

Do concreto ao melódico: a reverberação da poesia concreta na canção “De palavra em palavra” (1973) de Caetano Veloso¹

Ana Clara dos Santos Barbosa²

RESUMO

Desde o momento em que a poesia concreta surge, na década de 1950, encabeçada por Décio Pignatari e pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, esta, enquanto ideia e execução, mostra-se influente e presente em diversos setores – artísticos ou não – da sociedade brasileira. Pensando nisso, este trabalho busca analisar a maneira como o método de composição poética desenvolvido pelos expoentes do Movimento Concretista influenciou a produção musical de Caetano Veloso durante o período do Tropicalismo, especificamente no que diz respeito à canção “De Palavra em Palavra”, presente no LP “Araçá Azul” (1973). Como ponto de partida para esta pesquisa, foi observada a aproximação tanto do momento histórico como das pretensões artísticas existente entre os poetas paulistas e o grupo baiano, que fez com que os trabalhos desenvolvidos pelos concretistas se tornassem referência obrigatória para a análise da produção artística dos tropicalistas. A fundamentação teórica se apoia, no que se refere à literatura e poesia concreta, em Campos, Campos e Pignatari (2006), Campos (1974) e Paz (1972), ao período do Tropicalismo, em Favaretto (1996) e Perrone (1990) e à semiótica, em Santaella (1996). Dessa forma, além da aproximação existente entre ambos os grupos artísticos, foi analisada, através de uma perspectiva que envolve um pouco da análise semiótica e dentro de uma metodologia de pesquisa puramente bibliográfica, como definido por Tozoni-Reis (2010), a presença da teoria da poesia concreta na canção tropicalista.

Palavras-chave: poesia concreta; tropicalismo; semiótica; música brasileira

ABSTRACTO

Desde el momento en que surge la poesía concreta, en la década de 1950, encabezada por Décio Pignatari y los hermanos Augusto y Haroldo de Campos, ha sido, como idea y ejecución, influyente y presente en varios sectores - artísticos o no - de la sociedad brasileña. Con esto en mente, este trabajo busca analizar la forma en que el método de composición poética desarrollado por los exponentes del Movimiento Concretista influyó en la producción musical de Caetano Veloso durante el período del Tropicalismo, específicamente en relación a la canción “De Palavra em Palavra”, presente em el LP “Araçá Azul” (1973). Como base de esta investigación, se observó la aproximación tanto del momento histórico como de las pretensiones artísticas existentes entre los poetas paulistas y el grupo bahiano, lo que hizo que los trabajos desarrollados por los concretistas se convertisen en referencia obligatoria para el análisis de la producción artística de los tropicalistas. El fundamento teórico se sustenta, en lo

¹ Artigo apresentado ao curso de Licenciatura em Letras Português – Espanhol da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), como requisito para a conclusão da graduação, sob orientação do Prof. Dr. Iedo de Oliveira Paes.

²Graduanda do curso de Licenciatura em Letras Português – Espanhol da UFRPE.

que respecta a la literatura y la poesía concreta, en Campos, Campos y Pignatari (2006), Campos (1974) y Paz (1972), el período del Tropicalismo, en Favaretto (1996) y Perrone (1990) y semiótica, en Santaella (1996). De este modo, además del acercamiento existente en los dos grupos artísticos, fue analizada, mediante una perspectiva que involucra un poco de un análisis semiótico, y dentro de una metodología de investigación puramente bibliográfica, tal como la define Tozoni-Reis (2010), la presencia de la teoría de la poesía concreta en la canción tropicalista.

Palabras clave: poesía concreta; tropicalismo; semiótica; música brasileña

1. INTRODUÇÃO

Tratar do Concretismo é tratar de ousadia. O movimento surgiu desafiador, contraditório e fora das amarras que tradicionalmente prendiam e rotulavam a poesia como poesia. Assumia, de acordo com Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari (2006), a característica de “[...] primeiro movimento literário brasileiro a nascer na dianteira da experiência artística mundial, sem defasagem de uma ou mais décadas” (p. 6). lam-se embora os versos e as rimas, dando lugar ao – até então, ou até hoje, estranho – aspecto verbivocovisual da poesia concreta. Não só concreta, mas participante, fazendo-se presente “[...] no texto de propaganda, na paginação e na titulação do jornal, na diagramação do livro, no slogan de televisão, na letra de ‘bossa nova’. [...]” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D, 2006, p. 6-7).

Sendo participante, a poesia concreta apresentou algumas aproximações para com a ciência da Semiótica ou Lógica, no tocante às atribuições dadas ao signo linguístico dentro do espectro de composição e desenvolvimento deste tipo de poesia. Ao trabalhar com um poema que se constrói através de ideogramas e isomorfismos, os concretistas buscavam revolucionar a linguagem. Neste ponto, chegam perto dos estudos de Charles Sanders Peirce ao buscar fazer com que o leitor, dentro de um horizonte de significados, consiga compreender, sem que haja uma sintaxe discursiva, as atribuições dadas a determinado signo linguístico que, por si só, é capaz de compor um todo de significados presentes no poema.

Ao mesmo tempo, se observarmos o momento histórico do surgimento deste movimento poético, não é muito difícil perceber que está análogo ao processo de surgimento do Tropicalismo. Tal movimento, apesar de desenvolvido num espectro diferente daquele em que se constrói a poesia concreta, acabou por beber dos métodos de composição desta, não só devido ao tempo em que se localiza, mas também pelas relações interpessoais existentes entre seus desenvolvedores. Diante

disso, como observado por Favaretto (2000), é possível identificarmos a utilização de justaposições, sintaxe não discursiva e elementos de verbivocovisualidade em algumas canções do grupo baiano. Estas características, portanto, servem como um ponto de partida para a análise a ser realizada neste trabalho.

Sabendo disso, o objeto de estudo deste artigo, a canção “De palavra em palavra”, presente no álbum *Araçá Azul* (1973), será analisada, inicialmente, através de uma perspectiva semiótica. Com ela, buscaremos compreender quais são os significados que compõem os signos elencados pelo compositor que produzem a significação geral do texto em questão, estes que possivelmente se constroem de forma análoga à teoria da poesia concreta, esta que objetivamos comprovar que se faz presente nos processos de composição de Caetano Veloso, especialmente no período de maior experimentação artística deste, momento este marcado pelo lançamento do álbum do qual a canção analisada é parte.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Inicialmente, é preciso observar que, um dos primeiros pontos destacados pelos concretistas, ainda na fase de desenvolvimento da “vanguarda brasileira”, é a presença do espaço em branco enquanto um elemento composicional que torna completo o sentido do poema. Assim, Augusto de Campos (1993) observou o método “concreto” de se fazer poesia presente nas canções da bossa nova:

este procedimento, embora não usado com muita frequência, pode-se dizer que apareceu na música popular nacional com o advento da bossa-nova. Consiste na utilização da pausa considerada como elemento estrutural, como sendo um aspecto de som: som-zero. [...] faz com que a bossa-nova apresente vários pontos de contato com a música erudita de vanguarda, pós-weberiana, e, de um modo geral, com o Concretismo nas artes. (CAMPOS, A., 1993, p. 27).

Sendo assim, é perceptível que, por mais que a bossa nova não pertença, em completude, ao mesmo eixo de produção que a poesia concreta, ainda podemos observar determinados aspectos que são análogos quando traçamos paralelos entre ambas as produções. O próprio Campos (1993) considera, em uma de suas reflexões a respeito de música, que a bossa nova teria passado por um mesmo processo cultural

que a poesia concreta durante os anos de desenvolvimento da vanguarda poética, ainda que pertença ao âmbito musical.

O espaço em branco torna-se a ausência de som e a palavra e a prosódia tornam-se canção através do som da própria língua, aliado aos acordes minuciosamente selecionados pelo compositor para criar não uma junção de elementos que, separadamente, chegariam ao produto final buscado por este artista, mas algo que é harmônico do início ao fim, através de todos os significados trazidos por cada um dos elementos desta equação-canção. Como observado por Campos (1993):

Nota-se em algumas letras do movimento bossa-nova, a par da valorização musical dos vocábulos, uma busca no sentido da essencialização dos textos. Há mesmo letras que parecem não ter sido concebidas desligadamente da composição musical, mas que, ao contrário, cuidam de identificar-se com ela, num processo dialético semelhante àquele que os 'poetas concretos' definiram como 'isomorfismo' (conflito fundo-forma em busca de identificação). (CAMPOS, A., 1993, p. 38).

As composições do movimento da bossa nova, no entanto, servem apenas como um ponto de partida para a discussão central deste trabalho. Através dessas considerações, é possível traçar os primeiros paralelos e elementos análogos existentes no processo composicional da poesia concreta associada à canção, em "De palavra em palavra" (1973), composição de um dos maiores expoentes do movimento tropicalista: Caetano Veloso.

Considera-se, inclusive, que, a partir do surgimento do Tropicalismo, houve aproximação entre "os três rapazes de Perdizes" e a música popular brasileira. Ao mesmo tempo, a proximidade foi maior entre Augusto e Caetano, pois,

em 1966, [...] Augusto de Campos, em matéria jornalística saúda o jovem compositor baiano [...] e a sua música "Boa Palavra" [...]. Traça então paralelos entre a 'retomada da linha evolutiva' proposta por Caetano em entrevista e a deglutição estética de Oswald de Andrade, um dos artistas da palavra que inspiraram os poetas concretos. (PERRONE, C., 1990, p. 55)

Tal proximidade, inclusive, é citada pelo próprio Caetano Veloso em sua autobiografia, "Verdade Tropical", onde é perceptível que, da proximidade artística,

surgiu uma amizade entre os dois. Dentre os frutos desta parceria, podemos citar a versão musicada por Caetano Veloso do poema “O Pulsar”, de Augusto de Campos, no qual o efeito verbivocovisual dos concretistas pode extrapolar todos os seus limites, através de representações sonoras dos elementos gráficos do texto, visto que o som dos caracteres utilizados na composição destes poemas era de extrema importância para criar-se uma completude de sentido poético.

Ademais, a teoria da poesia concreta, em seu processo de desenvolvimento, passou a tratar de elementos bastante comuns àqueles que compunham os postulados de Charles Sanders Peirce acerca do estudo da semiótica. Ao nos debruçarmos no âmbito da palavra, é possível observar que os concretistas se baseavam na concepção de que o signo no poema concreto não era somente uma representação arbitrária de algo que existia no mundo, mas o “objeto” propriamente dito, pois de acordo com Campos, Campos e Pignatari (2006), tínhamos a palavra jarro, e esta designaria o objeto jarro enquanto conteúdo, dando fim ao que os autores definiam como “alusões e formalismos nirvânicos da poesia pura” (p. 68 – 69) e dando lugar ao que chamavam de isomorfismo.

Dito isso, o isomorfismo aproxima-se da semiótica da seguinte maneira: a palavra torna-se o objeto por ser o seu representante no campo linguístico em que se insere – neste caso, o poema concreto –, diante de todas as cargas de significação que o texto em questão carrega. Assim, como observado por Lúcia Santaella (1996):

[...] o signo é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele. Ora, o signo não é o objeto. Ele apenas está no lugar do objeto. Portanto, ele só pode representar esse objeto de um certo modo e numa certa capacidade. (SANTAELLA, L., 1996, p. 12)

3. METODOLOGIA

No seu processo de desenvolvimento, no recorte de tempo que vai de 1950 a 1960, os poetas concretos buscaram desenvolver, de forma completa, a teoria que pautaria o seu fazer literário. Dessa maneira, o presente trabalho baseia-se, de maneira geral,

nos métodos de análise e composição postulados pelos três autores paulistas. Assim, a presente pesquisa se deu através de método bibliográfico, pautando-se na minuciosa análise dos textos críticos e manifestos publicados por seus idealizadores, visando a posterior aplicação de tais métodos a nosso objeto de estudo. Outrossim, de acordo com Tozoni-Reis (2010),

[...] a produção de conhecimentos resulta do trabalho de investigação científica que toma a pesquisa bibliográfica como modalidade e não se reduz a uma apresentação das ideias de diferentes autores acerca do tema estudado. Do contrário, exige do pesquisador a produção de argumentações sobre o tema, oriundas de interpretação própria, resultado de um estudo aprofundado sobre o assunto. Concordar, discordar, discutir, problematizar os temas à luz das ideias dos autores lidos são os procedimentos dessa modalidade de pesquisa. (TOZONI-REIS, M. F. C., 2010, p. 37).

Como supracitado, elencamos como objeto de pesquisa a canção “De Palavra Em Palavra”, de Caetano Veloso, presente no disco “Araçá Azul” (1973), cuja aproximação com a experimentação poético-musical – que nos dá vazão para pensar a respeito exatamente de suas congruências em relação aos métodos composicionais concretos – é destacada por Celso Favaretto (2000), devido à inovação trazida para o Tropicalismo – esta já tão inovador –, principalmente por ser um dos últimos discos lançados no período.

Ademais, aplica-se aqui, análoga à teoria da poesia concreta, um pouco da análise semiótica, posto que pudemos observar claras referências no processo de criação da poesia concreta – principalmente quando chega à sua fase final, na qual o próprio Charles S. Peirce é citado como referência –, especialmente no tocante aos isomorfismos, parte crucial da composição da verbivocovisualidade da poesia concreta.

4. DESENVOLVIMENTO

4.1. Do poema concreto à canção tropicalista

Para dar início a esta discussão, é imprescindível a realização de um apanhado teórico acerca da poesia concreta e do Tropicalismo. Ambas surgem num momento

em que as críticas ao consumismo e conseqüentemente às mudanças trazidas pelas influências capitalistas de um mundo que começava a tornar-se globalizado estavam “em alta” e buscavam revolucionar campos culturais que, apesar de distintos, ainda assim apresentavam grande proximidade: a literatura e a música.

O grupo Noigandres³, formado por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, buscava tornar possível a criação de uma vanguarda brasileira. Dessa forma, pautaram sua teoria, principalmente, numa resposta à literatura clássica e erudita que tinha como base poemas cuja estrutura visava a uma revolução na linguagem. Outrossim, a “verbivocovisualidade”, termo de Joyce adotado pelos concretistas, definia-se como o elemento basilar para a composição desses poemas.

Diferentemente da poesia visual – associação errônea em relação à poesia concreta comumente difundida no âmbito escolar –, tais poemas não buscavam somente formar figuras através da disposição de palavras. O todo verbivocovisual se construía através da utilização de uma sintaxe definida pelos idealizadores do movimento como “não discursiva” que, ao invés de criar imagens, posicionava-se de forma que a leitura se tornava fluida e passível de liberdade, fazendo com que a poesia concreta se encaixasse firmemente no conceito da “obra de arte aberta”⁴. Dito isso, não havia mais um direcionamento “correto” de leitura do poema, este fazia-se completo através da ligação existente entre forma, conteúdo e sentidos, pois

funções-relações gráfico-fonéticas (“fatores de proximidade e semelhança”) e o uso substantivo do espaço como elemento de composição entretêm uma dialética simultânea de olho e fôlego, que, aliada à síntese ideográfica do significado, cria uma totalidade sensível “verbivocovisual”, de modo a justapor palavras e experiência num estreito colamento fenomenológico, antes impossível. (CAMPOS, A.; CAMPOS H; PIGNATARI, D., 2006, p. 72).

O Tropicalismo, por sua vez, como descrito por Celso Favaretto (2000), pôs em prática a antropofagia de Oswald de Andrade deglutindo elementos diversos para a

³ Grupo integrado pelos “pais” da poesia concreta no Brasil, os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e o poeta Décio Pignatari. Formado em 1952, na cidade de São Paulo, foi responsável por dar início ao movimento da poesia concreta e, através da revista “Noigandres e Invenção” (1952 – 1962), publicou os principais manifestos teóricos que compunham o desenvolvimento da poesia concreta enquanto projeto de vanguarda brasileira.

⁴ O termo refere-se à ideia defendida por Umberto Eco de que o texto dá liberdade para que o leitor, enquanto receptor da obra, extraia deste uma análise idiossincrática. Sendo assim, temos a noção de que a obra não se finda no autor, mas se expande infinitamente para as possíveis interpretações de cada um dos interlocutores que tiver acesso a estes textos baseado no que o autor foi capaz de provocar neles.

composição das suas canções. Além disso, “efetuiu a síntese de música e poesia, relação que vinha se fazendo desde o modernismo, embora raramente conseguida, pois a ênfase recaía ora sobre o texto ora sobre a melodia. [...]” (p. 32).

Para além do processo composicional da letra de canção propriamente dita, os tropicalistas passaram a incorporar elementos sonoros e visuais que extrapolavam os limites do que até então era bem aceito como música popular brasileira. Dessa maneira, mudaram a perspectiva de entendimento da canção, até então dominada pela crítica literária, utilizando-se da adição de guitarras elétricas, da forma como Gil e Gal exploravam suas vozes, além de recursos não musicais, como sons não tão agradáveis aos ouvidos e a diversidade de canais de gravação.

Favaretto (2000) observa, portanto, que a renovação da música brasileira proposta pelos tropicalistas se deu através da convergência existente entre melodia e texto, cuja inspiração estava baseada na bagagem literária trazida pelos integrantes do movimento, sendo esta representada por Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Oswald de Andrade e a poesia concreta.

É, inclusive, de grande importância que seja dado um pequeno destaque à presença do nome de João Cabral de Melo Neto nesta lista, visto que o foco principal desta análise se dará através dos pontos em comum existentes entre a canção tropicalista e a poesia concreta. Sabendo que esta não influenciou de imediato os tropicalistas – na verdade uma década depois que já estava sendo desenvolvida por seus idealizadores –, ainda assim pode se fazer presente, mesmo que de maneira indireta, no Tropicalismo.

Dito isso, ao tratarmos a respeito da obra de João Cabral de Melo Neto, é impossível não destacar a maneira peculiar através da qual este construiu sua poética: para Cabral, o fazer poético jamais resultaria de uma inspiração qualquer, mas fruto do rigor estético no processo de construção do texto em si – e não é à toa que recebeu da crítica a alcunha de “poeta-engenheiro”. Devido ao seu estilo de escrita, João Cabral teve sua produção reconhecida pelos concretistas no tocante aos isomorfismos presentes e muito bem executados em sua poesia. Diziam os concretistas:

Um arquiteto do verso, Cabral constrói seus poemas como que a lances de vidro e cimento. Em *Psicologia da Composição*, com a “Fábula de Anfion” e

“Antiode” (1946-1947), atinge a maturidade expressiva, já prenunciada em *O Engenheiro*.

Flor é a palavra
flor, verso inscrito
no verso, como
manhãs no tempo

diz ele em “Antiode”, e nada mais faz do que teoria da poesia concreta.
(CAMPOS, A; CAMPOS H; PIGNATARI, D., 2006, p. 56)

De acordo com Campos (1974), as aproximações entre poesia concreta e o Tropicalismo se dão, particularmente, através do “[...] processo de montagem e justaposição direta e explosiva de sonoridades vocabulares” (p. 289). O exemplo utilizado pelo concretista é a canção “Tropicália”, cuja composição se dá “[...] desde a colagem de frases feitas e citações até às rimas, que funcionam isoladamente, como células sonoras, expandidas pela repetição da sílaba final (“viva a mata-ta-ta / viva a mulata-ta-ta)” (p. 289).

Para o próprio Augusto de Campos, portanto, o grupo Noigandres não influenciou os baianos a ponto de decidir os rumos que seriam tomados pelo grupo. Favaretto (2000) destaca, inclusive, que “a análise das letras das canções tropicalistas indica um emprego discreto dos procedimentos típicos da poesia concreta (sintaxe não discursiva, verbi-voco-visualidade, concisão vocabular” (p. 51). Dessa forma, podemos considerar que além dos processos composicionais, o interesse compartilhado pela crítica ao consumo, aliado à busca por uma arte que reinventasse as linguagens da arte brasileira, fez com que ambos influenciassem uns aos outros, tornando o concretismo referência obrigatória do movimento.

4.2. A semiótica dos concretistas

A Semiótica ou Lógica baseia-se, principalmente, no estudo das estruturas que são parte crucial da composição de um signo. Este, por sua vez, coloca-se enquanto elemento principal de toda e qualquer concepção de linguagem. De início, é importante salientarmos que a noção de linguagem está expandida em toda e qualquer situação de comunicação onde dois ou mais interlocutores utilizam-se de determinados signos para que este processo seja realizado de maneira completa. A

presente análise, no entanto, baseia-se na observação da linguagem cujos signos se expressam através das palavras: a língua.

No tocante à língua, é imprescindível elencarmos o fato de que ela não está, neste artigo, sendo analisada em sua forma crua, mas a partir de sua utilização enquanto forma de linguagem na poesia concreta. Durante seu processo de desenvolvimento, aqueles que a pensaram idealizavam a criação de uma nova forma de linguagem na qual o signo não é mais uma mera representação de algo que existe no mundo real, mas que está intrinsecamente ligado a este objeto. Ademais, tinham como foco ir de encontro às figurações e metáforas da poesia clássica, cujo desenrolar se dava através de uma linguagem discursiva. Ao mesmo tempo, não podemos dizer que a criação de uma nova linguagem poética buscava acabar com as outras linguagens, posto que

A revolta da poesia concreta não é contra a linguagem. É contra a infuncionalidade e a formulização da linguagem. E contra a sua apropriação pelo discurso que a converte em fórmula. [...] Na poesia, por definição, tudo deve ser funcional. Mas nem tudo o que é funcional para a poesia o será também para o uso discursivo. Por isso, a poesia concreta não pretende ser uma panaceia para substituir a linguagem discursiva. A poesia concreta circunscreve o seu próprio âmbito e função autônomos dentro do campo da linguagem. Mas pretende influir sobre o discurso, na medida em que puder revivificar e dinamizar suas células mortas, impedindo a atrofia do organismo comum: a linguagem. (CAMPOS, A; CAMPOS H; PIGNATARI, D., 2006, p. 163).

Como exemplo, podemos utilizar o poema “terra” (1956) (anexo 1), de Décio Pignatari, cuja significação se constrói em cima de uma única palavra, esta que dá título ao texto. Através da fragmentação da palavra – elemento que é constituído pela utilização de uma organização dos termos que se aproxima da sintaxe não discursiva, bem como do recurso de *feedback*, como mencionado pelo próprio Pignatari – vemos uma clara exploração de suas capacidades morfológicas e semânticas mediante os termos “*terra – erra – ara terra – rara terra – terra ara terra*”.

Dessa maneira, podemos observar, num primeiro momento, que a palavra, mesmo estando “sozinha” no texto, não se esgota no tocante aos sentidos que carrega consigo, mas ainda depende da fragmentação de sua estrutura para que este

horizonte de significação se torne completo, pois, como observado por Octavio Paz (1972):

O poema é poesia e, além disso, outras coisas. E além disso não é algo postíço ou acrescentado, mas um constituinte de seu ser. Um poema puro seria aquele em que as palavras abandonassem seus significados particulares e suas referências a isto ou aquilo, para significar o ato de poetizar – exigência que acarretaria o seu desaparecimento, pois as palavras não são outra coisa que significados de isto e aquilo, isto é, de objetos relativos e históricos. (PAZ, O., 1972, p. 51).

Em seguida, o que deve ser destacado é que, apesar de haver uma clara exploração do caráter polissêmico que aparece em “terra”, os significados, que não se esgotam, são, ao mesmo tempo, limitados. Observando e analisando o poema através de uma perspectiva semiótica, é imprescindível elencar que o determinante do signo “terra”, diz respeito, primeiramente, à noção de terra enquanto um elemento presente na natureza de forma palpável. A partir dele, podemos definir os elementos temáticos que aparecem no poema de forma que os sentidos se construam de forma homogênea e, apesar do exercício de idiosincrasia por parte do leitor, o que se constrói dentro do poema ainda mantém limites de significação, visto que, de acordo com Lúcia Santaella (1996) “o signo só pode representar seu objeto para um intérprete, e porque representa seu objeto, produz na mente desse intérprete alguma outra coisa (um signo ou quase-signo) que também está relacionada ao objeto não diretamente, mas pela mediação do signo” (p. 12).

Considerando o vocábulo “terra” como um índice de significação, trazemos, então as palavras que resultam da sua segmentação, já que “o índice como real, concreto, singular, é sempre um ponto que irradia para múltiplas direções” (SANTAELLA, L., 1996, p. 14). As direções, portanto, são ramificações semânticas que se mantêm no horizonte de significações deste signo, sendo impossível haver derivações que fujam à palavra-centro. Assim, temos a formação do verbo “arar” e do adjetivo “rara”, cujo campo semântico envolve a terra enquanto espaço agrícola.

Por fim, a presença do verbo “errar”, é evidenciada por Campos, Campos e Pignatari (2006), que o signo em questão é criado a partir do recurso de *feedback* escolhido pelo autor e, através dele, é criado um “erro”, que é apresentado pela própria ação de “errar”, posto que o início do poema se dá pelas marcações “*ra – terra – terr*”

– *rat – erra*”, para, em seguida, ser dada continuidade ao poema cujas palavras possuem um horizonte significativo comum, pois,

[...] os ícones têm um alto poder de sugestão. Qualquer qualidade tem, por isso, condições de ser um substituto de qualquer coisa que a ele se assemelhe. Daí que, no universo das qualidades, as semelhanças proliferem. Daí que os ícones sejam capazes de produzir em nossa mente as mais imponderáveis relações de comparação. (SANTAELLA, L, 1996, p. 14).

4.3. O que há de concreto em “De Palavra em Palavra” (1973)

Diante da “tropicaliança”, termo de Augusto de Campos, o produto final deste trabalho visa a ser a aplicação da Teoria da Poesia Concreta à obra de Caetano Veloso. Esta, no entanto, faz-se muito extensa. Resultado disto, temos a escolha de uma única canção: “De Palavra em Palavra” (anexo 2), parte constituinte do LP “Araçá Azul”, lançado no ano de 1973.

Após o exílio em Londres, Caetano lança “Araçá Azul”, cujo destaque em relação aos demais já produzidos pelo artista se dá pelo fato de ser o mais radical quanto à experimentação musical. Há, no LP, “um refluxo do experimentalismo do movimento tropicalista [...]. As experimentações brutas, acúmulo de informações, do período heroico, são agora submetidas a um projeto de tratar rigorosamente o material vocabular e sonoro. [...]” (FAVARETTO, 2000, p. 53).

Através do tratamento dado ao som, mas principalmente à palavra, nota-se, em “Araçá Azul”, grande aproximação com o método concreto de composição. No tocante à canção escolhida para submetermos a tal método de análise, Charles Perrone (1990) destaca, inicialmente, o fato de que, no encarte do LP, a canção aparece transcrita (anexo 3) de forma que ela não privilegia a execução sonora desta, como quaisquer outras canções, mas assemelha-se, no conteúdo visual, à disposição das palavras que, juntas, comporiam um poema concreto.

O título da canção, inclusive, remete à expressão “de conversa em conversa”, que também é título de uma canção gravada por João Gilberto em 1970. Dessa forma, Caetano Veloso é capaz de aproximar-se da poesia concreta, bem como da bossa nova, expressando as aproximações supracitadas entre os dois estilos artísticos. Ao mesmo tempo, ao escolher este título, Caetano faz referência à ideia de que, de

palavra em palavra é possível “construir” outras palavras, trazendo uma clara referência a James Joyce (*Finnegans Wake*), este que é considerado um dos paideumas da poesia concreta.

No encarte, a canção divide-se em 11 linhas e as palavras se dispõem através de sintaxe espacial, formando um ideograma. Devemos dar destaque à posição de “silêncio”, que aparece quase isolada dos demais vocábulos. Ao mesmo tempo, é composta, em sua maioria, por substantivos, sendo eles: “mar”, “som”, “silêncio”, “maré” e “anilina”. Destacam-se o advérbio “não” e o adjetivo “amarelanil”. Diante disso, é possível traçarmos um paralelo com um dos métodos de composição dos concretistas, a “nominalização e verbificação”, que de acordo com Campos, Campos e Pignatari (2006), “[...] constituem uma característica dominante, mas não exclusiva, um vetor e não um mandamento. O adjetivo é uma função concreta sempre que traduza uma qualidade substancial e substantiva, essencial e não-decorativa.” (p. 170)

O eixo central de significação da canção se dá, portanto, pela colocação dos termos “*mar – som – silêncio*”. Em segundo plano, temos “*maré – amarelanil*”. Diante disso, pela perspectiva da semiótica, os signos giram em torno de um determinante que se coloca dentro do horizonte do vocábulo “praia” que, através dos ícones que o evocam, passa a aproximar-se da ideia do isomorfismo. Este, portanto, é evocado inicialmente pela escolha dos termos “mar” e “maré”.

Em seguida, temos o termo “*amarelanil*”, cuja estrutura resulta da aglutinação dos adjetivos “amarelo” e “anil”. O que podemos observar na criação de tal palavra é que esta se constrói ainda dentro do eixo do determinante central dos signos que compõem a canção, trazendo referência ao que pode ser a cor azul (anil) do céu ou do mar, bem como a cor amarela, constantemente associada à luz, especialmente a solar. Outra interpretação possível é a desassociação dos termos em “amarelanil”. Através dele pode-se construir sintaticamente a frase “a mar(é) anil”.

Desta maneira, a canção é iniciada pela escolha dos termos “som” e “mar”, aos quais poderíamos associar ao determinante “onda”, este que aparece dentro do eixo de ramificações de “praia”. No outro extremo, ou seja, os versos finais da canção, estão lá presentes mais uma vez “som” e “mar”. Diante disso, o pré-fechamento desta se dá, através do recurso de metalinguagem, pela palavra “silêncio”. Seu encerramento propriamente dito, portanto, é evidenciado por uma “decomposição”

semelhante à de “amarelanil”. Semelhantes, pois a forma que o compositor escolhe para “destrinchar” a palavra se dá não de forma morfológica, mas semântica, através da qual se utiliza da gramaticalmente incomum junção do advérbio “não” ao substantivo “som”, transformando, portanto, o fim da canção no determinante para os signos “silêncio” e “não som”.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando que o disco *Araçá Azul* (1973) constrói-se diante de um plano estético que alça aos mais altos níveis à experimentação da estética tropicalista, é clara a influência dos concretistas no tocante à sua produção enquanto objeto estético, já que, como supracitado, este faz-se como referência obrigatória para o estudo do Tropicalismo.

Dessa maneira, a canção “De Palavra em Palavra”, enquanto parte constituinte deste álbum, não teria como ser composta de maneira diferente. O que pudemos observar, portanto, em seu conteúdo escrito, que Caetano Veloso se ocupa de selecionar elementos que tornam possível a criação de uma sintaxe ideogrâmica. A disposição dada às palavras que compõem a canção na transcrição presente no encarte do disco, em especial, nos dá maior noção das escolhas realizadas pelo compositor. Ademais, é perceptível a utilização não só do recurso da nominalização, através da qual o autor constrói sentidos que se completam e forma quase que uma “sintaxe semântica”, sem precisar utilizar-se de verbos ou conectivos, além, é claro, da referenciação semiótica existente em cada um dos signos, que se conecta semanticamente para compor o todo significativo da canção.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. 4 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Augusto. **O balanço da bossa e outras bossas**. Vol. 3. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Rio de Janeiro: Editora Perspectiva, 1972.

PERRONE, Charles. **Poesia concreta e tropicalismo**. São Paulo: Revista USP, 1990, 4: 55 – 64.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

VELOSO, Caetano. De Palavra em Palavra. In: **Araçá Azul**. Polygram/Philips: 1973.

TOZONI-REIS, Marília Freitas de Campos. **Metodologia da pesquisa**. 2. ed. Curitiba: IESDE Brasil S.A, 2010.

ANEXOS

ANEXO 1

**ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
raterr a ter
raterra terr
araterra ter
raraterra te
rraraterra t
erraraterra
terraraterra**

Poema “terra” (1956), de Décio Pignatari. Disponível em: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. 4 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

ANEXO 2

De Palavra em Palavra

Som
Mar
Som
Mar
Som
Mar

Amarelanil
Anilina
Amaranilanilinalinarama
Amaranilanilinalinarama
Anilina

Som
Mar
Silêncio
Silêncio
Silêncio (Silêncio, Silêncio, Silêncio)
Silêncio (Silêncio, Silêncio, Silêncio)
Silêncio (Silêncio, Silêncio, Silêncio)
Não
Som

VELOSO, Caetano. De Palavra em Palavra. In: **Araçá Azul**. Polygram/Philips: 1973

ANEXO 3

DE PALAVRA EM PALAVRA (Caetano Veloso)

som
mar
amarelanil
maré
anilina
amaranilanilinalinarama
som
mar
silêncio
não
som

Transcrição da canção “De Palavra em Palavra” presente no encarte do disco “Araçá Azul” (1973). Disponível em: PERRONE, Charles. **Poesia concreta e tropicalismo**. São Paulo: Revista USP, 1990, 4: 55 – 64.