



**A dialética de *Gota d'água*:  
o conflito entre Joana e Creonte como dialética  
entre a sabedoria encantada popular e o modo de  
produção capitalista financeirizado**

**The conflict between Joana and Creonte in *Gota d'água*  
as the dialect between folk enchanted wisdom and the  
financerised capitalist mode of production**

Matheus Chatack Dias<sup>1</sup>

**Resumo**

Neste artigo apresento argumentos para considerar que, apesar de a peça *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, ter como resumo a história de uma mulher, Joana, abandonada por seu marido, Jasão, por uma mulher mais nova, Alma, a obra apresenta uma relação dialética, típico do modo trágico de Peter Szondi, no conflito entre Joana e Creonte, o pai de Alma. Esse conflito da peça se desdobra em outro movimento dialético do conteúdo da peça com relação à realidade social a partir da perspectiva da relação dialética entre tragédias e sociedade proposta por Raymond Williams: Joana mobiliza o saber popular encantado das religiões de matriz africana a se contrapor à pseudo-razão do modo de produção capitalista financeirizado, o que é um diagnóstico social observável na movimentação capitalista de extermínio de tudo aquilo que não lhe ofereça utilidade – diagnóstico que se tem a partir de Silvia Federici e Robert Kurz.

**Palavras-chave:** Dialética; *Gota d'água*; Tragédia; Saber Popular Encantado; Modo de Produção Capitalista.

**Abstract**

In this article, I argue that despite the main plot of the play *Gota d'água* (literally *Last straw*) by Chico Buarque and Paulo Pontes, being the story of Joana, who is dumped by her husband Jasão for a younger woman, Alma, the play presents a dialectical relationship, typical of Peter Szondi's tragic mode, in the conflict between Joana and Creonte, Alma's father. This conflict is related to another dialectical movement in relation to social reality, as seen through the dialectical relationship between tragedies and society proposed by Raymond Williams. Joana uses the enchanted, popular knowledge of Afro-Brazilian religions to oppose the pseudo-reason of the financialized capitalist mode of production. This social diagnosis is observable in the capitalist movement to exterminate everything that is of no use to it, and is based on the work of Silvia Federici and Robert Kurz.

**Key-words:** Dialectics; *Gota d'água*; Tragedy; Enchanted Popular Knowledge; Capitalist Mode of Production.

<sup>1</sup> Doutorando em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e mestre em Direito Constitucional e Teoria do Estado pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, educador popular e ativista de Direitos Humanos, sendo diretor da Urutu – associação que desenvolve projetos de cultura e direitos humanos principalmente na defesa dos direitos da comunidade LGBTQIAP+. E-mail: matheuschatack@gmail.com.

## Introdução

Ler *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes (1975), em uma perspectiva dialética é realizar uma leitura a partir dos movimentos que sua dramaturgia realiza. Nesse artigo, apresento argumentos de que a dialética trágica interna da peça é articulada na oposição entre as personagens Joana e Creonte. Por mais que o resumo da peça possa ser “Joana, que foi abandonada por Jasão para se casar com Alma, executa sua vingança”, essa vingança tem um elemento importante: o pai de Alma, Creonte. Como mostrarei, Creonte entra no circuito para proteger a filha e, por isso, reconfigura a dinâmica da dialética trágica da peça.

Essa configuração dialética trágica se relaciona com seu contexto social. Creonte é o credor das dívidas de todos os habitantes da Vila do Meio-Dia, o conjunto habitacional onde Joana mora. A peça de 1975 é escrita em um contexto no qual, segundo Robert Kurz (2014), o modo de produção capitalista teve um importante ponto de virada: a produção de dinheiro no mundo passou a ser ancorada em movimentos especulativos e não mais no aumento da produção de mercadorias. Uma das formas para o modo de produção capitalista operar essa transformação é a dívida: o instrumento de poder de Creonte.

Contra ele, Joana opera uma forma de vida que não cabe na sistemática do modo de produção capitalista: enquanto o modo de produção capitalista opera uma pseudo-racionalidade de um sistema fechado, Joana opera o mundo encantado das religiões de matriz africana. Isso faz dela uma ameaça, o que é apontado pelo próprio Creonte. Dessa forma, os personagens se opõem e entram em conflito.

Neste artigo analiso esse conflito a partir de dois movimentos dialéticos tensivos. O primeiro deles diz respeito ao conflito entre personagens e ao *modo dialético* (Szondi, 2004), a dialética irreconciliável que leva ao aniquilamento. Creonte e Joana, pseudo-racionalidade do modo de produção capitalista e mundo encantado de religiões de matriz africana, são irreconciliáveis. O segundo está na relação do conteúdo da peça com o seu sofrimento de um contexto social (Williams, 2002): a financeirização do modo de produção capitalista, o ponto de virada apontado acima, e a mobilização da dívida como uma das formas que o capital passou a operar para explorar trabalhadores e trabalhadoras – como Joana –, o que não absorve nenhuma forma encantada de se relacionar com o mundo.

## Uma proposta metodológica

Proponho uma metodologia que surge de formulações a respeito do trágico e da tragédia. *Gota d'água* encontrou em *Medeia*, de Eurípides, nas palavras de Chico Buarque e Paulo Pontes, “os elementos da tragédia que queríamos revelar” (1975, p. xx). Na tragédia ática, escrita aproximadamente em 431 a.C., Jasão abandonou Medeia para se casar com Glauca,<sup>2</sup> a filha de Creonte. Medeia é neta do Sol e princesa em sua terra, Cólquida, mas traiu sua família – matando o irmão – para entregar o Velocino de Ouro para Jasão. Os dois partiram juntos, tiveram dois filhos e chegaram a Corinto, onde Creonte é rei. Lá, Jasão abandona Medeia e seus filhos para se casar com outra princesa: Glauca. Creonte decide expulsar Medeia da cidade pela ameaça que ela representa – e pode fazer isso por ser rei. É neste ponto, na expulsão de Medeia, que começa a peça de Eurípides. Medeia pede mais um dia para ir embora, coincidindo com o casamento de Glauca e Jasão. Envia para a noiva um diadema de ouro que, quando a noiva coloca na cabeça, ele derrete e a incendeia. Creonte tenta salvar a filha e também é consumido pelo fogo. Medeia ainda mata os filhos para concluir a sua vingança. Vai embora para Atenas e deixa em Cólquida um Jasão solitário, sem filhos, sem esposas.

Em *Gota d'água*, Joana não consegue cumprir sua vingança. No lugar de um diadema de ouro, ela envia um bolo envenenado para Alma – mulher que levou Jasão e filha de Creonte. Contudo, Creonte desconfia do bolo enviado e impede sua filha de comer. Nem Creonte, nem Alma morrem. Além disso, Creonte também age para expulsar Joana e tem poder para tal, mas não por ser rei, mas porque todos os habitantes da Vila do Meio-Dia devem a ele dívidas pelas compras de suas casas – inclusive Joana. É a dívida que faz dele o poder local. Enquanto, em *Medeia*, a dinâmica dialética é entre Medeia e Jasão, pois é dele que Medeia quer se vingar e com ele que ela estabelece seu conflito; em *Gota d'água*, a dinâmica conflituosa que se estabelece é entre Creonte e Joana.

Essa reconfiguração da dialética trágica interna se relaciona com o que Peter Szondi (2004) identifica em *Ensaio sobre o trágico* como um modo trágico: uma dialética irreconciliável que leva ao aniquilamento. Metodologicamente, neste ponto, leio a dialética interna da peça a partir de seu *modo trágico*. Para construir seu argumento, Szondi percorre

---

<sup>2</sup> Glauca também pode ser nomeada Creusa na mitologia grega, pois a história de Medeia não é original de Eurípides, mas uma adaptação do mito. Na peça de Eurípides seu nome não é pronunciado. Se o uso de Alma em *Gota d'água* é uma troca de nome ou criação de um nome pela inexistência de um na peça de Eurípides fica como questão.

séculos de reflexões sobre o trágico de forma a percebê-lo como uma forma de construção do discurso, ou da narrativa. O trágico, portanto, se encontra no movimento antagônico inconciliável enquanto modo de construção da narrativa e/ou do pensamento.

Nesse contexto, para dialogar com a dialética do *modo trágico* de Szondi, apresento argumentos de que há uma irreconciliabilidade entre Joana e Creonte que, a partir de seu conflito, também se torna uma irreconciliabilidade em formas de existir no mundo: enquanto Joana apresenta a sabedoria popular de uma relação com a natureza e com as práticas de encantamento próprias das religiões de matriz africana; Creonte se ancora na pseudo-racionalidade do modo de produção capitalista em uma fase de financeirização que explora a classe trabalhadora a partir da dívida.

A irreconciliabilidade dessas formas de vida se relaciona com um segundo movimento dialético: a relação da peça teatral com o sofrimento coletivo vivido ao tempo de sua produção, o nosso tempo do avanço do capitalismo para uma forma financeirizada de transformação de dinheiro em mais dinheiro (Kurz, 2014). Dessa vez, Raymond Williams (2002) é quem nos informa desse segundo movimento dialético em sua obra *Tragédia moderna*, na qual propõe que o trágico também revela uma dialética entre o sofrimento de um tempo e a produção dramaturgica. Ao mesmo tempo que essa produção dramaturgica lê no mundo de seu tempo a produção do sofrimento, ela devolve ao mundo a construção de mundos que refletem essa leitura.

Nesse contexto, este artigo se desenvolve metodologicamente na análise de dois movimentos: um interno, analisando a expressão do *modo dialético* no conflito trágico, e outro externo, na forma dialética como a dramaturgia lê o sofrimento de seu tempo e contexto social, devolvendo ao contexto social a construção de um mundo a respeito desse sofrimento. Contudo essas movimentações se imbricam na formação de todo um sistema complexo a ser explorado conjuntamente como forma de dissecar a dramaturgia para que se descubra as relações de poder e opressão para produção de sofrimento que ela revela. Neste artigo, não pretendo ainda concluir a dissecação, mas realizar o primeiro corte cirúrgico para começar a adentrar o seu corpo em duas dialéticas: a primeira na oposição entre as personagens Joana e Creonte, e a segunda na que essa oposição apresenta ao contexto social de produção da obra.

É importante, de qualquer forma, que se tenha atenção à diferença da análise de Szondi e Williams para que não se pense que eles estão tratando da mesma coisa. Embora

ambos olhem para a tragédia, cada um deles identifica nela movimentos dialéticos diversos. Enquanto Szondi identifica um modo de discurso que opõe tese e antítese irreconciliáveis; Williams está olhando a relação da tragédia com o meio social no qual ela se insere. O desafio que proponho é entrelaçar ambas as abordagens para que se faça uma leitura mais completa da tragédia *Gota d'água*, de modo a perceber a relação dialética da tragédia com seu contexto social e a dialética presente dentro da própria tragédia – o que poderia, até mesmo, propor a nós, por conseguinte, dialéticas irreconciliáveis do próprio meio social.

### **A mobilização para o conflito**

Joana foi abandonada por Jasão para ele ficar com uma mulher mais nova: Alma. O encaminhamento restrito de leitura da peça seria uma oposição entre Joana e Alma, uma vez que essas são as duas mulheres que entram em conflito por um mesmo homem. Joana está ressentida, quer sua vingança. De fato, ela dirige contra Alma seus esforços diretos de ataque: é a ela que Joana envia o bolo envenenado para a tentativa de assassinato. Assim como Medeia enviou a Gláucia o diadema enfeitado que lhe incendiou o corpo e tirou a vida. Contudo *Gota d'água* não é apenas a história de uma mulher abandonada por seu marido para ele ficar com uma mulher mais nova, mas uma tragédia que mobiliza circunstâncias sociais coletivas nesse conflito, ou seja, mobiliza um contexto mais abrangente. Joana se ergue contra aquela que lhe levou o homem, mas, consequentemente, também se ergue contra a estrutura de poder que a esmaga nesse processo: Creonte.

Creonte é o homem a quem todos os habitantes da Vila do Meio-Dia – o conjunto habitacional onde Joana mora – devem dinheiro em dívidas aparentemente infinitas. Ele é o pai de Alma, novo sogro de Jasão. Não guarda nenhuma especial afeição pelo novo genro, mas faria de tudo para proteger sua filha contra as investidas de Joana. Quando Creonte aponta o medo que tem de Joana e a chama para briga para proteger sua filha, ele se posiciona entre Joana e sua filha nesse conflito. É ele quem expulsa Joana de sua casa por não pagar sua dívida, é ele que impede sua filha de comer o bolo envenenado, é ele que tem o poder de oferecer trabalho a todos os habitantes para esvaziar qualquer apoio a Joana. Creonte é quem tem armas poderosas para atingir Joana.

Cria-se, assim, um conflito entre Joana e Creonte, no qual Alma é esvaziada de agência. Ela só quer se casar com o homem por quem se apaixonou – muito embora seja esse homem casado já com dois filhos e ela não tenha nenhuma preocupação com isso. Joana quer a destruição de Alma, mas isso passa, necessariamente, pela destruição de seu pai: o poderoso Creonte.

O conflito entre Joana e Creonte reconfigura a estrutura da dramaturgia ao transformar um conflito com paridade de armas – duas mulheres por um homem – em um conflito político-social e dialético. Creonte mobiliza as dívidas e a exploração financeira típica do modo de produção capitalista contra uma mulher que lhe ameaça por ser “dada à macumba”:

Isso, vai, rapaz... e escute, eu não sou  
de vingança, mas quero aproveitar  
o assunto... Já que a gente cutucou  
a ferida, deixa sangrar de vez  
Tua... essa mulher que você viveu  
junto e que não paga a casa faz seis  
meses... essa mulher... não sei... bem, eu  
sei que ela é mãe dos teus filhos... Talvez  
seja até mesmo um exagero meu  
Mas tem coisas que não é bom brincar  
Ela é dada a macumba, estou sabendo,  
tem gênio de cobra, pode criar  
problema, eu estou só me precavendo...  
Não é tua esposa... tem que aceitar...  
Não sei... Você sabe o que estou dizendo...  
(Hollanda; Pontes, 1975, p. 39)

O que Creonte vê como sua ameaça é a capacidade de encantamento de Joana, sua relação com os orixás e as religiões de matriz africana. Neste momento, ela ainda não fez nada contra ele. Apenas o fato de ela ser ex-mulher de Jasão e ser praticante de religiões de matriz africana já é motivo para Creonte ter medo dela e se movimentar para evitar que ela faça mal. Joana pretende vingança, mas ele ainda não sabe disso na segunda cena. Ele já se movimenta contra ela antes mesmo de ela realizar movimento contra ele. Assim, opõe-se a sabedoria encantada popular mobilizada por Joana à pseudo-racionalidade do modo de produção capitalista de Creonte.

Essa oposição apresenta o que vou chamar de dialética *interna* da dramaturgia: a relação de oposição entre personagens que mobilizam formas de ler e viver no mundo que, uma vez opostas, não encontram conciliação, ou seja, uma dialética sem síntese. Isso

se relaciona com o que Peter Szondi (2004) nos apresenta como um modo trágico: uma dialética irreconciliável que leva ao aniquilamento. Joana e Creonte não são conciliáveis, pois entram em um conflito que inicia na disputa por um homem – Jasão – e acabam por mobilizar formas de ler e estar no mundo que elas mesmas são irreconciliáveis: de um lado, a sabedoria popular de uma relação com a natureza e com as práticas de encantamento próprias das religiões de matriz africana; de outro, pseudo-racionalidade do modo de produção capitalista em uma fase de financeirização que explora a classe trabalhadora a partir da dívida.

Essas formas de ler e estar no mundo nos apresentam dados de uma leitura social: a dramaturgia cria um mundo a partir do contexto social no qual ela mesma está inserida. Isso cria o segundo movimento dialético, um movimento dialético *externo*, entre uma leitura social realizada e a apresentação de uma dramaturgia que elabora essa leitura. Como dito na proposta metodológica, *Tragédia moderna* de Raymond Williams (2002) nos conta a respeito dessa dialética tendo o sofrimento como fator provocador da dialética, seja o sofrimento da dramaturgia, seja o sofrimento vivido no mundo. A identificação do sofrimento na dramaturgia se relaciona, dessa forma, com a identificação do sofrimento vivido socialmente.

Por essa razão, deve-se ter em conta que o enfrentamento social e político que Joana passa a travar com Creonte não esvazia seu impulso emocional. Não precisamos esvaziar de emoção a luta política e social para lhe dar validade, mas, ao contrário, compreender como afetos e emoções são elementos que informam essas lutas. Sara Ahmed em *La política cultural de las emociones* (2015) nos apresenta como as emoções e os afetos, sobretudo em uma perspectiva feminista, são essenciais para que se tenha uma visão completa sobre a luta política que se trava.

A autora nos conta como, tradicionalmente, houve um vínculo entre emoções e mulheres para apontar que a luta política de mulheres sempre teve um aspecto emocionado como forma de lhe negar a racionalidade. Ao invés de pretender defender uma luta absolutamente emocional, Ahmed defende que a luta pode ser racional e emocional, sem haver uma exclusão entre essas duas características. Esse é o caso de Joana: ela tem um fator emocional forte para agir – foi abandonada pelo marido –, mas isso não esvazia o caráter político e social que ela acaba por mobilizar ao se erguer contra o



homem que tem poder sobre todos os habitantes de seu território. É sua dor que leva a uma indignação capaz de mobilizar a ação política.

Creonte também é movido por sentimento: quer proteger sua filha. Esse sentimento do pai pela filha – seja que nome isso tenha – é o fator que o faz agir contra Joana. A diferença entre Creonte e Joana é a forma como eles mobilizam esses afetos. Enquanto ela explicitamente busca vingança porque foi abandonada pelo marido, ele começa agindo para proteger a filha e acaba por agir para proteger a si mesmo. Como ele se coloca entre Alma e Joana para proteger Alma, Joana lhe dirige seu ataque. Assim ele transforma o embate em uma questão pessoal e, com isso, esconde sua primeira motivação, seu afeto inicial. Seu empenho passa a ser contra Joana.

Não se trata também de idealizar emoções como algo sempre bom contra uma perspectiva opressora do modo de produção capitalista, mas de perceber a importância da emoção e do aspecto afetivo no conflito que se estabelece. Nesse caso, a mulher que é abandonada pelo marido passa a ser um perigo para o poder local que se ergue contra ela e, ao invés de sucumbir, ela devolve sua fúria contra esse poder. Esse poder local é exercido por um homem que queria proteger sua filha, mas acaba por trazer para si o conflito para que o embate passe a ser entre os dois.

Em um contexto dramaturgico marcado pela imaginação melodramática identificada por Peter Brooks (1995) como o modo pelo qual o maniqueísmo entre o personagem masculino e o feminino moldam essa mulher para que ela seja penalizada e, por vezes, domesticada, em *Gota d'água*, a personagem feminina não sucumbe à penalidade e domesticação, ergue-se contra seu inimigo, ainda que muito mais poderoso, e estabelece contra ele uma oposição dialética. O modo melodramático, mesmo que marcante no teatro e nas telenovelas brasileiras da época, é superado para que se construa uma oposição de natureza trágica, ou seja, atinge-se o modo trágico da leitura de Szondi.

### **Mundo encantado e modo de produção capitalista**

Esse modo trágico que opõe o poderoso Creonte credor de todos os personagens ao encantamento de Joana é o mesmo que opõe a pseudo-racionalidade capitalista às leituras encantadas de mundo. Em *O Calibã e a Bruxa*, Silvia Federici (2015) nos conta como foi fundamental à acumulação primitiva do modo de produção capitalista a criação da figura



da bruxa como uma figura a ser temida como expediente para domesticação e opressão de mulheres. Era necessário mostrar às mulheres seu lugar na reprodução social para que o modo de produção capitalista pudesse azeitar suas engrenagens e, para isso, a figura da bruxa foi apresentada para discriminar e queimar na fogueira toda mulher que desviasse do lugar que lhe foi reservado.

Federici não restringe a sua análise ao contexto europeu de formação e afirmação do capitalismo, mas estende o tentáculo patriarcal e misógino do modo de produção capitalista aos processos de colonização – no qual devemos incluir o Brasil. Nesse sentido, a demonização de práticas religiosas e manifestações culturais que desviassem da utilidade capitalista foram vítimas. O que é a utilidade capitalista em Federici? O lugar da mulher como ser subserviente ao homem para realização do trabalho de reprodução para que o homem tenha tempo de se ocupar com o trabalho de produção. Para o bom caminhar do modo de produção capitalista, a mulher precisou ser domesticada e suas atividades que saíssem dessa domesticação, demonizadas. Na Europa, mulheres foram queimadas como bruxas; na América colonizada, toda prática religiosa e cultural que não contribui à forma de vida capitalista foi demonizada – seja essa uma prática religiosa própria de nativos indígenas, seja uma prática religiosa da resistência de pessoas africanas escravizadas e forçadamente transportadas ao continente americano.

Joana é a macumbeira que se ergue contra a filha do dono das dívidas. Como dito, se bruxa é aquela que traz toda sorte de conhecimento fora da pseudo-racionalidade capitalista, a mulher de uma religião de matriz africana que mobiliza unguentos e orixás para perseguir seus fins é colocada no mesmo lugar que essas bruxas foram postas. Por isso a comparação entre o modo melodramático e o modo trágico são importantes: no modo melodramático, essa mulher seria, enfim, domesticada ao sucumbir às penalidades que lhe são impostas pela figura masculina. Joana eleva-se ao mesmo patamar de Creonte e batalha com ele, muito embora dentro da estrutura posta, ele seja mais poderoso. Ela é descrita pelos personagens como uma mulher poderosa que deve ser temida, ela é respeitada; e mesmo Creonte tem medo dela. Alguns exemplos dessa anunciação de que Joana é poderosa:

Corina  
Comadre Joana já saiu ilesa  
de muito inferno, muita tempestade  
Precisa mais que uma calamidade

pra derrubar aquela fortaleza  
(Hollanda; Pontes, 1975, p. 4).

Creonte

Mas tem coisas que não é bom brincar  
Ela é dada a macumba, estou sabendo,  
tem gênio de cobra, pode criar  
problema, eu estou me precavendo...  
(Hollanda; Pontes, 1975, p. 39).

Jasão

Pra você não, Joana, você é fogo  
Está sempre atijando essa fogueira,  
está sempre debruçada pro fundo  
do poço, na quina da ribanceira,  
sempre na véspera do fim do mundo.  
Pra você não há pausa, não é lento,  
pra você tudo é hoje, agora, já,  
tudo é tudo, não há esquecimento,  
não há descanso, nem morte há  
(Hollanda; Pontes, 1975, p. 126).

Além do mais, a pseudo-racionalidade capitalista não comporta um mundo encantado. Creonte não mobiliza nenhuma forma de encantamento, o que ele tem a seu dispor são cálculos matemáticos absurdos que levam as dívidas dos habitantes da Vila do Meio-Dia a um horizonte de infinitos pagamentos. Medeia já trazia essa característica da oposição do mundo encantado a uma visão racional de mundo, mas dialogando com a realidade grega do século V a.C. Alexandre Costa (2013) faz essa leitura a respeito de Medeia, mas em oposição a Jasão. Em um mundo grego no qual o advento da filosofia apresentava leituras de mundo desencantadas, Medeia é o grito de um mundo ainda encantado, capaz de transformar diadema em fogo para matar Glauca. Jasão é o homem que se desencantou e vê o mundo pelos olhos dessa nova racionalidade filosófica. Joana também é vocalizadora de uma visão de mundo encantada – aquele das religiões de matriz africana –, mas sua oposição não se dá contra a racionalidade filosófica, mas contra uma nova forma de pseudo-racionalidade que se impõe na época de sua escrita: a do modo de produção capitalista.

A relação da visão de mundo encantada com a natureza também é diferente da relação que essa pseudo-racionalidade capitalista estabelece. Joana nos anuncia para produzir o seu veneno com o objetivo de matar Alma:

Tudo está na natureza  
encadeado e em movimento —

cuspe, veneno, tristeza,  
carne, moinho, lamento,  
ódio, dor, cebola e coentro,  
gordura, sangue, frieza,  
isso tudo está no centro  
de uma mesma e estranha mesa  
Misture cada elemento —  
uma pitada de dor,  
uma colher de fomento,  
uma gota de terror  
O suco dos sentimentos,  
raiva, medo ou desamor,  
produz novos condimentos,  
lágrima, pus e suor  
Mas, inverta o segmento,  
intensifique a mistura,  
temperódio, lagrimento,  
sangalho com tristeza,  
carnento, venemoinho,  
remexa tudo por dentro,  
passe tudo no moinho,  
moa a carne, sangue e coentro,  
chore e envenene a gordura  
Você terá um unguento,  
uma baba, grossa e escura,  
essência do meu tormento  
e molho de uma fritura  
de paladar violento  
que, engolindo, a criatura  
repara o meu sofrimento  
co’a morte, lenta e segura  
(Hollanda; Pontes, 1975, p. 160)

É importante perceber o uso do *tudo*, ou seja, ela não admite nada no mundo que esteja fora da natureza. Ela é natureza, o veneno é natureza, Alma é natureza etc. A natureza, nessa perspectiva, é o absoluto. Não só aquilo que materialmente se encontra na natureza – cebola, coentro, sangue etc –, mas também os sentimentos humanos – tristeza, lamento, frieza etc. São elementos que ela combina para sua ação vingativa: elementos físicos e sentimentos. E proclama todos eles como parte da natureza. Seu encantamento e o mundo natural não são separados. Ela chega a apresentar “medidas” para os sentimentos – “pitada de dor”, “colher de fomento” e “gota de terror” – e apresentar secreções humanas – lágrima, pus e suor – como o “suco dos sentimentos”. Não há separação entre o corpo natural físico e o sentimento na perspectiva de Joana. E, quando ela diz “intensificar a mistura”, produz palavras que misturam outras palavras: tempero com ódio é temperódio, lágrima com tormento é lagrimento, sangue com alho é sangalho etc. O corpo

encantado é o corpo que se produz da não separação entre o ser físico natural, a natureza que envolve o ser e o que esse ser sente. Tudo, portanto, está encadeado e em movimento único.

Já o modo de produção capitalista – especialmente este modo de produção capitalista que mobiliza dívidas em sua transformação de dinheiro em mais dinheiro sem uma materialidade diretamente implicada –, ignora a natureza. Creonte não mobiliza nada que venha do natural, ele só mobiliza dinheiro e dívida – produtos sociais, artificiais e abstratos. A pseudo-racionalidade mobilizada por Creonte, inclusive, não encontra ressonância na materialidade. Dívidas são relações humanas que se apresentam em cada sociedade de acordo com a cultura vigente (Graeber, 2016), mas o que não escapa a elas é: são relações entre seres humanos, são produtos abstratos do ser humano. Não há dívida na natureza. Enquanto Joana mobiliza o que está na natureza, Creonte mobiliza um dos produtos artificiais da pseudo-racionalidade capitalista: a dívida.

### **Fetice, dinheiro e dívida**

Chamo de pseudo-racionalidade porque o modo de produção capitalista nos é apresentado como um sistema orgânico, fechado e racional, uma mentira na qual as coisas tomam sentido da forma de operações matemática que justificam os ganhos e perdas, a compra e venda, a exploração por meio da mais-valia. Em *Dinheiro sem valor*, Robert Kurz (2014) denuncia como esse modo de produção nos fez crer que o mundo é naturalmente regido pelas suas regras, especialmente naquilo que deriva do fetiche da mercadoria. Ele denuncia que o fetiche se desenvolveu ao ponto de nem mesmo precisar da mercadoria, pois já cremos como algo natural e aceitável que dinheiro se transforme em mais dinheiro.

*Gota d'água* foi publicada em 1975 e escrita nos anos que Kurz identifica como o ponto de virada entre o momento da expansão capitalista a partir da produção e o estabelecimento de dinâmica capitalista na qual, a despeito do crescimento produtivo, os movimentos especulativos do dinheiro passaram a ser capazes de transformar dinheiro em mais dinheiro. Trata-se de momento histórico no qual vivia-se, no Brasil, uma ditadura empresarial-militar para garantir a continuidade do modo de produção capitalista no país, e, no mundo, a crise do petróleo. Esse é o cenário de crise de um modo de produção que foi capaz de se reinventar e remodelar suas bases expansivas para sobreviver. A natureza

expansiva do capitalismo, ancorada na eterna busca por aumento da produção, encontrou fronteiras na limitação de recursos naturais, de mercados consumidores e de desenvolvimento da tecnologia. A gula capitalista é maior. Então o modo de produção capitalista inventou formas de fazer com que o dinheiro se reproduzisse em mais dinheiro sem precisar passar por um necessário aumento da produção. Assim, ganhou força a movimentação financeira em formas de especulação e juros.

Com isso, categorias centrais da leitura de Marx a respeito do modo de produção capitalista – como mais-valia, valor do trabalho e produtividade – deixaram de ser o ponto nevrálgico de compreensão da expansão do capital. Não que essas categorias deixem de existir e ter relevância para a análise do capital, mas a própria limitação do modo de produção capitalista fez com que o capital encontrasse outras formas de se expandir, que passaram a ser os principais motores de sua reprodução. Essas novas formas são aquelas da autorreprodução do capital sem a mediação do trabalho, ou seja, movimentações financeiras que transformam dinheiro em mais dinheiro sem que ninguém tenha trabalhado para isso acontecer. Há, na verdade, uma promessa de que o trabalho vá um dia cumprir o papel de atribuir valor a esse dinheiro, mas isso está sempre no campo das expectativas. Uma das principais formas de reprodução desse dinheiro contanto com trabalho futuro é a dívida.

Para entender o que a dívida tem a ver com isso, é necessário que se faça a ponte entre as categorias *dinheiro* e *dívida*. Para Marx (1996), dinheiro é a unidade universal que permite a realização de trocas. Sabe-se a equivalência de uma mercadoria pela outra através do dinheiro, pois ele equaliza os valores de troca das mercadorias – o que realiza aliado ao fetiche, que será exposto adiante. Ocorre que o dinheiro deixou de ser apenas o elemento que nos permite a transmutação de uma mercadoria na outra pela equivalência de valores de troca e passou a ter na mercadoria a possibilidade de transformação de dinheiro em mais dinheiro. Usa-se dinheiro para ter a mercadoria – a qual será transformada ou não – e se vende a mercadoria por mais dinheiro do que antes. Indo adiante, o capital foi capaz de transformar dinheiro em mais dinheiro sem precisar da mercadoria, uma vez que a movimentação do dinheiro em si mesmo seria capaz disso. É neste movimento que a dívida opera: ela transforma dinheiro em mais dinheiro sem a necessidade de que esse movimento seja mediado pela mercadoria. Em *Gota d'água*, Creonte não é dono de uma produção na qual os habitantes da Vila do Meio-Dia

trabalham, mas o homem a quem todos devem, ou seja, não há mercadoria mediando a relação do dinheiro, mas a transformação de dinheiro em mais dinheiro para exploração dessas pessoas. Nesse contexto, a dívida é uma das formas que o dinheiro encontrou de se transformar em mais dinheiro.

A dívida não foi inventada no modo de produção capitalista. David Graeber, em *Dívida: os últimos cinco mil anos*, nos conta como a dívida é uma relação que atravessa diferentes culturas e modos de produção, sendo capaz de exercer, em diferentes sociedades, um papel moralizante basal, ou seja, a moralidade compartilhada entre pessoas de uma mesma sociedade, frequentemente, atravessa relações mútuas de dever que se revelam na forma de uma dívida. O que o modo de produção capitalista fez foi absorver essa moralidade e reelaborá-la dentro de sua própria gramática. Para isso, o fetiche da mercadoria é aplicado à dívida para que a vejamos como algo natural, ou seja, para que comecemos a crer nela.

O fetiche da mercadoria é apresentado por Marx n' *O capital* (2013) a partir do “sensível-suprassensível”, ou seja, ele nos diz que, no modo de produção capitalista, as coisas não são apenas aquilo que nos apresentam pelos sentidos – cores, texturas, cheiros, sons e sabores –, mas o valor místico que o consenso coletivo deposita sobre esse conjunto de características que os sentidos apreendem. Conjugam-se, portanto, a experiência sensorial do uso com a crença de valor que se deposita sobre a coisa. Um tênis, por exemplo, não tem apenas o valor de uso de tecido e plástico moldados de forma útil para ser usada como peça do vestuário que tem por objetivo proteger os pés, mas adquire a “forma insana” de mercadoria, ou seja, algo que vai ser trocado por aquilo que não lhe equivale diretamente, mas que necessita de uma crença de equivalência para que possa ser trocado.

O sensível é aquilo que podemos apreender do tênis materialmente: textura, cheiro, cor, som e sabor, o que experimentamos sensorialmente para constatar o caráter de ser um tênis. Mas o seu valor de troca – ou simplesmente valor no vocabulário usado por alguns marxistas – não está nesse sensível, pois precisamos, ainda, acreditar que um tênis vale alguma coisa em comparação com o universo de outras mercadorias. Para haver o valor de troca, adiciona-se o suprassensível: a crença coletiva. Não há nenhum dado da natureza que nos diga o valor de um tênis, então precisamos todos acreditar que o valor do tênis em relação a todas as outras mercadorias é X. Indo adiante na pseudo-racionalidade coletiva, a depender de quem fabrica ou vende o tênis, chegamos a crer que ele valerá X, 2X ou 3X,

pois o valor de tênis fabricados ou vendidos por diferentes entidades também são diferentes. Tudo justificado na nossa crença coletiva chamada fetiche.

O fetiche, portanto, não está na natureza. Se o valor de troca do tênis não está na natureza, ele está na nossa crença, construída por uma estrutura coletiva, de que um tênis vale uma certa quantidade X. Esse X é traduzido na forma de dinheiro. Portanto é o fetiche, essa crença coletiva, que acaba por determinar o valor de troca das coisas. Mesmo assim, continuamos a naturalizar os valores. Lidamos com eles como se sempre tivessem estado aí. Ele surge na mercadoria para naturalizarmos os valores de troca entre mercadorias como se equivalentes fossem, mas, para sua operação, também se deposita sobre o dinheiro. Se a mercadoria, para ser trocada, precisa da unidade de equivalência universal, essa unidade precisa participar da crença do fetiche da mercadoria. Com isso, a naturalização e crença no dinheiro se amplia para que naturalizemos e acreditemos em outras movimentações especulativas de transformação de dinheiro em mais dinheiro – inclusive a dívida.

Para Kurz, a naturalização da especulação financeira, através do fetiche, é realizada na forma de trabalho futuro, ou seja, a promessa de que um dia será realizada produção através do trabalho para satisfazer esse capital que se reproduziu hoje. A estrutura de crença coletiva permite que confiemos nesse dinheiro que se reproduz e que, um dia, será pago pela apropriação, pelo capital, da força de trabalho. Ocorre que, tendo em vista o próprio movimento especulativo do capital, quando a força de trabalho for apropriada para sua satisfação, mais capital já terá se reproduzindo, criando uma voracidade nunca a ser satisfeita. Dessa forma, é criado um horizonte de crise, no qual o valor do trabalho nunca alcança a produção de capital e, dessa forma, cria-se *dinheiro sem valor* – título do livro de Kurz.

Em sua análise, Kurz critica essa naturalização do modo de produção capitalista para apontar seu caráter religioso: o modo de produção capitalista não está na natureza, mas nós cremos nele como se ele fosse natural e trans-histórico. Ele é um produto artificial da sociabilidade humana, mas as pessoas que vivem nele encaram a forma de viver no modo de produção capitalista como parte da natureza, o que o torna imutável e incombátível. Durante sua análise a respeito do fetiche, Marx usa expressões como: “forma fantástica distinta da realidade” (Marx, 2013, p. 213), “todo misticismo do mundo das mercadorias” (Marx, 2013, p. 211) e “o cristianismo, com seu culto do homem abstrato, é a



forma de religião mais apropriada” (Marx, 2013, p. 215). A compreensão do fetiche é importante para a percepção da pseudo-racionalidade coletiva na qual embarcamos. A pseudo-racionalidade no capitalismo se fantasia de um sistema natural para aderência de todos a um sistema de crenças. Na análise de Marx ele começa nas mercadorias, mas chega a todos nós na medida em que dedicamos as horas de trabalho para a geração do valor que será depositado na mercadoria.

No caso dos habitantes da Vila do Meio-Dia, isso está na continuidade do pagamento das dívidas eternas, que se reproduzem e continuam a ser pagas. Os habitantes da Vila do Meio-Dia creem que devem pagar, seguindo essa cartilha tal qual uma religião. É Egeu, o mais velho que não deve a Creonte, quem aponta o caminho de que todos coletivamente interrompam os pagamentos para que tenham o poder de enfrentar a estrutura opressiva à qual estão subjugados. Mas os habitantes não encampam sua ideia e seguem realizando os pagamentos. Nem mesmo ao verem Joana ser expulsa e ouvirem o que Egeu alerta sobre o perigo de que um dia qualquer morador possa ser expulso, mudam de posição. Aderem à estrutura da dívida como forma de serem explorados pelo modo de produção capitalista – no caso, pelo capitalista Creonte como figura opressora.

### **Considerações finais**

A identificação de uma dialética não encerra uma discussão, mas abre uma porta para novas perguntas. Isso porque a dialética nos apresenta um movimento para a apresentação de novos problemas, um método de dissecação, nunca o encerramento. A peça ainda apresenta mais personagens e perguntas que surgem desse primeiro diagnóstico: Quais papéis Jasão e Alma assumem no conflito entre Joana e Creonte? Como se comportam os demais habitantes da Vila do Meio-Dia? A ação de Joana aponta para alguma reversibilidade do quadro social criado? Qual a falha de Joana para não conseguir reverter esse quadro social? Essas perguntas surgem para que, dialeticamente, se arvore novas interpretações e abordagens a respeito da peça. Esse trabalho tem como objetivo tão somente dar o primeiro passo desta interpretação, sabendo que há mais caminho a ser percorrido para perceber de que forma outras forças dramáticas atuam.

Neste momento, o essencial é a identificação dos dois lados que se posicionam no conflito da peça: de um lado Joana, com sua sabedoria encantada e afetivamente

mobilizada pelo desejo de vingança; de outro Creonte, credor das dívidas de todo um conjunto habitacional, o que lhe dá poder sobre essas pessoas, uma vez que pode expulsá-las de seus lares, e protetor de sua filha Alma. Essas duas posições se apresentam como uma dialética irreconciliável, tanto pelos afetos que mobilizam – vingança contra Alma e a proteção de Alma – quanto pelas visões de mundo que mobilizam – a sabedoria encantada popular e as dívidas típicas da financeirização do modo de produção capitalista.

## Referências

AHMED, Sara. **La política cultural de las emociones**. Cidade do México: Programa Universitário de Estudios de Género, 2015.

BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination**. New Haven: Yale University Press, 1995.

COSTA, Alexandre. Medeia. *In: Ciência em foco*, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OCL9aHFizUE>. Acesso em: 24 jul. 2025.

EURÍPIDES. **Medeia**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2023.

GRAEBER, David. **Dívida: os primeiros 5.000 anos**. São Paulo: Três Estrelas, 2016.

HOLLANDA, Chico Buarque; PONTES, Paulo. **Gota d'água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

KURZ, Robert. **Dinheiro sem valor: linhas gerais para a transformação da crítica da economia política**. Lisboa: Antígona, 2014.

MARX, Karl. **O capital**. São Paulo: Boitempo, 2013.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

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

Submetido em: 29 set. 2025

Aprovado em: 01 dez. 2025