

**O CORO EM MEDEIA E GOTA D'AGUA:  
EM VIAS DE EXTINÇÃO OU DE ASSIMILAÇÃO?**

**THE CHORUS IN MEDEA AND GOTA D'AGUA:  
EXTINCTION OR ASSIMILATION?**

Profa. Ma. Luziane de Sousa Feitosa  
Universidade Federal do Pará  
zianefeitosa2@gmail.com

**Resumo:** Considerado o personagem coletivo da tragédia, o coro durante determinado período se destacou como elemento mais relevante do gênero. Este trabalho, portanto, apresenta uma análise acerca do papel atribuído ao coro na tragédia *Medeia*, de Eurípides, e no musical *Gota d'água*, de Paulo Pontes e Chico Buarque, escritas em épocas e contextos distintos, mas que têm em comum o fato de partirem do mesmo mito, *Medeia*. Com vista a contemplar a proposta do estudo, foram adotados como referência os estudiosos Jaqueline de Romilly e Zelia de Almeida Cardoso, entre outros. A término da pesquisa se constatou que ambas as tragédias possuem coros que tentam intervir no desfecho da ação. No entanto, o coro das duas tragédias se mantém impotente, sendo incapaz de interferir no desfecho trágico da trama.

**Palavras-chave:** Tragédia; *Medeia*; *Gota d'água*; Coro.

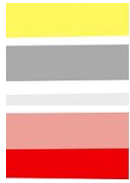
**Abstract:** *Considered the collective character of the tragedy, the chorus stood out as the most relevant element of this genre during a certain period. This paper, therefore, presents an analysis of the role attributed to the chorus in Euripides' tragedy Medea and in the musical play Gota d'água, by Paulo Pontes and Chico Buarque, that, in spite of the different times and contexts they were written, are based on the same myth, Medea. Jaqueline de Romilly and Zelia de Almeida Cardoso, among other authors, were adopted as reference to base the analysis. As result, it was found that both tragedies have choruses that try to intervene in the outcome of the action; however, they remain impotent, unable to interfere in the tragic ending of the plot.*

**Keywords:** *Tragedy; Medea; Gota d'água; Chorus.*

## 1 Introdução

Na Grécia antiga encenavam-se tragédias em festas religiosas. Nas primeiras tragédias não havia personagens, destacava-se somente um elemento chamado coro. Este elemento, ao longo do tempo, foi perdendo espaço na medida em que a participação dos personagens foi crescendo dentro da encenação.

Entretanto, o coro, assim como os demais elementos, desempenha um papel fundamental dentro das tragédias. Nesse sentido, o gênero trágico possui em sua estrutura elementos diretamente relacionados ao coro e outros independentes, sendo que o primeiro, o *prólogo*, precede sua entrada, antecedendo os *episódios*, intercalados pelo



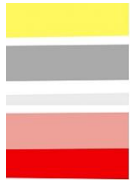
canto do coro (*párodo* e *estásimos*), e por fim têm-se o *êxodo*, relacionado à saída do mesmo. Todavia, considerando a relevância que os dramaturgos, ao longo da história, deram para o coro em suas obras, torna-se perceptível a mudança das funções atribuídas ao mesmo, assim como a diminuição do número de interposições deste no transcorrer da trama.

Nesse contexto, tendo em vista a relevância do coro para a composição do gênero, acredita-se na importância de uma análise que busque discutir seu papel em tragédias escritas em épocas, contextos e valores diferentes, mas que, por terem partido do mesmo mito permitem uma análise quanto à evolução desse elemento. Para tanto, destaca-se como ponto de partida o mito *Medeia* por este ter sido tema de várias obras desde a antiguidade greco-latina, com dramaturgos como Eurípedes (480 – 406 a.C.) e Sêneca (4 a.C. – 65), até o Brasil contemporâneo, com escritores como Chico Buarque e Paulo Fontes, que fazem de *Medeia*, sobretudo a de Eurípedes, uma inspiração para o musical, *Gota d'água uma tragédia brasileira* (1975), como atestam seus autores na apresentação da obra.

Este trabalho, portanto, parte do princípio de que, considerando as evoluções relativas ao papel do coro, a tragédia *Gota d'água* se não restitui a relevância possuída por esse elemento outrora, quando se destacava como principal componente da tragédia, ressalta sua importância, ao apresentar a musicalidade como fator preponderante para o desenvolvimento da peça. A evolução pela qual esse elemento (coro) vem passando de maneira geral pode ser observada a partir da comparação entre diferentes tragédias, entretanto, este trabalho privilegiará apenas a peça grega *Medeia*, de Eurípedes, e uma brasileira que se baseou nela, *Gota d'água*.

Desse modo, visando à contemplação da proposta apresentada, e considerando a abrangência do tema, decidiu-se dar ênfase aos personagens que compõem o coro, a função atribuída a esse elemento nas duas tragédias e a algumas das diversas temáticas presentes no canto do mesmo. Antes, porém, se destaca a função da tragédia tendo em vista suas principais partes e o conceito de *mimesis*.

A presente análise tomará por referência as pesquisas desenvolvidas por Jaqueline de Romilly, acerca de tragédia grega, que tem Eurípedes como um de seus principais representantes e Zelia de Almeida Cardoso, devido a seus estudos sobre a



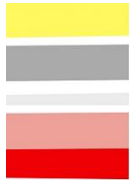
tragédia latina. Também serão ressaltadas determinadas ponderações de Aristóteles relativas à tragédia, suas diferentes partes, com foco especial no coro, sistematizadas em sua *Poética*.

## 2 A tragédia e a imitação

A *Poética* de Aristóteles tem grande relevância para a compreensão de diferentes aspectos da sociedade, sendo ela uma base para as teorias estética, literária e teatral até nossos dias, em função dos vários conceitos que estabelece, considerados capitais para diferentes áreas, entre as quais: a teoria e a crítica literária. Entre esses conceitos, destaca-se a *mimesis*, que em função de sua abrangência e flexibilidade permanece no quadro teórico da atualidade, como uma questão a discutir. Assim, parte-se do princípio de que a *mimesis* não é mera duplicação do real, mas algo capaz de criar o existente através de novas correlações. Em vista disso, cabe fazermos os seguintes questionamentos: o conceito de *mimesis* se modificou/ evoluiu? Quais outros conceitos da *Poética* podem contribuir para a compreensão da arte literária?

Antes de se refletir sobre tais questões, cumpre destacar que em sua origem a *Poética* consiste num conjunto de anotações que parecem terem sido utilizadas didaticamente por Aristóteles em suas atividades como professor, daí, segundo Ligia Militz (2001), o caráter elíptico e resumido desta obra que se desenvolve em 26 capítulos. A autora assevera que na Idade Média o texto era mal conhecido, sendo somente no Renascimento, século XVI, com os humanistas italianos, que ela passou a ser traduzida e comentada. Vale destacar que tal compilação se baseou em cinco documentos fundamentais: dois manuscritos gregos; um manuscrito árabe e dois manuscritos latinos. Unidos esses manuscritos formam o texto que circula na atualidade através de traduções em diferentes línguas e apresenta diferentes conceitos, sendo a *mimesis* o basilar.

Do grego *mimesis* significa “imitação”, ou *imitatio* em latim, designa a ação ou faculdade de imitar, copia, reprodução, ou representação da natureza. O fenômeno não é exclusivo do processo artístico, em sentido amplo, está relacionado às diferentes



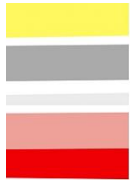
atividades humanas que pressupõem uma imitação - praticar esporte, rituais religiosos, imitação de movimentos de animais e seu som etc.

Na civilização grega a palavra *mimesis* não tinha significação única, embora a atividade de imitar esteja na base delas. Entre os pensadores que se voltaram para o termo é possível citar Platão, filósofo que em *A República* a considerava um tipo de produtividade que não criava objetos, mas apenas cópias imperfeitas, distintas do que seriam na “verdade”, essas cópias seriam, portanto, falsas, ilusórias, sendo prejudiciais ao desenvolvimento da *polis*. Discípulo de Platão, Aristóteles repensou a palavra, para ele, o critério do verossímil, também criticado por Platão, torna-se o princípio que garante a autonomia da arte mimética, correlacionada à imitação do que “poderia ser”, ao passível de acontecer em dado contexto. A diferença entre o historiador e o artista, residiria no fato de que o primeiro descreve o que ocorreu e o segundo o que pode ocorrer.

No início da *Poética*, Aristóteles apresenta a poesia como alvo de sua explanação. Para ele, há duas causas para o surgimento da poesia: 1) o homem tem tendência à imitação; 2) o homem tem disposição para a melodia e o ritmo. A partir desses fatos ele apresenta as diferentes espécies de poesia: epopeia, tragédia, comédia, ditirambo, aulética e citarística. Assim, de início, Aristóteles afirma que começará “pelas coisas primeiras”, ou seja, pelas noções que considera mais elementares. Para tanto, afirma que as espécies de poesia elencadas anteriormente têm em comum o fato de serem imitações, mas diferem-se segundo os meios, objetos e modos de imitação.

Os meios através dos quais se dá a imitação são as cores, figuras e a voz. De acordo com a arte para a qual o indivíduo esteja voltado, ele utiliza um ou mais desses suportes, por exemplo: a dança serve-se do ritmo e imita ações através da coreografia; os principais meios das artes poéticas são o ritmo, a linguagem (canto) e a harmonia (metro).

O objeto de imitação das artes miméticas é representado por homens bons (virtuosos), melhores; homens maus (com vícios), piores; e iguais aos sujeitos em geral. Nesse sentido, a tragédia e a epopeia são responsáveis por representar homens melhores e a comédia, por sua vez, os piores.

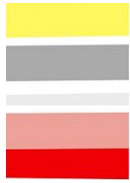


Quanto aos modos, Aristóteles destaca dois: o narrativo, em primeira pessoa, quando se narra o texto na voz de uma personagem, a exemplo das epopeias de Homero; e o dramático, quando as próprias pessoas imitadas são os autores da ação, algo que ocorre nas encenações, como nas tragédias. Apesar de a tragédia e a epopeia imitarem homens superiores, elas se diferem, pois a primeira se vale apenas do verso e a segunda usa o verso e a melopeia (canto).

Durante boa parte de sua *Poética*, Aristóteles apresenta o que convencionalmente é considerado a teoria da tragédia, embora haja trechos em que faz considerações sobre a epopeia. A comédia é menos contemplada nessas explicações, no entanto, os pesquisadores acreditam que ele tenha escrito mais profundamente sobre a comédia, entretanto, esses manuscritos não chegaram até a sociedade contemporânea.

O modelo da estética mimética por excelência para Aristóteles é a tragédia. Ela apresenta ações de homens de caráter elevado, expressa através do diálogo e do espetáculo cênico, visando a purificação das emoções humanas, ou catarse, à medida que suscita terror e piedade no expectador. A estrutura convencional do gênero comporta um prólogo, parte que precede a entrada do coro, episódios (geralmente três) intercalados cantos do coro (melopeia); um êxodo, parte à qual não sucede o canto do coro. Essas, segundo Ligia Militz, são as partes externas da tragédia, sendo que internamente ela possui: caráter (qualidade, moral das personagens); pensamento (elemento lógico que as levam a tomar uma decisão, fazer uma ação), e o mito (encadeamento ordenado das partes da tragédia). O mito é o elemento principal da tragédia, está relacionado às ações passivas de acontecer (verossímeis), dotados de uma extensão que a memória possa reter.

Em vista disso, as tragédias geralmente narram episódios que se sucedem em até 24 horas. Ainda quanto ao mito, existem os mitos simples, menos apreciados por Aristóteles, pois ocorrem sem a existência dos elementos que devem compô-lo e o mito complexo que possui três partes: peripécia, que corresponde a uma mutação de ações que acontecem na tragédia em sentido contrário, mudança no curso das ações, obedecendo às leis do verossímil; o reconhecimento que é a passagem do não conhecimento ao conhecimento de um fato, o que culmina com a felicidade ou infelicidade das personagens, ele pode ocorrer através de uma cicatriz, um amuleto,



entre outros; e a catástrofe, que é a ação que representa a destruição, ou a dor da personagem, como consequência de uma reviravolta em sua vida. Para Aristóteles, a tragédia Édipo de Sofocles é a que melhor cumpre as prerrogativas do gênero.

A tragédia deve apresentar um herói em situação intermediária (nem muito bom nem muito mal), que assim como Édipo equilibra vício e virtude, ele é um rei comprometido com seu povo (bom) mas é parricida e mantém relações incestuosas com sua mãe. Segundo Ligia Militz (1988), na comédia os nomes das personagens eram inventados, na tragédia os nomes das personagens e dos heróis podem remeter a pessoas reais.

A epopeia se assemelha à tragédia quanto aos homens que representa, superiores, pode apresentar as mesmas partes que a tragédia com exceção da melopeia (canto coral) e do espetáculo cênico. A tragédia tem extensão menor que a epopeia e, além disso, devido partes que tem, em detrimento da epopeia, agradaria mais ao público, motivo por que ela é superior, é sobre isso que Aristóteles discorre no último capítulo da *Poética*. A epopeia e a tragédia são espécies miméticas que na contemporaneidade teriam impulsionado o surgimento de novos gêneros, a exemplo do romance e o drama romântico.

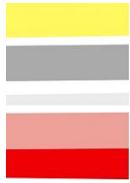
### 3 Função atribuída ao coro

Tendo possivelmente se originado do ditirambo<sup>1</sup>, como indica Aristóteles, a tragédia grega apresenta em uma mesma obra dois elementos, a princípio distintos, personagens e coro. Ambos dispunham de lugares distintos no teatro, os personagens ocupavam uma espécie de palco, enquanto o coro se posicionava em um vasto espaço, de formato circular, localizado à frente do palco, cujo centro era reservado a um altar dedicado a Dioniso.

De acordo com Zélia de A. Cardoso (2005), há registros de que Téspis, no século VI a. C. começou a estruturar o gênero trágico, criando uma forma poética na qual havia alternância entre trechos declamados, recitados por um narrador e trechos cantados pelo coro, mantendo a tradição do ditirambo. Posteriormente, segundo a

---

<sup>1</sup> Canto coral em louvor a Dioniso.



estudiosa, “o narrador se tornou ator, o número de atores se ampliou gradualmente, as cenas se definiram e cuidou-se para que uma ação regular substituísse a antiga improvisação” (2005, p.15), assim, o gênero passou a adotar uma forma mais próxima da concebida na atualidade.

De acordo com Jaqueline de Romilly (1998), o coro, além de ocupar um espaço distinto praticava uma ação, em certa medida, independente da dos demais personagens. O mesmo se exprimia cantando, ou no mínimo recitando e tinha liberdade para fazer evoluções que podiam partir de uma gesticulação simples a verdadeiros passos de dança. Havia também a possibilidade de um representante do coro, geralmente o mestre do coro (*corifeu*) ter um diálogo falado com um personagem.

O coro geralmente é composto por pessoas<sup>2</sup> “estritamente interessadas na ação em curso” (ROMILLY, 1998, p. 27), pois seu futuro depende do sucesso ou do fracasso do personagem principal, seu representante. Assim, se a ação estiver relacionada ao infortúnio ou sucesso de um ancião, o coro era composto por anciãos, se relacionado a uma mulher, composto por mulheres. Nesse sentido, Jaqueline de Romilly ressalta o fato de os coros serem geralmente compostos por indivíduos, mulheres ou anciãos, considerados fracos e indefesos. Ao coro cabia encorajar os atores, aconselhá-los, persuadi-los e até mesmo ameaçá-los.

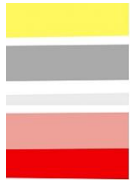
Considerado o personagem coletivo da tragédia, como indicou Aristóteles, o coro durante determinado período se destacou como elemento mais relevante da tragédia, era a principal preocupação dos tragediógrafos que concorriam nos concursos, pois para obter êxito o coro necessitava ser bem ensaiado pelo próprio poeta ou por um habilidoso “mestre do coro”.

### 3.1 O coro em *Medeia* de Eurípedes

A partir de uma comparação entre tragédia grega e latina, é possível constatar que uma de suas diferenças se dá em função do coro, pois na tragédia latina o coro passa a não ter praticamente nenhuma participação na ação, como é possível constatar na

---

<sup>2</sup> Jaqueline de Romilly destaca a possibilidade de o coro inicialmente ter sido formado por em média cinquenta componentes, passando, posteriormente a contar com doze, e no período de Sófocles quinze.



tragédia *Medeia*, de Sêneca, na qual, segundo Zélia de A. Cardoso, o coro limita-se a “cantar odes narrativas, descritivas, lamentosas ou laudatórias, anunciar a chegada de personagens e provocar o diálogo, afastando-se do palco depois de ter cantado” (2005, p. 45).

O coro de *Medeia*, de Eurípedes, é composto por personagens do sexo feminino, frente ao drama vivido por uma mulher abandonada pelo companheiro. Nessa circunstância ela decide não apenas matar sua rival e o pai da jovem, homem que tinha medo da fama de feiticeira possuída por Medeia, mas também resolve degolar seus próprios filhos, a fim de vingar-se de Jasão (esposo de Medeia). Nesse sentido, cabe ao coro aconselhar a personagem, na tentativa de impedi-la de fazer tamanha atrocidade.

De acordo com a pesquisadora Filomena Yoshie Hirata, na apresentação da edição de *Medeia* (1991), o coro da peça teria sido composto por quinze mulheres de Corinto, com praticamente a mesma idade de Medeia, que se compadecem da sorte da amiga e decidem auxiliá-la.

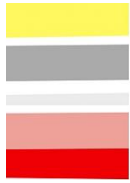
A tragédia de Eurípedes segue a estrutura convencional do gênero - possui um *prólogo*, um *êxodo* e quatro *episódios*, intercalados por cinco cantos do coro. No entanto, Zélia de A. Cardoso (2005) chama atenção para o fato de Eurípedes ter acrescentado um *episódio* em sua tragédia, fugindo ao preceito aristotélico, segundo o qual, a tragédia deve possuir estrutura composta por um *prólogo*, um *êxodo* e apenas três *episódios* e *quatro* cantos corais.

Em sua primeira aparição na tragédia de Eurípedes, o coro trava um diálogo com a ama a fim de saber o que está ocorrendo, pois ouviu gritos partindo do palácio e, após ter sido prevenido das novas núpcias de Jasão, estimula a ama a dar conselhos a Medeia.

CORO. Ouvi a voz, ouvi o grito  
da mísera mulher cólquida  
não ainda calma. Ó anciã,  
fala. No ambívio palácio um grito  
ouvi, não me aprezem, ó mulher,  
dores da casa que me é querida. (EURÍPEDES, 1991, p. 39)

Posteriormente, a própria Medeia relata o fato ao coro composto por mulheres de corinto. A mulher pede para “suas amigas” não lhe fazerem censuras e a deixarem morrer em paz. Além de afirmar que “de todos os seres que têm vida e têm noção, nós





mulheres, somos o ser mais infelizes” (1991, p.43). O coro, por sua vez, lamenta as injustiças e a sina de Medeia, mas pede para ela se controlar tentando convencê-la de que a atitude de Jasão é normal, além de afirmar que o seu consolo será dado por Zeus.

CORO. Urgirás o fecho da morte?  
Nunca isto supliques.  
Se teu esposo,  
venera nova núpcias,  
comum é isto, não te exasperes,  
Zeus te ressarcirá disto, não te debilhes  
demais a prantear teu marido. (EURÍPEDES, 1991, p. 39)

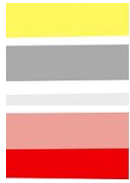
As mulheres de Corinto também destacam as consequências e o perigo da paixão (*páthos*), pois ela em demasia cega as pessoas levando-as a cometer as maiores loucuras e atrocidades, mas se possuído na medida certa não é nocivo. Nesse sentido, afirmam que

CORO. Amores sobrevividos  
demais, não dão nomeada  
nem mérito aos homens;  
mas se vem na medida  
Cípris, não há outra Deusa tão grácil. (EURÍPEDES, 1991, p. 65-67).

Cabe ressaltar que Eurípedes se destacou sobretudo por ter escrito o que Jaqueline de Romilly (1998) denomina “a tragédia das paixões”, isso porque, não é o desígnio divino, como no caso da tragédia de Ésquilo (525 – 456 a.C.), que determina o êxito ou fracasso do personagem, mas as paixões. Conforme a autora “Eurípedes foi o primeiro a representar o homem preso a suas paixões, e a tentar descrever os seus efeitos” (1998, p. 111).

As súplicas do coro são mais veementes frente à possibilidade de Medeia matar seus filhos, ele a interpela de todas as maneiras, há passagens em que ressalta a sublimidade do sentimento materno, e a possibilidade de ser castigada por tamanha crueldade. Em determinadas passagens ele antevê o desfecho da tragédia e pede a Medeia que reflita.

CORO. Vê o golpe sobre os filhos,  
vê que massacre escolheste!  
Não! Por teus joelhos, de todo  
todas te suplicamos:  
não mates os filhos. (EURÍPEDES, 1991, p. 85-87)



Apesar de todas as súplicas e lamentos das mulheres de Corinto o desfecho dos acontecimentos é bastante sangrento. Medeia não se contentando com a morte da noiva e de Creonte, degola os seus dois filhos, conseguindo, assim, se vingar de Jasão. Portanto, apesar de expressar toda sua angustia frente aos fatos, o coro jamais pode interferir no desfecho da tragédia, ou seja, não pratica nenhuma ação que vá contra o desenrolar da peça, sendo, portanto, impotente, daí porque são geralmente compostos por indivíduos historicamente vistos como fracos e indefesos.

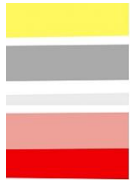
### 3.2 O coro em *Gota d'água*

Em *Gota d'água*, Medeia torna-se Joana, mulher representante do povo e moradora de um conjunto habitacional, e esposa de Jasão, homem mais novo e sambista. O rei Creonte é transposto no dono do conjunto habitacional onde moram os principais personagens da peça, além disso, é pai de Alma, noiva de Jasão.

Foi com o objetivo de trazer o povo para o palco que Paulo Pontes e Chico Buarque escreveram *Gota d'água: uma tragédia brasileira*, peça em dois atos, escrita em 1975, que atualiza o mito Medeia, na medida em que relata o desespero de Joana, mulher abandonada por Jasão (seu esposo), após este ter decidido casar-se com Alma, filha do proprietário e financiador do condomínio habitacional “Vila do Meio-Dia”, onde Joana e seus vizinhos moram. Dessa forma, observa-se, nesta peça, duas tragédias: a de Joana e a do povo, esmagado pelo capitalismo, num contexto sócio-político dos anos de 1970.

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 processo social para se constituir no traço dominante do perfil da vida brasileira atual. (BUARQUE, PONTES, 2004. p. 11).

Para os autores essa luta de classes exige a atenção dos brasileiros, que devem encarar a tragédia social de frente, enfrentar a sua concretude, não escamotear a complexidade da situação com a “adjetivação raivosa e vã”, pedir atenção para esses fatos é o primeiro intento dos autores. A segunda preocupação deles, conforme



apontam, está relacionada a um problema cultural: o povo sumiu da cultura produzida no Brasil (jornais, dos filmes, das peças, da TV, da literatura), desaparecido sobretudo da vida política da época. A terceira e última grande preocupação, segundo eles, está refletida na forma da peça, que no auge da crise expressiva que o teatro brasileiro estava atravessando, a palavra havia deixado de ser o centro do acontecimento dramático. Outros elementos como o corpo do ator, a cenografia, adereços, luz, haviam ganhado destaque, sendo que o diretor passou a assumir o primeiro plano na hierarquia do teatro.

Em vista disso, de acordo com os autores, “a peça é escrita em versos porque a poesia exprime melhor a densidade de sentimentos que move os personagens” (BUARQUE, PONTES, 2004. p. 18). Tal característica também facilita o caráter musical da peça, que aliado aos códigos dramático e literário, forma o todo da obra.

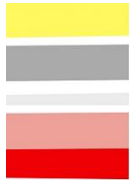
A tragédia possui uma *apresentação* escrita por Paulo Pontes e Chico Buarque, um *êxodo* e dois *episódios*, intercalados por cânticos do coro, sendo que *Gota d’água* também prevê a participação de orquestra e um corpo de bailarinos que fazem evoluções no palco. Vale ressaltar que o próprio nome da obra tem uma relação com a musicalidade, *Gota d’água* também é o nome do samba com o qual Jasão passou a ser mais conhecido, ele torna-se um famoso sambista, com o apoio da esposa Joana, autor da canção que nomeia a peça. Segundo Barros (2005):

Sem condições e perspectivas de melhoria, alguns veem, no exemplo do sambista cujas canções são tocadas no rádio, a ilusória via do sucesso como possibilidade de ascensão. A gota d’água do espetáculo é o samba de Jasão; é também a condição de Joana, mulher apaixonada que, no seu abandono, é capaz de atitudes extremas; mas é também, e sobretudo, a condição de um povo sem casa, sem chances, sem a voz que lhe reste.” (BARROS, 2005, s.p.)

Se comparado a *Medeia* de Eurípedes, o coro em *Gota d’água* apresenta significativas mudanças, as personagens que o compõe não são apenas do sexo feminino, as didascálias<sup>3</sup> da peça advertem os leitores de que o coro é composto pelos vizinhos de Joana: “O coro canta na coxia; os vizinhos e as vizinhas indicados vão entrando em cena e, cantando, vão fazendo uma corrente de boatos coreografada”

---

<sup>3</sup> Segundo Houaiss (2009), breve notícia, escrita no começo das peças, que informava o leitor das circunstâncias da representação.



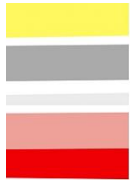
(BUARQUE, PONTES, 2004. p. 18). Esses vizinhos (Zaíra, Estela, Maria, Nenê, Cacetão, Xulé, Boca Pequena, Amorim e Galego) são homens e mulheres que, cada um a seu turno, apresentam e defendem um determinado interdiscurso social ligado a questões de gênero. Abaixo, têm-se o pensamento de um homem sobre a decisão de Jasão:

XULÉ — Se você quer que eu lhe responda  
o que é que eu penso, co'a maior honestidade,  
ele está certo, tem que aproveitar a onda  
É bom menino, sabe o que é necessidade,  
faz bem em se casar co'a filha do Creonte  
E assim que estiver sentado bem à vontade  
à direita de Deus Pai, talvez nos desconte  
um pouco de dívida e da mensalidade  
(BUARQUE, PONTES, 2004. p. 31)

Entretanto, há momentos em que apenas as mulheres, lavadeiras assim como Joana, entoam canções em favor da mulher traída. Logo no início da peça *Corina*, uma personagem com nome sugestivo, devido à clara semelhança com os vocábulos *coro* e *corifeu*, abre a trama, informando o leitor-espectador da situação lastimável em que Joana se encontra. *Corina*, portanto, teria um papel semelhante ao *corifeu* (mestre do coro), além de exercer função semelhante a da ama na tragédia de Eurípedes, pois ambas parecem ser as pessoas mais preocupadas e próximas de Medeia e de Joana.

CORINA. Pois ela está como o diabo quer  
Comadre Joana já saiu ilesta  
de muito inferno, muita tempestade  
Precisa mais que uma calamidade  
pra derrubar aquela fortaleza  
Mas desta vez... acho que não agüenta,  
pois geme e treme e trinca a dentadura  
e descomposta, chora e se esconjura  
E num soluço desses se arreventa  
Não dorme, não come, não fala certo. (BUARQUE, PONTES, 2004, p. 25-26)

O coro de *Gota d'água*, assim como o de *Medeia* (de Eurípedes), destaca as desventuras dos apaixonados, o que é feito por meio de elementos intertextuais com o poema *Quadrilha* de Carlos Drummond de Andrade, dotando, portanto, a tragédia de elementos relacionados ao mundo contemporâneo.



TODOS. Ai, a primeira dama  
O primeiro drama  
O primeiro amor  
(...)  
Carlos amava Dora que amava tanto que amava Pedro que  
amava a filha que amava Carlos que amava Dora que  
amava toda a quadrilha...  
amava toda a quadrilha... (BUARQUE, PONTES, 2004. p. 77)

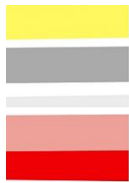
Apesar de todos não terem o mesmo sexo de Joana, os componentes do coro em *Gota d'água*, não deixam de ter sua sorte dependente da dela, pois, assim como Joana, a qualquer hora podem ser expulsos de seus lares devido às infinitas prestações atrasadas do condomínio. Jasão não trai somente sua companheira, abandona também seus companheiros ao passo que, em um primeiro momento, aconselha Creonte a fazer benfeitorias na vila, não cobrar as parcelas atrasadas, visando acalmar o povo e, posteriormente, concorda quando o sogro aumenta as mensalidades.

As vizinhas de Joana demonstram grande preocupação quanto ao futuro da amiga e de seus dois filhos, em seu canto demonstram temor frente à possibilidade de Joana se suicidar e fazer algum mal para as crianças, por esse motivo lhe dão vários conselhos e até cantam durante a cerimônia, descrita como um culto afro-brasileiro, a macumba, em que a mulher enciumada lança pragas contra Creonte e sua filha.

A combinação dessas diversas mídias - a dança e a música do candomblé, a interferência do rádio e do jornal na vida das pessoas, o coro das vizinhas fofoqueiras, a coreografia do boato, a canção popular - contribui para abrasileirar a tragédia grega e dar a ela novos contornos culturais." (BARROS, 2005, s.p.)

O abrasileiramento da tragédia se dá como atesta Barros, a partir de diferentes elementos culturais, sociais, econômicos e religiosos. Há momentos nos quais o coro também ressalta o fato de que o fraco deve obedecer aos desígnios do forte sob pena de ser penalizado, fator relevante e sugestivo se considerado o contexto opressor da época, no Brasil.

CORO. Virgem matriarcum, me livrai  
de toda inútil e vã rebeldia  
Joana está sem casa e os filhos, sem pai  
Por ela querer mais do que podia  
Virgem cultivai em mim o respeito  
Às leis e ao apetite do mais forte



Joana rebelde tem por pena um leito  
Gélido e solitário como a morte. (BUARQUE, PONTES, 2004. p. 146)

A peça, portanto, discute a temática da discrepância social, problematiza a ética e a moral da sociedade contemporânea, e aborda a questão meritocracia, apresentando-a como um dos falsos discursos que sustentam as bases do sistema que destrói os mais humildes, mas que seria generoso com os “esforçados”. Conforme Creonte, “não uso preconceitos ou discriminação. Quem vem de baixo, tem valor e quer vencer tem condições de colaborar pra fazer nossa sociedade melhor (BUARQUE, PONTES, 2004. p. 201).

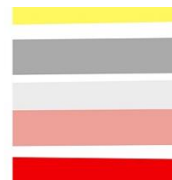
Por meio dessa inferência o coro parece anunciar o trágico fim de Joana, que após ter sido expulsa do condomínio ainda teve um dia a mais na vila, para assim tentar executar sua vingança contra a rival e Creonte, todavia, ao contrário da personagem de Eurípidés, não consegue executar sua vingança: Joana pede que os filhos levem um bolo a festa de casamento sem que soubessem que ele estava envenenado. Na ocasião, Creonte expulsa os filhos de Joana da comemoração e não permite que Alma deguste o bolo de carne enviado como presente de casamento. Após perceber que não obteve êxito em seu projeto, Joana decide livrar-se definitivamente de seu sofrimento matando seus filhos e a si.

### Considerações finais

Ao longo do tempo o gênero trágico evoluiu, dando mais ênfase a ação em detrimento do lirismo, visto que esse lirismo tão extenso, como indica Romilly (1998), passou a não ser mais compreendido, nem apreciado, conseqüentemente, as partes cantadas passaram a ser cada vez mais curtas.

Se em *Medeia*, de Eurípidés, o coro ocupa um espaço diferente dos personagens e praticamente não interferem na ação, na tragédia contemporânea, em especial na obra de Paulo Pontes e Chico Buarque, eles tanto participam da ação quanto do coro e das coreografias, algo praticamente inconcebível na tragédia grega.

É possível concluir que a conciliação entre os aspectos relacionados ao drama e ao lirismo contribuem para o êxito dos autores de *Gota d'água*, uma vez que, como



afirmam na apresentação da obra, pretendiam restituir a palavra ao povo, independente de ser ela falada ou cantada.

A musicalidade é um fator preponderante para o desenvolvimento da peça, que desde o seu título nos remete ao seu caráter musical, pois *Gota d'água* também é o nome do samba com a qual Jasão passa a fazer sucesso. Torna-se possível constatar, os vários mecanismos utilizados pelos autores para destacar o caráter musical de sua peça como a presença de orquestra, de canto e dança, aliados a ação. Portanto, ao invés de ser extinto da tragédia o coro adquire um lugar especial na tragédia de Pontes e Buarque, que se destaca também como um musical.

A partir da leitura de ambas as obras, *Medéia* e *Gota d'água*, é possível observar que além da intertextualidade explícita, presente tanto na essência da história quanto na manutenção de nomes de alguns personagens, mantem-se, também, o intuito de fazer com que os interlocutores possam refletir sobre questões sociais, políticas e amorosas, pois a paixão se mostra superior a razão nas obras.

Por fim, apesar da distância temporal que as separa, ambas as tragédias possuem coros que tentam intervir no desfecho da ação, na medida em que visam convencer Medeia e Joana a não atentarem contra a vida de seus filhos. No entanto, o coro das duas tragédias se mantém impotentes, sendo incapaz de interferir no desfecho trágico da trama.

## Referências

BARROS, Leila Cristina. Tragédia social em *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes: aspectos hipertextuais e intermidiais. *Espéculo. Revista de estudos literários*. n 31. Universidad Complutense de Madrid. 2005. Disponível em Acesso em 25 fev 2017.

BRANDÃO, JUNITO DE SOUZA. **Teatro grego: tragédia e comédia**. Petrópolis, Vozes, 1985.

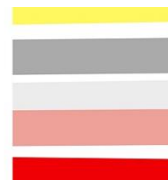
BUARQUE, Chico. **Gota d'água**. São Paulo: Círculo do Livro S.A, 1975.

CARDOSO, Zélia de Almeida. **Estudos sobre a tragédia de Sêneca**. São Paulo: Alameda, 2005.

COSTA, Ligia Militz da. **A tragédia: estrutura e história**. São Paulo: Ática, 1988.



AFLUENTE:  
REVISTA DE LETRAS E LINGUÍSTICA



EURÍPIDES. **Medéia**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1991.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; MELLO, Francisco Manoel de. **Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: Universidade de Brasília, 1998.

**Recebido em: 31 de janeiro de 2019.**

**Aprovado em: 15 de abril de 2019.**