

VOL I

POR PALAVRAS E GESTOS

A ARTE DA LINGUAGEM

Mauriceia Silva de Paula Vieira
Patrícia Vasconcelos Almeida
(Organizadoras)



EDITORA
ARTEMIS
2020

VOLI

POR PALAVRAS E GESTOS

A ARTE DA LINGUAGEM

Mauriceia Silva de Paula Vieira
Patrícia Vasconcelos Almeida
(Organizadoras)



EDITORA
ARTEMIS
2020

2020 by Editora Artemis
Copyright © Editora Artemis
Copyright do Texto © 2020 Os autores
Copyright da Edição © 2020 Editora Artemis
Edição de Arte: Bruna Bejarano
Diagramação: Helber Pagani de Souza
Revisão: Os autores



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*.
Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento, desde que sejam atribuídos créditos aos autores, e sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Editora Chefe:

Prof^ª Dr^ª Antonella Carvalho de Oliveira

Organizador:

Wilson Noé Garcés Aguilar

Bibliotecário:

Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Conselho Editorial:

Prof. Dr. Adalberto de Paula Paranhos, Universidade Federal de Uberlândia
Prof.^ª Dr.^ª Catarina Castro, Universidade Nova de Lisboa, Portugal
Prof.^ª Dr.^ª Cláudia Neves, Universidade Aberta de Portugal
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos, Universidade Federal da Grande Dourados
Prof. Dr. Eduardo Eugênio Spers, Universidade de São Paulo
Prof. Dr. Eloi Martins Senhoras, Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Geoffroy Roger Pointer Malpass, Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM)
Prof.^ª Dr.^ª Iara Lúcia Tescarollo Dias, Universidade São Francisco
Prof. Dr. Ivan Amaro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Prof.^ª Dr.^ª Ivânia Maria Carneiro Vieira, Universidade Federal do Amazonas
Prof. Me. Javier Antonio Albornoz, University of Miami and Miami Dade College - USA
Prof. Dr. Joaquim Júlio Almeida Júnior, UniFIMES - Centro Universitário de Mineiros
Prof. Dr. Juan Diego Parra Valencia, Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín - Colômbia
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof.^ª Dr.^ª Livia do Carmo, Universidade Federal de Goiás
Prof.^ª Dr.^ª Luciane Spanhol Bordignon, Universidade de Passo Fundo

Prof. Dr. Marcos Augusto de Lima Nobre, Universidade Estadual Paulista (UNESP)
Prof.ª Dr.ª Maria Aparecida José de Oliveira, Universidade Federal da Bahia
Prof.ª Dr.ª Mauriceia Silva de Paula Vieira, Universidade Federal de Lavras
Prof.ª Dr.ª Odara Horta Boscolo, Universidade Federal Fluminense
Prof.ª Dr.ª Patrícia Vasconcelos Almeida, Universidade Federal de Lavras
Prof. Dr. Rodrigo Marques de Almeida Guerra, Universidade Federal do Pará
Prof. Dr. Sergio Bitencourt Araújo Barros, Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Sérgio Luiz do Amaral Moretti, Universidade Federal de Uberlândia
Prof.ª Dr.ª Vanessa Bordin Viera, Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Wilson Noé Garcés Aguilar, Corporación Universitaria Autónoma del Cauca - Colômbia

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

P832 Por palavras e gestos [recurso eletrônico] : a arte da linguagem vol I /
Organizadoras Mauriceia Silva de Paula Vieira, Patricia
Vasconcelos Almeida. – Curitiba, PR: Artemis, 2020.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-87396-10-1

DOI 10.37572/EdArt_101310720

1. Linguística. 2. Letras. 3. Artes. I. Vieira, Mauriceia Silva de
Paula. II. Almeida, Patricia

CDD 469

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

APRESENTAÇÃO

A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1999, p.113).

A língua/linguagem, em sua essência, é constitutiva da espécie humana, uma vez que o homem - um ser de linguagem – constrói-se como sujeito por meio da relação dialética que estabelece com seus pares. Nessa relação, a palavra institui-se como ponte entre o “eu e o “outro”. Os fios discursivos, os diferentes modos de dizer e as múltiplas linguagens que se entrecruzam, se complementam e se orquestram.

Em uma sociedade cada vez mais plural e multicultural essas diferentes linguagens reverberam um modo de significar a realidade e expressam não só subjetividades, mas também identidades sociais e culturais. A presença de tecnologias variadas, mediando as interações e trazendo novas nuances para a produção, a difusão e a circulação do saber, requer um olhar cuidadoso sobre as práticas de leitura, de escrita e de oralidade, sobre os letramentos e sobre o ser humano e o conhecimento. Coloca, ainda, como imperativa a formação crítica do sujeito para atuar na contemporaneidade.

Nesse viés, o texto e o discurso, em suas diferentes abordagens epistemológicas, transcendem a primazia dada ao verbal e constituem-se como espaços de reexistência, e porque não de resistência e de batalhas? Assim, as várias vozes que se fazem presentes neste primeiro volume do livro *Por palavras e gestos: A Arte da Linguagem* brindam o leitor com pesquisas que discutem temas relevantes para os estudiosos da área que buscam a compreensão sobre intrincadas questões presentes na contemporaneidade. E, convidam o leitor ao diálogo.

Mauriceia Silva de Paula Vieira
Patricia Vasconcelos Almeida

SUMÁRIO

LETRAMENTOS E LITERATURA

| | |
|---|-----------|
| CAPÍTULO 1 | 1 |
| ALFABETIZAÇÃO E LETRAMENTO: LENDO E ESCRREVENDO NO 3º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL DA UNIDADE INTEGRADA WOLNEY MILHOMEM – CAIC | |
| Ana Patrícia Sampaio Pereira Geirlane Fontineles da Silva Martins Vanessa Gonçalves Candido Rodrigues | |
| DOI 10.37572/EdArt_1013107201 | |
| CAPÍTULO 2 | 13 |
| LETRAMENTOS DE REEXISTÊNCIA NA PERIFERIA DE FORTALEZA: UM ESTUDO SOBRE MEDIAÇÃO DE LEITURAS NO PROGRAMA VIVA A PALAVRA | |
| Vanusa Benício Lopes Claudiana Nogueira de Alencar | |
| DOI 10.37572/EdArt_1013107202 | |
| CAPÍTULO 3 | 24 |
| VOZES DE OUTRO GOLPE | |
| Laís Vidal de Negreiros Batista José Edilson de Amorim | |
| DOI 10.37572/EdArt_1013107203 | |
| CAPÍTULO 4 | 39 |
| OUTRO TRAJETO DA NARRATIVA OPERÍSTICA | |
| Gandhia Vargas Brandão | |
| DOI 10.37572/EdArt_1013107204 | |
| CAPÍTULO 5 | 49 |
| IMAGEM E ESTÉTICA: A HEGEMONIA HOLLYWOODIANA E SUAS FORMAS DE RESISTÊNCIA | |
| Johanna Gondar Hildenbrand Francisco Ramos de Farias | |
| DOI 10.37572/EdArt_1013107205 | |
| CAPÍTULO 6 | 60 |
| GOTA D'ÁGUA: TESSITURAS DIALÓGICAS COM O MITO DE EURÍPEDES | |
| Amanda Ramalho de Freitas Brito | |
| DOI 10.37572/EdArt_1013107206 | |
| PRODUÇÃO ESCRITA | |
| CAPÍTULO 7 | 70 |
| ANÁLISE DE PRODUÇÕES: UM ESTUDO DA ESTILÍSTICA LÉXICA | |
| Diná Tereza de Brito Suellen Arcanjo de Godoy | |
| DOI 10.37572/EdArt_1013107207 | |

CAPÍTULO 8 82

O LUGAR DA ORALIDADE E DA ESCRITA NAS AULAS DE LÍNGUA PORTUGUESA: ENCAMINHAMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

Manoel Cândido Nogueira

Jocilene Mateus Amâncio

Maria de Fátima Araújo Silva

DOI 10.37572/EdArt_1013107208

CAPÍTULO 9 92

O JOGO CAMALEÔNICO DO ANÚNCIO PUBLICITÁRIO: IMPACTOS DAS TECNOLOGIAS NA PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E RECEPÇÃO DO GÊNERO

Paula Silva Abreu

Mauriceia Silva de Paula Vieira

DOI 10.37572/EdArt_1013107209

O DISCURSO SOB MÚLTIPLOS OLHARES

CAPÍTULO 10 106

O DISCURSO NARRATIVO COMO RECURSO PARA OS SUJEITOS-ESTUDANTES DOS ANOS INICIAIS EXPRESSAREM SUA SUBJETIVIDADE

Josiane Aparecida de Paula Bartholomeu

Filomena Elaine Paiva Assolini

DOI 10.37572/EdArt_10131072010

CAPÍTULO 11 119

O DISCURSO DA COMUNIDADE SURDA EM REDES SOCIAIS COMO FERRAMENTA PARA A PRÁTICA DE ENSINO NAS AULAS DE LÍNGUA PORTUGUESA EM CLASSES INCLUSIVAS

Flávia Pieretti Cardoso

DOI 10.37572/EdArt_10131072011

CAPÍTULO 12 131

INCLUSÃO ESCOLAR DO ALUNO SURDO: ALGUNS SENTIDOS POSSÍVEIS

Lisiane Flores de Oliveira Strumiello

DOI 10.37572/EdArt_10131072012

CAPÍTULO 13 139

O DISCURSO TRANSFEMINISTA E O ABALO DAS EVIDÊNCIAS DO SEXO: REUNINDO REFLEXÕES A RESPEITO DA CISGENERIDADE

Beatriz Pagliarini Bagagli

DOI 10.37572/EdArt_10131072013

CAPÍTULO 14 152

SOBRE FALA, ESCUTA E ETIQUETA – ENCONTRO E DESENCONTROS COM MULHERES INDÍGENAS

Ivânia Maria Carneiro Vieira

DOI 10.37572/EdArt_10131072014

| | |
|--|------------|
| CAPÍTULO 15 | 164 |
| BIBLIOTECAS DIGITAIS, DIREITOS AUTORAIS E O COMPARTILHAMENTO DE MATERIAIS (NÃO) AUTORIZADOS NO ESPAÇO DIGITAL | |
| Natália Rodrigues Silva | |
| DOI 10.37572/EdArt_10131072015 | |
| SOBRE AS ORGANIZADORAS | 177 |
| ÍNDICE REMISSIVO | 178 |

GOTA D'ÁGUA: TESSITURAS DIALÓGICAS COM O MITO DE EURÍPEDES

Data de submissão: 15/07/2020

Data de aceite: 20/07/2020

Amanda Ramalho de Freitas Brito

Doutora em Literatura e Cultura

Professora adjunta do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal da Paraíba – Campus I

Líder do Grupo de Estudos em Literatura, Intersemiose e Cinema (GELIC)

E-mail: amandaramalhobrito@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/1208086522665870>

RESUMO: Quando Schnaiderman (1983), em consonância com Bakhtin, nos chama atenção à natureza dialógica do homem, do texto, do discurso como algo não acabado que solicita outras vozes para fomentar os sentidos do texto, por meio de uma consciência que interroga, provoca, concorda; ele está nos alertando para o ciclo inquebrável das correlações dialógicas dos discursos, que se manifestam pela polifonia e pela intertextualidade (vozes e textos de outros que se deixam ver de modo consciente em um segundo discurso ou texto). Essa descrição da ação dialógica aponta para a peça de Eurípedes, que desde o século V a. C, tem estabelecido uma verdadeira corrente de intertextualidade. Este artigo propõe discutir o drama social moderno a partir de uma leitura crítica do texto *Gota d'água*,

de Chico Buarque e Paulo Pontes. Procura-se analisar a relação dialógica estabelecida entre a Medeia grega e a brasileira. A partir dessa chave interpretativa, observa-se a construção das exortações ao trágico, como a configuração do erro trágico, da ornamentação, do coro e da catarse em *Gota d'água*. A análise respalda-se nos pressupostos teóricos de Peter Szondi (2001) e Aristóteles (1992), propondo uma incursão dialógica entre a tradição e o drama moderno.

PALAVRAS-CHAVE: Drama moderno. Tragédia. Dialógico. *Medeia*. *Gota D'água*.

GOTA D'ÁGUA: DIALOGUE TESSITURES WITH THE EURIPEDES MYTH

ABSTRACT: When Schnaiderman (1983), in line with Bakhtin, draws our attention to the dialogical nature of man, of text, of discourse as something unfinished that asks for other voices to foster the meanings of the text, through a consciousness that interrogates, provokes, agrees; he is alerting us to the unbreakable cycle of the dialogical correlations of the speeches, which are manifested by polyphony and intertextuality (voices and texts of others that allow themselves to be seen consciously in a second speech or text). This description of the dialogical action

points to the play by Euripides, that since century V a. C, has established a true chain of intertextuality. This article proposes to discuss modern social drama based on a critical reading of the text *Gota d'água*, by Chico Buarque and Paulo Pontes. It seeks to analyze the dialogical relationship established between Greek Medeia and Brazilian Medeia. From this interpretive key, the construction of exhortations to the tragic is observed, such as the configuration of the tragic error, ornamentation, choir and catharsis in *Gota d'água*. The analysis is supported by the theoretical assumptions of Peter Szondi (2001) and Aristotle (1992), proposing a dialogical incursion between tradition and modern drama.

KEYWORDS: Modern drama. Tragedy. Dialogic. Medea. Gota D'água.

Quando Schnaiderman (1983), em consonância com Bakhtin, nos chama atenção à natureza dialógica do homem, do texto, do discurso como algo não acabado que solicita outras vozes para fomentar os sentidos do texto, por meio de uma consciência que interroga, provoca, concorda; ele está nos alertando para o ciclo inquebrável das correlações dialógicas dos discursos, que se manifestam pela polifonia e pela intertextualidade (vozes e textos de outros que se deixam ver de modo consciente em um segundo discurso ou texto). Essa descrição da ação dialógica aponta para a peça de Eurípedes, que desde o século V a. C, tem estabelecido tessituras dialógicas com outras histórias e personagens.

O mito de Medéia surge do diálogo tecido com outros mitos da tradição oral da Grécia: o Velocino de ouro e a Expedição dos Argonautas; e adquire composição (forma) dramática com Eurípedes, sendo, desde então, traduzido por outras histórias, outros sistemas artísticos (tragédia, drama moderno, cinema, ópera e televisão): *Medeia*, de Sêneca; *Gota d'água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes; *Medeia, a feiticaria do amor* (1969), de Pier Paolo Pasolini; *Medeia* (1988), de Lars Von Trier; na ópera, a *Medeia* de Charpentier; na televisão, a *Medeia* de Oduvaldo Vianna Filho. Esse esboço é uma plausível demonstração da rede dialógica que se constroi a partir de um mito grego, o mito da mulher que mata os filhos. E aqui nos interessa fazer observações analíticas acerca do drama brasileiro, *Gota d'água*.

O drama de Paulo Pontes e Chico Buarque recupera aquilo que é fundamental na tragédia de Eurípedes: a ação realizada pela vontade ou desejo das personagens, e não por força do destino, ou da roda da fortuna. Sobre essa característica da tragédia de Eurípedes, Kury (1991) afirma:

Os erros de Medeia e Jasão, ao contrário do que acontece na maioria das tragédias gregas, são devidos aos seus próprios atos, e ambos não os atribuem ao destino, ou algum deus vingador. Eurípedes, por via de Medeia, exprime a vida humana em termos de humanidade e de livre escolha do bem e do mal. (KURY, 1991, p.14).

Esta humanização da tragédia euripediana é um elemento que favorece a adaptação do mito, pois o coloca em um contexto similar às necessidades do drama

moderno. Todavia, na obra brasileira, surge um elemento distinto de Eurípedes. Os erros trágicos ocorrem através dos atos das personagens, mas nem sempre no nó da trama o personagem tem a livre escolha.

A possibilidade de escolha do personagem dependerá da sua situação social. Jasão, por exemplo, tem a escolha de abandonar a mulher para desposar a filha do empresário, por causa do samba *Gota d'água*, que o conduz à fama, à evidência e à filha do “rei”. Por sua vez, Joana não dispõe de muitas escolhas, não pode sequer cumprir o ato de vingar-se do marido, de Creonte e da filha de Creonte, pois diferente da Medeia grega, ela não possui a ciência e o expediente do *deus ex machina*. E não poderia ser diferente, a peça foi escrita em 1975, contextualizando simbolicamente o período virulento da história política do Brasil, que refletia a ditadura militar. Nesse sentido, a ausência de escolha da protagonista e a ausência de liberdade suscita uma alegoria¹ da própria situação do povo.

Gota d'água é um drama social escrito por Paulo Pontes e Chico Buarque, motivada pela versão adaptada de *Medeia* para a TV, de Oduvaldo Vianna Filho. A peça é dividida em dois atos, com cinco *sets*: o *set* das vizinhas, a lavanderia, onde está o coro das mulheres; *set* do botequim, onde está o coro dos homens; *set* da oficina de Egeu; *set* da casa de Joana; *set* da casa e escritório de Creonte.

Ao gosto da tragédia grega, a ação é organizada *in media res* (relatada a partir de um ponto posterior ao início do desenvolvimento da ação), iniciada pelos diálogos entre as vizinhas, que apresentam um recorte dos eventos ocorridos e do estado psíquico de Joana (a Medeia de *Gota d'água*) frente à traição e ao abandono. O diálogo das vizinhas é intercalado com os diálogos dos homens, que estão no *set* do botequim e na casa de Egeu. Estas personagens adquirem na trama a função do coro² grego: representar o coletivo em contraponto ao caráter individual das outras personagens, comentando as ações e os comportamentos das personagens à luz da consciência do povo, como aparece nos excertos que seguem:

Em primeiro plano vai para as vizinhas

ZÁIRA. *em homem nunca confiei*

CORINA. *Não sei como vai ser...*

MARIA. *Depois Exu*

Caveira pega esse traste...

CORINA. *Eu não sei*

ESTELA. *Comigo eu dava-lhe um tiro no cu*

NENÊ. *Eu nunca fui de meter o bedelho,
Mas mulher como Joana não tem que Juntar
com homem mais novo. O velho
Marido dela, manso, homem de bem,
Com salário fixo e um Simca Chambord
Dava a ela do bom e do melhor
E ela foi largar o velho. Por quê?
Por esse frango. Também, quem mandou?*

1 Entende-se alegoria como um discurso que traduz outro por meio de imagens comparativas. A forma é um disfarce de outros sentidos. Ver o *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés (2004).

2 Essa definição de coro é apresentada em SALVATORE, “elementos estruturais do drama”. In: *Teoria do texto*. São Paulo: Ática, 2000.

Como reitera Salvatore (2000, p. 132), “a função reflexiva do coro é substituída nas obras dramáticas em língua moderna pelas diversas personagens que, volta e meia, tecem consideração sobre o que está acontecendo”. Na peça de Buarque e Pontes o coro é substituído pelas personagens, mas mantendo a função genuína do coro: tecer considerações através de versos ou do canto acerca da ação. Criando um julgamento moral (revelando a própria dimensão social em torno do tabu que circunda a relação amorosa entre pessoas jovens e velhas) sobre as personagens centrais. O primeiro ato já indica o erro trágico da ação dramática: Joana ter deixado o marido velho por um moço. O discurso interrogativo do diálogo aponta a punição, resultante de um ato falho, nesse sentido, os atos da personagem conduzem ao desfecho trágico, de modo semelhante à Medeia de Eurípedes, que comete um erro ao abandonar o pai e se aventurar com Jasão em outro lugar. Na peça de Buarque e Pontes, o coro representa o drama social do povo do conjunto habitacional Vila do Meio-Dia. A trajetória pessoal de Joana se confunde com a do coro, pois ambas são suprimidas pela riqueza e pelo poder de Creonte (dono da vila e pai de Alma), que cobra juros abusivos das prestações do conjunto habitacional. Creonte representa ainda o muro entre a felicidade e a desventura de Joana, desolada porque Jasão (seu homem) vai desposar a filha do empresário. Em ambas as tragédias, o intuito de Jasão é a ascensão social.

Outra coisa digna de observação na peça é a nominalização do conjunto habitacional: Vila do Meio-Dia, que unifica forma e conteúdo por meio da sugestão simbólica. No dicionário de símbolos, de Chevalier e Gheerbrant (1998), o meio-dia é colocado como símbolo de profecia, de luz e ausência de sombra. Essa definição pode ser interpretada como alegoria da própria estrutura da tragédia de Medeia ou Joana. Segundo Aristóteles (1992), “a ação pode ser praticada por personagens que sabem e conhecem o que fazem, como Medéia de Eurípedes, quando mata os próprios filhos”. Sendo assim, meio-dia simboliza esse conhecer antes de agir.

Retomando outras questões estéticas, a melopeia, principal ornamento da tragédia grega, é o elemento que dá proeminência às vicissitudes da palavra, no drama de Buarque e Pontes. Essa parte da tragédia é expressa na peça por meio do verso, da orquestra, do coro e do samba de Jasão. A música é um ornamento que instaura a densidade lírica e aponta o desfecho da personagem: o samba de Jasão é outro erro trágico, pois é o condutor simbólico da separação entre Joana e Jasão. O samba como erro trágico é a própria gota d’água do desenlace, e a própria letra da canção sugere a caracterização dos sentimentos de Joana e encaminha a tragédia.

*Já lhe dei meu corpo Minha alegria
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
Por favor...Deixe em paz meu coração Que ele é um pote até aqui de mágoa E qualquer desatenção, faça não Pode ser a gota d’água.*

Os elementos da tragédia adquirem contornos interessantes na trama brasileira, como já se pode ver anteriormente. A origem do drama confunde-se com a origem da própria tragédia, por isso, pensar a relação que se determina entre o drama social e o gênero trágico da tradição pode parecer uma tarefa óbvia, mas às vezes é complexa e até contraditória, devido às transformações promovidas pela história, através de agentes relevantes como o Renascimento, o Iluminismo e a Revolução Industrial, colocando no cerne dos eventos a burguesia em ascensão e o proletariado. Estes eventos não influenciaram só as relações de trabalho e as relações intersubjetivas, como também a compreensão artística sobre o mundo.

Com efeito, o drama moderno orienta diálogos e traduções da forma clássica da tragédia. O teatro épico de Bertold Brecht e o drama expressionista de Strindberg são exemplos desta nova roupagem do drama tradicional. Pasta Júnior (2001, p. 12-13), ao apresentar a *Teoria do drama moderno* de Peter Szondi, destaca a reflexão do estudioso sobre a contradição que se instaura na modernidade entre forma e conteúdo:

Abre-se aqui, para Szondi, a possibilidade de que ambos esses enunciados, o da forma e o do conteúdo, entrem em contradição – quando uma forma estabelecida e não questionada é posta em questão pelos conteúdos que trata de assimilar, mas que já são incompatíveis com seus pressupostos. Restaura-se, assim, para reflexão estética, a possibilidade de retomar em nova chave as formas herdadas da tradição e nela fixadas como modalidades permanentes de expressão. (PASTA, 2001, p. 12-13).

Se o drama moderno possibilita transmutações, frente à incompatibilidade coordenada entre forma e conteúdo, também é correto dizer que as formas herdadas da tradição permeiam peças atuais de modo crível e revelador, a exemplo de *Gota d'água*. A conciliação entre forma e conteúdo do drama inclina-se para a recriação do que está na tradição. Ratifica-se antes um diálogo profícuo do que uma mudança radical.

Para Raymond Williams (2002, p.227) o conceito de tragédia no drama moderno relaciona-se à experiência: “o desejo de uma nova forma é o reconhecimento de que o sentido moderno de tragédia, entre nós, é de um novo tipo, carecendo de uma expressão radicalmente diferente”. Raymond Williams ao se referir à tragédia grega, destaca a impossibilidade de se imitar ou se recriar tal tragédia, em decorrência das suas particularidades, embora o autor reverbere a ideia de que o trágico, mesmo na cultura grega era atualizado a cada nova obra (estas nuances põem em foco a discussão sobre a própria estrutura rígida da forma, precipitando a crise da forma na modernidade).

Essa reflexão parece se desenvolver paradoxalmente, na medida em que a imitação trágica, já na época clássica, era atualizada a cada nova forma. Nesse sentido, a impossibilidade de retomada da forma clássica pelo drama moderno

estaria antes inclinada pelas variações, e não pela distância entre o mito tradicional e o drama moderno, aspecto sugerido por Williams, por causa, por exemplo, de a tradição ser uma interpretação do passado (datada e contextualizada). Desse modo, a tragédia moderna seria apenas uma continuidade dessas transformações. No entanto, o próprio Williams nos alertou para o perigo de se tomar a tragédia, no drama atual, como um vetor de continuidade, o que poderia ocasionar uma análise inadequada do trágico, reforçando a ideia do autor de que não há uma imitação concreta da tradição grega. “Nunca houve, de fato, uma recriação ou imitação da tragédia grega” (WILLIAMS, 2002, p. 35). A imitação concreta é substituída pelas tessituras do diálogo, de uma imitação como tradução.

Se nos reportarmos ao próprio conceito de imitação proposto por Aristóteles, veremos que qualquer dos gêneros elencados na *Poética*, pode ser reencarnado em vários momentos da história do drama e da literatura, de modo que, a arte de imitar é inerente à natureza do homem, sendo assim, a poesia é imitação. Entende-se, assim, a imitação como uma incursão da tradução ou da adaptação.

Para fomentar a discussão, retomam-se os pressupostos críticos da teoria da adaptação, apontados por Linda Hutcheon, que ao definir a relação de parentesco existente entre obras atuais e obras do passado como um processo de adaptação destaca esse processo por meio de três perspectivas:

Em primeiro lugar, vista como uma *entidade ou produto formal*, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Em segundo, como *um processo de criação*, a adaptação sempre envolve tanto uma (re) interpretação quanto uma recriação, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação. Em terceiro, vista a partir do seu processo de recepção, a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (enquanto adaptações) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação. (HUTCHEON, 2011, p.29).

Hutcheon (2011) ainda assinala que a adaptação pode buscar equivalência com a história, ou só com as personagens, ou com o tema. A discussão impetrada pela autora ratifica existência concreta da recriação de uma tradição, pela qual se apresenta a interpretação de um autor sobre determinados textos, ou no que concerne o *corpus* desse estudo, sobre a estrutura dramática de tragédias gregas. Considerando a recriação de uma forma, em um processo dialógico entre o que pode haver entre a tradição e o moderno; ou a recriação ou apropriação artística da ideia, do sentido unificador (tema) que reverbera determinada tragédia grega. Os próprios autores de *Gota d'água* indiciam esse sentido, sugerido pela teoria da adaptação, ao dizer que os elementos da tragédia que eles queriam revelar estavam contidos na trama de Eurípedes (BUARQUE & PONTES, 2008).

Em *Gota d'água*, as exortações ao trágico em Medéia expressam-se através do tema e das personagens centrais e prontamente por meio da palavra, elemento

principal da ação trágica. Conforme Aristóteles (1992) o efeito trágico será mais bem revelado pela linguagem ornamentada (tem ritmo, harmonia e canto) e pela elocução (enunciado dos pensamentos por meio das palavras) do que pelo espetáculo cênico, já que a tragédia pode manifestar seus efeitos sem representação e sem atores. Como a tragédia se dá em linguagem ornamentada, ela é expressa através do verso e/ou do canto. O meio da representação dramática de Chico Buarque e Paulo Pontes também é a escrita em versos, exaurindo um aspecto pertinente da tradição: o ornamento e a palavra, cujo efeito é sugerido pela própria fala dos autores, colocando em relevo o construto, a intenção, o processo artístico de recriação ou adaptação. Os escritores de *Gota d'água* destacam que:

A linguagem, instrumento do pensamento organizado, tem que ser enriquecida, desdobrada, aprofundada, alçada ao nível que lhe permita captar e revelar a complexidade de nossa situação atual. A palavra, portanto, tem que ser trazida de volta, tem que voltar a ser nossa aliada. Nós escrevemos a peça em versos, intensificando poeticamente o diálogo que podia ser realista, um pouco porque a poesia exprime melhor a densidade de sentimentos que move os personagens, mas quisemos, sobretudo, com os versos, tentar revalorizar a palavra. Porque um teatro que ambiciona readquirir sua capacidade de compreender tem que entregar, novamente, à múltipla eloquência da palavra, o centro do fenômeno dramático (BUARQUE & PONTES, 2008, p.18).

A reflexão, posta em debate pelos próprios autores da trama, exprime a relevância do estado poético da forma como um meio profícuo de compreensão da situação, do mundo, descortinado na narrativa dramática, pois antes do espetáculo cênico, os sentidos da ação são elaborados no cerne da poesia. Essa natureza reveladora da palavra, motivada, principalmente, pelos traços líricos, reitera a forma aristotélica do drama, buscando atingir sua densidade artística pelo verso e pela melopeia. Nesse caso, se observa que a forma recuperada da tradição, reforça a característica de individualização do drama social, que através dos conflitos interiores das personagens, revela problemas de ordem, ou melhor, da desordem social.

No comentário dos autores da peça, surge um novo elemento, um acréscimo de perspectiva em relação ao meio utilizado pela tragédia grega: a utilização do meio poético a partir de sua qualidade lírica, ou a expressão dos sentimentos das personagens, reverberando as próprias atualizações do teatro moderno. Não se trata, porém, de buscar uma forma inédita, mas de vê-la de um novo ponto de vista, trazendo as tessituras críticas do diálogo com a tradição. A imitação desloca-se do objeto socialmente elevado para o socialmente rebaixado, representado em *Gota d'água* pelos conflitos internos da personagem Joana. De outro modo, compõem-se uma explosão da periferia.

Em *Gota d'água*, por exemplo, a perda (do marido, da casa, dos filhos e da própria vida), aspecto intensificador do percurso dramático da personagem Joana, surge como agente configurador da ausência dos direitos e da dignidade da

comunidade, na qual ela está inserida, diante do poder e da coerção imposta pelos valores do capital, suprimindo a liberdade de uma classe subalterna. Assim, na trama, a expressão dos sentimentos da personagem, que se dá por meio do diálogo e do coro (representado pelos vizinhos), atribui um novo sentido à elocução, um sentido lírico. A forma lírica deixa de ser só uma condição de elevação artística, pela qual se dá a ação trágica do drama grego (a forma deveria elevar-se, como uma tentativa sgnica de personificar a própria elevação da classe social do personagem e do mito) para conduzir a catarse à denúncia social, que ao ratificar as agruras de Joana, remete à situação de abandono do conjunto habitacional.

Pensando no processo criativo da peça, a forma lírica adquire a função de representar de modo mais emocionante à tragédia do homem comum, sem o expediente do *deus ex machina*. Essa nova perspectiva, no plano da recepção, estimula o processo de identificação, pois se trata agora do destino trágico de uma personagem (Joana) que não tem mais a ajuda dos deuses e, em sua condição estritamente humana, está entregue ao acaso de um cotidiano fatídico.

A catarse determina, na obra, uma identificação com o individual. Não é mais uma identificação com o herói que representa a ideologia e as crenças míticas da *polis*. A humanização da ação e do desenlace da personagem indica a solução lírica, ao centralizar o conflito na expressão de sentimentos virulentos de Joana, projetando as relações intersubjetivas, quer dizer, o coletivo é representado pelas marcas da subjetividade, pelas emoções de uma personagem. Nesse quadro, o herói foi rebaixado, imita a crise do povo, ele também é o espelho do outro, já que este outro está no mesmo âmbito social dele. Sobre este assunto, são esclarecedoras as palavras de Lessing:

E se temos piedade de reis, temos piedade deles como seres humanos, não como reis. Embora suas posições frequentemente tornem seus infortúnios mais importantes, elas não os tornam mais interessantes. Nações inteiras podem estar envolvidas nelas, mas nossa simpatia requer um objeto individual e um Estado é uma concepção abstrata demais para tocar nossos sentimentos. (LESSING, 1962, p.38-39 *apud* LUNA, 2012, p. 31).

É possível afirmar, considerando a chave de interpretação dessa análise, que em *Gota d'água* a retomada do mito tradicional não diz respeito à continuidade das variações observadas na tragédia grega, mas antes de um diálogo que instaura a ação trágica por meio de um mesmo ato catastrófico (universal): a mãe que mata os próprios filhos. Conforme afirmou Aristóteles, em sua *Poética*, (1992, p. 41) “a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vidas”. Como sugeriu o estagirita, para se alcançar o universal pela arte poética, é necessário imitar o que poderia ter acontecido, tendo em vista a verossimilhança e a necessidade. Com isso, o universal no drama moderno deixa de ser uma categoria externa e passa a funcionar como experiências individuais.

A imitação das “ações da vida” são ações que, de um modo geral, ocorreram, uma vez que, “enquanto as coisas não acontecem, não estamos dispostos a crer que elas sejam possíveis, mas é claro que são possíveis aquelas que aconteceram” (ARISTOTELES, 1992, p.55), por isso, os mitos tradicionais não devem ser alterados, como por exemplo, Medéia não matar os filhos. Assim, todo drama que se proponha a recuperar a tragédia de Eurípedes, deve manter o desenlace catastrófico, mesmo que o sentido da ação seja atualizado, o que ocorre em *Gota d'água*, na qual a morte deixa de ser um elemento unificador da catarse que suscita o terror e a piedade; e passa a símbolo de uma estrutura decadente, pela qual o fim é representado no plano figurativo (ausência da existência de algo que está na ordem do desejo do personagem) e no plano material (suicídio e infanticídio). Exemplos abaixo:

Último quadro:

JASÃO senta; um tempo; ouve-se um burburinho de vozes; entra EGEU carregando o corpo de JOANA no colo e CORINA carregando os corpos dos filhos; põe os corpos na frente de CREONTE e JASÃO; um tempo; imobilidade geral; uma a uma, as vozes começam a cantar Gota d'água; reversão de luz; os atores que fazem JOANA e filhos levantam-se e passam a cantar também; ao fundo, projeção de uma manchete sensacionalista noticiando uma tragédia (BUARQUE & PONTES, 2008, p. 172).

A catarse permanece em *Gota d'água* como núcleo catalisador da finalidade da ação trágica, mas criando para além da piedade e do terror, a compaixão, como se a purgação resultasse mais do sentimento de identificação com a fragilidade humana frente à traição e ao desamparo do que o sentimento de piedade e do terror. A morte da personagem Joana (personagem que reitera o mito de “Medeia”) revela a humanização do mito, que sem ajuda dos deuses, como ocorre com o desenlace da *Medeia* de Eurípedes, padece até a finitude do corpo (suicídio). O desenlace trágico não é mais de Jasão, ele senta na cadeira de Creonte, que parece mais um trono, como descreve o narrador. E nesta cadeira que simboliza o poder, Jasão presencia o desfecho trágico da mulher e dos filhos. “A projeção de uma manchete sensacionalista noticiando à tragédia”, nos mostra a nova dimensão do trágico no drama social: a reverberação do cotidiano como lugar comum da tragédia humana.

REFERÊNCIAS

ARISTOTELES. **Poética**. Eudoro de Souza (tradução). São Paulo: Ars Poetica, 1992.

BUARQUE, Chico & PONTES, Paulo. **Gota d'água**: um tragédia brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Carlos Sussekind (tradução). Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. André Chechinell (tradução). Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.

KURY, Mário da Gama. *Introdução*. In. **EURÍPIDES**. *Medéia; Hipólito; As Troianas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

LUNA, Sandra. **Drama social, tragédia moderna**: ensaios em teoria crítica. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

SALVATORE, D'Onofrio. "elementos estruturais do drama". In: **Teoria do texto**. São Paulo: Ática, 2000.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Turbilhão e semente**: ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Luiz Sérgio Repa (tradução). São Paulo: Cosac Naify, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

SOBRE AS ORGANIZADORAS

Mauriceia Silva de Paula Vieira - Doutora em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora Associada da Universidade Federal de Lavras (UFLA), atuando na graduação e na pós-graduação. Possui experiência docente na educação básica, na formação continuada de professores alfabetizadores e de professores de língua portuguesa. Suas pesquisas se inserem nas seguintes áreas: ensino de língua portuguesa; leitura e práticas de letramentos; letramento digital e uso de tecnologias; análise linguística/semiótica em perspectiva funcionalista.

Patricia Vasconcelos Almeida - Pós doutora em Linguagem e Tecnologia pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora associada da Universidade Federal de Lavras (UFLA), atuando na graduação em Letras e na pós-graduação nos programas de Educação (mestrado profissional) e de Letras (mestrado acadêmico). Líder do Grupo de Pesquisa CNPq - Tecnologias e Práticas Digitais no ensino-aprendizagem de línguas. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Inglesa, atuando principalmente nos seguintes temas: Formação de professores, ensino-aprendizagem de línguas estrangeiras mediado pelas tecnologias digitais, tecnologia educacional, ambientes virtuais de aprendizagem.

ÍNDICE REMISSIVO

A

A cartomante 39, 46, 47, 48

Análise de Discurso 105, 106, 107, 118, 131, 138, 143, 148, 164, 175

Anúncio 8, 92, 93, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104

Aspectos Estilísticos 70, 79

B

Bibliotecas Comunitárias 13, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23

Bibliotecas digitais 9, 164, 165, 166, 167, 171, 172, 173, 174, 176

C

Cinema 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61

Círculo de leitura 18, 19

Comunidade Surda 8, 119, 120, 121, 125, 128, 129, 137

D

Dialógico 60, 65

Direito de Expressão 152, 159

Ditadura militar 21, 24, 25, 26, 28, 30, 34, 35, 38, 62

Drama moderno 60, 61, 64, 65, 68, 69

E

Escrita 6, 7, 8, 1, 3, 4, 5, 9, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 22, 37, 41, 43, 45, 54, 62, 66, 70, 73, 76, 77, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 93, 98, 106, 107, 109, 110, 114, 115, 116, 117, 118, 124, 125, 127, 167, 175

Escrita e oralidade 82, 83

Estética 7, 37, 38, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 64, 80, 130

Etiqueta 8, 152, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162

F

Feminismo 139, 141, 142, 143, 148, 150

G

Gênero 8, 41, 42, 57, 64, 81, 91, 92, 96, 97, 99, 101, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 151

I

Implicações pedagógicas 82, 83, 85

Inclusão escolar 8, 128, 131

L

Leitura e escrita 1, 3, 5, 9, 14, 15, 22, 76, 106

Libras 119, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 132, 136, 137

Língua Portuguesa 8, 9, 40, 71, 72, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 87, 91, 117, 119, 120, 122, 125, 126, 130, 177

Lúdico 5, 6, 12, 110, 111, 117, 147

M

Memória 20, 24, 26, 30, 33, 34, 35, 37, 38, 49, 51, 80, 106, 109, 114, 115, 116, 118, 141, 144, 147, 149, 158, 166, 175

Mulheres Indígenas 8, 152, 153, 154, 159, 160, 161, 162, 163

Multimodalidade 92, 93, 94, 96, 97, 100, 104, 105

N

Narração 24, 26, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 55, 56

Narrativa musical 39, 40, 45

O

Opera 39, 40, 156

P

Prática de Ensino 8, 119, 122, 126

Práticas de leitura 6, 5, 13, 14, 15, 18, 19, 22

Produção Textual 70, 71, 72, 73, 76, 78, 90, 91, 130

Psicanálise 106, 107, 111, 117, 132

Publicidade 52, 55, 92

R

Resistência 6, 7, 13, 21, 22, 28, 49, 51, 53, 54, 56, 58, 135, 139, 140, 144, 147, 148, 149

S

Subjetividade 8, 24, 33, 37, 49, 51, 67, 106, 107, 110, 115, 117, 139, 149, 155, 156

Surdo 8, 120, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138

T

Tragédia 36, 41, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 77

Transexualidade 139, 145, 146



**EDITORIA
ARTEMIS
2020**