e você, mas depois/vem o bebê, vem a babá, vem a empregada/e vêm nossos convidados... Estou errada?”

A peça tem momentos amenos, como esse. Mas o tom dominante é menos leve e mais lúgubre. Aqui, podemos voltar ao prefácio escrito pelos autores, especialmente ao ponto em que defendem o retorno do povo brasileiro aos palcos. Eles entendem, com alguma razão, que nossa originalidade nacional liga-se às fontes populares, que podem e devem ser conhecidas e reelaboradas por artistas (como eles) de classe média. Assim, por exemplo, os rituais praticados pela população mais pobre comparecem à peça em passagens fortes, como a do refrão entoado pelas Vizinhas (“Comadre Joana/Recolhe essa dor/Guarda o teu rancor/Pra outra ocasião”), que, se não chega a ser propriamente ritualístico, parece prenunciar o “Paó para Djagum”, no segundo ato, ponto de umbanda que se pode tornar impressionante numa interpretação sensível.

A certa altura, no “Paó...”, as Vizinhas interrompem o canto “para dar lugar a gemidos, sussurros e assovios de vento que, junto com os



---

atabaques, sublinham a fala de Joana”, segundo pede a rubrica. A personagem diz: “O pai e a filha vão colher a tempestade/A ira dos centauros e de pomba-gira/levará seus corpos a crepitar na pira/e suas almas a vagar na eternidade”. Mais adiante, mistura-se “falange de Ogum” a “sintagmas da Macedônia” e estes a “Lambrego, Canheta, Tinhoso, Nunca-Visto”; ou ainda Oxumaré a Afrodite; “a Virgem e o Padre Eterno” reúnem-se aos “orixás do Olimpo!”

A história segue, enrolando seus fios. Jasão vai à oficina de mestre Egeu, a mando de Creonte, pedir que este pare de insuflar a revolta contra as prestações abusivas, pagas pelos moradores de apartamentos modestos no conjunto habitacional. Egeu passa-lhe uma lição. Veremos Joana, a seguir, reclamando da sorte feminina: “A mulher é uma espécie de poltrona/que assume a forma da vontade alheia”. Depois, o rapaz vai ao botequim, onde os homens irão cantar irresponsavelmente a bela “Flor da idade”: “A gente faz hora, faz fila/na Vila do Meio-Dia/pra ver Maria...” Poucos passos depois, outra canção, agora triste, “Bem querer”, prepara diálogo terrível entre Joana e Jasão — ele foi ao local para falar com ela.

A peça, portanto, modula de um a outro tom, de uma convenção a outra, sutil ou bruscamente. Passa do cômico ao sério, do dramático ao coreográfico. Essas trocas de tom e de código não são gratuitas, é claro, mas significativas, como se dá nas duas cenas finais do primeiro ato: depois do diálogo cruel entre Jasão e Joana — a mulher, ressentida, o descompõe; o homem a agride com um soco e a insulta —, o canto frívolo de vizinhos e vizinhas parece especialmente alienado ou perverso. Trata-se da “corrente de boatos coreografada”, canção nordestina cantada por solistas e coro, que lembra as apoteoses de final de ato das velhas revistas de ano.

As principais linhas do enredo mostram Joana com a dor de ter

sido abandonada pelo marido que ela ajudou a tornar-se homem; e a situação de penúria no conjunto habitacional, com as prestações abusivas que chegam a motivar um princípio de revolta, contornada pela habilidade de Creonte, a conselho de... Jasão.

A maneira como Jasão procede — com relação a Joana e a suas origens pobres — é outro motivo importante em *Gota d'água*. Joana comenta a atitude do ex-marido ao dizer, em meio ao segundo ato: “Não se pode ter tudo impunemente/A paz do justo, o lote do ladrão/mais o sono tranqüilo do inocente”. Palavras como essas remetem à situação que a figura do arrivista simboliza: os indivíduos ou grupos de classe média ou, mais raramente, de classe baixa cooptados pelo poder econômico ou político — ao preço, é claro, de cumplicidade e silêncio.

Dá-se, afinal, o encontro entre os habitantes do conjunto, liderados por Egeu, e Creonte. Na pauta, reivindicações quanto às prestações e quanto ao destino de Joana, ameaçada de expulsão por Creonte. Jasão, no entanto, convencera o futuro sogro a ceder no acessório para continuar a mandar no essencial: o dono das leis fará reformas cosméticas, sem alterar as regras absurdas que oneram as prestações. Para Creonte, é importante, também, pôr Joana para fora da Vila do Meio-Dia.

Como na peça grega e no roteiro de Vianinha, a mulher consegue do tirano mais um dia, 24 horas para que se possa organizar, saindo sem se sentir expulsa... Com isso, ilude a todos e ganha tempo para preparar a vingança. A passagem resume-se na canção “Basta um dia”. Vale notar: as músicas são interpretadas sem que qualquer pretexto se faça necessário; as personagens cantam, digamos, sem pudor, como se cantar fosse algo tão natural quanto falar — convenção semelhante à adotada nas revistas de ano brasileiras (as de Arthur Azevedo, por exemplo) e no musical norte-americano. Estamos em território não-realista. Diz Joana: “Me dá/Só um dia/E eu faço desatar/A minha fantasia”.

---

Depois de novo encontro de Joana e Jasão, quando ela tenta seduzi-lo, sem sucesso, a moça canta “Gota d’água”, que voltará, cantada por todos, ao final: “Já lhe dei meu corpo,/não me servia/Já estanquei meu sangue,/quando fervia/Olha a voz que me resta/Olha a veia que salta/Olha a gota que falta/Pro desfecho da festa”. É difícil não ceder à tentação de citar passagens do texto, mesmo que apenas por sua beleza — como a fala de Joana à página 160, que ela profere ao mesmo tempo em que “tempera com ervas uns bolos de carne”, como informa a rubrica.

Mais adiante, à página 167, quase ao final da peça, outros bons versos nos recordam a filiação do trabalho de Paulo Pontes e Chico Buarque ao de Vianinha. Este, no roteiro para a televisão, fez Medéia dizer aos filhos: “você vão para um lugar suave, as estradas são feitas com pedrinhas muito pequenas, coloridas... elas fazem barulho quando a gente anda, toca música... todos sabem da nossa presença... ninguém esquece da gente...”

Pouco antes do envenenamento das crianças — que, em *Gota d’água*, de fato se cumpre —, os autores farão Medéia dizer, em tom semelhante ao proposto por Vianinha: “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”.

Como já se sabe, Creonte e Alma salvaram-se da vingança de Medéia — Creonte rejeitou a oferta do bolo, levado por Corina (a Ama de *Gota d’água*) e pelas crianças à festa suntuosa de casamento. O texto, a exemplo do que se dá noutras passagens, liga humor e drama, relacionando a cena trágica da morte de Joana e de seus filhos à da festa: ela “cai com eles no chão; a luz desce em seu *set*; sobem, brilhantes, luz e orquestra da festa onde todos, com a maior alegria, cantam ‘Gota d’água’; vai subindo de intensidade até o clímax, quando se ouve um

grito lancinante... É Corina que grita; ao mesmo tempo Creonte bate palmas e a música pára”.

No breve discurso que se segue, Creonte promove Jasão a herdeiro e sucessor. Jasão deverá colaborar para “fazer nossa sociedade melhor”. Os corpos mortos são trazidos à cena; passa-se um momento e, brechtianamente, todos, inclusive os atores que interpretaram Joana e filhos, cantam a música-tema, com a projeção de manchete sensacionalista ao fundo. A peça alcança o que pretende: representar poeticamente o Brasil do milagre com seus eleitos e excluídos, sua ambigüidade moral, sua miséria e seu “trágico dinamismo”. Somos os herdeiros — perplexos — daquele país que existiu há 25 anos.

### **Bibliografia**

BUARQUE, Chico e Paulo PONTES — *Gota d'água*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

EURÍPIDES — *Medéia*, em *Medéia. Hipólito. As Troianas*. Trad. de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

MICHALSKI, Yan — *O teatro sob pressão*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

VIANNA FILHO, Oduvaldo — “Teatro: Caso Especial — Medéia”, em *Cultura Vozes*, nº 5. Petrópolis, 1999.