

## O GEOMETRISMO SEMÂNTICO NA LINGUAGEM DE GIL E CAETANO

Virgínia Maria Antunes de Jesus

### RESUMO

O artigo pretende comparar e analisar o processo de criação e organização da linguagem em textos de Gilberto Gil e Caetano Veloso, que, quando muito próximos dos poetas concretistas, buscavam, também pela disposição gráfica das palavras, construir expressando.

Palavras-chave: Língua isolante/não-isolante. Sintagma. Lexema Morfema. Monema.

### *JÚLIA / MORENO*

(Caetano Veloso)

Uma talvez Júlia  
Uma talvez Júlia não  
Uma talvez Júlia não tem  
Uma talvez Júlia não tem nada  
Uma talvez Júlia não tem nada a ver  
Uma talvez Júlia não tem nada a ver com isso  
Uma Júlia  
Um quiçá Moreno  
Um quiçá Moreno nem  
Um quiçá Moreno nem vai  
Um quiçá Moreno nem vai querer  
Um quiçá Moreno nem vai querer saber  
Um quiçá moreno nem vai querer saber qual era  
Um Moreno  
talvez Júlia  
Uma talvez Júlia não  
Uma talvez Júlia não tem  
Uma talvez Júlia não tem nada  
Uma talvez Júlia não tem nada a ver  
Uma talvez Júlia não tem nada a ver com isso  
Uma Júlia

Um quiçá Moreno  
Um quiçá Moreno nem  
Um quiçá Moreno nem vai  
Um quiçá Moreno nem vai querer  
Um quiçá Moreno nem vai querer saber  
Um quiçá Moreno nem vai querer saber qual era  
Um Moreno

## **BATMACUMBA**

(Gilberto Gil e Caetano Veloso)

batmacumbaieiê batmacumbaoba  
batmacumbaieiê batmacumbao  
batmacumbaieiê batmacumba  
batmacumbaieiê batmacum  
batmacumbaieiê batman  
batmacumbaieiê bat  
batmacumbaieiê ba  
batmacumbaieiê  
batmacumbaiê  
batmacumba  
batmacum  
batman  
bat  
ba  
bat  
batman  
batmacum  
batmacumba  
batmacumbaiê  
batmacumbaieiê  
batmacumbaieiê ba  
batmacumbaieiê bat  
batmacumbaieiê batman  
batmacumbaieiê batmacum  
batmacumbaieiê batmacumba  
batmacumbaieiê batmacumbao  
batmacumbaieiê batmacumbaoba

A disposição gráfica desses dois textos deixa entrever processos de organização semelhantes. Em uma espécie de jogo com as palavras, Caetano e Gil montam desenhos simétricos, cuja significação será estudada.

Dentro de uma língua não-isolante, Caetano Veloso trabalha com uma linguagem isolante, analógica e cria uma etimologia visual: partindo de sintagmas nominais (segmentos de frases) - **Uma talvez Júlia / Um quiçá Moreno**, por acréscimo de lexemas, morfemas e monemas, chega a um sintagma verbal completo – **Uma talvez Júlia não tem nada a ver com isso / Um quiçá Moreno nem vai querer saber qual era** ; em cada acréscimo, a palavra é isolada sintática e semanticamente, gerando a imprevisibilidade como força significativa e estabelecendo um compasso de espera. Ao contrário do ideograma chinês, típico das línguas isolantes, que é uma redução ou uma montagem de reduções pictográficas, onde o signo leva analogicamente à semântica, o procedimento de Caetano conduz, também analogicamente, mas não à semântica específica do texto e sim à

idéia de crescimento sugerida pela disposição gráfica, pela etimologia visual (e/ou sonora), uma vez que as palavras acrescidas não dizem do crescimento.

Em *Babtmacumba*, trabalha-se com uma linguagem aglutinante, dois sintagmas verbais aglutinados, que por supressão e posterior reposição de fonemas, homologamente ao ideograma, cria a redução pictográfica perfeitamente reiterada pela semântica, a montagem das palavras diz, entre outras coisas, da macumba.

Os dois textos, portanto, têm processos de organização semelhantes, remetendo nitidamente a um geometrismo semântico, entretanto seu nível de iconização é essencialmente diferente.

*Júlia/Moreno* não recria o objeto da iconização, o desenvolvimento sintático processa-se analogicamente a um desenvolvimento orgânico. A disposição gráfica é isomórfica a um crescimento que, reiterada por informações extratextuais<sup>1</sup>, sugere o desenvolvimento fetal.

*Batmacumba* superpõe o ícone ao ritual e, em particular, à batida da macumba. Há uma superposição dos códigos verbal, visual e sonoro, sua interpenetração, priorizando a função hipnótica do som, evoca contorno para as imagens a serem completadas pela imaginação do leitor/ouvinte.

Caetano Veloso, no primeiro texto, trabalha no nível da linearidade sintática verbal com repetições que não se saturam, ao contrário, levam a um alto grau de semantização pelos acrescentamentos. A incompletude e o espaço vazio criam a ambivalência da expectativa criativa e crítica de quem espera o filho, antes da era da ultra-sonografia, e a continuidade da mensagem. A sintaxe vai sendo gerada simultaneamente ao ser. Há uma equivalência harmônica em uma relação análoga.

Isoladas a primeira e a quarta estrofes, parte-se de um sintagma nominal (*Uma talvez Júlia/ Um quiçá Moreno*), em que os advérbios podem ser tomados como adjetivos, atributos dessas duas personagens: Júlia e Moreno e cuja percepção auditiva isolada pode dar margem ao que Lotman<sup>2</sup> chama de *glissement*, uma contaminação morfológica, especialmente a forma *quiçá Moreno*, por *moreno* poder ser um substantivo comum e *quiçá*, um advérbio pouco usado. Chega-se a sintagmas verbais completos (*Uma talvez Júlia não tem nada a ver com isso./ Um quiçá Moreno nem vai querer saber qual era.*), mas sem inteligência imediata, apesar de perfeitamente encaixáveis nos padrões lingüísticos institucionalizados, isso porque a iconização se dá não no nível do objeto, mas da sua idéia.

Os menores segmentos do texto: *Uma Júlia/ Um Moreno*, resultados essenciais de todo o processo de acréscimo, despojados dos advérbios-adjetivos e apoiados pelo arranjo musical, são muito mais significativos e completos sintática e organicamente, apesar da elipse do verbo. O ser se fez: uma Júlia (é)/ um Moreno (é).

Entre as estrofes mediais aparece a dobradiça<sup>3</sup> do texto, a terceira é ligada à segunda por elipse do artigo indefinido e recuperação da função original de advérbio “**talvez**” : *Um Moreno talvez Júlia*, que deixa nítida a idéia de possibilidade, dúvida e principalmente alternância, pela primeira vez aparece um indício de abertura para o extratexto. O texto

---

<sup>1</sup> Música composta por ocasião do período de gestação da então mulher de Caetano Veloso. Moreno é o nome de seu primeiro filho.

<sup>2</sup> LOTMAN, Yuri. *Universe of a Mind: a semiotic theory of culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

<sup>3</sup> A escolha do termo deveu-se a não serem as duas partes do texto sobrepostas (dobra ou dobradura), mas ligadas por um eixo comum.

integral é composto por quatro estrofes paralelas semântica, sintática, morfológica e ritmicamente (só o arranjo é sutilmente diferente), e, a partir da dobradiça, iguais duas a duas.

Pelo menos quatro referências servem para interpretar o signo: a relativa ao código verbal, ao extratexto, ao ícone e ao arranjo musical do poema.

Enquanto as palavras se automatizam, adquirem uma semantização secundária e por meio de uma imantação deixam de ser palavras retiradas da língua natural para integrarem a linguagem artística específica desse texto, remetendo a um extratexto, se não individual, bastante biográfico. As semânticas geométrica e sintática deixam patente a idéia de crescimento, enquanto a verbal, a geração de um ser, menino ou menina e a não participação ou total alheamento no ato de sua criação.

Em *Batmacumba* têm-se dois sintagmas aglutinados, demarcados pelo **ieiê** e pelo **oba**. Por supressão dos fonemas chega-se ao **ba** que acumula as funções de arquifonema e arquissema, é a unidade sonora predominante a partir da qual se geram palavras, todas, perfeitamente encaixáveis no repertório da macumba.

O **ba** como arquifonema e arquissema dá relevo à paronomásia como recurso estilístico dentro do texto: similaridade fônica com conexão etimológica, o processo-base da sintaxe analógica.

O rompimento da semântica linear, a supressão dos fonemas, é plurissignificativo: neutraliza o efeito linear da palavra, anulando sua morfologia extensa e semântica restrita, para uma concentração morfológica e ampliação semântica (múltiplas possibilidades de combinação para criação de palavras). A supressão e o acréscimo são as mensagens visuais condutoras da semântica. A repetição não é redundante e sim realimentada significativamente a cada nova combinação específica.

O signo é polissêmico pois, a partir do **ba**, há uma geração de palavras dentro de um mesmo campo semântico: a **superioridade**, que remete a pelo menos duas culturas distantes e diferentes no tempo e no espaço, identificáveis pela demarcação final dos dois sintagmas iniciais: **ieiê** e **oba**, respectivamente interjeição da música popular jovem norte-americana e da música popular brasileira. É a noção de **superioridade** na geração de palavras (as pessoas que dentro do ritual recebem nomes específicos e dele participam diretamente são eleitos-privilegiados) que estabelece um elo entre as duas culturas:

**Bá:** pai de santo.

**Babá:** pai, ancestral, serve para designar os mortos e os chefes do culto africano.

**Babalaô:** sacerdote, adivinho, chefe do culto.

**Babalorixá:** chefe do culto.

**Obatalá:** deus ioruba do céu, Criador, o maior dos orixás.

**Obá:** rei e designação dos doze ministros de Xangô.

**Bata:** tambor ioruba.

**Cumba:** forte, destro, valente.

**Baobá:** árvore africana que apresenta o maior tronco do mundo, embora não seja a mais alta.

**Batman**<sup>4</sup>: reflete uma época de valorização das revistas em quadrinhos, dos super-

---

<sup>4</sup> Na formação da palavra **Batman** há um processo diferente do que vinha sendo usado, suprime-se o fonema **cum** e, ao mesmo tempo, dá-se uma contaminação do fonema precedente pela nasal (deveria ser **batma** e o que aparece é **batman**), temos um exemplo do que em Linguística é chamado de alofone.

-heróis e remete à cultura norte-americana tão deglutida e incorporada à brasileira.

Aqui, mais do que em *Júlia/Moreno*, há superposição dos códigos verbal, visual e sonoro e é somente a partir do sonoro, do arranjo musical, que se percebem não só dois pólos culturais, mas todo o sincretismo da cultura brasileira, representada pela macumba: sua batida é em ritmo que se aproxima da rumba (ioruba – macumba cubana), com acompanhamento de guitarra elétrica (cultura norte-americana) e uma espécie de alaúde como fundo (influência oriental ocultista). A macumba, hoje no Brasil, é a mescla do ritual africano, de algumas influências indígenas, do cristianismo (espiritismo e catolicismo) e do ocultismo. Além disso, o som, a batida da macumba tem importante lugar dentro do ritual. A repetição dos segmentos, acompanhada pelo tambor em um ritmo monótono, funciona como uma fórmula encantatória.

O **ba**, além de arquifonema e arquissema, tem ainda a função de dobradiça do texto, é sua menor unidade e corresponde ao momento de maior tensão do ritual, que se divide em sete partes<sup>5</sup>:

- 1- Sacrifício: animais são sacrificados em nome dos deuses.
- 2- Oferenda: os animais sacrificados são preparados como alimento para ser oferecido aos deuses.

Essas duas partes do ritual são praticamente privadas, feitas para e por um pequeno número de pessoas: os eleitos-iniciados.

- 3- Padê de Exu: aqui começa a cerimônia pública. Padê significa despacho, Exu simboliza o intermediário entre o homem e o sobrenatural - os mortais e as divindades- e é homenageado antes, para conseguir a boa vontade dessas divindades. (Em algumas concepções Exu é também sinônimo de diabo e homenageado antes para não atrapalhar a cerimônia).

- 4- Chamada dos Deuses: é feita por três tambores, que como os exus, também são intermediários. Os instrumentos são preparados, sacralizados. Somente por música, sem canto ou dança, falam e pedem aos orixás que desçam. O tambor tem, independente do seu efeito psicológico bastante relevado pelos indígenas, uma ação mística própria, exerce influências sobre a disposição dos seres invisíveis e é, portanto, imprescindível ao ritual.

- 5- Possessão do Santo: juntam-se à batida danças preliminares e cantos, começa em verdade a chamada dos deuses (Xirá) cuja ordem interna pode variar, mas começa sempre pelo Exu e termina por Oxalá (Senhor do Céu, o mais elevado dos orixás). O gesto junta-se à palavra e ao canto, que em princípio deveriam ser narrativos, entretanto, em alguns rituais têm-se transformado em simples amontoado de palavras ou interjeições (daí uma das intenções poéticas na aglutinação do texto), é a evocação de episódios

---

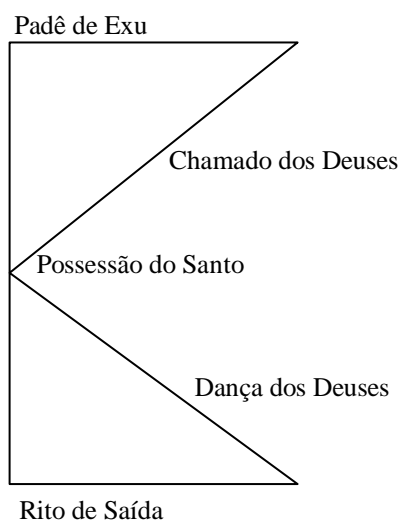
<sup>5</sup> Os rituais diferem no nome e na caracterização de região para região, mas seguem de um modo geral essas sete unidades básicas.

da história dos deuses, o mito é representado ao mesmo tempo em que é falado/cantado para adquirir todo o poder evocador. As filhas de santo vão ser possuídas por seus respectivos orixás, entram em transe e caem, por ordem da mãe de santo (que só dirige a cerimônia) são retiradas do terreiro e, em um recinto contíguo, serão caracterizadas como as divindades que incorporam. É o momento maior da cerimônia: a transição, a transubstanciação, a transmutação - as filhas de santo dão lugar, em si, às entidades superiores. As outras filhas continuam dançando, mas há uma diminuição do ritmo porque as mais importantes não estão presentes. A mãe de santo entoia um cântico especial para a entrada triunfal dos orixás.

6- Dança os Deuses: são as próprias divindades, não mais as filhas de santo, que retornam, o ritmo não se modifica, têm lugar as mesmas cantigas de evocação das divindades (em geral três cânticos para cada um), é o contato direto do mortal e do sobrenatural.

7- Rito de Saída e de Comunhão: o êxtase só chega ao fim quando são entoados os cânticos de unló (para mandar embora os orixás), são cantados na ordem inversa das invocações e tudo vai voltando, gradativamente, ao estágio inicial do ritual, à descontração dos eleitos, que deixam de ser possuídos. É o fim da cerimônia, que termina como começou.

A recriação icônica do ritual pelo texto começa na parte coletiva da cerimônia, ou seja, no Padê de Exu, culminando com a Possessão dos Deuses que é o momento de rarefação, de diminuição do ritmo, onde o espaço vazio é mais significativo que o escrito, pois simboliza a retirada, a preparação e a volta com os orixás até o Rito de Saída, em que inversamente se reconstitui a cena inicial. O **ba** como dobradiça do texto representa o momento central e o mais importante do ritual, a expectativa do contato do homem com a divindade, daí a supressão e reposição progressiva dos fonemas no texto. Há uma fotomontagem léxica e fonêmica cuja infra-estrutura geral é o desenho de dois triângulos<sup>6</sup>:



<sup>6</sup> O triângulo é a figura primordial e básica para a construção dos símbolos na macumba.

começo, meio e fim do ritual, que é tão simétrico quanto a sua iconização.

O ícone é veridicamente análogo à coisa representada, recria o objeto; a identificação com o ritual é imediata, reiterada pela imagem sonora e pela escritura. *Batmacumba*, desse modo, seria menos “significativo” que *Júlia/Moreno*, se só recriasse o objeto e não remetesse, como o faz, pela combinação e contaminação dos fonemas que geram novas palavras, a um extratexto subjacente bastante amplo e diversificado: aproximação de pólos culturais opostos e a própria situação da macumba na sociedade atual, que pela aproximação do *Batman* na sua conotação de **super**, resolve mágica e fantásticamente qualquer tipo de problema.

Em relação ao *Batman* o ícone é perfeito, se tomado o texto na posição horizontal, lembra a capa e a parte superior de sua máscara.

Poderíamos ainda examinar o ritual como espetáculo incorporado ao folclore, cujo repertório é superior ao das “elites” no que tange à escritura corporal, todavia bastante inferior quanto à manipulação do código ou repertório lingüístico, mas que pode chegar a tal ponto de sofisticação, estilização e organização, influenciando, como nesse texto, a arte “erudita”

Em *Júlia/Moreno* o ícone não é perfeito, pois não recria o objeto, é isomórfico, analógico à sua idéia e por isso muito mais elaborado, visto que chama o leitor ou ouvinte a trabalhar homologamente ao autor no seu processo de criação, para intelecção da mensagem.

Nos dois textos a transposição da seqüência visual e sonora para a semântica, a etimologia icônica, a utilização dinâmica dos recursos tipográficos, enfim o geometrismo, embora em níveis diferentes, reiteram, evidenciam, condensam, enriquecem e proliferam a significação do texto.

## REFERÊNCIAS

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T.W. *Théorie Esthétique*. Paris: Klincksieck, 1974.

ANTUNES de JESUS, Virgínia Maria. *Jogo com as Palavras. DeSignos 4*. SEC/PUC São Paulo: Cortez & Moraes, s.d.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BASTIDE, Roger. *As Religiões Africanas no Brasil*. São Paulo: Biblioteca Pioneira de Ciências Sociais, Editora da USP, 1971.

\_\_\_\_\_. *O Candomblé da Bahia (Rito Nagô)*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1961.

CAMPOS, Augusto de. *O Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio ; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta*. Textos críticos e manifestos. 1950 –1960. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1965.

\_\_\_\_\_. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Conquista, 1961.

JESUS, Virgínia Maria Antunes de. *Jogo com as Palavras. DeSignos 4*. SEC/PUC São Paulo: Cortez & Moraes, s.d.

LOTMAN, Yuri. *Universe of a Mind: a semiotic theory of culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

McLUHAN, Marshall ; PARKER, Harley. *O Espaço na Poesia e na Pintura. através do ponto de fuga*. São Paulo: Hemus, 1975.

#### REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

GIL, Gilberto. *A Arte de Gilberto Gil*. Philips – Cia Brasileira de Discos – Phonogram, fita cassete nº 7574005, 1974.

VELOSO, Caetano. *Araçá Azul*. Philips – Cia. Brasileira de Discos – Phonogram, nº 6349054, 1972

Observação - Este artigo foi publicado na Revista *Estudos Acadêmicos Unibero*, v. 11, p. 95-104, 2000.