

A CATARSE EM “GOTA D’ÁGUA”, DE CHICO BUARQUE

Alexsandro Cordeiro Alves da Silva*

Luciane dos Santos Iriyoda**

RESUMO: A presente pesquisa possui como tema a catarse na peça “Gota d’Água”, de Chico Buarque e Paulo Pontes. A obra faz intertextualidade com *Medéia*, um clássico de Eurípedes, o qual tem inspirado vários trabalhos de cunho moral e social, no decorrer de toda a história da humanidade. A peça “Gota d’Água” traça o mito de personagens pobres e macumbeiros, contrastados com reis e feiticeiros da antiga história grega. *Medéia*, *Jasão*, *Creonte*, *Aia de Medéia* e o Coro Tradicional dos Gregos estão diferentemente caracterizados na obra atual. É um retrato da sociedade moderna, que explicitamente é injusta e cheia de contrastes sociais, realidade de muitos brasileiros do século XXI. O objetivo geral deste trabalho é demonstrar como ocorre a catarse na peça “Gota d’Água”. Para isso, conceituaremos teoricamente o que é catarse, para depois a relacionarmos com situações cotidianas e, também, realizar comparações entre a obra e cenas que apresentam mais explicitamente a catarse no cotidiano brasileiro. Esta pesquisa é, basicamente, de natureza bibliográfica. Espera-se, após o seu término, mostrar que a catarse, mesmo de base teórica aristotélica, pode relacionar-se com textos atuais, próximos do cotidiano do social atual.

Palavras-chave: Catarse; *Gota d’Água*.

CATHARSIS IN “GOTA D’ÁGUA”, BY CHICO BUARQUE

ABSTRACT: The present research has as theme the catharsis in the artistic performance *Gota d’água*, by Chico Buarque and Paulo Pontes. The play makes intertextuality with “*Medéia*”, an Eurípedes’ classic, which has been inspiring several works of moral and social stamp, during the whole history of the humanity. The performance the narrative traces the myth of the poor and the followers of supernatural, contrasted with kings and wizards of the old Greek history. *Medéia*, *Jasão*, *Creonte*, *Aia of Medéia* and the Traditional Choir of the Greeks are differently characterized in the current act. It is a picture of the modern society that is unjust and full of social contrasts, reality of many Brazilians of the XXI century. The general objective of this work is to demonstrate how *catharsis* happens in the performance *Gota d’água*. Therefore, we will explain theoretically what a catharsis is to, afterward, relate it with daily situations and to accomplish comparisons between the play and scenes which show more explicitly *catharsis* in Brazilian daily. This research is basically bibliographical. There is the expectation to show that catharsis, even of Aristotelian theoretical base, can link with current texts, related to the daily of the current social.

KEYWORD: Catharsis; *Gota d’água*.

INTRODUÇÃO

Muitas situações comuns, vividas pela maioria das pessoas em seus cotidianos, tomam-se assunto de novela, bares, fofocas em geral e muitas vezes notícias de jornais e televisão. Ao ouvir estas histórias, envolvemo-nos de tal forma que vivemos a “cena juntamente com a personagem” do fato narrado, isto é, nos identificamos com ela quando há purgação de sentimentos apenas em ouvir falar de situações tristes ou de situações realmente vividas por cada um de nós. Embora nos tomemos,

pela frequência dos fatos vividos, pessoas menos observadoras da sociedade desigual, não podemos esquecer que estamos inseridos no contexto humano, em que as pessoas, com suas ideologias, querem e, em alguns casos conseguem, sobressair diante das outras. Tudo isso nos traz, muitas vezes, um sentimento de revolta ou de comodismo, dependendo do lado em que nos posicionemos.

A pesquisa aqui apresentada objetiva demonstrar que uma atitude perante as situações passa antes por uma fase de sentimento, em que o ouvinte ou participante toma as atitudes finais. Esse sentimento envolvido

* Acadêmico do Curso de Letras do Centro Universitário de Maringá - CESUMAR. E-mail: acads_2@hotmail.com

** Docente da Disciplina de Iniciação aos Estudos Literários no Curso de Letras do Centro Universitário de Maringá - CESUMAR. E-mail: luciane@cesumar.br

nada mais é que a identificação ou comoção. Denominado *catarse* (termo que definiremos melhor adiante), esse sentimento-reflexão nos ajudará a entender várias obras artísticas literárias, como uma peça de teatro, um livro ou, até mesmo, uma novela televisiva. Aprenderemos não somente a olhar o ápice da história, mas também a valorizar a tensão a partir da reflexão do desenrolar dos fatos.

É fácil parar, sentar no sofá da casa, pegar o jornal do dia e ler as notícias com indiferença. Suponhamos que você abra o jornal e se depare com a notícia de que uma mulher mata seus filhos e, logo após, suicida-se. Rapidamente você corre para a página identificada e começa a ler a notícia. Por curiosidade ou não, certamente a notícia lhe fará imaginar os “porquês” e, conseqüentemente, você pode até se colocar na “pele” daquela mulher, pois certamente agora refletiu sobre o que a levou a praticar tal ato.

Para entender melhor essa relação de sentimentos, foi escolhida uma peça de fácil acesso lingüístico para todos. A obra é iniciada com uma conversa de vizinhas a respeito de Jasão que abandonara a sua esposa, Joana, por causa da fama que fizera com a música intitulada “Gota d’Água”. Posteriormente, ele acaba se envolvendo com a filha de Creonte, dono do condomínio. Partem daqui as justificativas que ajudarão a entender as atitudes de cada personagem. Ajudar-nos-ão ainda a entender cada decisão tomada por eles, levando ao ponto mais importante do trabalho: a *catarse* na peça em foco.

Antes da análise, trataremos também de assuntos pertinentes, os quais englobam teorias que auxiliam na identificação da *catarse*, por exemplo, conceitos como drama e tragédia, que seguem no tópico seguinte deste artigo.

2 DRAMA, TRAGÉDIA E CATARSE

Em geral, o vocábulo “drama” significa um acontecimento ou uma situação que integra a intensidade emocional. Já “no Brasil, de modo genérico, para um público não especializado, drama significa o gênero oposto à comédia [...]”, ou ainda é “associado ao drama psicológico” (PAVIS, 2003, p. 109). Mas se nos referirmos a tal vocábulo dentro do contexto literário, drama será um texto referido à representação - mesmo que livre - de qualquer estilo, como, por exemplo, o da tragédia ou da comédia; ou ainda, como refere Iná Camargo Costa, drama é:

[...] a forma teatral que tem por objetivo a configuração de relações intersubjetivas através do diálogo. O produto dessas relações intersubjetivas é chamado de ação dramática e esta pressupõe a liberdade individual, os vínculos que os indivíduos têm ou estabelecem

entre si, os conflitos entre as vontades e a capacidade de decisão de cada um. O drama repousa sobre três pilares: indivíduo, ação e diálogo (2000, p. 31).

As últimas definições acima colocadas estão mais bem integradas no assunto em questão, porque são utilizadas para determinar a obra teatral ou dramática, vocábulo grego que conceitua a ação e é destinado à representação. No caso do texto de estirpe dramática, esta representação será tão intensamente vivenciada por quem a representa que o ator desaparece, dando lugar à personagem. Não poderíamos ainda deixar de mencionar o drama segundo Peter Szondi, em seu livro *Teoria do drama moderno (1880 – 1950)*. O conceito que esse crítico traz do vocábulo é muito aproximado das referências acima mencionadas: “O drama é absoluto. Para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que é externo. Ele não conhece nada além de si” (SZONDI, 2001, p. 30). A temática está na esfera do “inter”, o diálogo no domínio absoluto em toda a peça, e o dramaturgo, sempre ausente. “Ele não fala; ele institui a conversação.” (SZONDI, 2001, p. 30). Isso, principalmente, quando nos referirmos ao conceito do teatro ocidental. Segundo Aristóteles, quando da conclusão de sua *Poética* (330 a.C.), o teatro dramático é conceituado a partir da definição da tragédia como “imitação de uma ação de caráter elevado e completo, de certa extensão [...] imitação que é feita pelas personagens em ação e não através de um relato, e que, provocando piedade e terror, opera a purgação própria de tais emoções” (*apud* PAVIS, 2003, p. 110). Esta emoção condiciona quem assiste ao espetáculo (peça teatral) a uma passividade total e irracional, fazendo com que o espectador se impregne da história como se estivesse participando dela. Desta forma, o trabalho do ator deve ser de identificação absoluta com a personagem, pois o drama, no modelo aristotélico de teatro dramático, não é meramente a representação, mas sim, a representação de si mesmo, de identificação da peça com nossa vida real; assim como em muitas novelas televisivas brasileiras.

Ainda sobre o drama aristotélico, encontramos no Dicionário de Teatro que esse estilo “[...] se baseia, sobretudo no teatro: definição de tragédia, nas causas e conseqüências da *catarse*” (PAVIS, 2003, p. 295); logo, por ter a peça um fim didático, existe a conversão para uma identidade emocional exagerada do público com a personagem, o que o leva a descarregar suas emoções, ora alegres, ora tristes, para abandonar o teatro de alma “purificada”, caracterizando a *catarse* aristotélica.

Na peça teatral trágica, ocorre a *catarse* quando acontece uma representação nobre, que inspira no espectador o temor e a piedade, proporcionando-lhe então alívio ou purgação, e esse espectador se identifica

com a personagem. A personagem mantém então uma relação absoluta com o espectador, reivindicando a quarta parede¹ do palco. É curioso que, após tantos séculos de modificações do meio, da cultura e do homem, essa estrutura aristotélica esteja presente nas peças do teatro dos dias atuais, não somente nas obras teatrais, mas principalmente nas telenovelas, que, com este estilo, alcançam uma audiência considerável.

Não obstante, a teoria de Szondi (2001) afirma que, a partir do Renascimento, o drama começou a ser considerado um estilo já diferente do acima descrito, e mesmo a esfera do “inter” lhe parece essencial:

O drama da época moderna surgiu no Renascimento. Ele representou a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão de mundo medieval, a audácia de construir, partindo unicamente das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar espelhar. O homem entrava no drama, por assim dizer, apenas como membro de uma comunidade. A esfera do ‘inter’ lhe parecia a essencial de sua existência; liberdade e formação, vontade e decisão, o mais importante de suas determinações. O ‘lugar’ onde ele alcançava sua realização dramática era o ato de decisão. Decidindo-se pelo mundo da comunidade, seu interior se manifestava e tornava-se presença dramática. Mas o mundo da comunidade entrava em relação com ele por sua decisão de agir e alcançava a realização dramática principalmente por isso (SZONDI, 2001, p.29).

Assim, aqui o personagem não é desligado de tudo que é externo, como acontecia na forma aristotélica, em que o drama é sempre o presente. Se existe um envolvimento do homem com a comunidade, existe uma sucessão temporal podendo ser relacionada à história, ou seja, às mudanças históricas. Como é contra esse historicismo que, irremediavelmente, segundo seus estudos, começou a fazer parte do drama a partir do Renascimento, Szondi (2001) edita a *Teoria do Drama Moderno*, em que, segundo o crítico, a principal crise se instaura entre conteúdo e forma:

A identificação de forma e conteúdo aniquila igualmente a oposição de atemporal e histórico, contida na antiga relação, e tem por conseqüências a historização do conceito de forma e, em última instância a historização da própria poética dos

gêneros. A lírica, a épica e a dramática se transformam, de categorias sistemáticas, em categorias históricas (SZONDI, 2001, p. 24).

Destarte, o drama passa a ser “designado apenas como uma determinada forma de poesia teatral” (SZONDI, 2001, p. 27), pois o conteúdo não estaria mais totalmente relacionado apenas às relações intersubjetivas. Essa crise do drama explodiu principalmente no final do século XIX, e o que Szondi (2001) fez foi reunir alguns dramaturgos e suas características em seu livro para confirmar tal mudança.

Uma obra que traz de maneira clara e sucinta estas definições aqui apresentadas é o *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis², o qual explica que

o dramático é um princípio de construção do texto dramático e da representação teatral que dá conta da *tensão* das cenas e dos episódios da fábula rumo a um desenlace (catástrofe ou solução cômica), e que sugere que espectador é cativado pela ação (2003, p.110).

Esta tensão há pouco referida, manterá o espectador “angustiado” uma cena após outra, até os acontecimentos finais da peça, chegando assim à catarse. Isso no teatro de estilo dramático, pois, no épico a tensão acontece com base no desenvolvimento, e não no final, sendo assim desativada, pois a “saída do conflito é reconhecida antecipadamente” (PAVIS, 2003, p. 403).

O teatro dramático de oposição ao épico também foi chamado por muitos estudiosos da dramaturgia, durante todo o século XIX, de *peça bem-feita*, pelo excessivo subjetivismo e individualismo que exaltam o protagonista, “a quem já não se opõem antagonistas reais, rompe a relação inter-humana e com isso o diálogo, base do gênero dramático na sua pureza clássica” (ROSENFELD, 2004, p. 139). Outro ponto a ser lembrado é a disposição com que se dá a ação, mantendo continuamente a atenção do espectador através do suspense, durante um desenrolar verossímilhante, contínuo e progressivo, que desencadeará um final de identificação com aquele que assiste ao espetáculo:

O primeiro mandamento é o desenrolar contínuo, fechado e progressivo dos motivos da ação. Mesmo que a intriga seja complicada [...] o suspense deve ser mantido continuamente. A distribuição da matéria dramática se faz de acordo com normas muito pre-

¹ Parede imaginária que separa o palco da platéia.[...] O realismo e o naturalismo levam ao extremo essa exigência de separação entre palco e platéia, ao passo que o teatro contemporâneo quebra deliberadamente a ilusão[...] força a participação do público (PAVIS, 1999).

² Patrice Pavis é professor na área teatral da Universidade de Paris. Autor de outras obras relacionadas ao teatro.

cisas: a exposição coloca discretamente sinalizações para a peça e sua conclusão; cada ato compreende um ascenso da ação pontuada por um ponto. A história culmina numa cena central. É a oportunidade para o autor [...] de trazer algumas frases brilhantes ou reflexões profundas. A temática, por mais original e escabrosa que seja, nunca deve ser problemática, nem propor ao público uma filosofia que lhe seja estranha. A identificação e a verossimilhança são regras de ouro (PAVIS, 2003, p. 281-282).

Desta forma, a emoção que se experimentará a partir da ação contínua da peça envolve quem assiste ao espetáculo a ponto de este fazer a identificação própria com o ator em cena, ocorrendo então a catarse, ou o efeito catártico.

Exemplos de *catarse*: *Édipo Rei*, de Sófocles, o qual inicia a história como o grande rei de Tebas e, no fim, cega-se e se exila. *Romeu e Julieta*, numa releitura de Shakespeare, em que os dois protagonistas eram filhos de gente importante da cidade e acabam mortos pela desmedida do amor. Esses tipos de história fazem com que o leitor se emocione com o que está acontecendo, passando a “fazer parte” da leitura do desenrolar da trama. Nela estão envolvidos comoção e sentimento. Isso faz com que a intenção do escritor seja alcançada, pois o objetivo consiste em passar o máximo da realidade para o leitor ou para a platéia.

As características acima citadas, na maioria das vezes, também fazem parte da tragédia. Essa é uma forma de drama que se caracteriza por sua seriedade e dignidade, freqüentemente envolvendo um conflito entre uma personagem e algum poder de instância maior, como a lei, os deuses, o destino ou a sociedade. Suas origens são obscuras, mas é certamente derivada da rica poética e tradição religiosa da Grécia Antiga:

Tragédia é a representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada distribuída os adornos por todas as partes, com atores atuando e não narrando; e que, despertando piedade e temor, tem por resultado a catarse dessas emoções (COSTA, 2006, p. 18).

Ainda segundo Costa (2006), Aristóteles desenvolveu seus estudos acerca da tragédia em sua obra *A Poética*, que era fundamental na cultura grega. Ele descreve a tragédia como imitação da realidade (de uma ação). A tragédia grega, segundo Aristóteles, possui três condições:

possuir personagens de elevada condição (heróis, reis, deuses), ser contada em linguagem elevada e digna e ter um final triste, com a destruição ou loucura

de um ou vários personagens, sacrificados por seu orgulho ao tentar se rebelar contra as forças do destino (COSTA, 2006, p. 26).

Suas raízes (tragédia) podem ser pesquisadas mais especificamente nos ditirambos, os cantos e danças em honra ao deus grego Dionísio (co-nhecido entre os romanos como Baco). Dizia-se que estas apresentações estilizadas e extáticas foram criadas pelos sátiros, seres meio bodes que cercavam Dionísio em suas orgias. Já as palavras gregas *tragos* (bode) e *aeiden* (cantar) foram combinadas na palavra *tragoidia* (algo como “canções dos bodes”), da qual a palavra tragédia é derivada.

O filósofo Aristóteles teorizou que a tragédia resulta numa catarse da audiência, e isto explicaria o motivo de os humanos apreciarem assistir ao sofrimento dramatizado. Entretanto, nem todas as peças que são largamente reconhecidas como tragédias resultam neste tipo de final catártico - algumas têm finais neutros ou mesmo finais dubiamente felizes. Determinar exatamente o que constitui uma tragédia é um assunto freqüentemente debatido. Alguns sustentam que qualquer história com um final triste é uma tragédia; outros exigem que a história preencha um conjunto de requisitos (em geral, baseados em Aristóteles) para ser considerada verdadeiramente uma obra referente às tragédias.

Ainda acerca de tragédia, podemos completar a explanação citando as partes que a compõem. Para isso, mais uma vez nos valeremos do livro “*A Poética de Aristóteles*” de Costa (2006, p. 19):

Partes qualitativas: mito, caráter, pensamento, elocução, melopéia e espetáculo (VI). Após a explicação do que significa linguagem ornamentada, são arroladas e comentadas, no texto, as seis partes qualitativas da tragédia; primeiramente, as externas ou matérias, ligadas à representação cênica: o espetáculo, melopéia (canto coral) e elocução (falas, expressão); e, em seguida, as internas: caráter (qualidade moral), pensamento (elemento lógico) e mito (imitação de ações).

Logo, podemos perceber que a tragédia, incitada a partir da Grécia antiga, influencia consideravelmente os dramaturgos até nossos dias. Obviamente, no decorrer dos séculos, o gênero foi se modificando conforme as necessidades culturais. Um exemplo disso é que, em peças trágicas de estirpe aristotélica, só tínhamos personagens de linhagem aristocrata, diferentemente da peça *Gota d’Água*, cujos personagens são todos de uma classe social de minorias.

A tragédia pode, ainda, ser dividida em algumas categorias, como, por exemplo: tragédia heróica, doméstica, política, e também

ter alguns desdobramentos - como tragicomédia e tragicômico - sobre os quais não nos estenderemos neste trabalho.

Dessa forma, a partir de agora, após realizadas as definições de drama, *catarse* e tragédia, passaremos à análise da inserção da *catarse* na obra “Gota d’Água”, de Chico Buarque de Holanda, citada como objeto desta pesquisa em sua proposta inicial.

3 A CATARSE EM “GOTA D’ÁGUA”

Na seqüência, salientaremos algumas considerações teóricas neces-sárias para a identificação da *catarse* na obra em análise. Partindo da lógica pela qual cada leitor possui um ponto de vista, e “[...] A análise do foco narrativo, convidando-nos a refletir acerca do relativismo das perspectivas individuais, localiza-nos no âmago da obra de ficção, e descortina-nos a oportunidade para conhecer-lhe a estrutura, [...]” (MOISÉS, 2005, p. 114), podemos concluir nesse trabalho que se faz necessário definir alguns pontos em que ocorre a *catarse* dentro da obra “Gota d’Água”.

Em destaque, Joana encontra-se com Jasão pela primeira vez depois da separação. Provavelmente, muitas recordações da vida que compartilharam estavam por ser lembradas, mas, acima disso, estava um ódio da parte de Joana, que outrora tinha sido abandonada por Jasão. Este, antes de casar-se com Alma, filha de Creonte, tenta apaziguar a situação, para ficar bem perante os amigos, a sociedade e os filhos. Ele começa em tom de paz e respeito a ela; porém percebemos que as reações de Joana não seriam favoráveis, em virtude do tamanho sofrimento que Jasão lhe proporcionara.

Joana: Ah, eu vou bem, vou muito bem, Jasão!...

Jasão: Você remoçou um bocado... emagreceu... ficou mais bonita... Só tem uma coisa que está meio esquisita (*vai a ela e solta seus cabelos, jeitosamente*) Pronto. . assim... O que foi que lhe deu, hein, Mulher? Parece uma menina...

Joana: O que você quer, Jasão?

Jasão: Dizem por aí que você sofreu tanto com a nossa separação... Mas eu não sei não... Deve ser mentira ou fingimento.Ou então mulher se dá bem com o sofrimento...

Joana: Você veio só debochar, Jasão, ou tem coisa séria pra dizer..

Jasão: Cê ta muito bem, não é deboche...

Joana: Sei, que mais?... (BUARQUE, 1997, p. 70).

Observamos as reações da ex-esposa que, após ter vivido uma relação estável, repentinamente é surpreendida pela situação de ficar sozinha e com dois filhos para criar. “Na verdade, tudo numa peça, desde o tempo até à encenação, lhes está fatalmente associado.” (MOISÉS, 2005, p. 207). Tudo parecia estar correndo bem, mas, com o desenrolar, surge uma dificuldade iminente e o quadro passa a ficar confuso e injusto. Sendo assim, quebra a quarta parede³ da lógica do raciocínio e coloca as personagens em um dilema (nesse caso, social e psicológico) que acaba nos colocando no lugar da personagem em determinadas ações que justificam seus atos. Ressaltando isso, cabe mais uma vez valer-nos de Angélica Soares, em seu livro *Gêneros Literários*, onde observa que

[...] O herói trágico vê-se sempre entre duas forças o postas: o *ethos*, seu próprio caráter, e o *dáimon* (destino), e se movimenta em um mundo também trágico, no qual se encontram em tensão organização social e jurídica, caracterizadora da época [...] (SOARES, 2005, p. 61).

Outra parte que merece destaque nesta análise é aquela em que Jasão começa a conversar com Joana, alegando ter razão e que tudo estava realmente dando certo para ambas as partes, pois ela era “jovem”, batalhadora, e provavelmente conseguiria mudar de vida.

Jasão: Joana, me escuta! Você assim bonita, ainda moça, enxuta, pode encontrar uma pessoa... Quer dizer, você pode tranquilamente refazer a vida... Quem sabe, talvez até voltar pro seu marido, ele não cansa de esperar, tá sempre ali..

Joana: Sei... Que mais?

Jasão: Como, o que mais? Responde ao que eu tou falando...

Joana: Me deixe em paz, Jasão! você com trinta anos, pau duro, samba nas paradas de sucesso, o futuro montado no dinheiro de Creonte, enfim, Jasão, o que é que você ainda quer de mim?

Jasão: Joana, não é nada disso...

Joana: Onde já se viu... Me fode co'a vida e ainda vem tripudiar?

Jasão: Joana...

Joana: Vai dar conselho à puta que pariu (BUARQUE, 1997, p. 70-71)

³ A quarta parede é uma parede imaginária situada na frente do palco do teatro, através da qual a platéia assiste passiva à acção do mundo encenado. A origem do termo é incerta, mas presume-se que o conceito tenha surgido no século XX com a chegada do teatro realista.

Imaginemos a cena: Joana estava nervosa, o mundo dela havia caído e, em pé a sua frente, encontra-se o causador de toda a desgraça, toda a dor, ladrão da esperança, do futuro. Este, pondo-se na posição de “dono da verdade”, começa a dar conselhos para a mulher, a qual está sem saber o que fazer, prestes a perder a casa, desonrada e sem perspectiva de um futuro melhor. A observação dessa cena retrata uma dramática incalculável, podendo fazer-nos pensar qual seria a nossa posição diante de tal problema. Essa identificação com a personagem só é possível pelas situações que nos rodeiam e são reais na sociedade em que vivemos. Para Rosenfeld (2004, p. 149), “[...] possibilita-lhe emoções, vivência; o espectador é colocado dentro de algo (identificação, nota do autor), [...]”.

O momento que relataremos aqui é a parte em que Joana pede a Jasão que se cale e começa a lembrar as circunstâncias nas quais ela se encontra e qual era a situação do moço antes de ela ter resolvido relacionar-se com uma pessoa que não tinha “futuro” algum. Ressalto aqui o linguajar chulo e ao mesmo tempo comum para a classe à que as personagens pertencem:

Joana: Pois bem, você escuta as contas que eu vou lhe fazer: te conheci moleque, frouxo, perna bamba, barba rala, calça larga, bolso sem fundo Não sabia nada de mulher nem de samba e tinha um putu dum medo de olhar o mundo As marcas do homem, uma a uma, Jasão, tu tirou todas de mim. O primeiro prato, o primeiro aplauso, a primeira inspiração, a primeira gravata, o primeiro sapato de duas cores, lembra? O primeiro cigarro, a primeira bebedeira, o primeiro filho, o primeiro violão, o primeiro sarro, o primeiro refrão e o primeiro estribilho. Te dei cada sinal do teu temperamento. Te dei matéria prima para o teu tutano E mesmo essa ambição que, neste momento se volta contra mim, eu te dei, por engano. Fui eu, Jasão. Você não se encontrou na rua. Você andava tonto quando eu te encontrei. Fabriquei energia que não era tua para iluminar uma estrada que eu te apontei. E foi assim, enfim, que eu vi nascer do nada uma alma ansiosa, faminta, buliçosa, uma alma de homem. Enquanto eu, enciumada dessa explosão, ao mesmo tempo, eu, vaidosa, orgulhosa de ti, Jasão, era feliz, eu era feliz, Jasão, feliz e iludida, porque o que eu não imaginava, quando fiz dos meus dez anos a mais uma sobrevida pra completar a vida que você não tinha é que estava desperdiçando o meu alento, estava vestindo um boneco de farinha. 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... Teu samba vai tocar em tudo quanto é programa. Tenho certeza que “A gota d’água” não vai parar de pingar de boca em boca... Em troca pela gentileza vais engolir a filha, aquela mosca morta como engoliu meus dez anos. Esse é o teu preço, dez anos. Até que pareça uma outra porta que te leve direto pro inferno. Conheço a vida, rapaz. Só de ambição, sem amor, tua alma vai ficar torta, desgrenhada, aleijada, pestilenta... Aproveitador! Aproveitador!... (BUARQUE, 1997, p. 75-76).

Cabe assinalar que Joana sonhava que, com o sucesso do esposo-filho, resolveria os problemas de moradia que os cercavam. O aluguel estava atrasado, a casa estava a ponto de ser perdida. Então, a protagonista, em um ato desesperado, começa, com um ar de cobrança, a atribuir a vitória que Jasão desfruta ao esforço dela, e não de Creonte, que agora está proporcionando portas a ele. Acreditava em um amor duradouro e verdadeiramente estava decepcionada com a atitude de Jasão, “[...] assim que bateu o primeiro pé-de-vento, assim que despontou um segundo horizonte, lá se foi meu homem-orgulho [...]” (BUARQUE, 1997, p. 76). O espectador é surpreendido pela *catarse*, porque há, mais do que nunca, muito sentimento envolvido. Ressaltamos que o efeito catártico se vale desses sentimentos: de colocar-se no papel da personagem, podendo, de uma forma dramática, proporcionar sentimentos ao espectador, levando-o à emoção.

A *catarse* também está explícita no final de briga de Jasão e Joana. O que salientaremos aqui é o fato de uma mulher batalhadora, que realmente poderia reerguer a vida, encontrar-se entre o ódio que sente por Jasão e o sentimento de amor que ao mesmo tempo nutre por ele. Isso fica claro pela fala abaixo, onde Joana afeta o ego de Jasão com palavras que certamente desonram a masculinidade de um homem. Note que a mulher poderia, obviamente, fugir daquela intriga. Todavia, ficou e acabou sendo violentada. O amor de Joana foi até as últimas conseqüências: ao ponto de apanhar de um homem que não a merecia. Em um ato desesperado, ela usa a única arma que ainda lhe resta: os filhos.

Joana: Seu aproveitador!...

Jasão: Eu lhe quebro a cara!

Joana: O quê? Quebra não!...

Jasão: Eu lhe quebra a cara inteira, porra...

Joana: Pra mim, Cacetão, que ao menos não nega, tem mais valor...

Jasão: Não diz isso de mim, mulher...

Joana: Não digo? Digo sim: gigolô!...

Jasão: Chega!

Joana: Gigolô!... (*Jasão dá um murro em Joana, que cai*)

Jasão: Você é merda... Você é fim de noite, é cu, é molambo, é coisa largada... Venho aqui, fico te ouvindo, porra, me humilha, pra quê? Já disse que de ti não quero nada Mas todo pai tem direito de ver o filho... (*Joana, de um salto, levanta-se de guarda em frente à porta imaginária do quarto de seus filhos*)(BUARQUE, 1997, p. 77).

Ainda segundo Soares, fica claro que “Para que o herói caia em desgraça, é necessário que vivencie um desequilíbrio, uma desmedida, um valor negativo; [...], conduz à destruição de seu mundo” (2005, p. 61).

Em vários pontos, podemos ver considerável dose de emoção. Contudo, no trecho acima observamos a perda da razão de Jasão e Joana perdendo a sua dignidade. Isso faz com que o leitor medite sobre o que faria se estivesse no lugar da personagem, o que teria feito se fosse Jasão. Relembremos que a situação não estava boa para o casal; todavia o desequilíbrio total parte do pressuposto de que, agora, além da ausência de amor da parte de Jasão, há ainda uma agressão física, não apagada por simples desculpas. Por outro lado, Jasão foi surpreendido por uma fala que também o deixou sem atitudes racionais. Ambos levam agora uma proporção de desequilíbrio de seu mundo racional.

Ainda na mesma cronologia, ressaltamos os últimos momentos do livro “Gota d’Água”, referindo-nos à parte que, para nós, destaca-se como o ponto alto da *catarse*, em que realmente a quarta parede cai e fica para o espectador a tensão e a dúvida a respeito do que uma mulher seria capaz de fazer.

Joana encontra-se, nesse momento, com os dois filhos, e as cenas anteriores seriam as humilhações que os filhos passaram no casamento de Jasão com Alma, filha de Creonte. O casamento seria o momento perfeito para a vingança de Joana. Todavia, Creonte consegue detectar o plano de Joana e manda o presente que ela mandara de volta com os filhos. Além da humilhação sofrida pelos filhos, o plano de Joana para o fim do casamento e da vida de Alma foi frustrado. A esperança de afetar Jasão por meio de Alma foi o golpe final maquinado por Joana. Agora não lhe restava mais nada, nem dignidade, nem casa (pois estava prestes a ser despejada por Creonte do conjunto habitacional) e, muito menos, o amor de Jasão, que, gananciosamente, portou-se de forma vil e baixa. Entregou seu orgulho por dinheiro e fama, tornando-se indiferente às humilhações que o sogro o fazia passar. Podemos contemplar, então, a cena de Joana e seus filhos abraçados. Eis que surge na loucura, no desespero, uma vontade dos filhos, a vontade de alimento, e uma atitude inesperada da mãe.

Filho 1: Queria comer...

Filho 2: Tou com fome...

Joana: Tem comida, vem... Isso é o que o senhor quer? (abraça os filhos profundamente um tempo) Meus filhos, mamãe queria dizer uma coisa a vocês. Chegou a hora de descansar. Fiquem perto de mim que nós três juntinhos, vamos embora prum lugar que parece que é assim: é um campo muito macio e suave, tem jogo de bola e confeitaria. Tem circo, música, tem muita ave e tem aniversário todo dia. Lá ninguém briga, lá ninguém espera, ninguém empurra ninguém, meus amores. Não chove nunca, é sempre primavera. A gente deita em beliche de flores, mas não dorme, fica olhando as estrelas. Ninguém fica sozinho. Lá não dói. Lá ninguém vai nunca embora. As janelas vivem cheias de gente dizendo oi. Não tem susto, é tudo bem devagar. E a gente fica lá tomando sol. Tem sempre um cheirinho de éter no ar, a infância perpétua em formol (*dá um bolinho e põe guaraná na boca dos filhos*). A Creonte, à filha, a Jasão e companhia vou deixar esse presente de casamento. Eu transfiro pra vocês a nossa agonia porque, meu Pai, eu compreendi que o sofrimento de conviver com a tragédia todo dia é pior que a morte por envenenamento (BUARQUE, 1997, p. 166-167).

Para entendermos a situação, basta observarmos algumas falas de Joana. O desespero a faz pensar que é alguma solução divinamente inspirada a ponto de colocar nas mãos de Deus toda a culpa e a solução que encontrou (“Isso é o que o senhor quer?”). O abraço aos filhos revela o amor da mãe por estes, amor que a levaria a qualquer atitude para acabar com o sofrimento de todos. A partir de então, representa apenas pelas falas a situação em que viviam. Observe-se que as condições financeiras e o conhecimento de mundo também influenciam nas decisões de Joana. Atente-se também para a intenção do autor de gerar emoção com as cenas de descrição de um céu. Joana nem estava certa de que havia um céu. Para ela, a morte seria o descanso do sofrimento. O céu é descrito, na visão humilde de Joana, para que os filhos entendessem: “[...] tem jogo de bola e confeitaria [...] – para aliviar a dor dos filhos, pois as crianças gostam de doce – “[...] Tem circo, música, tem muita ave e tem aniversário todo dia. Lá ninguém briga, [...]”. Imaginemos a situação do ambiente em que viviam. Provavelmente, as brigas eram comuns e era óbvio para Joana descrever um lugar sem brigas “[...] lá ninguém espera, ninguém empurra ninguém, meus amores. Não chove nunca, é sempre primavera [...]”. Observe também que o fato de não chover é para Joana de tamanha importância. Notamos aí as conseqüências de uma chuva

no lugar onde eles moravam. É provável a existência de constantes alagamentos. “[...]A gente deita em beliche flores, mas não dorme, fica olhando as estrelas. Ninguém fica sozinho [...]”. Temos aqui a típica cena em que a mãe tem que deixar os filhos sozinhos para trabalhar, e, esses filhos na maioria das vezes dormem em camas agrupadas. “[...] Lá não dói, lá ninguém vai nunca embora. As janelas vivem cheias de gente dizendo oi. Não tem susto, é tudo bem devagar. E a gente fica lá tomando sol [...]”. Ressalta-se aqui que, antes do conjunto habitacional, moravam em uma favela onde a correria do dia-a-dia afetava diretamente as famílias e, quando Joana se refere a não mais levar sustos, podemos pressupor que o ambiente era de tumultos. Ainda dentro do mesmo contexto “[...] Lá ninguém vai nunca embora [...]” quer salientar o abandono de Jasão, já que no céu não haveria abandono, as pessoas estariam sempre perto, ou seja, haveria oposto daquilo que aconteceu com Joana. Na maioria das vezes, o céu é visto como algo surpreendentemente maravilhoso, que compensará o que a Terra não pode proporcionar.

O momento escolhido como ponto máximo da *catarse* revela-nos que é a última solução aos olhos da protagonista. A cena justifica todo o drama vivido por Joana e “O importante, [...], é interpretar a cena como uma célula dramática dotada de ação completa, no seu desenvolvimento, ainda que dependente do ato em que se inscreve, e da peça toda” (MOISÉS, 2005, p. 206).

A purgação de sentimento é notória, ainda que estejamos longe da realidade de Joana, “Tudo é verossímil ou possível na mímese – imitação – até o inverossímil, desde que motivado, isto é, simulado como admissível; o paralogismo, como armação persuasiva falsa, exemplifica a afirmação” (COSTA, 2006, p. 54).

Desta forma, acabamos colocando-nos no lugar de uma mulher batalhadora, traída em seus sentimentos e desesperada, à procura da solução para seus problemas, solução essa que envolve o assassinato de seus filhos e, conseqüentemente, seu suicídio.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chico Buarque certamente conseguiu captar as cenas mais inusitadas do cotidiano e expressar, em forma de teatro, a tragédia de uma família sofredora e discriminada pela sociedade. A intenção do autor de passar o sentimentalismo, a emoção e a compaixão foi alcançada graças à caracterização dos personagens e das cenas. Intencionalmente, traz à memória uma reflexão sobre as nossas atitudes e até que ponto um ser humano pode chegar. Deste modo, refletiu-se nas personagens a capacidade de tomar decisões que mudam totalmente o âmbito da vida cotidiana que um indivíduo está sujeito a passar.

Muitas são as obras artísticas literárias que trabalham com a *catarse* em seus enredos para poderem aproximar-se melhor de seu público, tanto espectador quanto leitor. Na obra analisada, podemos observar que

o autor utiliza o artifício catártico em alguns pontos principais da peça. Estes nos ajudam a, num montante, chegarmos ao ápice da história, em que a mãe mata as crianças por envenenamento e em seguida se suicida. A tensão é tão grande que nos envolvemos com a cena, a ponto de parecer estarmos no lugar de Joana. A *catarse* é justamente isso: fazer que o leitor ou espectador purgue seus sentimentos, envolvendo-se com o que lê (ou assiste), sentindo as próprias dores e sofrimentos da personagem.

A presente pesquisa deixa ainda espaço para que novos trabalhos possam ser feitos a respeito da *catarse* aristotélica, ou seja, que este assunto possa ser abordado sob outros aspectos em outros títulos.

REFERÊNCIAS

- BUARQUE, Chico. **Gota D’água**. 27. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- COSTA, Iná Camargo. O teatro épico de Brecht. **Pandaemonium Germanicum, Revista de Estudos Germânicos**. v. 4. São Paulo: FFLCH/USP, 2000.
- COSTA, Lígia Miliutz. **A Poética de Aristóteles**. São Paulo: Ática, 2006.
- MOISÉS, Massaud. **A Análise Literária**. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- SOARES, Angélica. **Gêneros Literários**. 6. ed. São Paulo: Ática, 2005.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ROSENFELD, Anatol. O Teatro como Instituto Didático. In: ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Série Debates).
- SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.