

VERTIGEM ACTANCIAL EM UMA CANÇÃO DE GOTA D'ÁGUA

ACTANTIAL VERTIGO IN A SONG BY GOTA D'ÁGUA

Eduardo CALBUCCI¹

Resumo: Com base na teoria semiótica francesa, de Greimas a Zilberberg, o artigo analisa a canção “Bem-querer”, de Chico Buarque, que foi composta para a peça teatral *Gota d’água*, parceria de Chico com Paulo Pontes. A letra é analisada sobretudo na perspectiva discursiva, com ênfase na categoria de pessoa. O artigo procura mostrar que a vertigem actancial encontrada na letra, que estabelece movimentos conjuntos e disjuntos contínuos, também se manifesta na melodia. Por fim, como a canção faz parte de uma obra maior, procura-se encaixar “Bem-querer” metonimicamente em *Gota d’água*, relacionando o drama a suas fontes: a *Medeia* de Eurípedes e de Oduvaldo Vianna Filho.

Palavras-chave: Actantes. Categoria de pessoa. Semiótica da canção. Intertextualidade.

¹ Doutor pela USP (Universidade de São Paulo). E-mail: ecalbucci@gmail.com

Abstract: Based on French semiotic theory, from Greimas to Zilberberg, this article analyzes the song “Bem-querer” by Chico Buarque, which was composed for the play *Gota d’água*, a collaboration between Buarque and Paulo Pontes. The lyrics are examined primarily from a discursive perspective, with an emphasis on the category of person. The article aims to demonstrate that the actantial vertigo present in the lyrics – marked by continuous conjunctive and disjunctive movements – also manifests in the melody. Finally, since the song is part of a broader work, “*Bem-querer*” is metonymically situated within *Gota d’água*, relating the drama to its sources: Eurípedes’ *Medeia* and Oduvaldo Vianna Filho’s adaptation.

Keywords: Actants. Category of person. Semiotics of song. Intertextuality.

| Medeia do morro

O concurso teatral das Grandes Dionísias de 431 a.C. foi vencido pelo filho de Ésquilo, o inexpressivo Euforion. Em segundo lugar, ficou o grande Sófocles; em terceiro – e último lugar –, seu principal rival: Eurípedes, que apresentou *Medeia*, além de três outros dramas, que se perderam ao longo dos tempos.

Medeia e Jasão, personagens conhecidas da tradição literária e mitológica grega, especificamente das lendas tessálicas, já tinham aparecido em Homero, Hesíodo e Píndaro, mas parece que foi Eurípedes o responsável pelo evento que mais contribuiu para imortalizar a figura de Medeia: o assassinato dos próprios filhos, numa cruel vingança dirigida a Jasão (Vieira, 2010, p. 9-10).

Depois de Eurípedes, *Medeia* foi recriada inúmeras vezes, desde as versões teatrais de Sêneca e Corneille, até as cinematográficas de Pasolini e Lars von Trier. Em 1974, a história ganhou ares brasileiros e, mais especificamente, cariocas, quando a Rede Globo apresentou o Caso Especial *Medeia*, com direção de Fabio Sabag e com Fernanda Montenegro no papel principal. O texto era de Oduvaldo Vianna Filho, que transformou Creonte, rei de Coríntio, no presidente de uma escola de samba local, abrasiando a história de Medeia e Jasão.

Essa adaptação do texto de Eurípedes, empreendida por Oduvaldo Vianna Filho, acabou sendo a base para concepção de *Gota d’água*, que, na realidade, desenvolve planos do próprio Vianinha, o qual veio a falecer em 1974, antes de concretizar sua vontade de levar *Medeia* aos palcos. O *script* desse Caso Especial foi publicado e elucida os procedimentos adotados pelo autor para a atualização: o enredo clássico é transposto para o ambiente carioca. A vida num conjunto residencial precário e um samba como pano de fundo da tragédia, [...] soluções que serão desenvolvidas ao máximo por Chico Buarque e Paulo Pontes, são, na realidade, achados de Vianinha (Maciel, 2004, p. 235).

Chico Buarque e Paulo Pontes, no texto de apresentação de *Gota d'água*, datado de 8 de dezembro de 1975, reconhecem que a origem da peça foi o especial para a televisão escrito por Vianinha, que lhes mostrou “que na densa trama de Eurípedes estavam contidos os elementos da tragédia que queríamos revelar” (Buarque; Pontes, 1998, p. 19).

Chico conta que, como Vianinha não pôde adaptar o texto de *Medeia* para o teatro, Paulo Pontes resolveu continuar o projeto do amigo e convidou-o “para um trabalho a quatro mãos” (Zappa, 2011, p. 309). Paulo Pontes e Oduvaldo Vianna Filho eram parceiros de longa data. Eles se envolveram na criação do *Show Opinião*, em 1964, ao lado de figuras relevantes da cultura brasileira, como Armando Costa, Augusto Boal, Nara Leão, João do Vale e Zé Kéti, além de membros do Centro Popular de Cultura da UNE. Pensando na história do teatro brasileiro, ambos podem ser considerados “grandes dramaturgos e ativistas do teatro de resistência nos anos de ditadura militar” (Zappa, 2011, p. 310).

Chico Buarque, em 1975, já tinha experiência com o texto dramático e com músicas para teatro. Ele havia escrito *Roda viva* (1967) e, em parceria com Ruy Guerra, *Calabar* (1973). Também já tinha musicado versos de João Cabral de Melo Neto para *Morte e vida severina*. Embora não se considerasse dramaturgo (Zappa, 2011, p. 275), Chico sempre teve uma ligação forte com o teatro, o que continua, depois de *Gota d'água*, com a *Ópera do malandro* e muitas canções compostas para peças, balés e musicais.

No caso de *Gota d'água*, Paulo Pontes e Chico Buarque optaram por um texto em versos, com métrica regular (explorando basicamente versos de oito a doze sílabas poéticas) e rimas principalmente emparelhadas e alternadas. São mais de quatro mil versos, ao todo. Essa opção pelo teatro poético, incomum durante o século XX, fazia parte do projeto artístico e cultural de *Gota d'água*.

A linguagem, instrumento do pensamento organizado, tem que ser enriquecida, desdobrada, aprofundada, alçada ao nível que lhe permita captar e revelar a complexidade da nossa situação atual. A palavra, portanto, tem que ser trazida de volta, tem que voltar a ser nossa aliada. Nós escrevemos a peça em versos, intensificando poeticamente um diálogo que podia ser realista, um pouco porque a poesia exprime melhor a densidade de sentimentos que move os personagens, mas quisemos, sobretudo, com os versos, tentar revalorizar a palavra. Porque um teatro que ambiciona readquirir sua capacidade de compreender tem que entregar, novamente, à múltipla eloquência da palavra, o centro do fenômeno dramático (Buarque; Pontes, 1998, p. 18).

Essa “densidade de sentimentos”, que já estava na *Medeia* original e em todas as suas recriações, não deixa de reforçar a tese de que “Eurípedes foi o criador do drama psicológico” (Prieto, 2001, p. 162). Sua obra é considerada inovadora em muitos aspectos, sobretudo pelo “seu interesse em expor facetas inéditas de motivações psíquicas” (Vieira, 2010, p. 171). Ao contrário de outros dramaturgos gregos, cujos

[...] heróis representam coletividades; na tragédia euripidiana, são indivíduos. Já não se trata do restabelecimento de ordens antigas, ou do estabelecimento de novas ordens, mas da oposição sistemática do indivíduo contra as ordens estabelecidas. [...] Eurípedes sente com os seus indivíduos trágicos. O Destino não lhe parece inimigo demoníaco nem ordem do mundo, e sim necessidade inelutável; Eurípedes é fatalista. A dor do homem vencido não significa, para ele, consequência da condição humana, e sim sofrimento que não merecemos; Eurípedes é sentimental (Carpeaux, 2011, p. 65-67).

Ao colocar o indivíduo em primeiro plano, subvertendo características consagradas da tragédia ateniense, Eurípedes se torna um precursor da transformação do teatro na história da literatura: “sem Eurípedes o teatro moderno não seria o que é; Racine e Goethe são discípulos de Eurípedes, que, através do seu discípulo romano, Sêneca, influenciou também profundamente o teatro de Shakespeare e o teatro de Calderón” (Carpeaux, 2011, p. 66).

O assassinato das crianças em *Medeia* representa, de fato, um ineditismo que coloca Eurípedes como um transgressor do gênero. E *Medeia* não é condenada por tomar essa decisão. Ao contrário. “Um dos aspectos mais notáveis da peça é a capacidade argumentativa da personagem e a insistência com que ela e seus interlocutores destacam sua “sabedoria”. *Medeia* é *sophé*, termo que sugere, entre outras qualidades, autocontrole e ponderação” (Vieira, 2011, p. 158).

Essa “capacidade argumentativa” da protagonista, que se mantém em *Gota d’água*, dialoga com o desejo de fazer a “palavra voltar a ser o centro do fenômeno dramático” (Buarque; Pontes, 1998, p. 18). Isso se manifesta, é claro, nos versos da peça, mas também nas quatro canções que Chico Buarque compôs para o espetáculo: “Gota d’água”, “Flor da idade”, “Bem-querer” e “Basta um dia”. As três primeiras foram gravadas em *Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo*, de 1975; “Basta um dia” apareceu em *Meus caros amigos*, de 1976. Em 1977, Bibi Ferreira lançou o disco *Gota d’água*, com essas quatro canções e alguns monólogos acompanhados de músicas incidentais. Foi ela, aliás, que representou a protagonista na primeira montagem da peça.

| “Bem-querer”: a letra

Joana é a *Medeia* de *Gota d’água*. Algumas personagens mantêm os nomes da tragédia grega, como Jasão, Egeu e Creonte; outras são criações bem brasileiras de Chico Buarque e Paulo Pontes, como Cacetão, Xulé e Boca Pequena. “Bem-querer” é uma canção entoada por Joana, pouco antes de seu primeiro encontro com Jasão, que a havia abandonado, com dois filhos pequenos. Tudo para ficar com Alma, filha de Creonte. A letra da canção é constituída de seis quartetos, com versos variando entre sete e doze sílabas poéticas, com predominância dos eneassílabos. Há regularidade rímica, com o padrão *abcb* usado em todas as estrofes.

Quando o meu bem-querer me vir
Estou certa que há de vir atrás
Há de me seguir por todos
Todos, todos, todos os umbrais
 E quando o seu bem-querer mentir
 Que não vai haver adeus jamais
 Há que responder com juras
 Juras, juras, juras imorais
E quando o meu bem-querer sentir
Que o amor é coisa tão fugaz
Há de me abraçar co'a garra
A garra, a garra, a garra dos mortais
 E quando o seu bem-querer pedir
 Pra você ficar um pouco mais
 Há que me afagar co'a calma
 A calma, a calma, a calma dos casais
E quando o meu bem-querer ouvir
O meu coração bater demais
Há de me rasgar co'a fúria
A fúria, a fúria, a fúria assim dos animais
 E quando o seu bem-querer dormir
 Tome conta que ele sonhe em paz
 Como alguém que lhe apagasse a luz,
 Vedasse a porta e abrisse o gás.²

Joana, como narradora do texto, dirige-se a Jasão, o narratário, explorando reiterações e alterações de ponto de vista em cada estrofe.

A principal regularidade está nas construções com orações adverbiais temporais, iniciadas sempre pela conjunção “quando”, que sugerem que as ações de *ver*, *mentir*, *sentir*, *pedir*, *ouvir* e *dormir* irão se concretizar. É apenas questão de tempo. A partir da segunda estrofe, o uso do conector aditivo antes do temporal produz um efeito de iteração e, simultaneamente, de gradação, pois os acontecimentos futuros são apresentados com aumento da intensidade afetiva, como ocorre com a relação de sentido entre “juras” (2ª estrofe) e “garra” (3ª estrofe) ou entre “calma” (4ª estrofe) e “fúria” (5ª estrofe).

A principal alteração está no uso da expressão “meu bem-querer” nas estrofes ímpares e “seu bem-querer” nas estrofes pares. A expressão “meu bem-querer” é, num primeiro momento, uma debreagem enunciativa, que apresenta Jasão como o assunto de que trata o texto, como a “não-pessoa” de Benveniste (1995, p. 282), fora da situação concreta de comunicação. Assim, seria possível ler a primeira estrofe, explicitando os atores do texto,

² Buarque e Pontes (1998, p. 83-84).

do seguinte modo: *Quando o meu bem-querer (Jasão) me (Joana) vir / (Joana) Estou certa que (Jasão) há de vir atrás / (Jasão) Há de me (Joana) seguir por todos / Todos, todos, todos os umbrais*. Joana se apresenta, por meio de debreagens enunciativas, como o *eu* que fala. Estruturas actanciais semelhantes são encontradas na terceira e na quinta estrofes: *E quando o meu bem-querer (Jasão) sentir / Que o amor é coisa tão fugaz / (Jasão) Há de me (Joana) abraçar co'a garra / A garra, a garra, a garra dos mortais* e *E quando o meu bem-querer (Jasão) ouvir / O meu (Joana) coração bater demais / (Jasão) Há de me (Joana) rasgar co'a fúria / A fúria, a fúria, a fúria assim dos animais*.

Já a expressão "seu bem-querer" é uma embreagem em que se neutralizam a primeira e a terceira pessoa do singular, com o sintagma nominal sendo empregado com valor de *eu*. Trata-se de uma referência que Joana, narradora do texto, faz a ela mesma. Por meio dessa estratégia discursiva, é como se ela "se esvaziasse de toda e qualquer subjetividade e se apresentasse apenas como papel social" (Fiorin, 1999, p. 86). Assim, na segunda estrofe, Joana está falando sobre o bem-querer de Jasão, que, no caso, seria ela: *E quando o seu bem-querer (Joana) mentir / Que não vai haver adeus jamais / Há que responder com juras / Juras, juras, juras imorais*.

Poderíamos pensar, até mesmo para manter o paralelismo sintático com as estrofes ímpares, que Jasão seria o sujeito do predicado iniciado pelo verbo *haver* no terceiro verso da estrofe. Acontece que há uma diferença entre as construções *há de* + infinitivo (1ª, 3ª e 5ª estrofe) e *há que* + infinitivo (2ª e 4ª estrofe). Luft é bem direto ao explicar as diferenças semânticas³ entre elas: "*Haver de* + Infinitivo. Serve para formar o futuro composto ou para expressar hipótese, resolução, decisão [...]. *Haver que* + Infinitivo. Ser preciso; dever [...]" (2002, p. 321). Houaiss é mais detalhista e registra que o verbo *haver* seguido da preposição *de* + infinitivo "exprime futuridade promissiva com ideia de: 1) 'desejar com intensidade' [...]; 2) 'ter fatalmente de' [...]; 3) 'ser do propósito (de alguém)'" . Porém, na hora de comentar a expressão *haver que* + infinitivo, só se registra seu emprego em construções negativas⁴, como em "não há que duvidar do que disseram" ou "não há que se conformar com o que aconteceu" (2001, p. 1508).

A expressão *há que* + infinitivo, com o sentido de ser necessário, é unipessoal, pois só é usada na terceira do singular. Pode-se tomar o "que" como uma conjunção integrante que introduz uma oração objetiva direta, de modo que a construção não apresentaria sujeito, como acontece, aliás, com outros usos do verbo *haver*. Mas, para além de

3 Bechara (2001, p. 232) não reconhece essa diferença, tratando-a apenas como uma variação diacrônica da língua, como ocorreria com *ter de* + infinitivo (mais antiga) e *ter que* + infinitivo (mais moderna).

4 Fernandes (1944, p. 376) também só dá exemplos de construções negativas, além de considerar que a expressão original, com o sentido de *ser possível*, é *haver* + infinitivo – o emprego do *que* seria, pois, facultativo. Há quem condene essa expressão, por julgá-la "adaptação para o português da expressão castelhana 'hay que'" (Nogueira, 1969, p. 154), que, de fato, está consagrada em espanhol com o sentido de "ser necessário ou conveniente aquilo que expressa o verbo ou a oração que se segue" (*Diccionario de la lengua española*, 2001, p. 800).

meras classificações sintáticas, o mais importante é notar que esse tipo de estrutura discursiva apaga o agente da ação. É preciso fazer alguma coisa, é preciso “responder”, é preciso “afagar”. Quem deve fazê-lo? Não importa. Assim, na segunda e na quarta estrofe, Jasão sai da posição de responsável pelas ações que poderiam tranquilizar Joana. Esse apagamento do agente provoca aumento do efeito de objetividade da letra na canção nessas duas estrofes, o que é plenamente compatível com a embreagem “seu bem-querer”.

Na quarta estrofe, a vertigem actancial de “Bem-querer” se torna mais evidente: *E quando o seu bem-querer (Joana) pedir / Pra você (Jasão) ficar um pouco mais / Há que me (Joana) afagar có'a calma / A calma, a calma, a calma dos casais*. O uso da primeira pessoa, em vez da terceira, para Joana fazer referência a ela mesma, desfaz o efeito da embreagem inicial, trazendo o texto mais para o polo da subjetividade. Além disso, pela primeira (e única) vez, Jasão é apresentado como narratário do texto, por meio da debreagem enunciativa “você”. Portanto, Joana não está falando sobre Jasão, mas sim com Jasão⁵, o que nos obriga a rever o sentido das expressões “meu bem-querer” e “seu bem-querer”.

Se “meu bem-querer” é uma referência a Jasão e se ele é o narratário do texto, temos uma embreagem por meio da qual se emprega a terceira pessoa com valor de segunda, o que “pode indicar afeto, carinho ou respeito” (Fiorin, 1999, p. 88). Considerando esse fenômeno e a embreagem “seu bem-querer”, o narrador “se exclui da reciprocidade da troca linguística” e “tudo se passa como ele se dirigisse a alguém que ele não constitui como narratário” (Mainguenaue, 2007, p. 28). Mas só é possível identificar essa embreagem após Joana usar o “você” na quarta estrofe. Assim, o pronome de tratamento desencadeia uma nova configuração dos elementos actanciais de “Bem-querer”. E não é só isso. A expressão “seu bem-querer” se torna ambígua, pois ela pode ser interpretada como o bem-querer *dele* (como se Joana falasse sobre Jasão, mantendo-o como assunto do texto) ou *teu* bem-querer (como se ela falasse com Jasão, que estaria na posição de narratário).

Sob rigor, pensando no sistema atual dos pronomes possessivos do Português Brasileiro, a expressão “seu bem-querer” já admitiria a dupla interpretação desde sua primeira ocorrência. A partir do momento em que você “ficou sendo o formante de segunda pessoa” (Fiorin, 1999, p. 89), ele trouxe, “de sua origem como forma de tratamento, os possessivos sua/sua/seus/suas” (Bagno, 2012, p. 769). Assim, os pronomes possessivos de terceira pessoa passaram a ser empregados com valor de segunda. Neves reconhece as construções com *seu(s)* e *sua(s)* geram facilmente duplo sentido, pois “tanto podem fazer referência à 2ª pessoa (correspondente ao pronome você ou a pronomes de tratamento) como à 3ª pessoa do discurso” (2018, p. 519). Isso não significa, porém, que a

5 As rubricas da peça indicam que Joana vai encontrar Jasão em breve: “Apaga a luz do set das vizinhas; orquestra sobe; JASÃO vai aparecendo no outro lado do palco; JOANA, fazendo movimentos que corresponderão à sua caminhada até em casa, começa a cantar” (Buarque; Pontes, 1998, p. 83).

ambiguidade sempre irá se manifestar. No caso do percurso da letra de “Bem-querer”, a hipótese de que “seu” fosse um pronome de terceira pessoa era a mais aceitável: o uso da expressão “bem-querer” para se referir a Jasão e a Joana, bem como a ausência de outras marcas de segunda pessoa não sugeriam duplo sentido, o que só ocorre a partir do verso “Pra você ficar um pouco mais”, que desencadeia uma releitura da letra da canção, em que Jasão se torna, inequivocamente, narratário do texto.

Assim, as expressões “meu bem-querer” e “seu bem-querer” – designando respectivamente Jasão e Joana – contribuem para o jogo actancial de proximidades e distanciamentos, de regularidades e irregularidades, de repetições e alterações de sentido que caracteriza a letra da canção. O uso do mesmo substantivo composto para identificar os dois atores estabelece um paralelismo figurativo entre eles, como se eles representassem papéis equivalentes naquela relação afetiva. Já os pronomes possessivos distinguem os bem-quereres, de acordo com o ponto de vista de Joana: “meu bem-querer” é Jasão; “seu bem-querer” é ela mesma. Mas ambas as expressões, como vimos, funcionam, na verdade, como embreagens que “instalam no enunciado os actantes da enunciação (*eu/tu*)” (Fiorin, 1999, p. 43). Assim, a relação entre narrador (*eu*, Joana) e narratário (*você*, Jasão) que, num primeiro momento, está implícita no texto vai se tornando mais clara ao longo da letra, o que é plenamente coerente com a cena subsequente de *Gota d’água*.

Analisando mais detidamente as estrofes ímpares de “Bem-querer”, todas elas têm estrutura sintática semelhante. Depois de uma oração temporal, que apresenta uma hipótese por meio do futuro do subjuntivo, vem um enunciado iniciado pela construção *há de* + infinitivo, que tem valor de “futuro promissivo” (Borba, 2002, p. 797).

Quadro 1 – Estrutura sintática das estrofes ímpares

Construção hipotética temporal	Ação necessária do narratário
<i>Quando o meu bem-querer me vir</i>	<i>(Estou certa que) há de vir atrás Há de me seguir por todos Todos, todos, todos os umbrais</i>
<i>E quando o meu bem-querer sentir Que o amor é coisa tão fugaz</i>	<i>Há de me abraçar co’a garra A garra, a garra, a garra dos mortais</i>
<i>E quando o meu bem-querer ouvir O meu coração bater demais</i>	<i>Há de me rasgar co’a fúria A fúria, a fúria, a fúria assim dos animais</i>

Fonte: Elaboração própria

O traço semântico de promessa das construções “há de vir”, “há de me seguir”, “há de me abraçar” e “há de me rasgar” merece uma análise mais detida. Não é Jasão quem faz as promessas, embora ele esteja na posição de sujeito em todas essas ocorrências do verbo *haver*. Na realidade, é Joana que declara que são estas (“vir”, “seguir”, “abraçar” e

"rasgar") as ações que ela espera que Jasão pratique ao vê-la, ao perceber a fugacidade do amor e ao ouvir o coração dela "bater demais".

O verbo *haver*, nas construções com valor de futuro, funciona como auxiliar e combina-se "com o infinito mediante a preposição *de*", indicando "necessidade, dever, obrigação" (Ali, 1964, p. 73). Por isso, não se pode falar que há correspondência entre o futuro do presente simples e a conjugação composta com *haver de* + infinitivo. No primeiro caso, o sentido aponta para uma possibilidade; no segundo, para uma promessa, para uma declaração de intenção, para uma afirmação de vontade.

A construção *há de* + infinitivo indicaria, num primeiro momento, "necessidade deôntica", de acordo com o conceito de verbos modalizadores de Neves (2000, p. 62-63). Mas existe uma "expressão de volição" prévia, pois é Joana quem deseja que Jasão venha a fazer isso ou aquilo. Assim, na vertigem actancial de "Bem-querer", as modalidades volitiva e deôntica se misturam: o narrador quer que o narratário aja de certa forma e, para isso, projeta-lhe um comportamento futuro, como se se tratasse de uma necessidade. A oração "Estou certa que", presente apenas na primeira estrofe, confirma essa mistura entre os desejos de Joana e as obrigações de Jasão.

Considerando as sequências de formas verbais no futuro do subjuntivo ("vir", "sentir" e "ouvir") e dos verbos principais do futuro composto ("vir", "seguir", "abraçar" e "rasgar") – que exprimem "a simultaneidade eventual" (Fiorin, 1999, p. 187) entre os acontecimentos –, é possível notar um acréscimo semântico em cada uma das sequências, num processo de acumulação e amplificação, pois as formas verbais estão dispostas "numa ordem ascendente, em que o posterior diz um pouco mais do que o anterior" (Fiorin, 2014, p. 147), formando uma gradação.

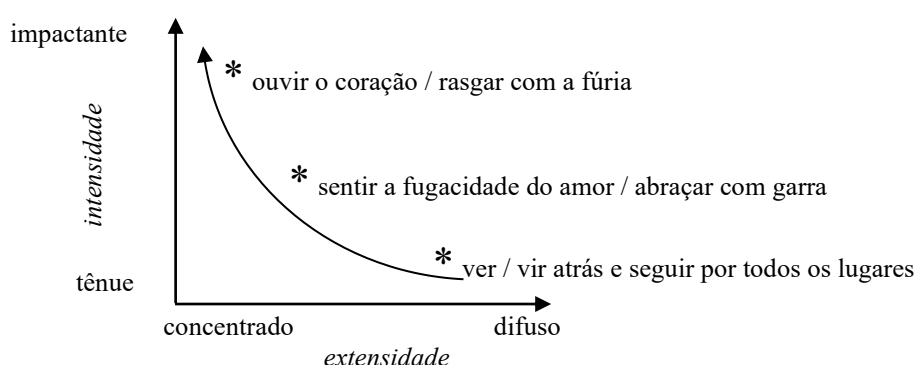
Primeiro, Jasão *verá* Joana; depois, *sentirá* a fugacidade do amor; por fim, *ouvirá* o coração dela. Diante disso, ele *virá* atrás dela, *seguir-la-á* em todos os lugares, *abraçá-la-á* com garra e *rasgá-la-á* com fúria. Na primeira sequência, parte-se de uma ação que independe da vontade ("ver"), para chegar ao reconhecimento da efemeridade dos afetos ("sentir") e, finalmente, à percepção de como os sentimentos de Joana são intensos ("ouvir"). Esse acúmulo de elementos afetivos também se dá nas orações principais de cada estrofe: Jasão começa vindo atrás de Joana e a seguindo, o que pressupõe algum grau de afastamento físico ainda; depois, ele a abraça, iniciando uma relação física que é intensificada, em seguida, pela metáfora presente na expressão "me rasgar".

Esse processo de intensificação, que é base da gradação, pode ser analisado à luz da noção de tensividade, entendida como "o lugar imaginário em que a intensidade – ou seja, os estados de alma, o sensível – e a extensividade – isto é, os estados de coisas, o inteligível – unem-se uma à outra" (Zilberberg, 2011, p. 66). Analisando então as estrofes ímpares de "Bem-querer" a partir das dimensões da intensidade e da extensividade e dos respectivos fúntivos "impactante vs. tênue" e "concentrado vs. difuso" (Zilberberg, 2011, p. 67), há um movimento simultâneo em direção ao impacto e à concentração.

Como o fato semiótico é complexo, pensamos, à escuta dos discursos que entre a intensidade e a extensidade se exerce uma “implacável” correlação inversa, uma “lei draconiana” que entrelaça, de um lado, o impactante e o concentrado e, de outro, o tênue e o difuso. Tudo se passa como se o impacto irrompesse às custas da difusão e assim reciprocamente, como se a multiplicação que está no princípio do difuso se convertesse em divisão para o impacto. (Zilberberg, 2011, p. 68).

Graficamente, pode-se representar assim o percurso tensivo das sequências de verbos em gradação nas estrofes ímpares de “Bem-querer”.

Gráfico 1 – Percurso tensivo das sequências de verbos



Fonte: Elaboração própria, a partir de Zilberberg (2011, p. 69)

Na primeira estrofe, depois de ver Joana, Jasão “há de vir” atrás dela e há de segui-la por “todos os umbrais”. Lembrando que a intensidade rege a extensidade, o elemento tênue presente na ação de *ver* combina-se com o elemento difuso de percorrer todos os espaços possíveis para encontrar o bem-querer. Na terceira estrofe, torna-se mais evidente o percurso *difuso* → *concentrado* e *tênue* → *impactante*, por meio da relação entre “sentir / Que o amor é coisa tão fugaz” e “abraçar co’a garra / A garra, a garra, a garra dos mortais”. Finalmente, na quinta estrofe, o máximo da concentração (na ação de reconhecer o coração de Joana batendo demais) combina-se com ao máximo de impacto (“rasgar co’a fúria / A fúria, a fúria, a fúria assim dos animais”).

Ainda na perspectiva tensiva, analisando as subdimensões da espacialidade e da temporalidade, vale lembrar que o espaço “se concentra (ou se fecha) quando percorrido com maior velocidade e se dilata (ou se abre) com a perda de celeridade, expondo todos os segmentos intermediários do seu percurso” (Tatit, 2019, p. 69). Assim, o fechamento do espaço é análogo ao movimento temporal que vai da “*apreensão*, a *retenção*, a *potencialização do advindo*” ao “*foco*, a *protensão*, a *atualização do por-vir*” (Zilberberg, 2011, p. 76). Na letra de “Bem-querer”, esse por-vir, discursivizado por todas as formas

verbais no futuro, reitera a urgência dos afetos e remete às hipóteses levantadas por Joana e às ações que ela acredita que Jasão *há de* praticar.

Passando para a análise das estrofes pares de “Bem-querer”, a segunda e a quarta também têm estrutura sintática semelhante. A sexta rompe, em alguns aspectos, com o padrão de regularidade da letra da canção.

Quadro 2 – Estrutura sintática das duas primeiras estrofes pares

Construção hipotética temporal	Ação necessária
<i>E quando o seu bem-querer mentir Que não vai haver adeus jamais</i>	<i>Há que responder com juras Juras, juras, juras imorais</i>
<i>E quando o seu bem-querer pedir Pra você ficar um pouco mais</i>	<i>Há que me afagar có'a calma A calma, a calma, a calma dos casais</i>

Fonte: Elaboração própria

Quadro 3 – Estrutura sintática da última estrofe par

Construção hipotética temporal	Ação esperada do narratário
<i>E quando o seu bem-querer dormir</i>	<i>Tome conta que ele sonhe em paz Como alguém que lhe apagasse a luz, Vedasse a porta e abrisse o gás.</i>

Fonte: Elaboração própria

Nas três construções temporais, Joana está na posição de agente das ações de “mentir”, “pedir” e “dormir”. Ao “mentir / Que não vai haver adeus jamais”, na segunda estrofe, ela reconhece a efemeridade do amor, assim como Jasão, que, na terceira estrofe, iria “sentir / Que o amor é coisa tão fugaz”. Ao “pedir” para Jasão “ficar um pouco mais”, na quarta estrofe, ela adota uma postura de fragilidade, como se estivesse admitindo, a despeito da fugacidade dos afetos, a intensidade do amor que os unia, da mesma forma que Jasão, na quinta estrofe, iria “ouvir” o coração dela “bater demais”. Na última estrofe, explora-se uma ambiguidade com o verbo “dormir”, que pode remeter ao descanso, mas também à morte.

Já as orações principais da segunda e da quarta estrofe, embora apresentem uma construção semelhante às estrofes ímpares, tem a particularidade – como já apontamos – de apagar o agente das ações de “responder com juras [...] imorais” e “afagar có'a calma [...] dos casais”. É necessário que alguém faça isso, mas Joana parece sugerir que não será Jasão o responsável pelas juras ou pelos afagos. Assim, se as estrofes ímpares indicam algum grau de proximidade, de reciprocidade, de harmonia entre Joana e Jasão, as duas primeiras estrofes pares vão na direção oposta.

A última estrofe par quebra o princípio das anáforas das cinco primeiras estrofes, com a expressão “Quando” / “E quando” e a forma verbal “há” iniciando cada uma um bloco de dois versos. Embora a última estrofe comece com o “E quando”, a oração temporal ocupa apenas um verso, e a oração principal subsequente começa com um verbo no imperativo, expressando o desejo de Joana de sonhar em paz. A expressão *tomar conta* expressa a ideia de carinho, de cuidado, de acolhimento, e Joana está pedindo a Jasão para que ele garanta-lhe a tranquilidade, alterando a postura de distanciamento dos dísticos finais das estrofes pares anteriores.

Na última estrofe, é preciso ainda compreender o emprego do pronome “ele”, que se refere a Joana. Pode-se considerá-lo um caso de silepse de gênero, justificado pelo fato de o pronome ter um valor anafórico, pois retoma a expressão “seu bem-querer”, que é masculina. Mas não é só isso. Esse pronome reto mantém o efeito da embreagem em “seu bem-querer”, tornando menos explícito o processo de referenciação do texto, o que também contribui para a vertigem actancial da canção.

O pedido de Joana para que Jasão cuide do seu sono – o que, nos dois primeiros versos da última estrofe, tem os traços semânticos de ternura e amparo – ganha contornos mórbidos com a comparação presente no dístico final: “Como alguém que lhe apagasse a luz, / Vedasse a porta e abrisse o gás” sugere não apenas a morte, mas um assassinato, de modo que a paz de Joana só poderia se dar se ela morresse dormindo. Desse modo, essa estrofe é mais incisiva e disruptiva de que as demais, em que as repetições de “todos”, “juras”, “garra”, “calma” e “fúria” – que configuram um caso de reduplicação (ou epizeuxe), “bastante usada na linguagem cotidiana” (Fiorin, 2014, p. 116) – produzem um efeito de previsibilidade, completamente quebrado pela comparação com a morte pela intoxicação por gás.

“Bem-querer”: a melodia

Os compositores da canção popular têm a capacidade de “equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia”, num “malabarismo” que promove a “junção da sequência melódica com as unidades linguísticas” (Tatit, 1996, p. 9). Especificamente em relação a “Bem-querer”⁶, a intensidade dos afetos e a vertigem actancial encontradas na letra se manifestam por meio de uma melodia previsível, o que reforça as reiterações verbais da canção.

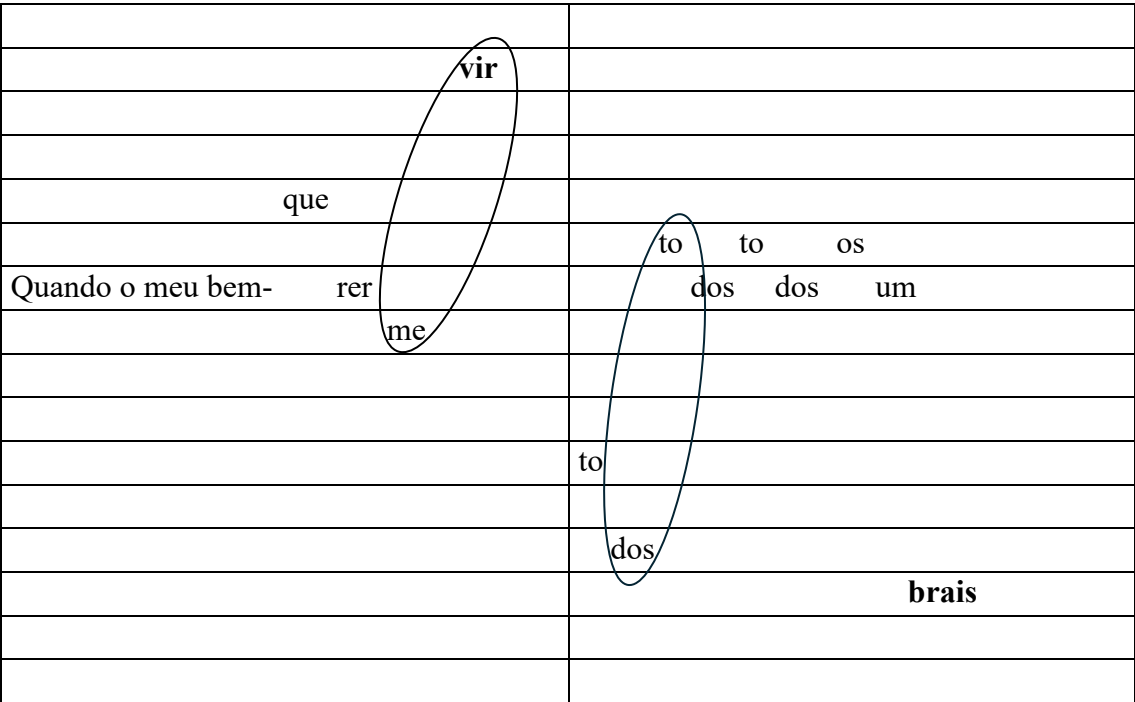
6 “Bem-querer” teve duas gravações na década de 1970: a primeira, por Chico e Bethânia no disco *Chico Buarque e Maria Bethânia ao vivo* (1975), e a segunda, por Bibi Ferreira em *Gota d’água* (1977).

Entre a nota mais grave e a nota mais aguda da melodia⁷, há um intervalo de 12 semitons, presente em cinco das seis estrofes da canção.

Toda inflexão da voz para a região aguda, acrescida de um prolongamento das durações, desperta tensão pelo próprio esforço fisiológico da emissão. Esta tensão física corresponde, quase sempre, a uma tensão emotiva e o ouvinte já está habituado a ouvir a voz do contar em alta frequência relatando casos amorosos, onde há alguma perda ou separação que gera um grau de tensão compatível (Tatit, 1997, p. 101).

Mas, em “Bem-querer”, existe um distanciamento entre a nota mais aguda (que corresponde à última sílaba do primeiro verso da 1ª, da 2ª, da 3ª, da 4ª e da 6ª estrofe) e a mais grave (que corresponde à última sílaba do quarto verso das mesmas estrofes), destacadas na figura⁸ a seguir.

Figura 1 – Distanciamento entre as notas



Fonte: Elaboração própria

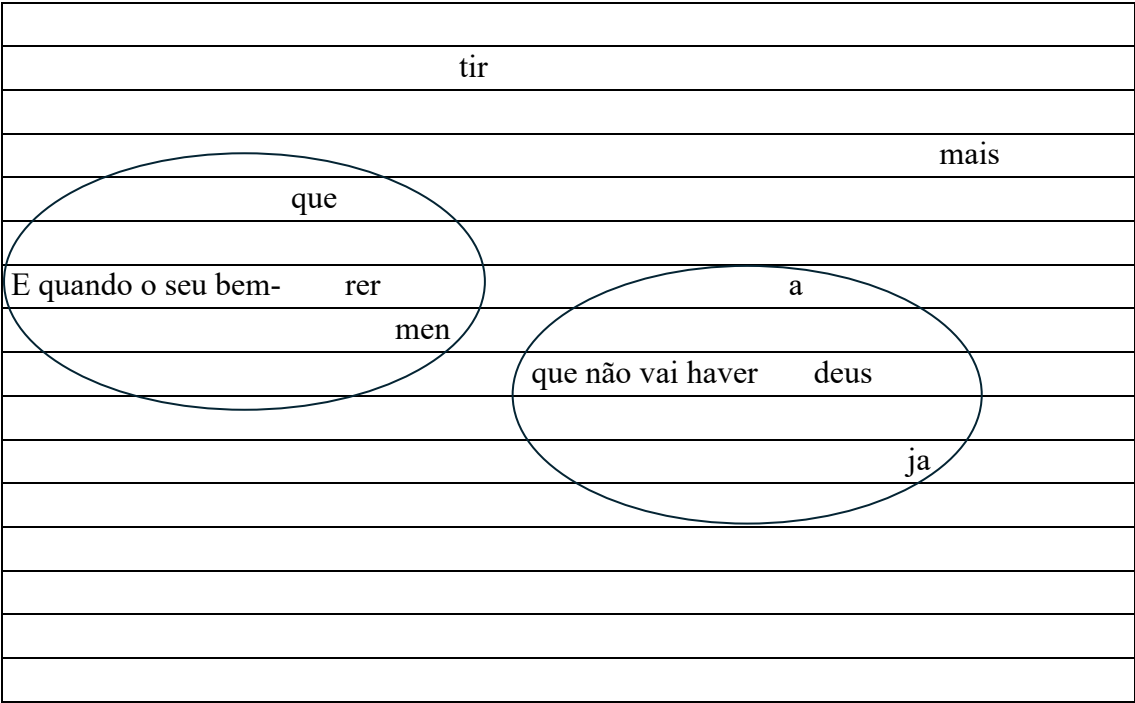
7 Por ser uma canção composta para uma peça de teatro e, como tal, feita para ser entoada no palco, pode haver pequenas diferenças melódicas entre as interpretações de atores de cada montagem de *Gota d'água*. Assim, optou-se por tomar como referência a melodia da primeira gravação de “Bem-querer” (Cf. Buarque, 2010, p. 61-62).

8 Nos esquemas usados para apresentar a melodia da canção, cada uma das linhas corresponde a um semitom. Esse é o modelo consagrado na Semiótica da canção, a partir das propostas teóricas de Tatit.

O salto intervalar que leva à nota mais aguda é de apenas seis semitons, e os maiores saltos intervalares da canção (um deles também está indicado na imagem) são de sete semitons. Em geral, os saltos intervalares representam um movimento disjunto, compatível com uma letra – como é o caso de “Bem-querer” – que revela falta, ausência, incompletude, efemeridade. De fato, a procura pelo registro agudo “sugere sempre continuidade (no sentido de prossecução), ou seja, outras frases devem vir em seguida a título de complementação, resposta ou mesmo como prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas de toda sorte” (Tatit, 1996, p. 21-22).

Em todas as estrofes (exceto na quinta, em que há apenas um salto), existem três saltos intervalares que aparecem logo após um mesmo motivo melódico.

Figura 2 – Saltos intervalares



Fonte: Elaboração própria

ju ju i
ras ras mo

com

Há que responder ju ju

ras ras

rais

Em pontos diferentes da tessitura, há cinco notas no mesmo tom, seguidas de uma rápida descida em graus imediatos. Depois, vêm os saltos intervalares. Se os saltos são a forma intensa dos movimentos disjuntos, os graus imediatos fazem o mesmo papel para os movimentos conjuntos (Tatit, 1999, p. 128). As repetições sistemáticas do mesmo motivo, espalhadas por cada uma das estrofes, dão previsibilidade melódica à canção, respondendo às tensões provocadas pelos saltos intervalares. Se, no plano da letra, havia um jogo entre o *eu* e o *tu*, entre “o meu bem-querer” e “o seu bem-querer”, entre a urgência e a efemeridade dos afetos, essa vertigem também se manifesta no nível melódico, em que os movimentos conjuntos e disjuntos vão se fundindo.

CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada, v. 18, n. 2, p. 251-275, 2025

As repetições melódicas de “Bem-querer” podem ser vistas como um princípio de tematização, pois existe “um motivo melódico recorrente” e “a reprodução de segmentos da mesma natureza”, de maneira que “a própria noção de alteridade permanece em grande medida anulada” (Tatit, 2016, p. 56). Pensando, porém, em canções temáticas clássicas, como “O que é que a baiana tem?” ou “País tropical”, fica difícil defender a ideia de que “Bem-querer” seja um caso de tematização. Nas canções temáticas, é comum que, na letra,

[...] exalte-se a mulher desejada, a terra natal, a dança preferida, o gênero musical, uma data, um acontecimento, enquanto na melodia manifesta-se uma tendência para a formação de motivos e temas a partir de decisões musicalmente complementares: aceleração do andamento, valorização dos ataques consonantais e acentos vocálicos (consequentemente, redução das durações) e procedimentos de reiteração (Tatit; Lopes, 2008, p. 18-19).

Em “Bem-querer”, apesar de algumas sequências melódicas temáticas, existe uma exploração vertical da tessitura, acompanhada de reiterados saltos intervalares, o que aproxima a canção do universo da passionalização, quando a letra costuma abordar

[...] a ausência do outro, o sentimento (presente, passado ou futuro) de distância, de perda [...], enquanto na melodia manifestam-se direções que exploram amplamente o campo da tessitura (de praxe, mais dilatado), servindo-se mais de uma vez de decisões musicalmente complementares: desaceleração do andamento, valorização das durações vocálicas, sobretudo para definir os pontos de chegada – portanto, a direção – dos segmentos melódicos, e, por fim, a prevalência da desigualdade temática (Tatit; Lopes, 2008, p. 21).

A única estrofe que rompe com o padrão melódico das demais é a quinta. Do ponto de vista da letra, não há ruptura alguma. Pelo contrário. As figuras do coração batendo excessivamente e dos animais furiosos estão plenamente integradas ao percurso discursivo da letra. Mas musicalmente há uma evolução, que, na forma intensa, funciona como um desdobramento e, na extensa, praticamente como uma segunda parte.

Cada uma das cinco primeiras estrofes pode ser dividida em dois dísticos, marcados pelas anáforas “Quando” / “E quando” e “há de” / “há que”. Da primeira à quarta estrofe (esse modelo melódico se repete também na sexta), o primeiro verso começa dois tons acima do terceiro verso, o que projeta mais tensão na hipótese trazida pela construção temporal e menos tensão na resolução sobre o que fazer se a hipótese se concretize. Trata-se de uma correspondência termo a termo entre a letra e a melodia, formando praticamente um sistema simbólico. Na quinta estrofe, quebra-se esse padrão, e o segundo dístico começa um tom mais agudo do que primeiro.

Figura 4 – Quinta estrofe

virba
o meu coração ter
que demais
E quando o meu bem- rer
ou

Fonte: Elaboração própria

Figura 5 – Quinta estrofe

com a
Há de me rasgar fú
fú fú fú ssim a
ria a ria a ria a ria a dos nimais

Fonte: Elaboração própria

Embora os mesmos motivos melódicos das demais estrofes estejam presentes, o segundo verso da estrofe se mantém no registro agudo, num prolongamento das tensões que não é encontrado no restante da canção. O segundo e o terceiro salto intervalar não ocorrem, e a estrofe explora a tessitura mais horizontalmente. A distância entre a nota mais grave e a mais aguda diminui e fica em apenas sete semitons. Essas mudanças melódicas, apesar das características da concentração temática, “atenuam o excesso reiterativo” e “se reportam à alteridade típica das canções passionais” (Tatit, 2016, p. 59), o que é reforçado pelo fato de a melodia permanecer mais tempo nos registros agudos.

Outro elemento importante da melodia de “Bem-querer” – que fica bem evidente tanto na gravação de Chico e Bethânia de 1975, quanto na de Bibi Ferreira de 1977 – é a figurativização melódica, capaz de promover uma “integração ‘natural’ entre o que está sendo dito e o modo de dizer, algo bem próximo de nossa prática cotidiana de emitir frases entoadas” (Tatit; Lopes, 2008, p. 17). Além disso, sua origem está no fato de que o “canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala” (Tatit, 2004, p. 41).

Quando Barthes afirma ser necessário “que o canto fale”, afinal a música cantada é o espaço “onde *uma língua encontra uma voz*” (2022, p. 257-261), ele reconhece que a canção traz para o interior da experiência estética a conversa cotidiana.

Pela figurativização captamos a voz que fala no interior da voz que canta. Pela figurativização, ainda, o cancionista projeta-se na obra, vinculando o momento do texto ao momento entoativo de sua execução. Aqui, imperam as leis de articulação linguística, de modo que compreendemos o que é dito pelos mesmos recursos utilizados no colóquio (Tatit, 1996, p. 21).

As sequências de notas no mesmo tom, que se repetem ao longo de “Bem-querer”, bem como os muitos momentos em que as frases são entoadas com notas com variações melódicas mínimas permitem que o intérprete, mais facilmente, possa produzir “impressões imediatas de exclamação, indagação, hesitação ou simples asserção” (Tatit; Lopes, 2008, p. 18).

Além disso, a letra de “Bem-querer”, apesar de sua vertigem actancial, acaba por instalar explicitamente narrador e narratário no texto, presentificando a relação intersubjetiva entre Joana e Jasão que contribui “para a construção do gesto oral do cancionista”: de fato, “presença da fala também repercute na letra da canção”, pois seus elementos dêiticos indicam “que a melodia é também uma entoação linguística e que a canção relata algo cujas circunstâncias são revividas a cada execução” (Tatit, 1997, p. 103).

O fato de “Bem-querer” fazer parte de uma peça de teatro – gênero que, por sua natureza, explora as múltiplas possibilidades da fala – é mais um elemento que reforça a importância da dimensão oral da letra e da melodia da canção. As repetições ao final de cada uma das cinco primeiras estrofes (“por todos / Todos, todos, todos os umbrais”, “com juras / Juras, juras, juras imorais”, “co’a garra / A garra, a garra, a garra dos mortais”, “co’a

calma / A calma, a calma, a calma dos casais” e “co’a fúria / A fúria, a fúria, a fúria assim dos animais”), sempre com as mesmas rimas e praticamente com a mesma estrutura sintática, produzem um duplo efeito: de um lado, contribuem para a previsibilidade melódica da canção, embora sempre haja um salto intervalar no meio da enumeração; de outro, remetem a uma característica natural da fala, sobretudo quando se pretende reforçar algo, num processo de aumento das tensões afetivas do texto.

A combinação de sequências temáticas, estrutura passional e traços figurativos faz com que “Bem-querer” produza uma sensação de vertigem melódica: a voz que procura o grave, depois de ter estado nos registros mais agudos, as frases no mesmo tom e os saltos intervalares, enfim, as previsibilidades e as rupturas parecem “concretizar sensorialmente as abstrações [...] do conteúdo, instaurando, assim, um *novo saber* sobre o mundo” (Barros, 2001, p. 154). É a vertigem melódica confirmando a vertigem actancial.

| “Bem-querer”: o contexto

Gota d’água foi criada a partir do texto da *Medeia* de Vianinha, que, por sua vez, baseou-se no texto homônimo de Eurípedes. Há aí um percurso de intertextualidades por cumplicidade que combina ciúme, cólera, vingança. Nos três dramas, então com dois filhos pequenos, Jasão e Medeia/Joana acabam se separando, porque ele resolve se casar com a filha de Creonte. A protagonista das peças não aceita essa decisão, pois, como acontece na espera fiduciária, ela “‘pensa poder contar’ com o sujeito de fazer [no caso, Jasão] para a realização de ‘suas esperanças’ e/ou de ‘seus direitos’” (Greimas, 2014, p. 238).

De fato, na letra de “Bem-querer”, Joana demonstra suas expectativas em relação a Jasão, quando ela afirma, por exemplo, “Estou certa que há de vir atrás” ou quando ela repete as construções com *há de* + infinitivo: “Há de me seguir”, “Há de me abraçar” e “Há de me rasgar”. Mas essas expectativas sobre como Jasão deve ou não agir fazem parte de um “contrato imaginário, [...] já que sua modalização deôntica é produto da ‘imaginação’” (Greimas, 2014, p. 238) de Joana.

Mais do que decepcionada, Medeia/Joana se sente ofendida quando é trocada por uma mulher mais rica e mais jovem. Afinal, o que

[...] distingue o ofendido do decepcionado é o fato de o sofrimento ser originário, no caso da ofensa, da *ação* do sujeito de fazer, ao passo que na decepção, ao contrário, é causado pela *inação*. Mas [...] basta sua presença, ativa ou inativa, para que o sujeito de fazer provoque uma *resposta* que assume a forma de um sentimento de malevolência inicialmente, e de vingança, em seguida (Greimas, 2014, p. 245-246).

Nos três dramas, quando ocorre o primeiro encontro do casal em cena, Medeia/Joana aponta o que seria a ingratidão de Jasão, pois ele não reconhece a importância dela para os sucessos que ele obteve.

Na tragédia euripidiana, Medeia é que adormece o dragão, na expedição dos argonautas, para que Jasão pudesse obter o velo de ouro.

Pelas primícias principio: quem
Salvou tua vida, os gregos sabem, todos
os nautas de Argo, quando em touros fogo-
arfantes impuseste o jugo, quando
semeaste o campo de abrigava a morte.
E a serpente-vigia que abraçava
com a rosca de anéis o velo de ouro
assassinei, e fiz jorrar a luz.
(Eurípedes, 2010, p. 65-67)

No Caso Especial de Oduvaldo Vianna Filho, Medeia relembra seus esforços para que Jasão pudesse começar sua carreira musical.

Deixei minha casa execrada de meu pai, meu irmão, toda minha gente. Te dei dois filhos, e você não, não fez legal nossa união e eu aceitei, cega de confiança. Porque fomos esperar dias melhores e trabalhei por você e ouvi teus desânimos, tua vacilação, você perdeu empregos, ganhava misérias por aí tocando violão, e eu trabalhando, você ficou doente seis meses na cama, e eu na tua cabeceira, minha pele secando, os músculos afrouxando, mas ali, nunca perdi o ânimo e te ajudei a pagar suas roupas, paguei para você comprar o direito de gravar um primeiro disco que só nós ouvimos e mais ninguém?! (Vianna Filho, 1999, p. 143).

Em *Gota d'água*, a cobrança de Joana é ainda mais intensa.

Pois bem, você
vai escutar as contas que eu vou lhe fazer:
te conheci moleque, frouxo, perna bamba,
barba rala, calça larga, bolso sem fundo.
Não sabia nada de mulher nem de samba
e tinha um puto dum medo de olhar para o mundo.
As marcas do homem, uma a uma, Jasão,
tu tirou todas de mim. O primeiro prato,
o primeiro aplauso, a primeira inspiração,

a primeira gravata, o primeiro sapato
de duas cores, lembra? O primeiro cigarro,
a primeira bebedeira, o primeiro filho,
o primeiro violão, o primeiro sarro,
o primeiro refrão e o primeiro estribilho
(Buarque; Pontes, 1998, p. 89).

O diálogo entre Jasão e Medeia/Joana é um dos momentos mais célebres dos três textos teatrais e, especialmente em *Gota d'água*, a conversa atinge altos níveis de agressividade, sobretudo quando Jasão tenta dizer a Joana que ele tem o direito de ver os próprios filhos.

JOANA. *Meus filhos! Eles não são filhos de Jasão!*
Não têm pai, sobrenome, não têm importância.
Filhos do vento, filhos de masturbação
de pobre, da improvidência e da ignorância.
São filhos de um meio-fio de um beco escuro.
São filhos de um subúrbio imundo do país.
São filhos da miséria, filhos do monturo
que se acumulou no ventre de uma infeliz...
São filhos da puta, mas não são filhos teus,
seu gigolô!...
(JASÃO agarra JOANA pela cabeça e bate contra a parede.)
JASÃO. Sua puta, merda, pereba!
Agora você vai me ouvir, juro por Deus,
sarna, coceira, cancro, solitária, ameba,
bosta, balaio, eu te deixei sabe por quê?
Doença, estupor, vaca chupada, castigo,
eu te deixei porque não gosto de você.
Não gosto, porra, e não quero viver contigo.
Não tem idade nem ambição, mãe do cão,
só isso, não quero, não gosto mais de ti,
(JASÃO solta JOANA que cai. JASÃO sai.)
JOANA. Não vai, Jasão. Fica mais um pouco, Jasão.
Não vai. Pelo amor de Deus, Jasão, volta aqui.
Gigolô, quero dizer mais, não vai embora,
sacaninha, aproveitador, volta Jasão!
Não, Jasão, por favor, Jasão, não vai agora.

(Falou isso chorosa; de repente, para e retoma o controle.)

Mas vou me vingar, isso não fica assim, não...

(Buarque; Pontes, 1998, p. 91-92).

A última fala de Joana oscila entre o desespero e a raiva, entre a postura de fragilidade e certa altivez, entre um pedido sincero para que Jasão não vá embora e a disposição para continuar a briga. Ao final, de volta ao controle emocional, ela revela o desejo de vingança, que, “após a falta fiduciária [e] o surgimento dos componentes essenciais à competência do sujeito, na forma de um querer e de um poder-fazer, [...] pode se transformar em vingança” (Greimas, 2014, p. 247).

O programa narrativo da vingança se constitui como um processo de compensação, “em que um deve ser ‘ressarcido moralmente’ e o outro, ‘punido’”, de modo que “o equilíbrio intersubjetivo buscado se torna uma espécie de equivalência passional” (Greimas, 2014, p. 249). O desejo e a realização da vingança não estão explícitos na letra de “Bem-querer”. Embora a canção sugira equilíbrios e desequilíbrios passionais, que podem até mesmo funcionar como um programa de compensação, o percurso *sofrer* → *fazer sofrer* → *sentir prazer* da vingança não pode ser identificado nos versos de Chico Buarque.

Acontece que “Bem-querer” não é um texto isolado. Ele faz parte de uma peça de teatro, na qual se encaixa orgânica e coerentemente. Assim, *Gota d’água* é o contexto – entendido aqui com o conjunto de “elementos ideológicos e linguísticos que caracterizam o produtor e o sujeito da enunciação” (Barros, 2001, p. 144) – para “Bem-querer” e ambos os textos, que apresentam o mesmo enunciador, encaixam-se metonimicamente. É como se a letra da canção fosse mais uma fala da Joana na peça teatral.

Dessa perspectiva, a canção apresenta elementos proféticos. Na última estrofe, “dormir” e *sonhar* “em paz” são ações que, num primeiro momento, remetem ao descanso e estão na isotopia figurativa no carinho, do amor, do acolhimento. Mas, no dístico final, as ações de *apagar* “a luz”, *vedar* “a porta” e *abrir* “o gás” sugerem a morte por intoxicação e obrigam a uma releitura do significado de “dormir” e *sonhar* “em paz”, que passam a indicar um duplo sentido.

Essa proximidade entre a tranquilidade e a morte, que, na canção, pode ser vista como fim dos sofrimentos, torna-se, na peça como um todo, uma profecia para o programa narrativo de vingança de Joana, que também está presente na *Medeia* de Eurípedes e na de Vianinha. Na tragédia grega, antes de fugir, a protagonista mata os filhos com uma lança (Eurípedes, 2010, p. 139). No texto para a televisão, ela se suicida, comendo o mesmo doce envenenado que ela havia dado aos filhos (Vianna Filho, 1999, p. 156-157).

Em *Gota d’água*, no mesmo momento em que Jasão se casa com a filha de Creonte, Joana mata os filhos com um bolo envenenado e, depois, come um pedaço do mesmo bolo. A morte é vista como uma forma de chegar à paz e, ao mesmo tempo, de vingar-se de Jasão.

Meus filhos, mamãe queria dizer
uma coisa a vocês. Chegou a hora
de descansar. Fiquem perto de mim
que nós três, juntinhos, vamos embora [...].
(Dá um bolinho e põe guaraná na boca dos filhos)
A Creonte, à filha, a Jasão e companhia
vou deixar esse presente de casamento.
Eu transfiro para vocês a nossa agonia
porque, meu Pai, eu compreendi que o sofrimento
de conviver com a tragédia todo dia
é pior que a morte por envenenamento.
JOANA come um bolo; agarra-se aos filhos; cai com eles no chão [...]
(Buarque; Pontes, 1998, p. 173).

Na última conversa entre Jasão e Joana, antes do suicídio e dos assassinatos, ela finge não estar mais ressentida e, após um abraço, entoia “Gota d’água”, canção que, na peça, alça Jasão à fama. Expressões como “a voz que me resta”, “a veia que salta” e “a gota que falta” indicam a intensidade passional de uma situação-limite. O final da canção se torna, assim como aconteceu com “Bem-querer”, profético.

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
(Buarque; Pontes, 1998, p. 16).

O reconhecimento da permanência da mágoa e o tom de ameaça da forma verbal no imperativo antecipam o desfecho da peça, quando os corpos de Joana e das crianças são levados ao casamento de Jasão, no exato momento em que Creonte o nomeia seu sucessor. É como se alguém tivesse, de fato, apagado a luz, vedado a porta e aberto o gás.

| Referências

ALI, M. S. *Gramática Secundária da Língua Portuguesa*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1964.

BAGNO, M. *Gramática pedagógica do português brasileiro*. São Paulo: Parábola, 2012.

- BARROS, D. L. P. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Humanitas, 2001.
- BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, p. 2022.
- BECHARA, E. *Moderna gramática portuguesa*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2001.
- BENVENISTE, É. *Problemas de Linguística Geral I*. Campinas, Pontes / Editora da Unicamp, 1995.
- BORBA, F. S. *Dicionário de usos do Português do Brasil*. São Paulo: Ática, 2002.
- BUARQUE, C. *Chico Buarque – Songbook*, volume 3. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.
- BUARQUE, C.; PONTES, P. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- CARPEAUX, O. M. *História da Literatura Ocidental*, volume 1. São Paulo: Leya, 2011.
- Caso Especial: Medeira. *Memória Globo*, 2025. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/auditorio-e-variedades/caso-especial/noticia/caso-especial-medeira.ghml>. Acesso em: 28 mar. 2025.
- Diccionario de la lengua española*. 22. ed. Madrid: Real Academia Española, 2001.
- EURÍPEDES. *Medeira*. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 9-11.
- FERNANDES, F. *Dicionário de verbos e regimes*. Porto Alegre: Globo, 1944.
- FIORIN, J. L. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2014.
- FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1999.
- GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido II: ensaios semióticos*. São Paulo: Nankin / EDUSP, 2014.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LUFT, C. P. *Dicionário prático de regência verbal*. São Paulo: Ática, 2002.
- MACIEL, D. A. V. O teatro de Chico Buarque. In: FERNANDES, R. de. *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond / Biblioteca Nacional, 2004. p. 229-239.
- MAINGUENEAU, D. *L'énonciation en linguistique française*. Paris: Hachette, 2007.
- NEVES, M. H. M. *A gramática do português revelada em textos*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

- NEVES, M. H. M. *Gramática de usos do português*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- NOGUEIRA, R. S. *Dicionários de erros e problemas de linguagem*. Porto: Livraria Clássica Editora, 1969.
- PRIETO, M. H. U. *Dicionário de Literatura Grega*. Lisboa / São Paulo: Verbo, 2001.
- TATIT, L. *Passos da Semiótica Tensiva*. Cotia: Ateliê, 2019.
- TATIT, L. *Estimar canções: estimativas íntimas na formação do sentido*. Cotia: Ateliê, 2016.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê, 2004.
- TATIT, L. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.
- TATIT, L. *O cancionista*. São Paulo: Edusp, 1996.
- TATIT, L.; LOPES, I.C. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. Cotia: Ateliê, 2008.
- TV GLOBO. *Medeia*. Rio de Janeiro: Globo, 14 de fevereiro de 1974. Programa de TV.
- VIANNA FILHO, O. *Medeia*. *Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 93, n. 5, p. 127-158, 1993.
- VIEIRA, T. Nota preliminar. In: EURÍPEDES. *Medeia*. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 9-11.
- ZAPPA, R. *Para seguir minha jornada*: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- ZILBERBERG, C. *Elementos de Semiótica Tensiva*. São Paulo: Ateliê, 2011.

Como citar este trabalho:

CALBUCCI, Eduardo. Vertigem actancial em uma canção de *Gota d'água*. *CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada*, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 251-275, dez. 2025. Disponível em: <https://periodicos.flclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em "dia/mês/ano". <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v18i2.20353>.