



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA E CULTURA

**ANDRÉ GUEDES TRINDADE**

**ENTRE O TEATRO E A CANÇÃO: UMA LEITURA SEMIÓTICA DE *GOTA D'ÁGUA***

**ORIENTADORA: PROFA. DRA. ELINÊS DE ALBUQUERQUE VASCONCÉLOS E OLIVEIRA**

JOÃO PESSOA – PB  
2013

**ANDRÉ GUEDES TRINDADE**

**ENTRE O TEATRO E A CANÇÃO: UMA LEITURA SEMIÓTICA DE *GOTA D'ÁGUA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

**Área de Concentração: Literatura e Cultura**

**Orientadora: Profa. Dra. Elinês de Albuquerque Vasconcélos e Oliveira (UFPB)**

JOÃO PESSOA – PB  
2013

**ANDRÉ GUEDES TRINDADE**

**ENTRE O TEATRO E A CANÇÃO: UMA LEITURA SEMIÓTICA DE *GOTA D'ÁGUA***

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Elinês de Albuquerque Vasconcelos e Oliveira  
ORIENTADORA/ UFPB

---

Prof. Dr. Luis Antonio Mousinho Magalhães  
EXAMINADOR INTERNO/ UFPB

---

Prof. Dr. José Vilian Manguera  
EXAMINADOR EXTERNO/ UERN

---

Profa. Dra. Maria Luiza Teixeira Batista  
SUPLENTE /UFPB

JOÃO PESSOA – PB  
2013

*Dedico este trabalho a minha maior mestra, minha Mãe,  
Maria de Fátima Guedes Trindade, por me ensinar e me  
proporcionar os caminhos da dedicação, do progredir e  
da felicidade.*

## **AGRADECIMENTOS**

À força divina e superior, que costumo chamar de Deus, por sempre me guiar e por me proporcionar a fé, não permitindo que me perca nos caminhos obscuros dessa vida.

A minha mãe, Maria de Fátima Guedes Trindade, por tudo que me concedeu na vida, que me concedeu: educação, bom caráter, amor, dedicação, força de vontade e exemplo de ser humano irretocável.

Ao meu pai, Francisco das Chagas Trindade, pelos ensinamentos e pelo apoio.

A meus irmãos, Thiago Guedes Trindade e Milena Guedes Trindade, por sempre me incentivarem e pela amizade de todas as horas.

A minha companheira e amada namorada, Mariana de Moraes Correa Perez, pelo amor, pela amizade e pelos infinitos momentos de apoio a mim concedidos, sem os quais eu não teria chegado aqui.

À minha orientadora, professora Elinês de A. V. e Oliveira, que com extrema gentileza e paciência, abriu os horizontes para a composição desse trabalho e de outros que irão marcar a minha vida enquanto professor.

Ao amigo Amador Ribeiro Neto, mestre inestimável a minha formação, que forneceu bastante material para a fomentação deste trabalho e para fomentação da minha vida profissional.

Aos Professores: Luis Antonio Mousinho Magalhães, José Vilian Manguiera, Sandra Luna.

A todos os professores e funcionários do Programa em Pós-Graduação em Letras da UFPB, por deixarem momentos de grande valia guardados na minha memória.

A todos os meus amados amigos, por sempre me apoiarem nas minhas decisões.

Ao amigo, José Diego Cirne Santos, devido ao apoio e confiança profissional, sem os quais o percurso deste trabalho não teria sido possível.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de estudos, sem a qual este trabalho não seria viável.

*Cultura é um sistema semiótico, um sistema de textos, e, enquanto tal, um sistema perceptivo, de armazenagem e divulgação de informações. Como os processos perceptivos são inseparáveis da memória, na estrutura de todo texto se manifesta a orientação para certo tipo de memória, não aquela individual, mas a memória coletiva. Cultura é assim memória coletiva não hereditária. (in <http://www4.pucsp.br/.htm>)*

## RESUMO

Esta pesquisa visa investigar e desenvolver um estudo semiótico entre os sistemas de linguagens dialogantes da canção e do texto dramático na obra *Gota D'Água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes. Para a concretização deste exercício de modelização, utilizar-se-á como lastro teórico os conceitos da Semiótica da Cultura somados aos estudos acerca da linguagem dramática e da canção, com enfoque na Música Popular Brasileira (MPB). Através deste respaldo conceitual, pretende-se tecer um diálogo intersemiótico entre o teatro e a canção, duas linguagens que consideramos estruturais do ponto de vista do significado da peça. Nesta pesquisa, tanto a canção popular, quanto o texto dramático serão considerados sistemas modelizantes de segundo grau uma vez que transmitem significados próprios e também por possuírem codificações singulares em relação à língua natural que é o sistema modelizante de primeiro grau. Por fim, espera-se, através das construções de sentido geradas a partir desta interação semiótica, estarmos contribuindo para a ampliação da rede de comunicação sistêmica da cultura.

**Palavras-chave:** Semiótica da Cultura; Sistema modelizante; Teatro; Canção; *Gota d'Água*



## ABSTRACT

This research aims to investigate and develop a semiotic study about the dialogical interactions between the theatre and the song systems in the play *Gota D'Água* (1975) written by Chico Buarque and Paulo Pontes. To achieve this purpose will be required a combination of theories from the Semiotics of Culture, the dramatic language and the song, emphasizing the studies on Brazilian Popular Music (MPB). Thus, we intend to create an inter-semiotic dialogue between the theatre and the song, considering them as two structural semiotic languages to the understanding of the play *Gota D'Água*. In this study, both dramatic language and the song (MPB) language will be considered as a second-degree modelling system, once they convey their own meaning and have singular codifications in relation to the natural language, the first-degree modelling system. Through the establishment of this semiotic network, we hope contribute to the increasing of the systemic communication network of culture itself.

**Key words:** Semiotics of Culture; Modelling systems; Theatre; Song (MPB); *Gota d'Água*.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>1. CAPÍTULO I – O percurso teórico: teatro, música e canção e suas relações sistêmicas.....</b>	<b>17</b>
1.1 - A Canção como um sistema <i>modelizante de segundo grau</i> .....	22
1.2 - As <i>modelizações</i> do Samba no percurso da MPB.....	24
1.3 - A Tragédia: da Clássica à Moderna.....	28
1.4 - O Teatro e as suas semioses.....	32
1.5 - Intersemioses aplicadas à <i>Gota d'Água</i> .....	36
<b>2. CAPÍTULO II - Diálogos viscerais: as falas de Joana na peça <i>Gota d'água</i> e a Música.....</b>	<b>40</b>
2.1 - O diálogo entre <i>Medeia</i> e <i>Gota d'Água</i> .....	40
2.2 - Trechos e Análises.....	45
2.2.1 - <i>Entrada de Joana</i> .....	45
2.2.2 - <i>Monólogo do povo</i> .....	49
2.2.3 - <i>Desabafo de Joana para Jasão</i> .....	52
2.2.4 - <i>Joana e as vizinhas</i> .....	55
2.2.5 – <i>Ritual</i> .....	57
2.2.6 – <i>Veneno</i> .....	59
2.2.7 - <i>Morte</i> .....	61
<b>3. CAPÍTULO III – A Canção como componente ativo da ação dramática em <i>Gota d'Água</i>.....</b>	<b>65</b>
3.1 - A <i>performance</i> da voz cantada no teatro.....	66
3.1.1 - Teatro Musical.....	69
3.1.2 – O Canto: a voz “aperfeiçoada”.....	71
3.2 – <i>Canções e Análises</i> .....	73
3.2.1 – <i>Flor da Idade</i> .....	73
3.2.2 – <i>Bem querer</i> .....	76
3.2.3 – <i>Basta um dia</i> .....	78

3.2.4 – <i>Gota d'Água</i> .....	81
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	85
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	89

## INTRODUÇÃO

O interesse por estudar a canção em diálogo com o drama na peça *Gota D'Água* veio depois da defesa de um estudo monográfico em 2009 no qual estudamos a poeticidade no processo de composição musical de Lenine. Após este trabalho inicial em que se evidenciaram as diversas correspondências poético-musicais presentes na obra do autor, permaneceu o interesse de continuar estudando algo relacionado à canção, em uma pesquisa de porte mais denso. Surge então a ideia desta pesquisa: estreitar a pluralidade temática presente na área, fazendo um estudo sobre os aspectos semióticos da cultura da canção e do drama na obra supracitada de Chico Buarque e Paulo Pontes, uma vez que é notório que esses dois sistemas modelizantes estruturam o significado da peça. Assim, o seguinte trabalho visa propor e desenvolver um estudo semiótico entre os sistemas de linguagens dialogantes da canção e do texto dramático na obra *Gota D'Água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes. Para a concretização da pesquisa foi necessária a junção das teorias da Semiótica da Cultura, do Teatro e dos estudos críticos literários da Música Popular Brasileira (MPB).

O primeiro capítulo, intitulado “O percurso teórico: Teatro, Música e Canção e suas relações sistêmicas”, desenvolveu-se a partir das reflexões acerca da Semiótica da Cultura feitas pela Escola de Tártu-Moscou na Rússia, além das teorias sobre o texto dramático e sobre a canção. A ETM, de acordo com Irene Machado, no livro *Escola de Semiótica: a experiência de Tartu-Moscou para o estudo da Cultura* (2003), surgiu a partir das investigações russas para compreender a linguagem na cultura e preocupava-se em estudar as linguagens como uma combinatória de vários sistemas de signos, daí a conclusão de que elas sejam semióticas e sistêmicas. A Semiótica da Cultura aborda o objeto artístico como semiótico, ou seja, ele está determinado na sociedade e para isso necessitaria de uma estrutura significativa. Os semioticistas trabalham com a visão de que a Cultura é um sistema de combinatórias e, em uma abordagem orgânica, ela precisa se relacionar com outros sistemas para assim gerar a cultura.

O capítulo I encontra-se dividido em tópicos. No primeiro tópico, “A Canção como um sistema modelizante de segundo grau”, iremos abordar as teorias acerca da canção. Para isso trabalhamos com estudiosos que de certa forma, refletem acerca da canção popular, a exemplo de Luiz Tatit (1996), T.S. Eliot (1991), José Miguel Wisnik (1989), Carlos Rennó (2003), José Tinhorão (1974). Dessa forma, veremos que tanto a canção popular, quanto o

texto dramático serão considerados aqui como sistemas modelizantes de segundo grau, por possuírem codificações singulares em relação à língua natural, sistema modelizante de primeiro grau, transmitindo, assim, significados próprios. Em seguida, faremos a praxes do processo de modelização evidenciando o diálogo intersemiótico entre as duas linguagens estruturantes na obra analisada para que a enquadremos na concepção de que as linguagens só funcionam na interação. Observaremos neste tópico que as obras culturais e os seus processos sistêmicos são parte orgânica da semiosfera defendida por Lótmán em seus estudos, propiciando assim a construção dos significados e da própria cultura.

No entanto, para se tornar um texto cultural significativo é imprescindível que este texto passe por uma codificação que lhe confira estruturalidade e os semioticistas observam esse processo como um duplo. Ou seja, há de acontecer uma primeira codificação pelo código natural que estrutura a informação, para depois haver a segunda codificação que é dada pelo contexto semiótico da cultura. Assim, modelizar é construir sistemas de signos a partir do modelo da língua natural. Contudo, cada sistema desenvolve uma forma peculiar de linguagem, pois se trata de um processo de conservação e transmissão de mensagens e elaboração de novos textos (Cf. MACHADO, 2003, p. 51).

No segundo tópico do nosso primeiro capítulo “As modelizações do Samba no percurso da MPB”, partimos para a análise de algumas figuras e temas populares ligados ao samba, recorrentes em alguns trechos de *Gota D’Água* (1975), identificando e analisando episódios ilustrativos dos conceitos e das definições que discutiremos através das referências teóricas como Fiorin (2006) e Barbalho (2006).

Com base nisso, notaremos que diversos temas podem ser identificados através das figuras que aparecem em *Gota D’Água*. Porém, nosso foco neste tópico será na tematização através da cultura popular. Muito dos valores abstratos dispostos no texto recebem um encadeamento de figuras através do samba, que estabelecem uma ligação com a cultura popular. Logo, o texto servirá como base de inúmeras figuras que terão seus significados abrangidos pelos personagens da obra.

No terceiro tópico do primeiro capítulo “A Tragédia: da Clássica à Moderna”, analisaremos o curso da Tragédia, para tentar entender de que maneira esse gênero tanto se modificou no decorrer da história. Fundamentamo-nos, para a realização desta leitura, nos conceitos da Tragédia, fazendo um percurso da Clássica à Moderna. Para isso, no basearemos na *Poética* clássica de Aristóteles, Hegel (1964) e Luna (2008), entre outros.

No quarto tópico do capítulo “O Teatro e as suas semioses”, discutimos sobre os fundamentos teóricos da semiótica aplicada ao teatro, abordamos teóricos como Bogatyrev (1988), Kowzan (2006) e Ingarden (2006). Baseado na premissa retirada dos pensamentos de Roman Ingarden (2006), discutiremos neste tópico que o teatro não é apenas o palco, mas, também, a sala e o público que a preenche, dentre outros vários signos presentes nele. A representação teatral impõe-se sobre a realidade, suscitando as mudanças que determinam os diferentes momentos da história do homem. Tal representação constituirá uma nítida superestrutura intencional, que resultará da combinação de vários fatores, tais como: quadros visuais<sup>1</sup> fornecidos e realizados pelos atores juntamente com os signos, pessoas e suas ações; que sempre serão oriundas de um texto principal, de onde poderemos abstrair a essencialidade do teatro.

O espaço teatral é, por excelência, um lugar em que o público lida com a realização de diversas situações, logo, podemos afirmar que tal espaço é repleto de signos que se proliferam e interagem entre si. Assim sendo, podemos analisar o teatro como um sistema verbal que dialoga com outros sistemas verbais (o próprio texto dramático, a voz, a entonação, a pronúncia, etc.) e não verbais (música, dança, vestimenta, gestos, cenário, cinema), formando, portanto, uma identidade cultural (INGARDEN *apud* GUINSBURG, J. *et al*, 2006 p.152).

No quinto e último tópico desse capítulo teórico, intitulado “Intersemioses aplicadas à *Gota D’Água*”, investigaremos os signos do teatro presentes nas cenas selecionadas da adaptação de *Gota D’Água*, identificando e analisando exemplos ilustrativos dos conceitos e das definições que discutiremos através das referências teóricas expostas acima. Pretende-se ainda entender a maneira através da qual Paulo Pontes e Chico Buarque recriaram nos palcos a tragédia grega *Medeia*, adaptando-a e contextualizando-a à realidade brasileira.

Como já foi evidenciado, o espetáculo dramático *Gota d’Água* (1975) é um sistema semiótico no qual várias linguagens interagem de modo orgânico. Se partirmos da concepção de Lótman (1978) – de que linguagem é todo sistema codificado e dotado de possibilidade de combinatórias, criando à volta do homem uma semiosfera (uma analogia à biosfera), veremos que os elementos vários que compõem a peça são organizados em códigos hierárquicos, que se mesclam e interagem com o todo de forma híbrida.

---

<sup>1</sup> Quando uma peça é realmente encenada, os objetos, as personagens e suas ações constituem quadros visuais. (INGARDEN, 2006, p.152)

Já o segundo capítulo deste estudo “Diálogos viscerais: as falas de Joana na peça *Gota D’água* e a Música”, teve como intuito as análises de algumas falas da personagem Joana por meio das intervenções intersemióticas dos elementos musicais, que aparecem ao fundo da ação dramática, presentes na peça de Paulo Pontes e Chico Buarque. Entendendo-se o Teatro como um sistema modelizante de segundo grau, foram analisadas oito falas da personagem principal (Joana), buscando-se as correspondências que elas estabelecem com a Música, gerando assim um diálogo intersemiótico. Para isso, nos basearemos nas gravações da *performance* vocal de Bibi Ferreira encontradas no álbum *Gota d’Água* (1977) de Chico Buarque. Desta forma, já que a obra em análise se trata de uma releitura de uma tragédia grega, tentamos remetê-la ao estado primitivo da poesia em que Música, Poesia e Encenação estariam todos em um mesmo patamar lúdico da arte.

Para isso, foi necessário contextualizar esse diálogo entre as obras no subtópico. Assim, pretendemos investigar, a partir das discussões acerca do dialogismo de Bakhtin, o cruzamento e a adaptação de alguns aspectos da Cultura nas obras *Medeia* (431 a. C.), de Eurípedes e *Gota D’Água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes. Nesse sentido, esse diálogo entre as obras teve como objetivo entendermos as mudanças estabelecidas entre elas através do tempo.

No último capítulo da dissertação “A Canção como componente ativo da ação dramática em *Gota D’água*”, iremos focar em outra maneira de acompanhar as falas dos personagens dentro da peça *Gota d’Água*, analisando dessa feita a canção como componente ativo da ação dramática, não mais como complemento de fundo das vozes das personagens. Para tanto, fizemos, primeiramente, uma reflexão acerca da música enquanto elemento da teia semiótica engendrada pela linguagem teatral, fazendo um percurso teórico acerca da *performance* da voz no teatro, fundamentados nos pensamentos de Paul Zumthor. No que diz respeito ao Teatro Musical, nos baseando nos dizeres de Valente (1999); e, por fim, faremos um panorama de como o canto se transformou ao longo do tempo, já que este é um dos nossos objetivos: uni-lo a significação teatral.

Em se tratando da metodologia, utilizamos gravações do álbum *Gota d’Água* (1977), para que pudéssemos proceder à análise das cenas dentro do texto dramático. Assim, o que se pretendeu, aqui, é analisar sistematicamente o encontro de sistemas modelizantes distintos presentes na peça. Servindo-se, para tanto, de um método estilístico de análise textual, sem deixar de lado, claro, as contribuições de outras correntes, a exemplo da Semiótica da Cultura

e de outras, as quais ajudaram a entender o nosso objeto de estudo com mais eficiência. Tentamos abordar a obra através da junção das partes segmentadas do Texto Dramático e da Canção, oriundas de um estudo analítico sob os elementos menores, chegando, enfim, ao sentido mais amplo. A intenção foi fazer um projeto intersemiótico, bebendo nas fontes não só da teoria acerca do teatro, mas de outros ramos das artes, tais como a canção e poesia.



# CAPÍTULO I

## O PERCURSO TEÓRICO: TEATRO, MÚSICA E CANÇÃO E SUAS RELAÇÕES SISTÊMICAS

*“Não existe cultura pronta.  
Toda nova etapa da cultura,  
dentro de qualquer domínio,  
exige experimentação.”*

Bóris Eikhenbaum<sup>2</sup>

Pensar em cultura é, muitas vezes, voltarmos os olhos para dentro de nós mesmos, como, analogicamente, um processo de autorreflexão sobre o que emitimos para o mundo. Essa comparação inicial coaduna com a ideia de cultura oriunda da Semiótica da Cultura, uma vez que, para essa Escola Semiótica, cultura é um conjunto de informações não hereditárias que são armazenadas e transmitidas por determinado grupo.

Pode-se afirmar que a base deste capítulo buscou inspiração nessas investigações semióticas, que entendem a cultura como um processamento e inter-relacionamento de informações. Ou seja: de acordo com essa concepção, um sistema de linguagem nunca está isolado, pois precisa sempre de estar em correlação com outro para assim gerar cultura. Diante dessa perspectiva, tentaremos averiguar como os sistemas de signos do Teatro, da Música e da Canção interagem entre si e com outros sistemas de signos que se encontram presentes na obra *Gota d'Água* (1975), escrita por Paulo Pontes e Chico Buarque, como a gestualidade, o cenário e a luz, entre outros. Antes, porém, faz-se necessário uma melhor exposição desses conceitos que embasarão nossa investigação.

A Semiótica da Cultura surgiu na Rússia nos anos 60, a partir dos estudos da Escola de Tártu-Moscou<sup>3</sup>, cuja constituição visava aos estudos das linguagens, a partir do legado de Lomonósov, que via aquela como o elo que unia domínios diferentes da vida no planeta. Sendo assim, os estudos russos voltados à compreensão das linguagens eram, por natureza, semióticos. (Cf. MACHADO, 2003, p.24)

---

<sup>2</sup> EIKHENBAUM, Bóris apud MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p.29.

<sup>3</sup> Utilizaremos, neste trabalho, a expressão ETM quando nos referirmos a Escola de Tártu-Moscou.

A ETM, de acordo com Irene Machado, no livro *Escola de Semiótica: a experiência de Tartu-Moscou para o estudo da Cultura* (2003), surgiu a partir das investigações russas para compreender a linguagem na cultura e preocupava-se em estudar as linguagens como uma combinatória de vários sistemas de signos, daí a conclusão de que elas sejam semióticas e sistêmicas. A Semiótica da Cultura aborda o objeto artístico como semiótico, na perspectiva de ele estar determinado na sociedade e, para isso, necessitar de uma estrutura significativa.

O Programa da ETM estava estruturado para discutir estratégias de análise dos sistemas de signos da cultura através do ensino da semiótica e, de forma natural, gerou os seguintes questionamentos: que tipo de competência a ETM procurou desenvolver e ensinar? Quais foram suas estratégias para isso?

*A priori*, é importante salientar que a Semiótica da Cultura não trata de uma teoria geral dos signos, como se verifica nos preceitos de Charles Sanders Peirce ou da teoria semiótica das significações, cujo principal representante é o francês Algirdas Julius Greimas. O Conceito de modelização da Semiótica da Cultura, por exemplo, é diferente do conceito de modalização. A segunda é a abordagem greimasiana, que trabalha com o conceito da “fala” e com o conceito de “estereótipo”. A primeira tem origem das linguagens dos computadores.

Os semioticistas russos trabalham, então, com a visão de que a cultura é um sistema de combinatórias e de que ela precisa se relacionar com outros sistemas para assim se auto-alimentar. Em uma primeira definição, cultura é a informação não hereditária que se recolhe, conserva e transmite nas sociedades humanas. Logo, o objetivo primordial da ETM é olhar semioticamente, não a cultura, mas os seus produtos que, dentro desta visão, adquirem o estatuto de sistemas semióticos. De acordo com essa concepção, quando focamos o olhar sobre o comportamento dos signos, conseqüentemente, direcionaremos o foco também sobre as relações entre os sistemas de signos da cultura. Nesse sentido, Machado (2003) aponta que

A cultura pressupõe sistemas de signos cuja organização reproduz comportamentos distintos daqueles considerados naturais que são, assim, culturalizados por algum tipo de codificação. Os códigos como sistemas modelizantes e modeladores têm a função de culturalizar o mundo, isto é, de conferir-lhe uma estrutura da cultura (MACHADO, 2003, 39).

Irene Machado (*idem ibidem* 2003, p.39) ilustra isso quando utiliza o termo *capacidade semiótica*, como a capacidade de entender os sistemas semióticos como produtos

da culturalização, ou seja, como produto da transformação da informação em linguagem, em sistema da cultura. Logo, para conhecer esses sistemas, é preciso conhecer os códigos culturais que os distinguem uns dos outros. Portanto, as codificações não criam sistemas isolados e a cultura é constituída pelo entrelaçamento de códigos, criando, assim, um tecido cultural. Daqui, abstraímos que é imprescindível entender a cultura como um ecossistema, isto é, como sistemas de signos que se encontram interligados a outros sistemas, estabelecendo dessa forma, *relações sistêmicas*.

Seguindo os preceitos de Iúri Lótman, um dos principais teóricos da Semiótica da Cultura, todo sistema que serve para fins de comunicação entre dois ou mais indivíduos pode ser definido como uma *linguagem*<sup>4</sup>. Baseando-se nesta afirmação, todas as manifestações artísticas são linguagens dotadas de estruturas específicas, os *códigos*, no entanto abertas aos diálogos combinatórios com outras linguagens. Assim, toda linguagem possui signos e regras definidas de combinação entre esses signos, fato que determinará a sua especificidade (Cf. LÓTMAN, 1978, p. 34)

Intrínseco à concepção apresentada acima se encontra o conceito de “texto da cultura”. Nessa abordagem teórica, o conceito de “texto” é um conjunto de informações relacionadas, mas não idênticos, e não apenas um signo verbal, constituído por uma única linguagem. Ou seja: nesta perspectiva, o texto será um dispositivo complexo que contém códigos diversos, capaz de transformar as mensagens recebidas e de gerar novas delas, em um espaço semiótico onde esses códigos se auto-organizam hierarquicamente (Cf. LÓTMAN, 1996, p.82).

Neste sentido, qualquer comunicação registrada em um determinado sistema sóico é considerada um texto e, conseqüentemente, este texto não se constitui em um fato isolado. Ele está inserido em um grande sistema de significação, que Lótman irá definir como *semiosfera*.

A *semiosfera* é um conceito que está vinculado ao de biosfera, do biogeoquímico Vladimir Ivanovich Vernadski, cuja teoria afirma que cada organismo vivo irá ter uma estrutura definida, que designará a esfera da vida no planeta. Logo, para Lótman a *semiosfera*, por analogia, é o espaço que os signos habitam dentro da cultura, como afirma a seguir,

---

<sup>4</sup> Entendemos linguagem neste trabalho como um sistema de comunicação que utiliza signos ordenados de modo particular (Lótman, 1978, p.35).

Trabalho fundamental é organizar estruturalmente o mundo que rodeia o homem. A cultura é um gerador de estruturalidade: cria à volta do homem uma sociosfera que, da mesma maneira que a biosfera, torna possível a vida, não orgânica, é óbvio, mas de relação (LÓTMAN; USPÊNSKI apud MACHADO, 2003, p. 39)

Assim, de acordo com esta concepção, a *semiosfera* é o espaço semiótico que possibilita a existência e a proliferação dos signos, fora do qual seria impossível existir a semiose. Através desse espaço é que teremos a inter-relação entre os signos e os sujeitos, os elementos primordiais da semiótica da cultura. Trata-se de uma relação “esponjosa”, ou seja, os textos da cultura estão em constante diálogo com vários outros textos e cabe à semiótica da cultura analisar o comportamento dessas várias relações. Em outras palavras: investigar a semiose gerada através dessas interpenetrações sistêmicas. Logo, a Semiótica da Cultura é a disciplina que examina a interação de sistemas semióticos, estruturados a partir de códigos diversos, em um grande espaço semiótico – a semiosfera.

Porém, para entender-se melhor esta perspectiva dos textos culturais em inter-relação, não podemos omitir outro conceito importante para semiótica da cultura, que é o conceito de *fronteira*. A noção de fronteira implica a compreensão de que ela atuará na individualidade dos sistemas de signos. Contudo, ela apresentará a peculiaridade de ser esponjosa. Como foi dito anteriormente, pressupõe-se que os signos obtenham certa heterogeneidade para que se diferenciem dentro da semiosfera e assim proporcionem a troca e as transformações advindas dos contatos entre estas fronteiras.

Para que os estudiosos da ETM pudessem investigar e compreender as particularidades dos vários sistemas de linguagem ou esferas da comunicação que não se limitavam aos verbais, eles formularam o conceito de “traço”, retirando desta noção a compreensão de que cada sistema de linguagem possui suas particularidades. E o objetivo da Semiótica da Cultura é justamente compreender como funcionam os mecanismos semióticos de cada um desses sistemas e também como eles podem estabelecer relações uns com os outros e, ainda, compreender a cultura como conjunto unificado de sistemas, ou seja, como um grande texto. Assim é o movimento sistêmico, segundo o qual os textos da cultura se consolidam e se transformam. Nesse ponto, cabe uma observação sobre o processo de semiose que se encontra atrelada ao conceito de fronteira: se a linguagem é um sistema codificado, deve-se observar não a sua totalidade, mas sim, os traços distintivos que interagem entre si através de uma experiência dialógica em um espaço semiótico.

Logo, para definir a relação de interação entre os traços semióticos e diferir a linguagem natural dos sistemas de linguagem culturais, os semiotistas russos falam em *modelização*, condição fundamental da abordagem sistêmica. Este conceito difere-se da *modalização*, que é uma teoria pertencente à Semiótica Greimasiana, que vincula os signos à decodificação, ao contrário da *modelização*, conceito da Semiótica da Cultura, que mantém relação com a transcodificação ou com a criação de novos códigos.

A Escola de Paris, inspirada pelos preceitos de Algirdas Julien Greimas, toma como modelo a competência semiótica observada no contexto da língua natural no intercuro social de sujeitos discursivos, para entender outras competências semióticas fora do mundo da língua natural. Para a semiótica greimasiana, modelo é esquema, imagem, representação, simulacro; modalizar é conformar ao modelo segundo a competência textual desenvolvida. Logo, o conceito de *modalização* para a escola francesa vincula-se à decodificação; já a *modelização*, conceito cunhado pela Semiótica da Cultura, diz respeito à transcodificação ou à criação de novos códigos. Ainda segundo a *modalização*, a língua natural é o modelo em que os outros signos têm que se basear. Já na *modelização*, a língua natural é o mecanismo semiótico a partir do qual até os sistemas carentes de estrutura codificada podem constituir linguagem. Ou seja: modelizar, para a Semiótica da Cultura, é o processo de estruturação, de organização das linguagens. Para os semiotistas soviéticos este é o mecanismo básico da cultura, é a passagem da não-cultura para a cultura. Tal diferenciação resultou no que Irene Machado especifica em seu pensamento:

Se a vida é resultado das transformações de sinais em informações, que, por sua vez, constituem linguagens, modelizar é um processo fundador de um sistema ecológico caracterizado pela conexão natureza-cultura (MACHADO, 2003, p. 150).

Modelizar, portanto, é a organização dos sistemas de signos em linguagens, tomando-se por base o modelo da língua natural. Logo, para a semiótica da cultura, os objetos de estudo dessa pesquisa – o teatro e a canção são sistemas *modelizantes de segundo grau*, estruturados a partir dos respectivos códigos que os distinguem e que, por sua vez, são constituídos a partir de um sistema *modelizante de primeiro grau*, ou seja, a língua natural.

Graças ao conceito de modelização, podem-se estabelecer, através da análise sistêmica, diálogos entre os mais diversos sistemas da cultura. Bakhtin (1982) reforça essa

ideia ao afirmar que o encontro dialógico, entre duas ou mais culturas, não se extingue na fundição, nem na mescla. Ao contrário: o encontro permite que cada uma delas conserve a sua unidade e a sua totalidade aberta, enriquecendo-se mutuamente.

Baseando-se na ideia acima é que Irene Machado teoriza acerca de *competência semiótica*, conceito de fundamental importância para este estudo, pois, como já foi dito, nas possibilidades de codificação em um determinado sistema, compreenderemos os diálogos entre esses sistemas, gerando textos na cultura. Por isso, a Semiótica da Cultura será de tamanha importância para esta pesquisa através da qual investigaremos os intercâmbios que os sistemas de signos de *Gota d'Água* podem estabelecer entre si, como já foi apontado em um momento anterior.

Uma vez apresentado o lastro teórico que embasará esta pesquisa e, partindo-se do pressuposto de que a obra de Chico Buarque e Paulo Pontes mescla vários sistemas sógnicos, a partir de agora, sempre em relação sistêmica, traçaremos a relevância de cada um deles para o propósito deste estudo e de como eles se constituem sistemas modelizantes, à luz da abordagem teórica semiótica discutida até então. Começemos pela canção.

### **1.1 A Canção como um sistema *modelizante de segundo grau***

Há de se considerar o fato de que os estudiosos e pesquisadores da canção, geralmente, têm-se voltado para o estudo de autores que já foram exaustivamente abordados. Falando da linguagem musical, sobretudo, temos essa constatação não apenas relacionada a um estudo exaustivo dos autores e de perspectivas relacionadas a eles, mas também, à própria temática musical como um foco de estudo e pesquisa. É um fato irrisório e decadente, avesso ao panorama da criação artístico-musical no Brasil, que sabemos ser de tamanha genialidade, fator influente da arte como um todo em todo o mundo. Os reflexos desse problema, de se limitar sempre a um cânone literário, acabam resultando na repetição de ideias, que outrora já foram constatadas, causando pouco impacto nos conhecimentos daqueles que se interessam pelo tema.

Entretanto, percorremos um longo trajeto desde as modinhas imperiais até o *rock* nacional, e percebemos a canção como uma das formas artísticas mais utilizadas no Brasil

para perpassar ideologias e expressar a cultura do país. Várias canções da música popular brasileira podem ser vistas não só como uma grande fonte de poeticidade - de literariedade no geral - mas também, considerando-se os expressivos valores musicais, fontes riquíssimas de elementos estruturais e temáticos que, de certa forma, constituem a canção como um sistema modelizante de segundo grau.

A canção está situada nos domínios da linguagem verbal e da música, logo, apresenta uma estrutura de análise complexa. Trata-se de um objeto que possui uma propulsão natural à intersemiotividade uma vez que contém diversos sistemas modelizantes balizando sua estrutura. Elementos como a harmonia, a melodia, o ritmo, dentre outros que percorrem tanto o âmbito da expressão quanto o do conteúdo, geram os diálogos intersemióticos com o todo da estrutura, tornando-se passíveis de estudos analíticos.

Surge aqui a possibilidade de se considerar a música como uma linguagem, à qual se possa atribuir sentido. John Blacking (1981) parte do princípio ativo de que a linguagem verbal não tenha sido o sistema modelador primário na história intelectual do ser humano, e postula que a música, sim, tenha sido esse modelador primário:

Ao tentar compreender as estruturas elementares do pensamento humano, conclui-se que a música é na verdade mais adequada que a linguagem verbal para revelar as exigências puramente estruturais de um sistema de símbolos (BLACKING, 1981, p.189).

A termos de ilustração, não concordamos necessariamente com a supremacia de um código sobre o outro, já que partimos de uma leitura moldada pela Semiótica da Cultura, mas este ponto de vista torna-se interessante para reforçar a ideia de que a música, além de ter significado próprio, contido em suas formas, comunica sentidos que, de algum modo, se reportam ao mundo extramusical de conceitos, sentimentos, ações etc.

A canção pode ser vista como um signo que o compositor e o intérprete pretendem sugerir ao ouvinte e é absorvida enquanto experiência estética. A mensagem pode ser apreendida como uma nova vivência ou como uma interpretação. Neste caso, o receptor está perante um universo de rendição às suas memórias e à sua imaginação construtiva. Estamos, assim, perante uma experiência estética que está condicionada, quer aos esquemas do compositor, quer aos do ouvinte, sem esquecer o papel do intérprete.

Para José Miguel Wisnik (1989), a música não refere, nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não-verbal, atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelecto e do afetivo.

Na verdade, mesmo considerando a canção um sistema modelizante de segundo grau, não se pode afirmar que ela constitua um sistema articulado, como a linguagem verbal. Preferimos sustentar que a canção é uma linguagem *sui generis*, dotada de maior sutileza de sentido e de uma grande força emotiva, porém muito menos específica do que a linguagem verbal. Falta à linguagem musical o elemento de referência convencional, próprio do estrato semântico da linguagem verbal. No entanto, vale salientar que sustentamos que a canção possui significação própria, é uma forma significativa, próxima dos símbolos, um objeto sensório altamente articulado, que em virtude de sua estrutura dinâmica pode expressar formas de experiência vital, às vezes inacessíveis às formas verbais. Daí, podemos concluir que o sentido da canção assemelha-se ao da linguagem verbal, fundindo traços semânticos em suas relações intersemióticas com outros signos.

O percurso seguinte será voltado para o samba e as suas variações na música popular brasileira, especificamente dos anos 70. Cabe, portanto, além das reflexões semânticas acerca deste estilo musical, inserir o samba no curso da música popular brasileira e na História, fato que daremos enfoque a seguir.

## **1.2 - As Modelizações do samba no percurso da MPB**

A canção é um sistema modelizante crucial para o entendimento da peça em análise, porém, esta última gira em torno de uma canção, o samba *Gota d'Água*. A obra é repleta de inúmeras figuras semióticas, que envolvem, principalmente, a cultura popular brasileira ali existente, com o intuito de produzir ilusão referencial. Portanto, faremos uma retomada desse ritmo tão precioso à cultura brasileira evidenciando a sua importância dentro da obra de Chico Buarque e Paulo Pontes.

Importantíssimo é o ato da reflexão sobre a etimologia das palavras que estudamos, para entendê-las sob outro ponto de vista. A música popular não se finda na explicação



etimológica da sua palavra por ser um fenômeno complexo. Faz-se necessário, então, um panorama sobre esse fenômeno, para tentarmos entendê-la.

A música popular, de qualquer gênero, seria aquela composta para ser mais acessível ao público em geral, e divulgada por meios comunicativos, constituindo-se, num plano geral, em uma criação contemporânea com elevado grau de diversificação social. Em contrapartida, também há de se refletir acerca da música folclórica que, geralmente, é de autoria desconhecida e que é transmitida de forma oral de geração a geração, ou seja, é “música do povo”, mas distingue-se da música popular, pelo fato de esta última ser escrita e comercializada, tendo a evolução natural de se perpassar através de gerações.

De acordo com José Tinhorão (1974), especialmente nas décadas de 20 e 30, constatou-se que o Samba já não era prática restrita a negros e a ex-escravos sem ascensão social. Naquela época, começaram a surgir os primeiros compositores brancos de importância como Noel Rosa e Ari Barroso, entre outros (Cf. TINHORÃO, 1974, p.17).

No samba, não temos a obediência à ordem métrica prefixada como nos lundus e nas modinhas. A linguagem é a mais prosaica possível, a construção das frases segue a mesma naturalidade do ritmo do texto, numa ordem direta, coloquial. Redescobrimos, no samba, a língua que se fala no país, abramos a sintaxe na tentativa de alcançar aquilo que muitos escritores, como Mário de Andrade, por exemplo, defendiam: a língua brasileira. No geral, as peculiaridades apresentadas são efeitos de ordem estilística, para não falar em conteúdos sociais e culturais, que se enquadram na ideologia expressa no samba brasileiro.

Com o início da Bossa Nova, aproximadamente em 1959, ocorre uma mudança no ritmo, no arranjo, na letra e na própria voz do cantor. Há quem defenda, do ponto de vista social, a exemplo de José Tinhorão (1974, p.17), que a Bossa Nova era jazz requentado, montado no Brasil, e que tinha uma única novidade: a puxada de violão de João Gilberto. De maneira geral, como nosso intuito aqui é discutir sobre as correspondências, a partir da história, entre os sistemas de signos artísticos, a Bossa Nova é um grande marco desse estudo no Brasil.

Algumas características são marcantes nesse comparativo entre as duas artes, quando nos referimos à Bossa Nova. A utilização de um vocabulário reduzido e simples, tentando codificar a fala da classe média em suas manifestações sentimentais. Os versos, às vezes, tornam-se bastante curtos e a economia das palavras reforça o jogo sonoro estruturalmente ligado ao ritmo e à melodia. Algumas canções praticaram a metalinguagem conceituando a

própria Bossa Nova, como *Samba de Uma Nota Só* e *Desafinado*, ambas de Tom Jobim e Newton Mendonça. O movimento foi assim ganhando consistência.

Costumeiramente, observamos estudos voltados para diferença entre *palavra cantada* e *palavra falada*. Trata-se de uma distinção importantíssima, principalmente em se tratando de MPB. Porém, limita-se ao plano melódico da expressão, não suprimindo um diálogo mais propício entre os sistemas modelizantes que complementam a linguagem musical. Estudar esses elementos, de certa forma, é caracterizar o compositor, é analisar o conjunto de estratégias e procedimentos por ele utilizado em sua obra, fato que o torna único ou não. Para o teórico Luiz Tatit,

Em se tratando de canção, a melodia é o centro da elaboração da sonoridade (do plano de expressão). Por isso, o compositor estabiliza as frequências dentro de um percurso harmônico, regula uma pulsação e distribui os acentos rítmicos, criando zonas de tensão que edificam uma estabilidade e um sentido próprio para a melodia (TATIT, 1996, p.12).

Um dos pontos a que se propõe este estudo, através dos preceitos da Semiótica da Cultura, é investigar além da melodia, considerada o ponto de interseção entre o verbal e o musical. Pretende-se analisar também os outros elementos que compõem a linguagem musical, como o ritmo, os arranjos, a intensidade, entre outros que irão aparecer no decorrer da pesquisa, já que as canções da peça *Gota d'Água* são voltadas para a encenação do teatro e, dificilmente, se manifestam isoladamente. Muito pelo contrário, estes elementos aparecem de forma associada com vários outros componentes, formando uma complexa rede de produção de significados musicais.

Diversos temas podem ser identificados através das muitas figuras que aparecem em *Gota D'Água*. Muitos dos valores abstratos dispostos no texto recebem um encadeamento de figuras através do samba, que estabelecem uma ligação com a cultura popular. Logo, o texto servirá como base de inúmeras figuras que terão seus significados abrangidos pelos personagens da obra.

Podemos notar em alguns trechos da peça de Chico Buarque e Paulo Pontes as diferentes significações do Samba no texto, como também, na medida do possível, a presença da expressão popular, que é múltipla devido às contradições das personagens. Iniciemos nossa exemplificação vislumbrando o seguinte trecho de *Gota D'Água*:

“CACETÃO — Ih, Galego, olha só o Jasão... (Lê:)  
 ‘Jasão de Oliveira, novo valor  
 da emepêbê, promissor autor  
 do êxito Gota d’água, vai casar  
 co’a jovem Alma Vasconcelos, filha  
 do grande comerciante benfeitor  
 Creonte Vasconcelos...’  
 GALEGO — Si sênior  
 CACETÃO — Vivo, eh...  
 GALEGO — Ese conseguiu si arumá  
 CACETÃO — Retrato no jornal...  
 GALEGO — Qui maravilha  
 CACETÃO — Sabe por quê?...  
 GALEGO — É o sucesso do samba  
 CACETÃO — Ou a grana dela?...  
 GALEGO — Não sei, caramba  
 CACETÃO — “As bodas...” (HOLANDA & PONTES, 2011, p.30)

Podemos identificar no trecho acima um diálogo cujo conteúdo gira em torno da ascensão social de Jasão. Na obra, observa-se que o coro é formado pelos vizinhos, que narram os acontecimentos em forma de diálogos, julgando os protagonistas e os atritando no drama. Fica muito nítido que os personagens acima assimilam o sucesso de Jasão não só ao samba composto por ele, como também, ao fato de ele casar com a filha de Creonte, dono da Vila-do-meio-dia, embora uma coisa implique a outra, resultando em ascensão de classe social.

Um fato muito curioso irá ser desencadeado a partir dessa condição, que já se inicia *in media res*<sup>5</sup>: Jasão irá trair Joana, abandonando-a, juntamente aos seus dois filhos. Esse fato será o *clímax* principal da tragédia, e podemos atribuí-lo a ascensão social de Jasão, que ocorrerá pelo samba.

Sendo assim, podemos estabelecer uma primeira significação do samba, a de que a música popular na mão dominante pode se tornar uma máquina de manipulação e banalização da população, já que Creonte se utiliza dessa condição para convencer Jasão a ingressar na classe dominante, ou seja, o discurso figurativizado se relaciona com extradiscursivo, já que o

---

<sup>5</sup> Expressão latina que significa “no meio dos acontecimentos”. Ou seja, a narração não é relatada no início temporal da ação, mas a partir de um ponto médio do seu desenvolvimento.

texto remete-se à época ditatorial. A indecisão de Jasão, tanto social quanto amorosa, é ilustrada pelo samba *Gota D'Água*.

Ao passo que essa significação vai sendo assimilada, a coerência semântica do texto é construída pelos efeitos de realidade causados. Logo, outra forma do samba que podemos encadear nessa temática é a proximidade desse ritmo musical às culturas e costumes populares do cotidiano. Aliás, o ritmo do samba, que em *Gota D'Água* pode ser aliado ao do candomblé, está associado à cultura popular brasileira, fato que será analisado posteriormente no próximo capítulo.

Como já foi dito anteriormente, este trabalho se propõe a analisar alguns sistemas de signos da obra *Gota D'Água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes, e as suas funções semânticas, tanto no texto dramático, quanto em cena. Assim, preconizado as discussões semânticas e históricas da MPB, vale-nos adentrar nas reflexões teóricas nosso outro objeto de estudo: o teatro. A obra que será analisada nesta pesquisa pode ser considerada uma atualização da *Medeia* de Eurípedes, com características modernas e brasileiras. Logo, é conhecida como uma “tragédia brasileira”, por dialogar diretamente com a tragédia grega e ao mesmo tempo, por marcar o contexto histórico-social brasileiro. Assim, adiante faremos uma breve discussão sobre a tragédia enquanto gênero literário.

### **1.3 A Tragédia: da Clássica à Moderna**

As Tragédias são símbolos das transgressões dos tabus e a sua produção impõe-se sobre a realidade, suscitando as mudanças que determinam os diferentes momentos da história do homem. Compreenderemos teatro aqui não apenas como uma forma de representação que cada um abstrai de um determinado momento de um momento histórico específico, mas sim, como estruturas artísticas que palpitam mudanças que determinarão o processo de diferenciação dos momentos históricos (Cf. SOUSA, 2005, p.2).

Baseado nessa perspectiva, *Gota D'Água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes, segundo eles mesmos, é considerada uma tragédia brasileira adaptada da tragédia grega *Medeia*, de Eurípedes. Podemos averiguar isso no prólogo da obra, em que se percebe, também, que havia uma preocupação acentuada por parte dos autores de trazer à tona o momento específico da história brasileira, cuja realidade girava em torno da desestruturação econômica oriunda do golpe militar de 1964. Logo, eles fizeram uma obra sublinhada pela

estrutura poética do drama e por personagens que ilustravam os valores daquela sociedade. Utilizou-se a forma dramática, para que a palavra voltasse ao centro do Drama, e a escrita em versos, para intensificar um diálogo que podia expressar demasiada naturalidade em prosa (HOLLANDA & PONTES, 2011, p.18).

A tragédia tem sua origem quando o teatro cumpria uma função ritualística, da estética em prol de um agrado divino, da necessidade humana de transcender o real. Na Grécia, a partir do momento em que a tragédia passou a ser a estrutura artística mais adequada para revelar as problemáticas sociais, a estrutura do texto dramático passa a ter incorporações de cunho social e histórico.

Aristóteles, em sua *Poética* (1966), é o precursor da análise do texto dramático, cuja teoria nos fornece vários conceitos sobre a arte como um todo, dentre eles o da *katharsis*, que atribui à arte a capacidade de produzir estados emocionais benéficos ao homem. E, é na *Poética* aristotélica que há as primeiras apreciações críticas sobre a tragédia, visto que esta se tornou um gênero de grande importância na época.

Aristóteles (1966) define a *ação* como sendo a alma da tragédia e a conceitua como uma estrutura artística que imita as ações humanas, que irá produzir um excesso emocional no ser humano, misturando a piedade ao temor. A partir da concepção da tragédia como imitação de uma ação, estabeleceu-se, assim, um dos traços estilísticos fundamentais do gênero dramático.

Segundo Aristóteles, a tragédia grega tem a característica de fornecer empatia ao espectador perante o sofrimento da personagem. Dessa forma, surge a sensação de temeridade, por esse mesmo ser humano não desejar o mesmo fim para sua vida, produzindo assim um aprendizado moralista por esse viés empático. Segundo o estudioso:

É a tragédia a representação de uma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções (ARISTÓTELES, 1966, p.24).

Aristóteles ainda nos ensina que a *falha trágica* é crucial para estruturação correta do enredo, pois a providência da mudança do destino que promove a queda do herói ao infortúnio se dá, não por uma falha de caráter moral, mas sim, por um erro. Disso, abstrai-se

uma das características principais da tragédia na leitura aristotélica: a estrutura dramática é determinada pela concentração do enredo em torno de um conflito central.

Dessa forma, compreende-se que a *Poética* foi escrita basicamente para servir como teoria geral da tragédia e para servir de parâmetros para dramaturgos, enquanto instruções ao drama grego, já que o gênero se tornou referência para as discussões sobre a sociedade no âmbito artístico.

Contudo, com o passar do tempo, emergiu uma nova concepção no homem grego: o *logos* passou a ser mais evidenciado nas tragédias, em detrimento da ordem divina. Dessa forma, o homem passa a ter mais consciência dos seus atos, que ficam repletos de conflitos entre as escolhas a serem tomadas, daí a racionalidade estar mais presente nas tragédias gregas a partir do séc. V a.C. (Cf. SOUSA, 2005, p.4).

Em seu livro, intitulado *A Tragédia no Teatro do Tempo: Das origens clássicas ao Drama Moderno* (2008), Sandra Luna faz uma reflexão sobre a modernidade no âmbito das produções artísticas, que na verdade já mostravam leves indícios ao fim do século XIX. A autora considera que a modernidade impõe-se mais como continuidade transformada do que como ruptura. Essa concepção será de extrema importância para analisarmos como o culto à “razão” se constituiu na teorização sobre a tragédia, onde conceitos como “herói trágico”, “ação trágica”, entre outros, passarão a constar nas reflexões acerca da tragédia moderna, deixando de permutar apenas na construção dessas (Cf. LUNA, 2008, p. 129).

Ainda assim, na modernidade, Luna (2008) ressalta que a teorização da tragédia gravitou ainda em torno da *Poética* de Aristóteles, e o seu grande interpretador, visto as obscuridades presentes na obra e as inúmeras potencialidades produtivas, seria Castelvetro. Dentre os conceitos pouco explorados anteriormente, veio à tona o da *ação dramática*. A ação, segundo o autor, é a matéria que molda o drama, partindo da premissa aristotélica de que “A tragédia não é imitação de homens, mas de ações” (Cf. CASTELVETRO *apud* LUNA, 2008, p.135).

Em suma, o recorte que nos interessa nessa discussão sobre a adequação da *Poética* na modernidade é o viés de que os contemporâneos estavam adaptando esses conhecimentos aristotélicos às expressões artísticas da época. A partir da obra *A poética de Aristóteles vulgarizada e exposta*, de Castelvetro, surgirá o conceito das “três unidades”, que são: a ação, o tempo e o lugar. Esses conceitos serão o cerne da tragédia, apesar de autores como Shakespeare não utilizarem essa concepção nas suas obras. Entretanto, muitos são os

conceitos que ficaram mais nítidos após essas reflexões de Castelvetro, a exemplo das reflexões acerca da duração de uma tragédia, que nos dizeres de Aristóteles “procura caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo” (ARISTÓTELES, 1966, p.24). Já Castelvetro, em sua releitura dirá que o “tempo da ação não deve exceder o limite de doze horas” (Cf. CASTELVETRO *apud* LUNA, 2008, p.137).

O objetivo de se ter citado o nome de Shakespeare acima é para se ressaltar a importância de lidar com a situação de que as regras da tragédia proporcionavam facilidade no julgamento das obras. Porém, na tragédia moderna, sobretudo naquelas escritas pelo bardo inglês, não iremos nos deparar com regras fixas no quesito estrutural da tragédia, motivo pelo qual levou o autor a receber críticas demasiadas no seu tempo, mas que não apagou a importância das suas obras.

Como um todo, pode-se dizer que a modernidade do teatro de Shakespeare nos trouxe ações interiorizadas, cujos sujeitos possuíam vontades conscientes, livre-arbítrio, conflitos psicológicos. Isso implica uma divisão dos valores dos personagens, que giram em torno do senso comum, mas sem perder volume para os próprios. Daí, o personagem ser o cerne do drama, suas atitudes passam a representar o ser humano universalmente. Voltando o foco para o nosso objeto de estudo, Joana em *Gota D'Água* se suicida de maneira diferente da personagem análoga da *Medeia*, em Eurípedes. Medeia não pensa nas consequências de sua morte para o mundo, ao contrário de Joana que, repleta de desejos e vontades próprias, analisa mais cautelosamente o ato concomitante que desfecharia ambas as tragédias. Ou seja, seria como se o mundo moderno retirasse a força de decisão da heroína.

Contudo, não podemos falar da transformação da Tragédia sem ressaltar os preceitos de Hegel que, utilizando-se de sua dialética, consegue ir mais longe do que os preceitos aristotélicos sobre os conceitos do gênero. Ele também considera a unidade de ação como uma regra inviolável no drama, porém, parte do pressuposto de que o universo é racional, por ser constituído de uma rede interligada de fatos puramente racionais, o que acaba por relacionar fatos isolados a abstrações. Isto é, todo fato será conflituoso para Hegel e irá modificar a realidade da ação. Segundo Hegel,

A poesia dramática nasceu da nossa necessidade de ver os actos e as situações da vida humana representadas por personagens que relatem os factos e expressem os intentos mediante breves ou longos discursos. A ação dramática não se limita, porém, à calma e simples progressão para um fim determinado; pelo contrário, decorre essencialmente num meio repleto de

conflitos e de oposições, porque está sujeita às circunstâncias, paixões e caracteres que se lhe opõem. Por sua vez esses conflitos e oposições dão origem a acções e reacções que, num determinado momento, produzem o necessário apaziguamento (HEGEL, 1964, p. 279).

De uma maneira geral, essa pequena reflexão sobre o legado da Tragédia, teve o intuito de mostrar a diferença entre uma representação em que o mundo dos homens é agregado ao mundo dos deuses, cujas ações humanas adquiriam uma perspectiva transcendental e uma representação em que a *vontade consciente* do ser humano é repleta de racionalização e discernimento, onde os méritos e os erros se transformam em culpas do próprio indivíduo e não de providência divina.

Maciel (2004) nos propõe uma reflexão interessante ao tratar do trágico. Segundo o autor, temos de considerar que essa palavra se desvinculou da forma artística e converteu-se em adjetivo, utilizado em sua maior parte para designar eventos infelizes que acometam os sujeitos, independentemente de sua classe social, diferentemente da concepção verificada na tragédia clássica. Com isso, esta percepção recai, principalmente, sobre a busca do sentido trágico presente nas tragédias do dia a dia, o que acabaria reabilitando o sentido primeiro da tragédia, de natureza geral e pública, e ampliando a experiência trágica para além da alta posição social dos seus protagonistas primeiros (Cf. MACIEL, 2004, p.4).

No próximo capítulo, adentraremos na perspectiva da transformação, do desenvolvimento do que viria a ser chamado mais tarde de *drama social* no qual, através dessa vontade consciente do ser humano, surgiram as características da dramaturgia do séc. XX que serão comentadas na análise do nosso *corpus*, a peça *Gota D'Água* (1975). Além disso, como especificamos anteriormente, o foco desta pesquisa não está no percurso histórico dos sistemas de signos abordados aqui (teatro e música), mas sim, na abordagem sistêmica e semântica desses signos em interação dentro da obra. Portanto, como já expomos essa perspectiva teórica para música, no próximo tópico iremos nos aprofundar nos conceitos que envolvem a semiologia do teatro.

#### **1.4 O Teatro e as suas semioses**

Consideremos a premissa postulada por Roman Ingarden (2006), de que o teatro não é apenas o palco, mas também a sala e o público que a preenchem. Logo, a representação teatral



impõe-se sobre a realidade, suscitando as mudanças que determinam os diferentes momentos da história do homem. Tal representação constituirá uma nítida superestrutura intencional, que resultará da combinação de vários fatores, tais como: quadros visuais<sup>6</sup> fornecidos e realizados pelos atores juntamente com os signos, pessoas e suas ações, que sempre serão oriundas de um texto principal, donde poderemos abstrair a essencialidade do teatro (Cf. INGARDEN *apud* GUINSBURG, 2006 p.152).

Devemos, também, partir da ideia de que a produção teatral difere-se das outras produções artísticas e de outras formas de comunicação, pela quantidade considerada de signos veiculados. Dentro da encenação de uma peça, tem-se a veiculação de diversos *sistemas modelizantes de segundo grau*, tais como o próprio texto escrito, a poesia, a música, a dança, o cenário, o vestuário, as artes plásticas, entre outros. Assim, tais sistemas de linguagem terão uma abordagem diferente daquela que teriam em regra geral noutros enfoques, pois aqui eles poderão ser expressos com maior riqueza, variedade e densidade.

Em suma, queremos preconizar que tais elementos, quando no teatro, recebem no palco novas significações, pois a polissemia desta arte faz com que uma mesma cena possa ser compreendida diferentemente por diferentes espectadores e que, até mesmo, permite que os atores, através de seu desempenho cênico, gerem significações diferentes a cada apresentação. Para os fins desta pesquisa, o teatro será abordado como um sistema cultural, gerador de significados dentro do processo de comunicação e cuja função é a de interagir diante dos emissores e receptores, colocando em relação semiótica o significante e o significado. O espaço teatral é, por excelência, um lugar em que o público lida com a realização de diversas situações, assim, pode-se afirmar que tal espaço é repleto de signos que se proliferam e interagem entre si. Desta forma, pode-se analisá-lo como um sistema verbal que dialoga com outros sistemas verbais - o próprio texto dramático, a voz, a entonação, a pronúncia, etc. e também com os sistemas não verbais como a música, dança, vestimenta, gestos, cenário, cinema, formando, portanto, uma identidade cultural, como pontua Irene Machado:

O simples fato de toda cultura ser uma unidade aberta já é o indicativo de que é próprio da cultura interagir e conduzir sua ação em direção à outra,

---

<sup>6</sup> Quando uma peça é realmente encenada, os objetos, as personagens e suas ações constituem quadros visuais. (INGARDEN: 2006, p.152)

vale dizer, experimentar outra [...] a identidade de uma cultura se constitui a partir do olhar do outro, daquilo que Bakhtin chama extraposição (MACHADO, 2003, p.28).

Como já se afirmou em um momento anterior, Bakhtin foi o responsável pelo conceito de que no encontro dialógico há o enriquecimento mútuo das culturas. Porém, os formalistas russos já haviam defendido a noção de abertura como fundamento da experimentação. Baseados neste aspecto, podemos afirmar que não existe uma cultura pronta, toda nova etapa de qualquer cultura requer experimentação, ou seja, na arte, tudo o que há de novo se apresenta, antes de tudo, como experimentação, gerando estranhamento no público, porém, com o tempo, se revela fato cultural autêntico (Cf. EIKHENBAUM *apud* MACHADO, 2003, p.29).

Uma vez que os signos formam cadeias sistemáticas da comunicação e se manifestam nesse processo como linguagem, Lótman (1978) afirma que a linguagem será todo sistema que possua uma estrutura própria de organização, dotada de possibilidades combinatórias, tal como a cultura, que é uma combinação de vários sistemas de signos. Logo, o objeto artístico - que será considerado como um texto pela Semiótica da Cultura se trata de um conjunto de signos em interação que é dotado de uma estrutura, os códigos. Este texto, entretanto, vive sobre as fronteiras dos muitos sistemas de signos que o constituem, como é o caso do objeto desta análise.

Assim, para a Semiótica da Cultura, isso significa que todo texto deve estar codificado pelo menos duas vezes: primeiramente, pelo código natural, que seria a língua natural, que apreende a informação e a transforma numa estrutura organizada de signos; em segundo lugar, pelo contexto histórico codificado pela cultura. Então, para diferir a linguagem natural dos sistemas de linguagem culturais, observaremos que os semioticistas russos falam em *modelização*, princípio fundamental da abordagem sistêmica da cultura, já explicitado anteriormente.

Em se tratando de teatro, para Zich (*apud* BOGATYREV, 2006, p.74), todos os elementos que são signos no teatro possuem dois objetivos: o de caracterizar as personagens e o lugar da ação; e outra funcional, com intuito de participar da ação dramática. Ou seja: o teatro utilizará os signos, sistemas modelizantes de segundo grau, de acordo com a necessidade de uma determinada situação dramática. Diferentemente da vida real, um signo no teatro é apenas signo do signo de uma coisa, mas não o signo da própria coisa. Por

exemplo: segundo o autor, uma bengala na vida real pode caracterizar gosto de um sujeito, seus meios financeiros, como também, pode fazer parte da ação dele na possibilidade dele se apoiar nela ao caminhar. Porém, no teatro, esse mesmo signo poderia se transformar de maneira rápida e variada em algo que não representaria na vida real, como em um alimento, aos moldes dos sapatos de Charles Chaplin em *Em busca do ouro* (1925) (Cf. ZICH *apud* BOGATYREV, 2006, p.74).

Em contrapartida, há situações em que o signo mais elementar pode representar a própria coisa. Sendo assim, podemos estabelecer que os elementos que simbolizam significações no teatro intensificam a sua carga semântica, não tendo a mesma perspectiva do que na vida real (Cf. BOGATYREV *apud* GUINSBURG, J. et al, 2006, p.73).

Como exemplo disso, pode-se citar, já que vai ser um dos nossos enfoques, que o discurso do ator no palco é um sistema de signos bastante rico em significações, veiculando praticamente quase todos os signos da ação dramática e podendo ser utilizado no drama para expressar relações dos personagens com suas caracterizações, como a condição social ou geográfica. Contudo, a expressão linguística no teatro não é apenas detentora de signos do discurso, referentes à palavra, como também, de gestos, trajes, cenários, música, dentre outros, que também são signos e podem expressar situações de diversas naturezas devido à propriedade polissêmica que o teatro possui.

A natureza dos signos do teatro há de ter uma relação bastante específica com o público, no que se refere ao quesito de certos signos serem bastante diferentes na relação do homem com a coisa real ou com o sujeito real, que no teatro são representados: “O andar e os gestos de um velho, por exemplo, geralmente despertam, na vida real, a piedade. O andar e o gesto senil de um ator têm quase sempre um efeito cômico” (BOGATYREV *apud* GUINSBURG, J. et al, 2006, p.84).

Os signos da arte teatral são signos criados pelo homem, voluntariamente, para comunicar algo. São estabelecidos com premeditação, tanto é que se trata de uma arte dependente do público, que terá o papel definidor da funcionalidade dos signos teatrais em comunicar algo. Até agora, discutimos que a arte teatral faz uso dos signos da vida real, mas que cada um desses signos em cena perde, ou melhor, transforma a sua propriedade comunicativa primitiva. Contudo, nada impede que no teatro haja signos que possam remeter às suas propriedades primitivas, como por exemplo, a voz de um ator octogenário, que não é

criada voluntariamente para comunicar a velhice (Cf. KOWZAN *apud* GUINSBURG, J. et al, 2006, p.102).

Em suma, tudo passa a ser signo na representação teatral, conforme aponta Kowzan (2006), e esta se serve tanto da palavra como de sistemas de signos não linguísticos. E esses estarão frequentemente acompanhados por outros da expressão cênica, que atuam simultaneamente sobre o espectador:

As palavras ‘Eu te amo’ possuem um valor emotivo e significativo diferente, segundo sejam pronunciadas por uma pessoa negligentemente sentada em sua poltrona, um cigarro na boca (papel significativo suplementar do acessório), por um homem que abraça uma mulher, ou que estará de costas para a pessoa a quem dirige estas palavras (KOWZAN *apud* GUINSBURG, J. et al, 2006 p. 99).

Após essas considerações gerais referentes à noção de signo e das suas muitas combinações na linguagem teatral, tentaremos delimitar os principais sistemas de signos que dialogam na tragédia brasileira *Gota d’Água* (1975), para depois analisarmos detidamente a linguagem teatral aliada à musical e à poética. Partimos, para tanto, de uma concepção arbitrária dos sistemas de signos traçados por Tadeusz Kownzan, em *Os Signos no Teatro – Introdução à semiologia da arte do espetáculo* (Cf. KOWZAN *apud* GUINSBURG, J. et al, 2006).

### **1.5 - Intersemioses aplicadas à *Gota D’água***

O espetáculo dramático *Gota d’Água* (1975) é um sistema. Se partirmos da concepção de Lótman (1978), de que linguagem é todo sistema codificado e dotado de possibilidade de combinatórias, criando, assim, a volta do homem uma semiosfera, em analogia a uma biosfera de relações semânticas, veremos que os elementos vários que compõem a peça são organizados em códigos hierárquicos, que se mesclam e interagem com o todo de forma híbrida:

O ‘trabalho’ da cultura [...] consiste em organizar estruturalmente o mundo que rodeia o homem. A cultura é um gerador de estruturalidade: cria à volta do homem uma sociosfera que, da mesma maneira que a biosfera, torna possível a vida, não orgânica, é óbvio, mas de relação (LÓTMAN & USPÊNSKI *apud* MACHADO, 2003, p.39).

Essa análise basear-se-á no texto dramático e nas canções da obra *Gota d’Água* (1975), contudo, não extinguimos a possibilidade de outras leituras, sobretudo acerca das encenações. Nosso propósito, aqui, não limita o vasto poder de articulação dos signos, sobretudo em se tratando de teatro, porém, justamente tendo consciência do poder dessa vastidão, propomos conciliar, a fim de servir às pesquisas semióticas, objetos práticos e teóricos.

Em se falando de metodologia, o que se pretende, aqui, é analisar sistematicamente o encontro de sistemas modelizantes distintos que se encontram presentes na peça. Defendemos isso, devido não só à presença de canções no texto dramático, tais como “Flor da Idade”, “Bem querer”, “Gota d’Água”, “Basta um dia”,<sup>7</sup> ou até mesmo como fundo de solilóquios da personagem Joana, mas também pela presença de vários sistemas modelizantes do Teatro que permeiam a obra, tais como a *performance*, a voz, o tom desta, a vestimenta, o posicionamento social das personagens, que, concomitantemente, mantêm relações com um todo significativo dentro da peça; ambos os casos serão analisados mais detidamente no próximo capítulo.

Partindo das estruturas fundamentais do signo musical - *ritmo, melodia e harmonia* – percebe-se que a música inserida na peça *Gota d’Água* tem o papel de sublinhar e ampliar, ou até mesmo de substituir alguns signos de outros sistemas modelizantes envolvidos na ação, de acordo com Kowzan (Cf. KOWZAN *apud* GUINSBURG, NETTO E CARDOSO, 2006, p.114).

De forma geral, pode-se observar que as canções de Chico Buarque na peça servem para evocar a atmosfera, o lugar, a época da ação, o meio social, dentre outros fatores que têm valores semióticos. Nas canções que serão analisadas, somos tomados por uma atmosfera de caráter religioso, na voz de Bibi Ferreira<sup>8</sup> remetendo aproximações ao canto gregoriano e à

---

<sup>7</sup> Chico Buarque, do álbum *Gota d’Água* (1975)

<sup>8</sup> Bibi Ferreira, pseudônimo de Abigail Izquierdo Ferreira (Rio de Janeiro, 01 de Junho de 1922), é uma atriz, cantora, diretora e compositora brasileira.

ópera. Podemos perceber, também, que há uma supressão das gírias utilizadas no texto da canção, talvez para evocar uma ambientação clássica já que a peça é uma releitura de uma tragédia grega.

Sabendo que a palavra é um dos signos que compõe a linguagem da canção, partimos para duas perspectivas para comprovarmos o dito acima: primeiramente, a semântica, cujas canções, por exemplo, carregam as características do lugar da ação, da condição social das personagens, do meio social em que eles estarão inseridos na peça; e segundo, pelo viés semiótico, que implicarão fatores fonológicos, a exemplo do tom utilizado pelos personagens para interpretar as falas, o qual compreende elementos tais como entonação, ritmo, sotaque, que, no geral, são todos premeditadamente voltados ao contexto do morro e da malandragem associados ao Rio de Janeiro.

*Gota d'Água* é uma história de pobres e macumbeiros intrínsecos à cultura brasileira, fazendo um contraponto à *Medeia*, de Eurípedes, que consta de reis e feiticeiros. Com base nisso, percebe-se em algumas cenas, que se evoca essa atmosfera do candomblé através de referências intertextuais a Ogum. Na tradição do Candomblé, Ogum (como é conhecida essa divindade yorubá no idioma português) é frequentemente identificado com São Jorge. Isto acontece, por exemplo, no estado do Rio de Janeiro, ambiente da encenação.

Além disso, ainda sobre a temática do Candomblé explorada da peça, não se pode avançar sem antes atentar para a sonoridade nas cenas que envolvem essa temática, que remetem às gesticulações características do candomblé. Acerca da gesticulação, seguindo os preceitos de Tadeusz Kowzan,

O signo gestual é o meio mais rico e maleável de exprimir os pensamentos no teatro [...] há aqueles que acompanham a palavra ou a substituem, que suprimem um elemento do cenário, um acessório, gestos que significam um sentimento, uma emoção, etc. (KOWZAN *apud* GUINSBURG, J. et al, 2006, p. 106-107).

Interessante é observar o tom, enquanto signo teatral, utilizado na peça. Se observarmos o texto de Chico Buarque e Paulo Pontes, no geral, notaremos um tom bastante agressivo, mais ligado ao grotesco do ambiente da peça, utilizando, inclusive, palavras de baixo calão para expressar a fúria e indignação, como podemos observar em diversos trechos que serão analisados. Porém, com a inserção da canção, dá-se à cena um aspecto dramático, tomado aqui como um signo musical que concerne à ideia de um solilóquio, pronunciados em

cena com a intenção comunicativa de passar para o público os pensamento e estados da personagem Joana.

Diante do exposto e respaldando-nos nos estudos semiológicos no teatro, constatamos a polissemia visceral que se encontra presente em *Gota d'Água*. Além das combinatórias oriundas das linguagens estruturadoras e dialogantes dessa pesquisa, constata-se ainda que a construção do enredo de Chico Buarque e Paulo Pontes está inteiramente ligada às próprias percepções da cultura brasileira daquele contexto da década de 70, principalmente em se tratando de texto poético, dramático e música popular.

Após a apresentação dos pressupostos teóricos que nortearão os rumos da pesquisa em curso, o segundo capítulo recortará algumas falas da personagem Joana evidenciando as relações sistêmicas geradas a partir delas.

## CAPÍTULO II:

### DIÁLOGOS VISCERAIS: AS FALAS DE JOANA NA PEÇA *GOTA D'ÁGUA* E A MÚSICA

Neste capítulo analisaremos algumas falas da personagem Joana por meio das intervenções intersemióticas dos elementos musicais, que aparecem no fundo da ação dramática e que se encontram presentes na peça de Paulo Pontes e Chico Buarque. Entendendo-se o Teatro como um sistema modelizante de segundo grau, serão analisadas oito falas da personagem principal - Joana, buscando as correspondências que elas estabelecem com a Música, gerando através deste encontro um diálogo intersemiótico. Para isso, nos basearemos nas gravações da *performance* vocal de Bibi Ferreira encontradas no álbum *Gota d'Água* (1977) de Chico Buarque.

Desta forma, já que a obra em análise é uma releitura de uma tragédia grega, tentaremos remetê-la ao estado primitivo da poesia em que Música, Poesia e Encenação estariam todos em um mesmo patamar de arte. Para isso, será necessário contextualizar esse diálogo entre as obras.

#### 2.1 O diálogo entre *Medeia* e *Gota D'água*

Muitos estudos têm se dedicado à comparação entre *Medeia* e *Gota D'Água*. Para o propósito desta pesquisa, no entanto, o cotejo dos dois textos será feito através de uma perspectiva semiótica e através do viés do dialogismo, postulado por Bakhtin (1981). Iremos nos deter, portanto, ao diálogo do diferente, partindo da premissa de que a compreensão dual, se por um lado cria diferenças, por outro estabelece similaridades. Sobre a importância do dialogismo, Boris Schnaiderman (1983) argumenta,

Eu tomo consciência de mim e torno-me eu mesmo, somente me descobrindo para outrem, através de outrem e com a sua ajuda. As ações mais importantes, que constituem a autoconsciência, se determinam pela relação com outra consciência (um tu). (...) Não aquilo que sucede no interior, mas aquilo que se dá na fronteira da sua própria consciência e da



alheia, no umbral. (...) E tudo o que é interior, não prepondera sobre si, está voltado para fora, dialogizado, cada vivência interior se localiza na fronteira, encontra-se com o outro, e neste encontro tenso está toda a sua essência (SCHNAIDERMAN, 1983, p. 104).

Neste trecho, Boris Schnaiderman discute o dialogismo na perspectiva de Bakhtin, de que não há criação de um terceiro elemento no diálogo entre as culturas, mas, sim, um enriquecimento mútuo. Para uma compreensão mais adequada desse conceito, voltaremos à discussão acerca da *fronteira* à luz de Lótman, feita no primeiro capítulo deste estudo. Partimos da concepção de que fronteiras separam e criam identidades; contudo, também conectam e constroem tais identidades por justaposição ao próprio e ao alheio. Lótman (1979) irá afirmar que a *tradução* será o mecanismo mais importante intrínseco às fronteiras, pois até determinar uma identidade, uma pessoa precisa, primeiramente, descrevê-la para si própria. Ou seja, a partir da tradução formaremos a base para a atividade do pensamento. Assim, segundo o autor, o ato elementar do pensamento é a tradução e o mecanismo elementar desta é o dialogismo (Cf. LÓTMAN, 1979, p. 143).

Assim, a própria existência do homem é a mais profunda comunicação. Ser significa comunicar-se. Ser significa *ser* para outro. Logo, o homem não tem um território interior soberano, esse está todo e sempre na fronteira, formando a sua identidade pelo olhar do outro e pelos olhos dos outros. Essa concepção tem sua base teórica nos estudos de Bakhtin sobre a extraposição, quando ele afirma que,

Na cultura, a extraposição é o instrumento mais poderoso da compreensão. No encontro dialógico, as duas culturas não se fundem nem se mesclam, cada uma conserva sua unidade e sua totalidade aberta, porém ambas se enriquecem mutuamente (BAKHTIN, 1981, p.352).

Baseado nessa perspectiva de diálogo e de sistema, respectivamente representadas por Bakhtin e Lótman, antes de vermos a interação do Teatro com a Música dentro de *Gota D'Água* (1975), pode-se considerar essa obra como uma revitalização, uma tradução da *Medeia* de Eurípedes, com características modernas e brasileiras. Isso significa que iremos abordá-la como um texto da cultura, como um “sistema finito, onde ingressam diferentes códigos de linguagem em múltiplas combinações” (ARÁN *apud* LACERDA, 2011, p.44).

Antes de estabelecermos o diálogo entre *Medeia* e *Gota D'Água* e avançarmos na análise propriamente dita, faz-se necessário ainda um breve resumo do enredo de Eurípedes, sobre o qual nos debruçaremos em busca do entendimento dos passos percorridos por Chico Buarque e Paulo Pontes, na construção de sua própria trama.

Em linhas gerais, o mito de *Medeia* refere-se ao círculo dos Argonautas. Jasão vai à Cólquida em busca do Tosão de Ouro. Medeia, maga muito poderosa, filha do rei da Cólquida, apaixona-se por Jasão, ajuda-o na obtenção da famosa pele do carneiro sagrado e foge com ele, tornando-se sua mulher e dando-lhe dois filhos. Mais tarde, Jasão abandona-a para desposar a filha de Creonte, rei de Corinto. Medeia, para vingar-se, provoca a morte da noiva graças a seu poder de magia e, após isso, mata os seus filhos, ápice da tragédia.

A tragédia inicia-se *in media res* antes de Medeia entrar em cena. A Ama nos coloca a par dos acontecimentos, temendo o futuro das crianças em face à reação de Medeia perante a traição. O coro, formado por mulheres, entra em cena, para apaziguar a fúria da personagem principal, que é seguido da exposição dos seus sofrimentos. Creonte trará a primeira cena de enfrentamento da tragédia, ao tentar expulsar Medeia do país, mas, convencido por ela, a deixa ficar mais um dia em Corinto. Nesse intervalo de tempo, Medeia irá planejar a sua vingança.

Após esses fatos, há a segunda cena de enfrentamento entre Jasão e Medeia marcada pela exposição dos motivos de cada um. Nesse momento, Egeu entrará em cena, garantindo exílio para Medeia em Atenas, consolidando a ação dela, que agora se sentia abrigada, visto que não poderia permanecer em solos corintianos.

A partir daí, segue-se para o desfecho da ação trágica, quando Medeia e Jasão reencontram-se e ela entrega-lhe, pelas mãos dos filhos em visita, o presente amaldiçoado: uma coroa envenenada. Creonte e a sua filha morrem envenenados, para, a partir daí, Medeia consolidar sua vingança completa, que implica no assassinato dos filhos e em sua fuga para Atenas.

Já que iremos abordar as duas obras pelo viés da atualização semiótica, com base nas transformações ocorridas na relação dialógica, é válido salientar um teórico de crucial importância para esse conceito, trata-se de Gérard Genette. Leila Cristina Barros (2005), discutindo sobre a relação entre *Gota d'Água* e *Medeia*, diz que Genette propôs baseado nos termos *dialogismo* (de Bakhtin) e *intertextualidade* (de Kristeva) o conceito de

transtextualidade, assim definido: “(...) tudo que o coloca [o texto] em relação, manifesta ou secreta com outros textos” (GENETTE *apud* BARROS, 2005, p. 7).

Segundo a autora, o crítico apresenta cinco tipos de relações transtextuais: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitextualidade e a hipertextualidade. Esta última nos interessará na nossa pesquisa, pois hipertextualidade é “(...) toda relação que une um texto B a um texto anterior A, do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE *apud* BARROS, 2005, p. 19).

Baseado nessa perspectiva, abordaremos as obras artísticas como objetos que perpassam impossibilidade de exaustão, para isso utilizaremos o conceito da derivação hipertextual, cuja teoria fornece dois tipos: *a transformação e a imitação*<sup>9</sup>:

A transformação séria, ou *transposição*, é, sem nenhuma dúvida, a mais importante de todas as práticas hipertextuais, principalmente (...) pela importância histórica e pelo acabamento estético de certas obras que dela resultam. Também pela amplitude e variedade dos procedimentos nela envolvidos (GENETTE *apud* BARROS, 2005, p. 51).

Partindo dessa concepção, trataremos a releitura feita por Chico Buarque e Paulo Pontes como uma transformação social e cultural em relação ao texto grego, apesar da semelhança do tema, dos nomes de alguns personagens e na proximidade dos diálogos das personagens.

Sendo assim, percebemos em *Gota D'Água* uma transformação cultural e social, nos aspectos político-sociais. A peça foi escrita para a realidade brasileira na época do regime militar, criticando o capitalismo, a censura e o próprio regime vigente. Percebe-se na obra uma disposição em fazer vir à tona esse momento da nossa história, quer pelo discurso fortemente ideológico da introdução dos autores, quer pelas figuras dispostas ao longo da obra.

Outro aspecto bastante importante é a transformação estética de *Gota D'Água*. A força poética da obra traz à tona a cultura popular dos morros cariocas, toda a nobreza da tragédia grega é substituída pela vida de pessoas comuns. A linguagem, embora em versos, é

---

<sup>9</sup> (GENETTE *apud* BARROS, 2005, p. 79)

coloquial; reis e príncipes são transformados em pessoas do morro, embora haja hierarquização na disposição delas:

A maneira como o texto foi desenvolvido demonstra a preocupação dos autores pela valorização da palavra, uma vez que sua estrutura se determinou por versos, com intuito de reforçar a presença popular. Segundo Paulo Pontes: “o verso [...] é capaz de aprofundar o personagem social e de dar uma dignidade, uma força teatral, que substitui o diálogo em prosa, naturalista [...], a tradição da rima pertence às camadas populares (PONTES, 1976, p. 283).

Nos aspectos amorosos há uma transformação bastante expressiva em *Gota d'água*. Medeia é transformada em Joana, mulher do povo e moradora do morro, que abandona o marido mais velho para juntar-se a Jasão, sambista que faz sucesso no rádio com o samba intitulado também “Gota d'água”. O rei Creonte torna-se o dono do conjunto habitacional onde moram os personagens, é pai de Alma, noiva de Jasão. O coro da tragédia grega, formado pelas anciãs de Corinto, é substituído pelas vizinhas e vizinhos de Joana (Zaíra, Estela, Maria, Nenê, Cacetão, Xulé, Boca Pequena, Amorim, Galego). A ama de Medeia vira Corina, amiga e confidente de Joana. Egeu, rei de Atenas que promete exílio para Medeia, e o preceptor dos filhos dela são combinados em um personagem chamado de mestre Egeu, que protege e abriga Joana e os filhos; ele é um homem indignado, que estimula os vizinhos a reclamarem dos juro abusivos cobrados por Creonte, no reajuste das prestações das casas, liderando este “coro dos descontentes”.

O que notamos através desse diálogo entre *Medeia* e *Gota D'Água* é um cruzamento entre as culturas clássica e brasileira em vários aspectos. Há, por exemplo, certa banalização intencional do conceito de tragédia para a realidade brasileira, tragédia, no sentido presente no aspecto trágico do dia a dia, no cotidiano, contribuindo, portanto, para dar novos valores culturais a obra em um contexto brasileiro.

Outro ponto importante para tratarmos as obras pelo viés da tradução semiótica é a incorporação de outros sistemas de linguagens em *Gota D'Água*, além dos já citados, tais como a música e a dança. Casam-se a música popular com a poesia, demonstrando, além de uma significação mais ampla, uma contextualização com a cultura das personagens da Vila do Meio-dia, totalmente intrínsecas na raiz do samba, do morro. Tem-se um exemplo do que

afirmamos anteriormente no primeiro ato, quando o samba “Gota d’água” é ouvido no rádio da lavanderia, enquanto as vizinhas executam uma coreografia representando o trabalho de lavar-estender-passar roupa.

Ainda podemos ressaltar, para intensificar o diálogo, a cena final de ambas as obras. No fim da tragédia grega, Medeia e os corpos dos filhos são transportados em um carro flamejante enviado pelo deus Sol, para não deixá-la a mercê de mortais. Em *Gota D’Água* há um final surpreendente, com o assassinato das crianças e o suicídio de Joana, e termina em suspenso. Egeu e Corina entram na festa de Creonte carregando os corpos de Joana e dos filhos, entram em cena todos os atores cantando o samba “*Gota d’água*”,

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  
(Chico Buarque)

Ao fundo, temos a aparição de uma manchete sensacionalista noticiando uma tragédia; isso nos mostra que, além de ser um trabalho metalinguístico dos autores, reforça a transformação do conceito de tragédia no contexto brasileiro.

## 2.2 Trechos e Análises

### 2.2.1 *Entrada de Joana*

1. JOANA — (Uma melodia sublinha a fala de Joana.)
2. Só agora há pouco, depois de tanto
3. tempo acordados, finalmente os dois
4. conseguiram adormecer. Depois
5. de tanto susto, como por encanto,
6. o rostinho deles voltou a ter
7. não sei não... Parece que de repente,

8. no sono, eles encontram novamente
9. a inocência que estavam pra perder
10. Olhando eles assim, sem sofrimento,
11. imóveis, sorrindo até, flutuando,
12. olhando eles assim, fiquei pensando:
13. podem acordar a qualquer momento
14. Se eles acordam, minha vida assim
15. do jeito que ela está destrambelhada,
16. sem pai, sem pão, a casa revirada,
17. se eles acordam, vão olhar pra mim
18. Vão olhar pro mundo sem entender
19. Vão perder a infância, o sonho e o sorriso
20. pro resto da vida... Ouçam, eu preciso
21. de vocês e vocês vão compreender:
22. duas crianças cresceram pra nada,
23. pra levar bofetada pelo mundo,
24. melhor é ficar num sono profundo
25. com a inocência assim cristalizada
26. (Orquestra encerra.)

[...]

## 27. JOANA

28. — Ninguém vai sambar na minha caveira
29. Vocês tão de prova: eu não sou mulher
30. pra macho chegar e usar como quer,
31. depois dizer tchau, deixando poeira
32. e meleira na cama desmanchada
33. Mulher de malandro? Comigo, não
34. Não sou das que gozam co'a submissão
35. Eu sou de arrancar a força guardada
36. cá dentro, toda a força do meu peito,
37. pra fazer forte o homem que me ama
38. Assim, quando ele me levar pra cama,
39. eu sei que quem me leva é um homem feito
40. e foi assim que eu fiz Jasão um dia
41. Agora, não sei... Quero a vaidade
42. de volta, minha tesão, minha vontade
43. de viver, meu sono, minha alegria,
44. quero tudo contado bem direito...
45. Ah, putinha, ah, lambisgóia, ah, Creonte
46. Vocês não levaram meu homem fronte
47. a fronte, coxa a coxa, peito a peito
48. Vocês me roubaram Jasão co'o brilho
49. da estrela que cega e perturba a vida
50. de quem vive na banda apodrecida
51. do mundo... Mas tem volta, velho filho
52. da mãe! Assim é que não vai ficar

53. Tá me ouvindo? Velho filho da puta!  
54. Você também, Jasão, vê se me escuta  
55. Eu descobro um jeito de me vingar...  
(HOLLANDA & PONTES, 2011, p.58-60)

Na gravação do trecho acima intitulada *Entrada de Joana*, do álbum *Gota d'Água* (1977), há algumas modificações mínimas do texto original em algumas palavras usadas na interpretação de Bibi Ferreira. Mas, de qualquer maneira, nos serve para estabelecer a ideia de que o discurso, seja do personagem no texto ou do ator no palco, é um sistema de signos bastante rico que veicula praticamente quase todos os signos da ação dramática e que pode ser utilizado no drama para expressar relações dos personagens com suas caracterizações, como a condição social ou geográfica, dentre outras. Contudo, a expressão linguística no teatro não é apenas detentora de signos do discurso, referentes à palavra, como também, de gestos, trajes, cenários, música, dentre outros, que também são signos e podem expressar situações de diversas naturezas devido à propriedade polissêmica que o teatro possui.

Segundo Isabel Jasinski (1997), o emprego da música no teatro pode ser feito sob duas concepções do drama: uma naturalista, outra antinaturalista. Segundo a pesquisadora, o emprego da música na concepção naturalista preza pela imitação da realidade exterior, já na antinaturalista há um privilégio da caracterização do momento cênico, sendo assim um recurso da teatralidade. Assim, a música torna-se um elemento constituinte da representação, contribuindo para o núcleo significativo da obra como um todo (Cf. JASINSKI, 1997).

Nesta análise, pode-se perceber que a música é um recurso frequente, podendo funcionar como um código significativo ou como invocador de uma atmosfera psicológica. A música pode funcionar ainda como um agente caracterizador do momento, do espaço cênico. Portanto, as situações descritas acima são a concretização da intersemiose resultante do diálogo entre os sistemas modelizantes de segundo grau – o teatro e a música.

No recorte da fala de Joana apresentado acima, verifica-se o momento em que a protagonista entra em cena, expondo todo o seu sofrimento às amigas diante do ocorrido na ação dramática. No início da fala de Joana, especificamente do verso 1 ao 26, como explicita a rubrica, inicia-se uma orquestra executando a melodia do samba “Gota d'Água” de forma melódica, pontuando a fala da personagem. A suavidade da fala quase sussurrada, mirando os dois filhos que naquela hora dormiam, fugindo da tensão e do importuno destino que lhes foi traçado, ao esmo, abandonados e trocados pelo pai, é marcada pelo fundo musical,

recuperando e evocando o tom trágico da situação e mágoa da personagem diante da dor da traição e do abandono, que já prenuncia metaforicamente nos versos 24 e 25 o desfecho do destino das crianças.

A partir do verso 27, que, no texto, remete justamente ao prenúncio da morte de Joana às vizinhas, a personagem principal já muda o seu tom de sua voz, ainda acompanhado pela orquestra. Aqui notamos que a personagem Joana é dotada de ódio, tanto pelo tom de voz, quanto pela entonação da orquestra, principalmente entre a ausência de som em [00h02min16seg], verso 41 no texto dramático, e a alternância das notas agudas do violino acentuado até o final. Nessa parte, notamos um uso vocabular bastante agressivo por parte de Joana em referência a Jasão, Creonte e Alma, tal como “putinha”, “lambisgóia”, “filho da puta”, todos marcando bem o estado psicológico e social da personagem principal, que remete à vingança, ao popular e a falta de escrúpulo diante de sua desdita. Os ritmos e a melodia clássica irão definir a entonação da voz, complementando o significado do discurso e da ação dramática. Assim, a música ao fundo, define o tom da cena, e veremos que essa é uma das características principais da obra dramática.

É de extrema importância para a nossa análise utilizar o instrumental teórico apresentado pelo suíço Paul Zumthor, que contribuiu de diversas formas para o estudo da História e da Cultura, ao instalar os estudos da poética da voz. Assim, daremos ênfase à transmissão teatralizante da voz que ele assumiu como *performance*. Por isso, convém entendermos, respectivamente, os termos *obra* e *texto* à luz dos preceitos deste autor. Para ele, *obra* é o que é comunicado poeticamente aqui e agora, ou seja, o termo compreende a totalidade de fatores de uma *performance* (texto, sonoridade, ritmo, etc.). Já *texto*, na concepção do autor seria uma sequência linguística que tende ao fechamento, cujo sentido global não é redutível à soma dos efeitos de sentido particulares produzido pelos seus componentes. Assim, o texto é legível, a obra é audível e visível, do texto, a voz em *performance* extrai a obra (Cf. ZUMTHOR, 1993, p. 219).

Com base no conceito de *performance*, cunhado por Paul Zumthor, e tecendo um diálogo com nosso objeto de estudo que mescla intersemioticamente os sistemas modelizantes do Teatro e da Música, verificamos que toda ação complexa pela qual uma mensagem poética é passada e sentida num dado momento passa a ser *performance*. Ou seja, “em *performance*, o texto pronunciado constitui, primeiramente, um sinal sonoro, ativo como tal, e só secundariamente é mensagem articulada” (Cf. ZUMTHOR, 1993, p. 262). Baseando-se nesta



assertiva, e unindo essa concepção ao nosso objeto de análise, podemos concluir que os signos envolvidos na performance de Joana corroboram ativamente com a veiculação da mensagem transmitida complementando a rede de significados contidos na obra.

### 2.2.2 *Monólogo do povo*

A segunda interpretação que vamos analisar intitula-se no álbum “Monólogo do povo” e trata-se de um solilóquio de Joana em correspondência à ascensão social obtida por Jasão pelo casamento e pelo samba de sucesso, considerada uma traição por parte da primeira:

1. — JOANA Muito bem, Jasão, você é poeta
2. É perigoso porque de repente
3. está dando às palavras a intenção
4. que interessa a você...
5. [...]
6. — Só que essa ansiedade que você diz
7. não é coisa minha, não, é do infeliz
8. do teu povo, ele sim, que vive aos trancos,
9. pendurado na quina dos barrancos
10. Seu povo é que é urgente, força cega,
11. coração aos pulos, ele carrega
12. um vulcão amarrado pelo umbigo
13. Ele então não tem tempo, nem amigo,
14. nem futuro, que uma simples piada
15. pode dar em risada ou punhalada
16. Como a mesma garrafa de cachaça
17. acaba em carnaval ou desgraça
18. É seu povo que vive de repente
19. porque não sabe o que vem pela frente
20. Então ele costura a fantasia
21. e sai, fazendo fé na loteria,
22. se apinhando e se esgoelando no estádio,
23. bebendo no gargalo, pondo o rádio,
24. sua própria tragédia, a todo volume,
25. morrendo por amor e por ciúme,
26. matando por um maço de cigarro
27. e se atirando debaixo de carro
28. Se você não aguenta essa barra,
29. tem mas é que se mandar, se agarra
30. na barra do manto do poderoso
31. Creonte e fica lá em pleno gozo
32. de sossego, dinheiro e posição
33. co’aquela mulherzinha. Mas, Jasão,

34. já lhe digo o que vai acontecer:  
 35. tem u'a coisa que você vai perder,  
 36. é a ligação que você tem com sua  
 37. gente, o cheiro dela, o cheiro da rua,  
 38. você pode dar banquetes, Jasão,  
 39. mas samba é que você não faz mais não,  
 40. não faz e aí é que você se atocha  
 41. Porque vai tentar e saí samba brocha,  
 42. samba escroto, essa é a minha maldição  
 43. "Gota d'água", nunca mais, seu Jasão  
 44. Samba, aqui, ó...  
 45. [...]  
 46. — JOANA Nunca...  
 47. — JOANA Você não engana ninguém...  
 48. [...]  
 49. — JOANA Corre! Vai procurar aquela puta!  
 50. Não fica perdendo tempo comigo  
 51. Vai bajular Creonte, mas, escuta,  
 52. de algum lugar há de vir o castigo  
 53. A vida não é assim, seu Jasão  
 54. Não se pode ter tudo impunemente  
 55. A paz do justo, o lote do ladrão  
 56. mais o sono tranquilo do inocente  
 57. Corre pro teu casamento, Jasão  
 58. Não é essa a tua grande ambição?  
 59. Depressa, bebe, come, lambe, goza,  
 60. mas, se quem faz justiça neste mundo  
 61. me escutar, esse casamento imundo  
 62. não vai haver não, por falta de esposa  
 (HOLLANDA & PONTES, 2011, p.134-137)

Nesse trecho podemos observar que Joana expõe a Jasão sua concepção acerca do seu casamento com Alma e do seu sucesso devido ao samba estourado nas rádios. Percebemos que o vocabulário e o tom de voz de Joana no trecho remetem ao tom raivoso, irônico, alucinado, desesperado e jocoso. Nota-se que a ascensão de Jasão, tanto social quando artística, é considerada por ela como uma traição e um abandono domiciliar, já que ambos tinham dois filhos. Por isso, esse clímax, que já acontece *in media res* no enredo, provoca tanto ódio em Joana, fato que a leva a falta de discernimento que será confirmado com a materialização da tragédia no fim da história.

A *performance* de Bibi Ferreira, na faixa intitulada "Monólogo do Povo", no álbum em análise, remete a esse trecho. Percebemos, logo de início, o batuque do samba como música de fundo, recuperando o ritmo primitivo da música, que em sua origem remete ao ritmo mais

lento. O samba é um gênero musical considerado uma das principais manifestações culturais populares brasileiras, porém, já que reservamos uma parte deste estudo apenas pra discutir questões acerca deste gênero musical, não nos prolongaremos neste assunto.

Contudo, associa-se o samba a este trecho devido ao fato de Joana retomar a origem popular de Jasão e considerar a sua ascensão como uma traição perante suas origens, perante o seu povo. Novamente, tem-se a entrada da música tema da obra, o samba “Gota d’Água”, dessa vez, interpretado por um coro melódico em [00h01min25seg] da faixa. Assim, podemos afirmar que o fundo musical age nesse momento específico, do verso 7 ao 44, como um signo em intersemiose com o sistema modelizante do Teatro, sublinhando o assunto que está sendo tratado na ação dramática (da origem popular do samba, da completude entre combustível criativo e laços populares), amplificando o seu significado. E, partindo das estruturas fundamentais do signo musical – ritmo, melodia e harmonia – notamos que a música inserida nessa peça tem o papel de sublinhar e ampliar, ou até mesmo de substituir alguns signos de outros sistemas modelizantes envolvidos na ação (Cf. KOWZAN *apud* GUINSBURG, J. et al, 2006, p.114).

Além disso, é válido comentar dois conceitos importantes que permeiam a obra: a *tematização* e a *figurativização*. O primeiro refere-se àqueles elementos que norteiam a ideia abstrata no texto, já o segundo remete aos elementos concretos presentes no mesmo texto.

Partiremos, aqui, da premissa de que a figurativização tem a propriedade de formar cadeias significativas de palavras ou expressões que possuam traços em comum, e que para compreendê-las é necessário conhecer o primeiro nível temático. A partir de então, chegaremos a uma estrutural fundamental, que poderá conter as figuras encadeadas em esquemas de oposição.

Fiorin (1999) irá nos fornecer a ideia de que existem dois tipos de textos: os figurativos e os temáticos. Há uma relação bastante complementar e estreita entre esses tipos de texto, mas que se diferem no quesito de aplicação do discurso à realidade. Enquanto o primeiro cria uma espécie de simulacro da realidade, o segundo irá tentar classificá-la, ou seja, os traços semânticos do discurso nesse tipo de texto serão abstratos. Ainda sobre essa diferenciação proximal, Célia Regina Simonetti Barbalho, na obra *Fazer semiótico: subsídios para exame do espaço concreto* (2006) irá afirmar que,

A tematização expressa elementos abstratos buscando explicar a realidade e representar o mundo através de um investimento conceptual. Os temas organizam, categorizam e ordenam a realidade significativa de modo a permitir sua interpretação. Figuras e temas são para manter a coerência interna do texto, necessitam seguir um percurso ou encadeamento lógico de modo a gerar sentido. As figuras devem ser vistas através do conjunto por elas composto e não isoladamente (BARBALHO, 2006, p. 88).

Uma figura isolada não terá significado próprio, porém, ao serem organizados em grupos, os temas passam a ser traduzidos, pois o encadeamento das figuras irá proporcionar significados amplos dentro do texto. Então, pode-se chegar à seguinte conclusão: os temas são subentendidos através das figuras a ele subordinadas dentro de uma rede significativa. Logo, muito dos valores abstratos dispostos no texto em análise recebem um encadeamento de figuras através do samba, que estabelecem uma ligação com a cultura popular. Assim, o texto servirá como base de inúmeras figuras que terão seus significados abrangidos pelos personagens da obra. Porém, as figurativizações do samba, também já foram abordadas nesta pesquisa anteriormente.

Mas é interessante notar que ao passo que essa figurativização vai sendo assimilada, a coerência semântica do texto é construída. Logo, é notória a intenção dos autores em vincular o samba às culturas e costumes populares do cotidiano.

Os ritmos da música e da voz também demonstram, além de ódio e rancor, uma obsessão perante a figura de Joana em recuperar a sua honra e vingar-se de Jasão, fato que vai se repetir na próxima fala que será analisada, intitulada no álbum e no texto dramático como *Desabafo de Joana para Jasão*.

### **2.2.3 *Desabafo de Joana para Jasão***

1. — JOANA Pois bem, você
2. vai escutar as contas que eu vou lhe fazer:
3. te conheci moleque, frouxo, perna bamba,
4. barba rala, calça larga, bolso sem fundo
5. Não sabia nada de mulher nem de samba
6. e tinha um puto dum medo de olhar pro mundo
7. As marcas do homem, uma a uma, Jasão,
8. tu tirou todas de mim. O primeiro prato,
9. o primeiro aplauso, a primeira inspiração,
10. a primeira gravata, o primeiro sapato

11. de duas cores, lembra? O primeiro cigarro,  
12. a primeira bebedeira, o primeiro filho,  
13. o primeiro violão, o primeiro sarro,  
14. o primeiro refrão e o primeiro estribilho  
15. Te dei cada sinal do teu temperamento  
16. Te dei matéria-prima para o teu tutano  
17. E mesmo essa ambição que, neste momento  
18. se volta contra mim, eu te dei, por engano  
19. Fui eu, Jasão, você não se encontrou na rua  
20. Você andava tonto quando eu te encontrei  
21. Fabriquei energia que não era tua  
22. pra iluminar uma estrada que eu te aponte  
23. E foi assim, enfim, que eu vi nascer do nada  
24. uma alma ansiosa, faminta, buliçosa,  
25. uma alma de homem. Enquanto eu, enciumada  
26. dessa explosão, ao mesmo tempo, eu, vaidosa,  
27. orgulhosa de ti, Jasão, era feliz,  
28. eu era feliz, Jasão, feliz e iludida,  
29. porque o que eu não imaginava, quando fiz  
30. dos meus dez anos a mais uma sobre vida  
31. pra completar a vida que você não tinha,  
32. é que estava desperdiçando o meu alento,  
33. estava vestindo um boneco de farinha  
34. Assim que bateu o primeiro pé-de-vento,  
35. assim que despontou um segundo horizonte,  
36. lá se foi meu homem-orgulho, minha obra  
37. completa, lá se foi pro acervo de Creonte...  
38. Certo, o que eu não tenho, Creonte tem de sobra  
39. Prestígio, posição... Teu samba vai tocar  
40. em tudo quanto é programa. Tenho certeza  
41. que a gota d'água não vai parar de pingar  
42. de boca em boca... Em troca pela gentileza  
43. vais engolir a filha, aquela mosca morta  
44. como engoliu meus dez anos. Esse é o teu preço,  
45. dez anos. Até que apareça uma outra porta  
46. que te leve direto pro inferno. Conheço  
47. a vida, rapaz. Só de ambição, sem amor,  
48. tua alma vai ficar torta, desganhada,  
49. aleijada, pestilenta... Aproveitador!  
50. Aproveitador!...  
(HOLLANDA & PONTES, 2011, p.88-89)

O acento da fala de Joana até o verso 40 do texto e [00h01min40seg] da faixa no álbum em análise é marcada por uma harmonização ao piano, sugerindo tons de tensão, jocosos e raivosos como anteriormente, fato que acontece também na faixa intitulada “Joana

Promete”, cuja *performance* é minimamente pontuada com essa mesma harmonização e a ausência de sons. Mas, na faixa em análise, até aí ela remete ao tempo em que Jasão vivia ao seu lado, em um momento que representa a tomada de posição do homem amado diante da amante que esnoba o primeiro e o deseja o fracasso amoroso. Inferindo também a vingança, o acompanhamento musical desse momento significa e caracteriza esses aspectos negativos. Contudo, a partir desse momento, retoma-se o som primitivo dos batuques do samba e isso se revelará como outra característica da obra: a repetição de um tema musical em momentos diferentes da história. Assim, quando Joana remete-se novamente ao sucesso do samba composto por Jasão, o fundo musical passa a ser o samba novamente expressando-se por leveza e suavidade para dialogar com o momento íntimo e irracional da voz da atriz. Logo, dois signos teatrais, a música e a voz, entram em diálogo, para sucintamente construir significados no texto como um todo.

Fazendo um parêntese temático, o ritmo do samba, em *Gota D'Água*, pode ser aliado ao do candomblé. Eles estão associados à cultura popular brasileira, a que as pessoas, sobretudo os personagens da obra, recorrem para aliviar as angústias, estabelecer ações, rebaixar e igualar as classes, aliviar as tensões da rotina fatigante. A exemplo disso, no primeiro ato, o samba “*Gota d'água*” é ouvido no rádio da lavanderia, enquanto as vizinhas executam uma coreografia representando o trabalho de lavar-estender-passar roupa, como podemos perceber no trecho abaixo. Traz-nos à lembrança o comentário de Bakhtin sobre a *carnevalização*, em que a comunidade liberta todas as suas repressões, assumindo nas máscaras a sua verdadeira identidade, e o uso do *rebaixamento* pelo realismo grotesco renascentista, herdado da comicidade popular: “[...] o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 2010, p. 17).

*“Orquestra sobe com Gota d'água; ouve-se uma voz na coxia:*

VOZ OFF — Escuta! É o samba do Jasão!

*Luz no set das vizinhas; uma lava roupa que entrega pra outra que estende e que entrega pra outra que passa, etc... Seguindo o grito, um coro começa a cantar o samba, na coxia.*

VOZES OFF — Deixa em paz meu coração  
Que ele é um pote até aqui de mágoa  
E qualquer desatenção

— faça não  
Pode ser a gota d'água

NENÊ — O sujeito é um grande safado, mas fez um sambinha arretado

*Nenê começa a cantar; em seguida, uma a uma, todas cantam o samba; vão cantando e realizando seu trabalho num esboço coreográfico; estão no centro do palco, dominando toda a zona neutra não ocupada pelos sets; no fundo do palco vai aparecendo Joana, vestida de negro, em silêncio, lentamente, os ombros caídos, deprimida, mas com o rosto altivo e os olhos faiscando; Nenê percebe primeiro a entrada de Joana e cutuca a vizinha ao lado pra parar de cantar; uma vai advertindo a outra até que aos poucos ficam todas em silêncio, permanecendo apenas a orquestra desenhando no fundo” (HOLANDA & PONTES, 2011, p.57).*

Observa-se que a música de fundo da peça serve para evocar a atmosfera, o lugar, a época da ação, o meio social, dentre outros fatores que têm valores semióticos. Já na faixa intitulada “Joana e as vizinhas” somos tomados por uma atmosfera frenética que ilustra a raiva da personagem, ou seja, que define a entonação da *performance* possibilitando que o receptor associe a música ao estado psicológico da personagem e ao conteúdo da obra no geral.

#### 2.2.4 *Joana e as vizinhas*

1. JOANA (Falando com ritmo no fundo)
2. Ah, os falsos inocentes!
3. Ajudaram a traição
4. São dois brotos das sementes
5. traíçoelas de Jasão
6. E me encheram, e me incharam,
7. e me abriram, me mamaram,
8. me torceram, me estragaram,
9. me partiram, me secaram,
10. me deixaram pele e osso
11. Jasão não, a cada dia
12. parecia estar mais moço,
13. enquanto eu me consumia
14. [...]
15. JOANA
16. Me iam, vinham, me cansavam,
17. me pediam, me exigiam,
18. me corriam, me paravam
19. Caíam e amoleciam,
20. ardiam co’a minha lava,

21. ganhavam vida co'a minha,  
 22. enquanto o pai se guardava  
 23. com toda a vida que tinha  
 24. [...]  
 25. JOANA  
 26. Vão me murchar, me doer,  
 27. me esticar e me espremer,  
 28. me torturar; me perder,  
 29. me curvar, me envelhecer  
 30. E quando o tempo chegar,  
 31. vão fazer como Jasão  
 32. A primeira que passar,  
 33. eles me deixam na mão  
 34. [...]  
 35. JOANA  
 36. E me chutam, e me esfolam,  
 37. e me escondem, e me esquecem,  
 38. e me jogam, e me isolam,  
 39. me matam, desaparecem  
 40. Jasão esperou quietinho  
 41. dez anos pra retirada  
 42. Dou mais dez pra Jasãozinho  
 43. seguir pela mesma estrada  
 44. [...]  
 45. JOANA  
 46. Pra não ser trapo nem lixo,  
 47. nem sombra, objeto, nada,  
 48. eu prefiro ser um bicho,  
 49. ser esta besta danada  
 50. Me arrasto, berro, me xingo,  
 51. me mordo, babo, me bato,  
 52. me mato, mato e me vingo,  
 53. me vingo, me mato e mato  
 54. [...]  
 55. (Breque na percussão)  
 56. JOANA  
 57. Me mato, mato e me vingo,  
 58. me vingo, me mato e mato  
 59. (Joana está caída no chão)  
 (HOLLANDA & PONTES, 2011, p.61-63)

O timbre da voz da personagem é marcado pela música frenética das percussões que servem como fundo na conversa de Joana com as Vizinhas e remetem à cultura do candomblé. O andamento da fala e da música conota a obsessão de vingança por parte de



Joana, mulher abandonada com dois filhos. Também se pressente que tal vingança poderá ser precipitada já que é raivosa e irracional.

Sabendo que a palavra é um dos signos que compõe a *performance* teatral e musical, partimos de duas abordagens para comprovar o que foi dito acima: primeiramente, a semântica, cujos alguns versos, por exemplo, carregam as características do lugar da ação, da condição social das personagens, do meio social em que eles estarão inseridos na peça; e segundo, pelo viés semiológico, que implica fatores fonológicos, a exemplo do tom utilizado pela personagem para recitar sua ira e compreende elementos tais como entonação, ritmo, sotaque, que, no geral, são todos premeditadamente voltados ao contexto do morro e da malandragem carioca. Essa situação também é percebida por meio da presença de aliterações, sobretudo nos versos 50 ao 58, e as rimas interpoladas, demonstram uma musicalidade e poeticidade na fala da personagem.

Joana é uma personagem que recorre às divindades do candomblé com intuito de conseguir aquilo que não tem: a dignidade e a vingança. Em outra faixa do álbum intitulada de “Ritual” somos tomados por uma atmosfera religiosa, remetendo a uma espécie literalmente de ritual.

#### 2.2.5 *Ritual*

1. JOANA O pai e a filha vão colher a tempestade
2. A ira dos centauros e de pomba-gira
3. levará seus corpos a crepitar na pira
4. e suas almas a vagar na eternidade
5. Os dois vão pagar o resgate dos meus ais
6. Para tanto invoco o testemunho de Deus,
7. a justiça de Têmis e a bênção dos céus,
8. os cavalos de São Jorge e seus marechais,
9. Hécate, feiticeira das encruzilhadas,
10. padroeira da magia, deusa-demônia,
11. falange de Ogum, sintagmas da Macedônia,
12. suas duzentas e cinquenta e seis espadas,
13. mago negro das trevas, flecha incendiária,
14. Lambrego, Canheta, Tinhoso, Nunca-visto,
15. fazei desta fiel serva de Jesus Cristo
16. de todas as criaturas a mais sanguinária
17. Você, Salamandra, vai chegar sua vez
18. Oxumaré de acordo com mãe Afrodite

19. vão preparar um filtro que lhe dá cistite,
  20. corrimento, sífilis, cancro e frigidez
  21. Eu quero ver sua vida passada a limpo,
  22. Creonte. Conto co'a Virgem e o Padre Eterno,
  23. todos os santos, anjos do céu e do inferno,
  24. eu conto com todos os orixás do Olimpo!
  25. (Encerra-se a ventania e retorna a melodia do Paó) Saravá!
  26. TODOS Saravá!
  27. (Sobem cantando e dançando)
  28. Paó, Paó, Paó, Paó, Paó. etc.
  29. *(MAIS DOIS VIZINHOS JUNTAM-SE AOS QUE JÁ ESTÃO CANTANDO E DANÇANDO; O ÚLTIMO A ADERIR É BOCA PEQUENA; MARCAR, NA COREOGRAFIA. A SUA INDECISÃO PARA ENTRAR; AGORA, ENQUANTO AINDA DANÇAM, VAI ACENDENDO EM RESISTÊNCIA A LUZ DO SET DE CREONTE, ONDE ALMA E JASÃO ESTÃO NAMORANDO. ENCERRA A COREOGRAFIA)*
- (HOLLANDA & PONTES, 2011, p.100-101)

Como se verifica tanto no trecho, como na faixa que lhe faz referência, se evoca essa atmosfera do candomblé através do signo da palavra, da voz e da música, inserindo através da intersemiose entre esses signos a complementação dos sentidos que a obra deseja perpassar. No verso 11, por exemplo, constata-se a citação a Ogum (como é conhecida essa divindade yorubá no idioma português), que, na tradição do candomblé, é frequentemente identificado como São Jorge. Isto acontece, por exemplo, no estado do Rio de Janeiro, ambiente da encenação. Também podemos analisar o diálogo em que a obra de Chico Buarque e Paulo Pontes faz com *Medeia*, nos versos 7, 9, 11, 18 e 24 estabelecendo um paralelo entre o candomblé e a mitologia grega.

Além disso, ainda sobre a temática do candomblé explorada da peça, não podemos passar adiante sem antes nos deter na gestualidade presente nessa cena. Acerca da gesticulação, seguindo os preceitos de Tadeusz Kowzan, “o signo gestual é o meio mais rico e maleável de exprimir os pensamentos no teatro [...] há aqueles que acompanham a palavra ou a substituem, que suprimem um elemento do cenário, um acessório, gestos que significam um sentimento, uma emoção, etc.” (KOWZAN *apud* GUINSBURG, J. et al, 2006, p. 106-107).

Nas rubricas de antes e após a fala, notamos que as personagens irão produzir gestos que irão remeter a posições ritualísticas, ao deitarem-se de barriga para baixo, com a testa encostando ao chão, embalados por signos musicais que se remetem aos atabaques e realizar pequenas batidas com a testa no chão a fim de demonstrar respeito e obediência aos orixás.

A respeito da música que confere fundo à cena, nota-se, na faixa em análise, que há uma ação grupal representada pelo coro dos vizinhos que manifestam vozes e gritos que acompanham a música do ritual. Ao final da *performance*, observa-se que a personagem está extasiada e a voz perpassa ao grito, juntamente com as vozes do fundo, como forma de comunicar-se com o divino.

Na faixa intitulada de *Veneno*, veremos que o tema da música *Bem Querer* - uma das canções pertencentes à obra, mas que será analisada mais detidamente no próximo capítulo - irá se apresentar orquestrada, nos mesmos moldes que vimos a música de fundo na primeira faixa analisada “Entrada de Joana”. O ritmo e a melodia clássica, representada pelo som do violino, irão definir a entonação da voz e complementam o significado do discurso e da ação dramática, como já foi enfatizado anteriormente como uma das características principais da obra, como analisaremos a seguir.

#### 2.2.6 *Veneno*

1. JOANA Tudo está na natureza
2. encadeado e em movimento —
3. cuspe, veneno, tristeza,
4. carne, moinho, lamento.
5. ódio, dor, cebola e coentro,
6. gordura, sangue, frieza,
7. isso tudo está no centro
8. de uma mesma e estranha mesa
9. Misture cada elemento —
10. uma pitada de dor,
11. uma colher de fomento,
12. uma gota de terror
13. O suco dos sentimentos,
14. raiva, medo ou desamor,
15. produz novos condimentos,
16. lágrima, pus e suor
17. Mas, inverta o segmento,
18. intensifique a mistura,
19. temperódio, lagrimento,
20. sangalho com tristezura,
21. carnento, venemoinho,
22. remexa tudo por dentro,
23. passe tudo no moinho,
24. moa a carne, sangue o coentro,
25. chore e envenene a gordura
26. Você terá um unguento,

27. uma baba, grossa e escura,
28. essência do meu tormento
29. e molho de uma fritura
30. de paladar violento
31. que, engolindo, a criatura
32. repara o meu sofrimento
33. co'a morte, lenta e segura

(ORQUESTRA SOBE; TODOS SOBEM CANTANDO, CADA UM COM SUA ÁRIA; LUZ BRILHANTE NOS SETS, EM RESISTÊNCIA NO SET DE JOANA; A COREOGRAFIA AGORA VAI FAZENDO TODOS MUDAREM DE SET, ATÉ QUE SE AGRUPEM NUM AMBIENTE SÓ; PASSAGEM INDICANDO QUE A FESTA DE CASAMENTO COMEÇOU; AGORA TODOS CANTAM EM BG; LUZ EM RESISTÊNCIA, E CLARA, NO SET DE JOANA QUE VESTE OS FILHOS)

34. JOANA (Vestindo os filhos)
  35. Eles pensam que a maré vai mas nunca volta
  36. Até agora eles estavam comandando
  37. o meu destino e eu fui, fui, fui, fui recuando,
  38. recolhendo fúrias. Hoje eu sou onda solta
  39. e tão forte quanto eles me imaginam fraca
  40. Quando eles virem invertida a correnteza,
  41. quero saber se eles resistem à surpresa,
  42. quero ver como eles reagem à ressaca (Tempo)
  43. Meus filhos, vocês vão lá na solenidade,
  44. digam à moça que mamãe está contente
  45. tanto assim que lhe preparou este presente
  46. pra que ela prove como prova de amizade
  47. Beijem seu pai. Lhe desejem felicidade
  48. co'a moça e voltem correndo, que eu e vocês
  49. também vamos comemorar, sós, só nós três,
  50. vamos mastigar um naco de eternidade
- (HOLANDA & PONTES, 2011, p.57)

A história de *Gota d'Água* apresenta-nos, nos mesmos moldes de *Medeia*, um crime trágico: uma mãe que mata seus filhos por vingança. Apesar das alterações que Chico Buarque e Paulo Pontes realizam em seu drama, Joana também premedita o seu crime como forma de punir Jasão pela traição e abandono acontecido. No trecho acima se tem um dos principais clímaxes da obra, o momento no qual Joana irá preparar a ferramenta da sua vingança: o bolo envenenado.

No recorte analisado, em se tratando da forma de linguagem utilizada pela mulher traída, notamos um hibridismo cultural e vocabular enormes. Junções silábicas produzem

neologismos poéticos como nos versos 19 ao 21. E, ironicamente, há uma construção semiótica entre o enredo e a palavra, ou seja, da mesma maneira que Joana tenta unir o bolo comestível ao veneno, as palavras representam misturas da mesma maneira, unindo morfemas de palavras que conotam sofrimento, perigo, morte, entre outras. Como afirma Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa em seu estudo sobre *Medeia*,

O poeta que cria o texto como uma mistura enfeitiçada de elementos morfológicos, fonéticos e poéticos de alto grau (...). Entre todos os exemplos, gostaria de destacar o neologismo “venemoinho”, pela rotação que ele imprime ao movimento com que se prepara a mandinga (BARBOSA *apud* PARAIZO, 2008, p. 83).

Já quase ao final do trecho em tela, sobretudo a partir do verso 43, nota-se que há uma supressão para iniciar outro tempo na peça. A sonoplastia funciona para marcar e complementar essa espacialização ao ficar mais suave juntamente com a voz em [00h01min35seg] da faixa analisada. Esse aspecto da organização rítmica respalda os dizeres da ópera, quando se percebe a conexão estabelecida entre a narrativa da peça e a ação na representação.

Ao longo dessas análises, já se constata que a música sugere significações representativas do universo psicológico da personagem Joana. O samba representa a alegria, a paixão e a opressão, estabelecendo um paradoxo entre ascensão de Jasão e a angústia de Joana, uma relação dialética entre a música e o intrínseco dos personagens.

Na penúltima cena da peça, a vingança de Joana mostra-se ineficaz, devido ao fato de Creonte suspeitar do presente envenenado que ela mandou para os noivos. Assim, ele ordena devolvê-lo, fazendo com que Joana se sinta frustrada por seu plano não ter sido bem sucedido. Após essa constatação, ela decide fazer uso do seu bolo envenenado e se matar, juntamente matando os seus filhos, como podemos ver no trecho abaixo, da faixa intitulada *Morte*.

#### 2.2.7 *Morte*

1. Meu senhor, olhe pra mim. tenha dó,
2. Pai, por que, meu Pai? Você não deixou?
3. Como foi que Creonte farejou,
4. meu Ganga? Responde, aponta uma estrada

5. Pra quem padece como eu não há nada  
6. que ajude mais do que o padecimento  
7. de quem me oprime. Foi só um momento  
8. de alívio que eu pedi. Não pode ser?  
9. É possível que o Pai quis proteger  
10. Jasão, que larga os filhos nas esquinas  
11. e que se entrega ao canto das ondinas?  
12. Quis defender Creonte, esse ladrão  
13. do rosto humano e a cauda de escorpião?  
14. É justo conservar esse homem vivo?  
15. E a filha, que mantém Jasão cativo  
16. transformando em porcos os seus amigos?  
17. Xangô, meu Pai, salvou meus inimigos  
18. por que motivo? De que serve a vida  
19. deles? Eu tenho que sair ferida,  
20. abandonada, doida, sem abrigo  
21. Não, não pode fazer isso comigo,  
22. meu Ganga. Não, não pode ser. Você  
23. quer eles vivos para quê? Por quê?  
24. Meu Ganga, meu Pai Xangô, o senhor  
25. quer dizer que há sofrimento major  
26. do que morrer com veneno cortando  
27. as entranhas... escorrendo, arruinando,  
28. fazendo a carne virar uma pasta  
29. por dentro?... (Grita) Não, Senhor... É isso?  
30. Afasta  
31. de mim essa ideia, meu Pai... Mas não,  
32. meu Ganga, é pior... Pior, tem razão  
33. Esse é o caminho que o Senhor me aponta  
34. Aí em cima você toma conta  
35. das crianças?... (Grita) Não!...  
36. (Com o grito as crianças aparecem)  
37. Vêm, meus  
38. filhos, vêm...  
39. (Os filhos chegam perto; ela abraça os dois)  
40. [...]  
41. Tem comida, vem... Isso é o que o senhor quer?  
42. (Abraça os filhos profundamente um tempo)  
43. Meus filhos, mamãe queria dizer  
44. uma coisa a vocês. Chegou a hora  
45. de descansar. Fiquem perto de  
46. mim que nós três, juntinhos, vamos embora  
47. prum lugar que parece que é assim:  
48. é um campo muito macio e suave,  
49. tem jogo de bola e confeitaria  
50. Tem circo, música, tem muita ave  
51. e tem aniversário todo dia  
52. Lá ninguém briga, lá ninguém espera,

53. ninguém empurra ninguém, meus amores  
54. Não chove nunca, é sempre primavera  
55. A gente deita em beliche de flores  
56. mas não dorme, fica olhando as estrelas  
57. Ninguém fica sozinho. Lá não dói,  
58. lá ninguém vai nunca embora. As janelas  
59. vivem cheias de gente dizendo oi  
60. Não tem susto, é tudo bem devagar  
61. E a gente fica lá tomando sol  
62. Tem sempre um cheirinho de éter no ar,  
63. a infância perpetuada em formol  
64. (Dá um bolinho e põe guaraná na boca dos filhos)  
65. A Creonte, à filha, a Jasão e companhia  
66. vou deixar esse presente de casamento  
67. Eu transfiro pra vocês a nossa agonia  
68. porque, meu Pai, eu compreendi que o sofrimento  
69. de conviver com a tragédia todo dia  
70. é pior que a morte por envenenamento  
(HOLANDA & PONTES, 2011, p.173, 174)

Em *Medeia* seus filhos sabem que ela irá matá-los, já os de Joana pensam que não, pois são iludidos por sua mãe que os afaga, fazendo-os consumir diante da fome o bolo envenenado; a primeira delas age aos gritos, enquanto a segunda é suave, mesmo tendo gritado antes, porém quando vai lidar com as crianças o faz de maneira amena, descrevendo um lugar paradisíaco.

Falamos isso devido à ironia propiciada pela música de fundo a partir de [00h03min15seg] da faixa em análise, que complementa a fala a partir do verso 43 do trecho acima. O clímax principal do drama se dá nessa cena e notamos que a melodia de “Gota d’Água” entra em cena de maneira orquestrada enfatizando o drama da ação. Aqui, Joana dedica-se a fazer sofrer aquele que a fez sofrer, daí a ironia, pois o samba de Jasão faz parte desse momento direta e indiretamente, sendo a causa da desgraça de Joana e fazendo fundo para sua morte e vingança, como afirma Isabel Jasinski,

A música segue o vislumbre de uma solução positiva para a situação, mas a sua suspensão, no momento em que a personagem oferece seu ato para os inimigos, significa o fechamento do estado de graça em que se encontrava para um retorno à realidade, caracterizando um movimento típico do trabalho musical de Chico Buarque. E essa suspensão musical ganha contraste em oposição ao desfecho da peça, marcado pelo deslanche precipitado da orquestra, quando Joana come finalmente o ‘naco de eternidade’ que lhe cabe (JASINSKI, 1997, p.73).

No próximo capítulo iremos focar em outra maneira de acompanhar as falas dos personagens dentro da peça *Gota d'Água*, analisando a canção como componente ativo da ação dramática, não mais como complemento de fundo das vozes das personagens.



### CAPÍTULO III

#### A CANÇÃO COMO COMPONENTE ATIVO DA AÇÃO DRAMÁTICA EM *GOTA D'ÁGUA*

*“Através da voz, a palavra se torna algo exibido e doado, virtualmente erotizado, e também um ato de agressão, uma vontade de conquistar, que ela se submete, pelo prazer de ouvir.*

(Paul Zumthor)

Primeiramente, em função das reflexões e conseqüentes determinações esboçadas até aqui, pouca atenção foi voltada aos conceitos da música enquanto elemento da teia semiótica engendrada pela linguagem teatral. Lembramos que, para o propósito desta análise, a música sempre terá como ponto de partida o texto dramático, principalmente em relação à canção - nosso foco neste capítulo - pois já abordamos a música enquanto acompanhamento da palavra falada na encenação.

Em se tratando da canção aplicada ao teatro, sua estrutura está voltada ao corpo do texto dramático e as possibilidades de musicá-lo estão relacionadas à linha fônica das palavras do texto. Roman Ingarden (2006) afirma que a maneira e o grau da delimitação acima são variáveis, dependendo da natureza da linha fônica, como podemos ver no excerto abaixo,

O texto pode exigir arranjo musical e, ao mesmo tempo, impor poucas restrições à criação musical. Tal é especialmente o caso de um texto escrito no que se chama verso cantado. Mas a linha fônica de um texto também pode ser de uma tal natureza e intensidade que um compositor, para musicar o texto, tenha que efetuar uma busca estrênuo dentro do repertório de meios musicais a fim de descobrir aqueles que mais aproxima da linha fônica em questão [...] há também casos onde a linha fônica do texto resiste ao intento de musicá-la (INGARDEN *apud* GUINSBURG, 2006 p.171).

Podemos afirmar, após esse raciocínio descrito acima, que as possibilidades da música teatral são determinadas pela linguagem do drama. Esse pensamento é concretizado em se

tratando da peça *Gota d'Água*, pois as conexões entre as canções e as encenações são ligadas tanto ao texto do drama, quanto ao desempenho do ator. Contudo, mesmo quando soam de maneira igual, como no caso da peça em análise, os componentes da canção e os componentes sonoros do texto pertencem a dois sistemas semióticos distintos.

O método de análise válido para adequar a canção ao teatro só será possível se partir das concepções semiológicas das estruturas fundamentais da música – ritmo, melodia, harmonia – baseadas em relações de intensidade, duração, altura e timbre dos sons. Sabemos da indubitável riqueza semiótica da música, mas no que concerne à sua relação com o teatro não podemos deixar de atribuir às suas funções, seja de sublinhar, ampliar ou desenvolver os signos da peça, ou, até mesmo, em substituí-los.

Logo, um lugar particular deve ser reservado a esse impasse: os numerosos empregos que os diretores fazem da música na peça. No nosso caso, a peça *Gota d'Água* mescla as associações musicais de evocação da atmosfera da fala da personagem, com a substituição integral da fala pelo cantar. Sabendo disso, iremos nos aprofundar, antes das análises das canções inseridas na obra, em alguns conceitos que permeiam teorias acerca da voz e da *performance* da voz cantada no teatro.

### **3.1 A Performance da voz cantada no Teatro**

Não poderíamos prosseguir com esse assunto sem fazer menção às palavras de Paul Zumthor ao qualificar a voz, segundo o qual

A voz humana é uma forma arquetípica no inconsciente humano, imagem primordial e criadora, energia e configuração de traços que predispõem as pessoas a certas experiências, sentimentos e pensamentos. [...] Através da voz, a palavra se torna algo exibido e doado, virtualmente erotizado, e também um ato de agressão, uma vontade de conquistar o outro, que a ela se submete pelo prazer de ouvir (ZUMTHOR, 2007, p. 7-8).

Portanto, a voz, para Zumthor, seria mais do que as palavras pronunciadas, mais do que a qualidade do som que sai da boca; seria, sim, a manifestação do corpo inteiro emanando energia. Tratar da voz é tratar da sua execução, talvez por termos uma peculiar posição de no

mesmo corpo possuímos o executante e o meio de execução. Daí a ideia de pensá-los como elos performáticos. Anteriormente, já refletimos acerca do conceito da *performance* para Zumthor, sabendo que se define como uma ação complexa pela qual a mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora (Cf. ZUMTHOR, 1983, p.32).

A visão de *performance*, proposta por Paul Zumthor, é das mais oportunas para uma reflexão acerca da transmissão e recepção artísticas. Um dos aspectos centrais do seu pensamento é a junção entre *performance* e recepção. Essa seria, para o autor, um momento da recepção em que um enunciado é realmente recebido, ou seja, um ato instantâneo de comunicação poética que requer a presença corporal tanto de um intérprete quanto de um ouvinte, envolvidos em um contexto situacional do qual os elementos visuais, auditivos e táteis se dispõem à percepção sensorial em um ato de teatralidade (Cf. ZUMTHOR, 2007, p.50).

Zamith (2008) em estudo realizado acerca da *performance* musical a partir dos preceitos de Zumthor, afirma que ele parte de um modelo original de *performance* – o da situação de oralidade pura – e reconhece uma pluralidade de situações culturais que se afastam gradativamente deste modelo, até atingir a nossa situação ocidental, a qual implica na existência de um texto escrito que permite a leitura solitária e silenciosa.

Baseado nisso, Zumthor delineia uma gradação que estabelece três níveis de *performance*: o mais elevado é o da *performance* completa, acompanhada de uma visão global da situação de enunciação e da mais forte oposição entre texto e obra; o segundo nível suprime elementos de mediação, sejam visuais ou táteis (é a situação da transmissão mediatizada); o terceiro nível é o da leitura individual e silenciosa, a qual proporciona o grau mínimo de *performance*. Ou seja: de acordo com Zumthor, quando lemos silenciosamente um texto, vivenciamos uma *performance*, ainda que frágil, na qual o intérprete que comunica o texto e o ouvinte que recebe a mensagem são um único sujeito (o leitor) e os elementos sensoriais não se revelam concretamente, mas, sim, insinuam uma possível presença por meio da imaginação.

Dessa forma, esta parte do estudo irá abordar os elementos musicais e poéticos da *performance* teatral de Bibi Ferreira em *Gota d'Água*, lembrando que, para Zumthor (2007), a *performance* está intimamente relacionada à poesia vocal, recitada ou cantada, partindo de um modelo que é o da oralidade pura. Assim, a questão, já que a expressão artística a ser

abordada aqui, faz uso essencial da voz, Zumthor esclarece devidamente a relação entre *performance* e voz,

No uso mais geral, *performance* se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual. Daí certas consequências metodológicas para nós, quando empregamos o termo nesses casos em que a própria noção de oralidade tende a se diluir e a gestualidade parece desaparecer. Consequências, em parte, de natureza terminológica: procuramos nos entender sobre uma definição bem ampla do conceito, sem, no entanto, desnaturá-lo. Consequências de natureza comparativa, por sua vez, porque é forçoso partir do conhecido rumo ao desconhecido. O conhecido é a *performance* estudada e descrita pela etnologia; falta ver o que, dessas descrições e estudos, pode ser reempregado, sem prejudicar a coerência do sentido, na análise de outras formas de comunicação. Pelo menos, qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância) a noção de *performance*, encontraremos sempre um elemento irreduzível, a ideia da presença de um corpo (Zumthor, 2007, p. 38).

Essencialmente neste ponto, chegaremos à noção da voz como expansão da corporeidade, daí a junção de Zumthor da vocalidade como elemento essencial a toda *performance*. Assim, segundo Valente (1999), a combinação do gesto, entoação da voz, dentre outros elementos, não se dão de forma aleatória. Segundo a autora, ao lançar mão desses recursos, o ator estabelece uma situação comunicativa que põe em ação interpretação, texto e ouvinte, o que significa que o emissor necessita de resposta do receptor, em uma espécie de coautoria na função ativa da *performance*. Assim, o ouvinte recria de acordo com suas vivências o universo significativo que lhe é transmitido pelo executante (Cf. VALENTE, 1999, p.120).

Seguindo esse raciocínio, podemos então afirmar que a *performance* está longe de atuar como um mero acessório circunstancial, uma vez que ela tem a faculdade de determinar outros elementos formais criando novos textos. Tal posicionamento condiz com a ideia de que a função da voz, então, perpassa a de unicamente comunicação linguística, ela é elemento da *performance*, um signo na história do próprio homem, desde as origens vocais da poesia nos cantos e danças rituais, nas fórmulas de magia e nas narrativas míticas. Apesar de Zumthor se referir à poesia oral, acreditamos que podemos fazer uma analogia desse pensamento ao Teatro, sobretudo naquele em que utiliza a poesia como eixo do texto dramático, tal como o nosso objeto de estudo.

No próximo subtópico, iremos unir essas reflexões sobre *performance* ao Teatro Musical, o gênero que será estudado neste trabalho por conter os elementos que compõem a situação comunicativa e performática tais como o texto, intérprete, transmissão, receptor, situações ambientais, recepção coletiva *ao vivo* (a situação de maior grau de performance), e, sobretudo, o elemento sonoro.

### 3.1.1 Teatro Musical

Antes de discorrer acerca do nosso objeto de estudo, o teatro musical contemporâneo, convém-nos, primeiramente, defini-lo. Segundo Valente (1999), a noção de teatro musical teve início na década de 1950. Desde lá, vêm despontando vertentes diversificadas dessa concepção artística que tenta fundir, nos mais variados aspectos, a música ao teatro, embora se tenha registro dessa prática desde os primórdios das duas artes. Em suma, essa junção nasce no desejo de trazer o referencial da ação cênica para a música, no momento que se dão conta das possibilidades expressivas do gesto, da ação musical, ou seja, da *performance* como um todo (Cf. VALENTE, 1999, p.123).

Partindo dos preceitos de Kagel (1983), “O teatro começa no momento em que um indivíduo está consciente da intensidade da sua experiência no tempo, e que essa intensidade é exprimível para ele; nesse momento preciso, o lado privado da experiência é traduzido em comunicação cênica” (KAGEL, 1983, p.127), e a origem da capacidade cênica dos músicos remonta à história da teatralidade imposta pelo gesto, o ato de tocar o instrumento. Esta teatralidade, segundo o autor, já pode estar contida no interior da própria partitura, constituindo outro estado performático ainda latente.

Ainda, segundo o autor, o teatro musical pode ser visto de duas maneiras distintas: como teatro musical e como teatro instrumental. O primeiro refere-se à música vocal, principalmente à ópera, enquanto o segundo refere-se à *performance* do músico instrumentista. Essa diferenciação é importante, pois apesar de ambos partirem de preceitos semelhantes não o são, apresentando, assim, formas diversas de comunicação.

A peça *Gota d'Água* compartilha de uma junção bastante interessante que é a amplificação dos signos do teatro através da música, porém não é única a fazer uso disso. Um

desses signos refere-se ao palco, pois, além do cenário, iluminação ou qualquer outro elemento, cabe ainda ao ator criar uma vida cênica de sua *performance*. Isso pode ser feito através do movimento que, inclusive, pode ser elemento da música. Em suma, a partir do teatro musical o espaço físico ampliará o horizonte da música para o domínio do campo visual. Para fixarmos bem tal conceito, é importante nos basearmos no entendimento de Tragtenberg (1991), acerca do teatro musical:

Ele é um desdobramento da ópera e do teatro moderno. Ao mesmo tempo em que remete ao passado longínquo da expressão humana, tem sido o espaço privilegiado para a inclusão de todo o tipo de experimentação e inovação técnica. Sua constante transformação exige o mesmo de criadores, *performers* e técnicos. Para o compositor, por exemplo, são necessários conhecimentos nas áreas de estrutura textual, de encenação (que se desdobra em diferentes campos como a cenografia, figurinos, iluminação, etc.), de movimento, de dança e de técnicas específicas relacionadas ao performer, seja ele cantor, instrumentista, dançarino ou a combinação de todas essas linguagens. Acrescentam-se, ainda, as possibilidades de manipulação de imagens projetadas ou em movimento, como o vídeo, o cinema e a holografia (TRAGTENBERG *apud* VALENTE, 2011, p.125).

Infere-se, assim, que o conjunto de características acima descrito e que permeiam a conceituação do teatro musical nos faz concluir que esse tipo de linguagem seja, talvez, o gênero mais complexo uma vez que agrega, simultaneamente, a maior quantidade de linguagens artísticas. Principalmente, se considerarmos a apresentação de uma obra ao vivo, com a presença física dos atores e plateia.

Encerramos nossas considerações acerca do teatro musical. Ainda assim, se fará necessária, *a posteriori*, a retomada desse entendimento nas análises que virão adiante sobre as canções da peça *Gota d'Água*. Contudo, não podemos esquecer que nossa metodologia irá se basear na presença física suprimida, pois as análises conterão *performances mediatizadas*, como afirma Paul Zumthor. Para o autor, a ausência da pessoa física e, conseqüentemente, do peso e volume corporais, é provavelmente a única dimensão da *performance* que desaparece na mediatização técnica. Nesse sentido, surgirá uma nova configuração de *performance* dispensando a presença física do executante, ao separar o tempo de execução ao vivo do tempo de execução da mediatização técnica, com o disco o seu exemplo mais claro (Cf. ZUMTHOR, 1985, p.8).

Neste momento, antes das análises, cabe-nos ainda situar o lugar do canto no panorama atual. Como elemento essencial da canção cantada, se faz presente nos mais

diversos grupos e, importante salientar, em primeira instância, que a sua história está diretamente atada à evolução da música como linguagem.

### **3.1.2 O Canto: a voz “aperfeiçoada”**

Chasin (2004) irá sabiamente afirmar que o canto não dá forma aos afetos da poesia simplesmente porque em seara poético-musical o som envolve e se apossa da palavra, a voz ao torneá-la e fazê-la melódica lhe torna anímica, o que antes era inexistente. O canto precisa da palavra e a ela se vincula, incondicionalmente, canto implica poesia (Cf. CHASIN, 2004, p.114).

Na verdade, é esta a questão para a qual o nosso estudo ora se volta, com o intuito fundamental de indicar o porquê de tal conexão entre canto e poesia, sobretudo pela configuração lírica do nosso objeto de estudo. Contudo, a voz cantada e a voz falada, embora oriundas do mesmo fenômeno, são muito diferentes entre si. Todo o som cantado é uma nota, ao passo que o som da fala não pode ser anotado musicalmente. Dizemos que para cantar, mesmo que uma única nota, o ser humano o faz inconscientemente na laringe, produzindo assim um som musical, ao passo que um momento antes, falava com o auxílio dos mesmos meios naturais, porém usados de outra forma.

No período da Grécia Antiga, especificamente no século V a.C. , Hipócrates descrevia qualidades e defeitos na voz, como rouquidão, aspereza, etc., faringe e laringe eram sinônimos e ele especulou sobre o possível papel dos pulmões na voz, lábios e língua estariam envolvidos na articulação. Já Aristóteles, no século III a.C., foi além, percebendo que vogais e consoantes eram produzidas de forma diferente e imaginou que a voz fosse produzida na traqueia e na laringe pelo impacto do ar. Aristóteles localizava a alma no coração e pulmões, e nesta época surgiu a frase usada até hoje: “A voz é o espelho da alma”.

A música grega era, por excelência, vocal. Havia um laço natural entre a linguagem das palavras e a linguagem da música. Para os gregos, era através do canto que se reconhecia uma canção, havia uma íntima unidade entre palavra e música. Além disso, a música possuía outras características como a capacidade de expressar-se ritmicamente. A música incrementava o efeito da poesia. Música e Poesia conviviam sem distinções e discriminações.

Toda a prática literário-musical era transmitida oralmente de geração em geração sem conflitos.

Na tragédia, por exemplo, o caráter da música se congraçava com o do poema. Platão, em *A República*, fez referência à relação da música com o texto. Ele defende que a educação pela música é capital, porque o ritmo e a harmonia penetram mais fundo na alma. Para os gregos a música não podia dissociar sons das palavras. Platão ainda afirma que “todo o esforço do poeta lírico deve orientar-se no sentido de conformar a música ao texto”. E ainda interrogava-se: “o que são os versos dos poetas quando se lhes tira o colorido que lhes empresta a música?” (PLATÃO, 2001).

No canto gregoriano, de tamanho equilíbrio e encanto divino, a música se harmoniza com as palavras. O compositor, que é músico, é mais sensível às exigências da língua. As palavras latinas constituem o material do canto gregoriano, a própria forma das palavras determina o canto e, neste domínio, a especificidade do latim é sensível para todos. A língua latina é naturalmente rítmica e, assim, favorece o encontro da inspiração, do rigor e da liberdade pelo próprio jogo de seus acentos.

Até o começo do séc. XIV, o ritmo musical dependia completamente dos esquemas rítmicos da linguagem, dos tradicionais metros poéticos e dos esquemas estruturais da linguagem. Na Idade Média, optava-se por uma expressão generalizada de uma obra musical. No Renascimento, houve uma preferência do uso de um conjunto de técnicas específicas para expressar palavras, frases e emoções individuais. Apesar da grande influência medieval na construção, a música renascentista, a partir de então, prezou por todas as partes combinarem entre si sem que nada pudesse ser colocado por acaso, ou seja, foi um produto de uma quantidade de mudanças significativas tanto na técnica como nos valores.

É evidente que estudos adicionais sobre esta pauta poderão ser realizados em uma pesquisa posterior, porém, não se trata de nossa perspectiva neste trabalho. Portanto, neste capítulo, faremos análises de algumas canções por meio das intervenções intersemióticas dos elementos musicais, que aparecem na ação dramática, presentes na peça de Paulo Pontes e Chico Buarque. Assim, serão analisadas quatro canções presentes na obra, buscando as correspondências que elas estabelecem com o Teatro, gerando um diálogo intersemiótico. Para isso, nos basearemos nas gravações da *performance* vocal de Bibi Ferreira encontradas no álbum *Gota d'Água* (1977) de Chico Buarque.



## 3.2 Canções e Análises

### 3.2.1 *Flor da Idade*

Composição: Chico Buarque<sup>10</sup>

1. A gente faz hora, faz fila na Vila do Meio Dia
2. Pra ver Maria
3. A gente almoça e só se coça e se roça e só se vicia
4. A porta dela não tem tramela
5. A janela é sem gelosia
6. Nem desconfia
7. Ai, a primeira festa, a primeira fresta, o primeiro amor
8. Na hora certa, a casa aberta, o pijama aberto, a família
9. A armadilha
10. A mesa posta de peixe, deixe um cheirinho da sua filha
11. Ela vive parada no sucesso do rádio de pilha
12. Que maravilha
13. Ai, o primeiro copo, o primeiro corpo, o primeiro amor
14. Vê passar ela, como dança, balança, avança e recua
15. A gente sua
16. A roupa suja da cuja se lava no meio da rua
17. Despudorada, dada, à danada agrada andar seminua
18. E continua
19. Ai, a primeira dama, o primeiro drama, o primeiro amor
20. Carlos amava Dora que amava Lia que amava Léa que amava Paulo que amava Juca que amava Dora que amava
21. Carlos amava Dora que amava Rita que amava Dito que amava Rita que amava Dito que amava Rita que amava
22. Carlos amava Dora que amava Pedro que amava tanto que amava a filha que amava Carlos que amava Dora que amava toda a quadrilha

Podemos contextualizar a canção acima no momento da peça em que os vizinhos, que se encontram no botequim, descrevem a Jasão como se encontra a Vila do Meio-Dia desde o momento em que ele partiu para se casar com Alma. O protagonista, após a conversa com Egeu, vai visitar seus antigos companheiros.

Diferente das outras canções presentes no álbum, que são executadas através da *performance* de Bibi Ferreira, temos aqui a presença de um coral. Primeiramente, trata-se de uma referência à coletividade do início da peça, e partindo das estruturas fundamentais do signo musical - ritmo, melodia e harmonia – notaremos, mais uma vez, que as canções

---

<sup>10</sup> Flor da Idade – Chico Buarque, do álbum *Gota d'Água* (1975).

inseridas nessa peça têm o papel de plurissignificar os signos envolvidos na ação (Cf. KOWZAN *apud* GUINSBURG, J. et al, 2006, p.114).

Podemos observar que a canção de Chico Buarque serve para evocar a atmosfera, o lugar, a época da ação, o meio social, dentre outros fatores que têm valores semiológicos. Até os [00h00min07seg] da canção, somos tomados por uma atmosfera de caráter bucólico, remetendo a uma atmosfera de felicidade devido à presença do arranjo de flauta e da harmonia suave. Podemos perceber também que há uma supressão das gírias utilizadas no texto da canção, talvez para evocar uma ambientação clássica já que a peça é uma releitura de uma tragédia grega. Contudo, ao mesmo tempo temos a presença de várias vozes, consolidando uma espécie de coro, repleto de diálogos em que a coletividade predomina acerca da individualidade do discurso, como uma característica naturalista, sem limitar essa obra ao estilo literário, já que a peça vai se passar no morro, na coletividade do ser carioca da época da ditadura militar.

Desde o início da canção, podemos ouvir instrumentos percussivos, como os atores dirigissem-se para o público de maneira despojada e poética. O signo musical se estabelece na voz, nos instrumentos que os atores executam. O ritmo é alegre e o samba dá um ar de festividade à ação.

Sabendo que a palavra é um dos signos que compõe o teatro musical, partimos para duas perspectivas para comprovarmos o dito acima: primeiramente, a semântica, cujos versos 01, 02, 03, 04, 05, por exemplo, carregam as características do lugar da ação, da condição social das personagens, do meio social em que eles estarão inseridos na peça; e segundo, pelo viés semiológico, que implica fatores fonológicos, a exemplo do tom utilizado pelos personagens para interpretar a canção, compreende elementos tais como entonação, ritmo, sotaque, que, no geral, são todos premeditadamente voltados ao contexto do morro e da malandragem associados ao Rio de Janeiro.

Essa canção entra na peça durante a festa de casamento de Jasão e Alma, e a sua função no enredo possui outra perspectiva musical da vista até então inserida no teatro. Ela encaixa-se na trama para ilustrar o enredo e justapor-se aos diálogos dos personagens. Segundo Jasinski (1997), o trecho de “Flor da Idade” propicia a coreografia em que os personagens se divertem na festa, dançando e cantando, contribuindo para o desempenho cênico do casamento. Contudo, essa mesma canção foi lançada anteriormente para ilustrar a ocasião do momento de confraternização entre os vizinhos e Jasão, no instante da sua visita. A

música irá ilustrar e reforçar o teor de satisfação por reencontrar o amigo que se deu bem na vida por se casar com a filha de Creonte. Nota-se que a execução da canção é feita pelo coro de vizinhos e isso possui um caráter significativo extramente importante para figurar a personalidade das personagens, pois tal ato autoriza a autenticidade da canção como forma espontânea de esboçar a vida que os habitantes da Vila do Meio Dia levam, ainda que de forma lírica, com exceção de Jasão que, em contraposição, mantém o silêncio e não compartilha desse momento de festividade (JASINSKI, 1997, p.75).

Considerando a complexidade de vínculos entre sistemas semióticos que dialogam entre si, não podemos deixar de salientar a intertextualidade que a parte final do texto da canção faz com o poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade, reforçando o teor de festa e de coletividade presente nas cenas em que a canção faz parte. Logo, faz-se necessário relembrar os conceitos de Bakhtin (2001) acerca do texto, cuja formação se dá através da construção de um mosaico de citações por absorver e transpor outros textos. Em síntese, nos interessa apenas ressaltar que tal fenômeno é uma passagem de um (ou de vários) sistema(s) de signos para outro, já que se trata de uma interação musical-poética (Cf. BAHKTIN *apud* PASSOS, 2004, p. 140).

Para Passos (1994), dois aspectos merecem destaque nesse diálogo: a temática amorosa e o rearranjo dos eixos de seleção e combinação. O primeiro se configura por meio de identidades e diferenças, que assinalam o tema do desencontro em Drummond e o do encontro/desencontro em Chico. Já o segundo diz respeito ao rearranjo que Chico Buarque deu à releitura ao não assimilar inteiramente o tom amargo de “Quadrilha”, ao contrário, busca revertê-lo, sugerindo qualidades de euforia e alegria, caráter original da dança que dá nome ao poema de Drummond, como podemos ver a seguir,

### *Quadrilha*<sup>11</sup>

1. João amava Teresa que amava Raimundo
2. que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
3. que não amava ninguém.
4. João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,
5. Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
6. Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes

---

<sup>11</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*, 1930, p.64

7. que não tinha entrado na história.

Os últimos versos de “Flor da Idade”, os que retomam “Quadrilha”, pontuam não somente a falta de reciprocidade amorosa vivida por parte do eu lírico, mas ainda o tom amargo e o tema do desencontro, aspectos centrais do poema de Drummond. O diálogo intertextual entre o poema e a canção terá como elemento comum a personagem Maria, que se veste de duas facetas diferentes nessas duas obras. O poema de Drummond apresenta uma personagem que não conseguiu êxito amoroso; já na canção, a personagem – que não é personagem de *Gota d'Água*, daí a generalização do nome Maria para representar o coletivo do momento da peça – é dotada de excessiva sensualidade, totalmente ausente no poema. Assim, a canção se apropria e faz uso da paródia para recriar o texto drummondiano.

Na próxima canção, analisaremos a *performance* individual de Bibi Ferreira nas execuções das canções e cenas, fato que possui significado visto que as partes mais expressivas da obra estão contidas nas falas de Joana.

### 3.2.2 *Bem querer*

Composição: Chico Buarque

1. Quando o meu bem-querer me vir
2. Estou certa que há de vir atrás
3. Há de me seguir por todos
4. Todos, todos, todos o umbrais
5. E quando o seu bem-querer mentir
6. Que não vai haver adeus jamais
7. Há de responder com juras
8. Juras, juras, juras imorais
9. E quando o meu bem-querer sentir
10. Que o amor é coisa tão fugaz
11. Há de me abraçar com a garra
12. A garra, a garra, a garra dos mortais
13. E quando o seu bem-querer pedir
14. Pra você ficar um pouco mais
15. Há que me afagar com a calma
16. A calma, a calma, a calma dos casais
17. E quando o meu bem-querer ouvir
18. O meu coração bater demais

19. Há de me rasgar com a fúria
20. A fúria, a fúria, a fúria dos animais
  
21. E quando o seu bem-querer dormir
22. Tome conta que ele sonhe em paz
23. Como alguém que lhe apagasse a luz
24. Vedasse a porta e abrisse o gás

Ainda no primeiro ato, a canção acima está localizada no momento anterior ao primeiro diálogo entre Joana e Jasão na peça. Os autores do texto ambientam o contexto através das indicações das rubricas, que sugerem apagar a luz do *set* das vizinhas que outrora participavam da cena anterior, para que a orquestra entre com a harmonia da canção, enquanto Jasão aparece no outro lado do palco e Joana encena sua caminhada à sua casa iniciando a cantá-la. Logo, a canção representa o amor que é, ao mesmo tempo, ódio e indignação da complexidade da mulher traída e trocada, frente a um homem igualmente complexo.

A letra da canção constrói a personalidade do personagem Jasão. A relação entre “seu” e “meu” e os dois sentidos para a palavra “bem-querer” se encontram entre um amor que ele viveu com Joana em meio à pobreza, à cobrança e à exigência de um trabalho árduo e a tranquilidade, o conforto e o luxo do poder, simbolizados pelo amor vivido com a personagem Alma. Esse conflito se conjugará durante os diálogos com a protagonista, quando esta o cobrará mais uma vez por tudo o que dedicou na construção pessoal e profissional do sambista.

Nos versos conflituosos em que o *eu poético* estabelece essa relação através dos usos dos demonstrativos *meu/seu bem-querer*, podemos observar que no primeiro caso, reserva-se a ideia de que Joana possui ironia e rancor devido à traição de Jasão, como se ele estivesse cometendo um grande engano, o culpando pela traição e ter feito dela e seus filhos vítimas desse ato. Isso ilustra metaforicamente o contexto social e político do país, enquanto apenas uma minoria é escolhida para construir o “progresso” da nação, a maioria se vê diante da exclusão. Já no excerto referindo-se ao “seu bem-querer”, Joana é tomada por grande ironia e raiva, pois expõe em tom de maldição as consequências que irão surgir com a decisão tomada por Jasão. Podemos notar isso, sobretudo, nos versos finais, em que a expressão “abrisse o gás” demonstra o desejo de que a relação se finde na morte como única solução diante do sofrimento.

Para Jasinki (1997), esta canção privilegia bastante a função simbólica deste signo na peça, pois representa a expectativa de Joana diante de Jasão, porém, universalizando a relação entre homens e mulheres, ultrapassando o individual para chegar ao estereótipo. No contexto da peça, podemos analisar o homem como representante da ação do desejo de poder e a mulher como o objeto desse desejo, sendo submissa, porém com a capacidade de demonstrar uma força contida durante a repressão de seu próprio poder.

A morte é uma temática bastante presente na obra, simboliza, portanto, o único meio de libertação diante da repressão sofrida, e a aceleração da canção ao final, marca esse desfecho precipitado que não oferece outro jeito. Além disso, a locução da palavra *bem querer*, carrega o tom irônico e raivoso, em contrapartida ao seu significado denotativo, o que acentua o tom dramático da cena, conflitando nostalgia e ódio obsessivo da perspectiva feminina, já que Jasão está diante da casa de Joana no momento em análise.

Já pudemos perceber o quão significativo é a canção dentro da obra, realmente as conexões entre as canções e as encenações são extremamente ligadas ao texto do drama, quanto ao desempenho da atriz. Contudo, lembremos que, mesmo quando soam de maneira igual, como na obra em análise, os componentes da canção e os componentes sonoros do texto pertencem a dois sistemas semióticos distintos. Veremos na próxima canção que a relação entre esses sistemas permanece conexa, tornando a canção um componente ativo para o desfecho da peça, como intitulamos neste capítulo.

### **3.2.3 *Basta um dia***

Composição: Chico Buarque

1. Pra mim
2. Basta um dia
3. Não mais que um dia
4. Um meio dia
5. Me dá
6. Só um dia
7. E eu faço desatar
8. A minha fantasia
9. Só um
10. Belo dia
11. Pois se jura, se esconjura
12. Se ama e se tortura
13. Se tritura, se atura e se cura

14. A dor
15. Na orgia
16. Da luz do dia
17. É só
18. O que eu pedia
19. Um dia pra aplacar
20. Minha agonia
21. Toda a sangria
22. Todo o veneno
23. De um pequeno dia
  
24. Só um
25. Santo dia
26. Pois se beija, se maltrata
27. Se como e se mata
28. Se arremata, se acata e se trata
29. A dor
30. Na orgia
31. Da luz do dia
32. É só
33. O que eu pedia, viu
34. Um dia pra aplacar
35. Minha agonia
36. Toda a sangria
37. Todo o veneno
38. De um pequeno dia

Essa canção se contextualiza no momento em que Joana estabelece um diálogo crucial com Creonte, que devido às ameaças da primeira concede-lhe o aviso final para a sua expulsão da Vila do Meio-dia, por considerá-la perigosa à convivência dos moradores. Joana repleta de aflição, pois planejava a sua grande vingança contra Jasão e Alma, o implora por mais um dia na Vila, com pretexto de organizar a sua vida, porém, sabemos que o principal motivo não é este. Esse diálogo é seguido pela canção em que Joana fala da terrível vingança que tem em mente: o assassinato dos dois filhos e o seu consequente suicídio.

Nos exemplos supracitados, neste capítulo, há o diálogo de signos do gênero cancionero, que se origina de outro, de gênero literário, para expressar os sentimentos da personagem. Essa expressão mescla a forma poética e lírica à canção de forma bastante emotiva. E a *performance* de Bibi Ferreira que empresta a voz à personagem Joana, preenche o enunciado textual de significado e emoção, como nos versos 11 ao 15, em que podemos

perceber uma respiração mais ofegante, mostrando a maneira dramática e desvairada da performance.

Para Scoparo (2010), refletindo sobre a *performance* de Bibi Ferreira nesta canção, os monólogos de Medeia e de Joana são de uma natureza verbal (linguística) que, por si só, já carregam uma carga expressiva enorme para interpretá-los,

Seja com uma fala seja com um canto, o texto pede que os interlocutores deem voz, em sua *performance*, à dor sentida pelas protagonistas para que a comunicação viva entre personagens e expectadores ocorra – e muito se explique pela entonação, o que dispensa argumentação para o comportamento das protagonistas que matam seus filhos para se vingarem de Jasão. Trata-se, esse momento, aparentemente monológico (dada a estrutura discursiva), da expressão dialógica (afinal, para Bakhtin, mesmo o monólogo solitário é dialógico, pois traz em si as vozes de outros com quem e para quem se dirigem e se referem) de um grito – de dor, revolta e pedido de clemência (SCOPARO, 2010, p.3).

Esta canção representa a tomada de posição de Joana diante do desejo da vingança. Sua intenção é revelada neste instante da peça e a melodia da canção pontua a repetição da ideia de “só um dia”, como representação de um momento de conquista para ela atingir a sua meta. Notamos até um tom de euforia na *performance* da atriz, simbolizando um momento de felicidade da personagem por conseguir mais uma parcela de tempo para seu fim, mostrando a obsessão que ela tinha pela vingança, ou seja, Joana passa de vítima a agente da ação dramática.

Outro fator importante na canção é o comprimento dos versos, escritos em dísticos, ora em redondilhas maiores, que expressam, além de musicalidade, dinamicidade à ação dramática. Fato que também é pontuado pelos instrumentos de acompanhamento, simbolizando, juntamente com o texto, a alternância de sentimentos vividos pela personagem em todos os momentos da peça em conflito de emoções, causando um paradoxo de temperamentos. Talvez esse seja o clímax desencadeador do desfecho do drama, devido ao momento de epifania vivido pela personagem, como uma oportunidade única para concluir o seu ato trágico.

O texto artístico é complexo, o que possibilita uma leitura plurissignificativa de seus signos, bem como o reconhecimento da ambivalência de vozes e valores no interior de seu discurso. Até esta parte da análise buscamos ler e entender os signos da obra como um meio



de interpretação da representação do mundo via linguagem, como uma forma de compor (ou decompor na análise) os seus fios (signos), construindo sentidos diversos. Não queremos afirmar que vamos mudar o foco da pesquisa a partir daqui, porém, faz-se necessário essa ressalva para a próxima canção que intitula a obra em análise, pois ela será um símbolo da plurissignificação de todos os elementos (canção, teatro, entre outros) que já analisamos.

### **3.2.4 *Gota d'Água***

Composição: Chico Buarque

1. Já lhe dei meu corpo
2. Minha alegria
3. Já estanquei meu sangue
4. Quando fervia
5. Olha a voz que me resta
6. Olha a veia que salta
7. Olha a gota que falta
8. Pro desfecho da festa
9. Por favor...
  
10. Deixe em paz meu coração
11. Que ele é um pote até aqui de mágoa
12. E qualquer desatenção, faça não
13. Pode ser a gota d'água...
  
14. Já lhe dei meu corpo
15. Minha alegria
16. Já estanquei meu sangue
17. Quando fervia
18. Olha a voz que me resta
19. Olha a veia que salta
20. Olha a gota que falta
21. Pro desfecho da festa
22. Por favor...
  
23. Deixe em paz meu coração
24. Que ele é um pote até aqui de mágoa
25. E qualquer desatenção, faça não
26. Pode ser a gota d'água
27. Pode ser a gota d'água
28. Pode ser a gota d'água....

Esta canção merece um olhar mais cuidadoso, pois ela, além de nomear a obra em análise, ela aparece diversas vezes no desenrolar da peça e todas as vezes com uma conotação diferente. As canções, em *Gota d'Água*, possuem uma função dramática que muitas vezes condizem com os diálogos para a explicação da temática da obra. Partamos, então, para uma análise mais detida desses momentos, pois compreender os motivos do uso das canções na peça auxilia também compreensão de sua estrutura como um todo.

O samba “Gota d'Água”, em uma primeira leitura, refere-se principalmente às dores da personagem Joana. Já afirmamos em outros momentos neste estudo que essa personagem sofreu as dores da traição e do abandono de Jasão, o qual representa a ascensão social tanto pelo sucesso do samba, quanto pelo casamento com Alma, a filha do rico Creonte. Há no samba uma espécie de metalinguagem do enredo da obra, pois esse causou o infortúnio destino de Joana. Logo, a letra da canção possui indícios desse fim, fazendo um caminho autoexplicativo da tragédia contida na história da personagem. Para Jasinski (1997), a canção na peça corresponde à elaboração narrativa da história, ou seja, ela substitui a fala de um personagem para ele expressar sua subjetividade sob a forma musical, o que aumenta a emotividade e se relaciona à integração semiótica dos signos da canção e do teatro (Cf. JASINSKI, 1997, p.78).

Podemos observar isso, sobretudo, na canção “Gota d'Água”, cuja função no enredo é a de ser o estopim do drama vivido pela personagem Joana. Nessa primeira leitura do samba, ele é repleto de projeção melancólica da personagem, principalmente por ser executada pela voz dela, mostrando bem o significado trágico que o texto e a canção guardam. Podemos interpretá-la como um desabafo de sua mágoa, porém com um tom ameaçador de seu amor desiludido. A canção soa como uma resposta à felicidade de Jasão e o casamento será a “gota d'água” para a vingança. Fato que ilustra o tom melancólico de despedida da canção, pela vingança se basear na morte, e no momento em que ela a canta, antecede o diálogo saudosista dela com Jasão, que releva o domínio de Joana da situação para, assim, efetivar a vingança.

Contudo, há outras leituras da significação do samba *Gota d'Água* dentro da obra, como, por exemplo, a sua veiculação nas rádios do Rio de Janeiro, implicando em uma maneira de Creonte fazer com que seu autoritarismo continuasse a valer, bem como seu poder por sobre a população da Vila do Meio-Dia. Nas mãos deste personagem, o samba se transforma em uma máquina de manipulação e banalização. Nesta perspectiva, todos os significados anteriormente descritos desaparecem. A música se esvazia do sentido primordial

para ser reapropriada pelo sucesso ao qual é tomada na mídia. Os personagens da Vila do Meio-dia são envoltos cada vez mais pelo ritmo e pela fama do samba, de maneira que os significados da entrega e da mágoa de uma mulher (ou de uma coletividade) presentes na letra da canção não são mais importantes, bem como a traição de um homem (ou de um sistema). O fundamental - e Creonte se utiliza perfeitamente disto - se estabelece unicamente pelo sucesso da música que assola toda a Vila e que toca a todo tempo na rádio, como podemos observar no excerto abaixo:

1. *Orquestra sobe com Gota D'água; ouve-se*
  2. *uma voz na coxia*
  3. *Voz off – Escuta! É o samba do Jasão!*
  4. *Luz no set das vizinhas; uma lava roupa,*
  5. *que entrega pra outra que atende e que*
  6. *entrega pra outra que passa etc...*
  7. *Seguindo o grito, um coro começa a*
  8. *cantar o samba, na coxia*
  9. *[...]*
  10. *Nenê – O sujeito é um grande safado*
  11. *mas fez um sambinha arretado*
  12. *Nenê começa a cantar; em seguida, uma*
  13. *a uma, todas cantam o samba; vão*
  14. *cantando e realizando o trabalho num*
  15. *esboço coreográfico; estão no centro do*
  16. *palco, dominando toda a área neutra*
  17. *não ocupada pelos sets; no fundo do*
  18. *palco vai aparecendo Joana, vestida de*
  19. *negro, em silêncio, lentamente, os*
  20. *ombros caídos, deprimida, mas com o*
  21. *rosto altivo e os olhos faiscando; Nenê*
  22. *percebe primeiro a entrada de Joana e*
  23. *cutuca a vizinha ao lado pra parar de*
  24. *cantar; uma vai advertindo a outra até*
  25. *que aos poucos ficam todas em silêncio,*
  26. *permanecendo apenas a orquestra*
  27. *desenhando no fundo*
  28. *Corina – Desliga esse rádio!...[...]*
- (HOLANDA & PONTES, 1998, p. 57-58)

No fechamento da tragédia a mesma canção ainda cumpre outro papel simbólico, quando serve de acompanhamento da projeção da manchete que aparece projetada no palco, indicada por uma rubrica final, estabelecendo, assim, uma relação de causa e efeito da tragédia.

A canção ganha, aqui, um significado irônico entre o sucesso musical e o crime ocorrido. Jasinski (1997) afirma que essa associação de signos distintos, a projeção e a música, revelam a visão que os meios de comunicação de massa possuem do popular, ou seja, afirmando que o popular só aparece enquanto realidade nacional como pitoresco ou marginal, a exemplo do samba e do crime, fora dessas situações deixa de ter voz. Podemos até afirmar que isso se afirma na personagem Joana, pois seu drama não é reconhecido por ninguém (JASINSKI, 1997, p.77).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste trabalho priorizamos a investigação de dois sistemas modelizantes – o teatro e a canção – por meio de um viés dialógico. Para isso, objetivou-se realizar o que Irene Machado chama de a “tradução da tradição” nas análises do texto dramático da obra *Gota d’Água* (1975) de Chico Buarque e Paulo Pontes, como também nas canções presentes em seu enredo. Através do exame analítico dos recortes selecionados, buscou-se encontrar subsídios para efetivar esse diálogo explorando-se as conexões geradas a partir de vários códigos, para que pudéssemos inserir a obra no processo dinâmico da informação geradora da cultura, alavancando, assim, os novos sentidos gerados no ambiente da semiosfera.

Ou seja, ao longo desta leitura, o nosso objetivo foi o de abordar e ler a obra *Gota d’água* sob diferentes enfoques e propostas teóricas, que confirmassem o poder semiológico da encenação, possibilitando, dessa forma, novas significações para a obra como um todo.

Portanto, buscamos fundamentar nossa pesquisa em teorias sobre o texto dramático e sobre a canção, embasando nosso pensamento nas fundamentações teóricas de diversos estudiosos da Semiótica da Cultura, entre eles, Jakobson, Bakhtin, Chklóvski, Lótmán, Uspiênski, Irene Machado, Patrice Pavis. Semioticistas que trabalharam com a visão de que a Cultura é um sistema de combinatórias e de que ela precisa de se relacionar com outros sistemas, para assim gerar as diferentes linguagens que entendemos como representações culturais. Além disso, para fundamentar o nosso pensamento acerca da canção, trabalhamos com estudiosos que refletem acerca da canção popular cujos nomes já foram citados anteriormente.

Ao fim desta pesquisa, é válido salientar que as concepções teóricas embasadas na Semiótica da Cultura foram essenciais para a proposta da nossa análise, que obteve fundamentação na relação intersemiótica entre sistemas de linguagem. Ou seja, no momento em que compreendemos que esta obra evidencia forte relação entre os signos teatrais e a canção, notamos que ela se configura como uma das mais belas construções artísticas do teatro brasileiro, já que, em muitos aspectos, a melodia das canções mimetiza perfeitamente o procedimento da ação dramática.

Em outros momentos, a canção torna-se sinônimo de encenação. Essa forte união entre conteúdo e expressão garante a eficácia semiótica da obra, e agrega naturalidade ao que está

sendo transmitido, pois o espaço teatral é o local, por excelência, em que os signos proliferam e dialogam entre si e é por meio de várias linguagens que o público pode identificar as diversas situações de enunciação.

Esta análise evidencia também uma concepção moderna de teatralidade, que transfigura o espírito do teatro para além do palco, atravessando os bastidores e alcançando as ruas investidas de teatralidade, tentando fazer com que o cotidiano se torne essencialmente um espetáculo. Ou seja, consideramos que a prática dessa teatralidade deseja uma transfiguração da vida por meio de uma encenação. cremos que há uma espécie de abolição das barreiras que limitam o espaço entre a vida e a arte. Até porque a própria cultura apresenta-se em um processo dinâmico, sempre geradora de informação ao mesmo tempo em que propicia a formação de novos textos culturais.

Outro aspecto que foi abordado neste trabalho foi a análise do samba como signo semiótico da expressão e dos costumes populares, ressaltando-se os discursos presentes na obra à luz das abordagens figurativas e temáticas que têm a coerência assegurada pelas figuras que aparecem dispostas no texto. Importante ressaltar também que entre tantas outras figuras presentes no enunciado, ressaltadas, sobretudo, na parte introdutória de *Gota D'Água*, estas foram ali instituídas com o objetivo de criação de realidade e foram abordadas neste estudo sob a perspectiva da semântica do discurso, para que fosse possível o encadeamento temático e de figuras.

Enveredou-se também pela ótica da figurativização do samba através da qual pudemos perceber que a construção do enredo de Chico Buarque e Paulo Pontes, em muitos aspectos, está inteiramente ligado às próprias percepções e figurativizações da cultura brasileira do contexto da década de 70.

A aplicação dos conceitos da Semiótica da cultura a esse trabalho possibilitou uma diversidade de domínios de aplicação. Pode-se citar como exemplo a metodologia de análise de textos em que o parecer do sentido se apreende por meio das formas da linguagem (principalmente alegórica) dos discursos que manifestam; abrangendo as diferentes linguagens que lhe dão forma de expressão: verbal, não verbal e sincrética. Ou seja, tentou-se verificar como alguns aspectos – temas, imagens, linguagem, sons, etc., contribuem para a construção dos sentidos dessa obra como um todo, propiciando diálogos inusitados.

Dessa forma, construiu-se o sentido da obra através da junção das partes segmentadas do texto dramático e da canção, oriundas de um estudo analítico sob os elementos menores,

chegando, enfim, ao sentido do todo. A intenção foi realizar uma análise intersemiótica, bebendo nas fontes não só da teoria acerca do teatro, mas de outros ramos das Artes, tais como a canção e poesia.

Ao término dessa análise, foi possível perceber, através dos estudos semiológicos, a dimensão dos signos gerados pela linguagem teatral, bem como sua capacidade combinatória com outras artes. Assim, pode-se afirmar que *Gota d'Água* é um sistema cujos signos se organizam convergentemente, constituindo um texto na cultura. Assim, fizemos a análise da obra tentando levar em conta a organização e a combinação dos vários sistemas de linguagem, mas, sobretudo o da canção aplicada aos do teatro, pois, como afirma Elinês Oliveira (1998), “o processo de modelização no teatro não é resultado apenas dos códigos que o constituem como linguagem. É preciso considerar também os códigos culturais organizadores dos gêneros, ou melhor, das formações discursivas que se reportam às esferas de uso da linguagem dentro de contextos sócio-culturais específicos”. (in <http://www4.pucsp.br/cos/cultura/teatro.htm>)

Temos a consciência de que muitas outras leituras ainda podem ser feitas a partir do veio semiótico existente em *Gota d'água*. No entanto, acreditamos termos cumprido a rota que traçamos e que foi construída a partir de veredas teóricas diversas. Baseados na concepção de que os sentidos atribuídos nesta leitura não são conservados, mas, sim, mutáveis; não quisemos limitar a capacidade significativa da obra de Chico Buarque e Paulo Pontes, nem tampouco limitá-la à leitura dos signos da adaptação analisada, cuja intenção foi a de buscar e estabelecer um diálogo semiótico entre os sistemas de linguagem da ação teatral e da canção presentes na obra. Investigamos, assim, os intercâmbios entre eles e o que cada um pode estabelecer com o outro e com ele mesmo, tornando possível um olhar diferenciado a cada leitura possível desta obra.

Assim, chegamos à constatação de que a cultura apresenta-se em um processo inconcluso e dinâmico, sempre geradora de informações e formação de novos textos culturais, tal como o nosso estudo, que investigou como os sistemas de linguagem do teatro e da canção podem contribuir para a valorização de uma visão intercultural dos textos que fazem parte da cultura.

Acreditamos que o trabalho foi proveitoso, pois ele possui no seu núcleo as contribuições de diversas áreas artísticas e afins dos estudos literários. Como foi enfatizado anteriormente, não esgotamos as possibilidades entre os sistemas de linguagem envolvidos na

obra, tampouco, em outros textos da cultura. Portanto, é de relevância nossa a tentativa de abordar essa temática sob outros prismas e em estudos posteriores, em um possível e futuro doutoramento, por exemplo.



## 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 5.1 - Bibliografia

ARISTÓTELES. **Poética**, Porto Alegre, Globo, 1966, tradução de Eudoro de Sousa.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Obra de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

\_\_\_\_\_. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARBALHO, Célia Regina Simonetti. **Fazer semiótico: subsídios para exame do espaço concreto**. Enc. Bibli. R. Eletr. Bibliotecon. Ci. Inf., Florianópolis, 2º número esp., p. 79-96, 2º sem. 2006.

BARROS, Leila Cristina. **Tragédia social em Gota d'água, de Chico Buarque e Paulo Pontes: aspectos hipermídiais e intertextuais**. 2005. 8 p. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/chicobu.html>>. Acesso em: 05 jun. 2012

BLACKING, John. **"The Problem of 'Ethnic' Perceptions in the Semiotics of Music", The Sign in Music and Literature**. Austin, University of Texas Press, 1981.

BOGATYREV, Piotr. **Os signos do teatro** In GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (orgs.). **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988, p.71-9.

CHASIN, Ibaney. **O canto dos afetos**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

EURÍPIDES. **Medeia**. In: ÉSQUILO, **Prometeu acorrentado**; SÓFOCLES, **Édipo rei**; EURÍPIDES, **Medeia**. Trad. Alberto Guzik et al. São Paulo: Abril Cultural, 1982. p. 157-222.

EIKHENBAUM, Bóris apud MACHADO, Irene. **Escola de Semiótica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p.29.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 1999.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos; a literatura de segunda mão**. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. **Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas**, Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Letras, 2005.

GUINSBURG, J. (ORG.). **Semiologia do teatro** -- São Paulo: Perspectiva, 2006.

HOLLANDA, F. B.; PONTES, P. **Gota d'Água: uma tragédia brasileira**. 40. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

HEGEL, **Estética: Poesia**. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1964.

JASINSKI, Isabel. **As nuances teatrais da música em *Gota d'Água***. Revista Letras, Vol.47, 1997.

KAGEL, Mauricio. **Tam-tam. Monologues et dialogues sur la musique**. Paris: Christian Bourgois, 1983.

LACERDA, Rachelina SinFônio de. **O Bambear Semiótico no Samba: da Canção ao Salão**. Originalmente apresentada como Dissertação de Mestrado. João Pessoa, UFPB 2011.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.

\_\_\_\_\_. “La semiótica de La cultura y o concepto de texto”. In: NAVARRO, Desidério (org.) **La semiosfera**. Semiótica de La cultura y Del texto. Madrid: Cátedra, 1996.

\_\_\_\_\_. **Sobre o Problema da Tipologia da Cultura**. In: SCHNAIDERMAN Boris (org.). **Semiótica russa**. Aurora Bernardini, Boris Schnaiderman e Lucy Seki. S. Paulo: Perspectiva (Col. Debates, v. 162), 1979, p. 31-41.

LUNA, Sandra. **A tragédia no teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno**. Editora Ideia, João Pessoa: 2008.

MACIEL, Diógenes André Vieira. **Das naus argivas ao subúrbio carioca – percursos de um mito grego da Medéia (1972) à gota d'água (1975)**. Revista de História e Estudos Culturais, vol.1, ano I, nº1, UFPB, 2004.

MACHADO, Irene. **Escola de Semiótica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

PASSOS, Cleusa Rio Pinheiro. **De Quadrilha em Quadrilha: Drummond em Chico Buarque de Hollanda. [análise de “Flor da Idade”, de Chico, em diálogo com o poema “Quadrilha”, de Drummond]**. In: **O Poema: leitores e leituras**. (org. Viviana Bosi, Cláudia Arruda Campos, Andréa Saad Hossne e Ivone Daré Rabello). São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 139-152.

PLATÃO; **A República**. Martin Claret; São Paulo; SP; Brasil; 2001.

PONTES, Paulo. **Subúrbio e Poesia**. Movimento, São Paulo, n. 31, 2 fev. 1976. In: PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

SCOPARO, Giovanna Maíra. **Diálogos entre gêneros discursivos: a *Gota d'Água*, de Chico Buarque de Hollanda**. Campus de Assis - Faculdade de Ciências e Letras, 2010.

SOUSA, Dolores Puga Alves de. **Tradições e apropriações da tragédia: gota d'água nos caminhos da Medéia clássica e da Medéia popular**. Revista de História e Estudos Culturais, Vol.2, Ano II, nº3, Universidade Federal de Uberlândia, 2005.

TATIT, Luiz. **O Cancionista: composições de canções no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular, da modinha à canção de protesto**. 2ª edição Petrópolis – Editora Vozes Ltda. Rio de Janeiro: 1974.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **Os Cantos da Voz – entre o ruído e o silêncio**. São Paulo: Annablume, 1999.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido. Uma outra história das Músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Introduction a la Poésie Orale**, Paris, Seuil, 1983.

\_\_\_\_\_. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## **5.2 – Discografia**

BUARQUE, Chico. **Flor da Idade** In: Gota d'Água (1977)

BUARQUE, Chico. **Entrada de Joana** In: Gota d'Água (1977)

BUARQUE, Chico. **Monólogo do Povo** In: Gota d'Água (1977)

BUARQUE, Chico. **Bem Querer** In: Gota d'Água (1977)

BUARQUE, Chico. **Desabafo de Joana para Jasão** In: Gota d'Água (1977)

BUARQUE, Chico. **Joana e as Vizinhas** In: Gota d'Água (1977)

BUARQUE, Chico. **Gota d'Água** In: Gota d'Água (1977)

BUARQUE, Chico. **Joana Promete** In: Gota d'Água (1977)

BUARQUE, Chico. **Basta um dia** In: Gota d'Água (1977)

BUARQUE, Chico. **Ritual** In: Gota d'Água (1977)

BUARQUE, Chico. **Veneno** In: Gota d'Água (1977)

BUARQUE, Chico. **Morte** In: Gota d'Água (1977)

## **5.3 Referências Eletrônicas**

OLIVEIRA, Elinês de A.V.e. Teatro como Sistema Modelizante. Disponível em: <<http://www4.pucsp.br/cos/cultura/teatro.htm>> Acesso em: 09 fev. 2013.

PARAIZO, Mariângela de Andrade. **Uma gota d'água, outra de veneno.** O eixo e a roda: v. 17, 2008. Disponível em: <[http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/Eixo%20e%20a%20Roda%2017/05-Mariangela%20Paraizo.pdf](http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Eixo%20e%20a%20Roda%2017/05-Mariangela%20Paraizo.pdf)>. Acesso em: 09 jun. 2012.

ZAMITH, Alexandre. **Um olhar sobre a performance musical a partir do pensamento de Paul Zumthor.** XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM) Salvador – 2008. Disponível em: <[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2008/posteres/POS454%20-%20Zamith.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2008/posteres/POS454%20-%20Zamith.pdf)>. Acesso em: 12 out. 2012.