

**Alfredo da Costa Bastos**

L e **t** r a s d e c a m  p ó s & E x p a ç õ s :

**A mirada pós-moderna e antropofágica  
da Poesia Concreta na Música Popular Brasileira**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA**

**Novembro de 2016**

**Alfredo da Costa Bastos**

L e **t** r a s d e c a m **pós** & E x p a ç õ s :

**A mirada pós-moderna e antropofágica  
da Poesia Concreta na Música Popular Brasileira**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

**Área de Concentração:** Teoria Literária e Crítica da Cultura

**Linha de Pesquisa:** Literatura e Memória Cultural

**Orientadora:** Maria Ângela de Araújo Resende

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA**

**Novembro de 2016**

**Alfredo da Costa Bastos**

L e **t** r a s de c a m **p** ó s & E x p a ç õ s:

**A mirada pós-moderna e antropofágica  
da Poesia Concreta na Música Popular Brasileira**

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Profª Dra. Maria Ângela de Araújo Resende – UFSJ (Orientadora)

---

Profª Dra. Ozana Aparecida do Sacramento – IFSUDESTE/SJDR  
(Titular Externo)

---

Profº Dr. João Barreto da Fonseca – UFSJ  
(Titular Interno)

---

Profº Dr. Anderson Bastos Martins – UFSJ  
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras

**Novembro de 2016**

Dedico esta dissertação à minha mãe,  
Níceas Ferreira da Costa (*in memoriam*).  
Sua nobreza e amor incondicional foram o que de mais concreto  
meu coração e cérebro puderam até hoje (ad) mirar.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à minha querida mãe, Níceas Ferreira da Costa, pelo apoio infinito que sempre me deu, por seu exemplo de inteligência e de caráter, por sua elegância como mulher e como pessoa, pelo seu amor ao trabalho e à família, e por ter me influenciado imensamente a sempre buscar a estética do belo e a amar os livros, a música e as artes!

Agradeço com muita admiração e respeito à minha orientadora, professora Maria Ângela de Araújo Resende, cuja erudição, lucidez e maturidade não só em literatura, mas também em música e artes em geral foram simplesmente inspiradoras! E o seu amor pela poesia e pelo lúdico foi o que de fato me permitiu escrever esta dissertação!

Agradeço especialmente à professora da UFSJ, Cleuzilaine Vieira da Silva, que me instigou a fazer esta pós-graduação no Promel/UFSJ, e ao seu marido e meu querido colega de trabalho, Orivaldo Antônio da Silva, pela inteligência e apoio desde sempre.

Registro ainda um agradecimento de forma muito respeitosa e com gratidão ao ex-pró-reitor de Extensão e Assuntos Comunitários da UFSJ, professor Paulo Henrique Caetano, cujo apoio institucional e incentivo pessoal foram também muito importantes para este meu intento.

Agradeço ao Rafael Senra pelas dicas preciosas que me deu ao ler meu pré-projeto de dissertação; e agradeço ao também colega da UFSJ, Rogério Lucas de Carvalho, pela gentileza ao aceitar fazer a normatização desta minha escrita.

Agradeço à minha família, pelo apoio nestes tempos difíceis, aos meus primos Washington, Indira, Gladys, Hebe, Onases e Glauco, e também à minha tia Aurocedes e demais parentes.

Agradeço aos amigos Quinet e Marcelo, pela reverência que fizeram a mim nos agradecimentos iniciais de suas dissertações em Astronomia e Laticínios, respectivamente. Agora, é a minha vez de homenageá-los!

E por fim, mas com muita estima e afeto, eu agradeço aos demais amigos que me inspiram o tempo todo: ao Luciano, Flávio, Fabiana, Fabrício, Marise, Elza e Lígia; ao Nando e Zelinha, Enoch, Angélica e ao Sr. Rosalvo! Obrigado a todos vocês!

“Quem tiver olhos, que ouça.”  
(Arnaldo Antunes)

## RESUMO

Esta dissertação pretendeu estabelecer um diálogo entre a Poesia Concreta e parte das poéticas de algumas canções de Caetano Veloso, Tom Zé, Walter Franco e Arnaldo Antunes, especificamente aquelas que trazem a experiência concretista a partir das concepções culturais da antropofagia oswaldiana e de uma mirada crítica da pós-modernidade. A pesquisa também apresenta uma revisão histórica da arte concreta e uma recapitulação do Movimento da Poesia Concreta no Brasil. Iremos problematizar esta tentativa de ajuste feita por alguns músicos da MPB entre a imagética (a plástica concretista) e o textual (os versos das canções), que, em um primeiro momento, se apresenta incompatível diante das propostas estéticas radicais do referido movimento. Quais foram as direções tomadas pelos compositores e letristas no sentido de promoverem um diálogo entre este viés literário e os textos cantados de suas obras? Em que sentido o apelo visual se tornou necessário para a fruição dos versos de suas canções?

**Palavras-chave:** Poesia Concreta; Música Brasileira; Caetano Veloso; Tom Zé; Walter Franco; Arnaldo Antunes.

## ABSTRACT

This work intended to establish a dialogue between the Concrete Poetry and a part of the poetics and lyrical developed by Caetano Veloso, Tom Zé, Walter Franco and Arnaldo Antunes in some of their songs, specifically those that present influences of the aesthetics of Concrete Art from the conceptions of the Brazilian writer Oswald de Andrade's Cultural Anthropophagy, and by a targeted review of the Post Modernity. The study also presents a historical review of the Concrete Art Movement and a recapitulation of Concrete Poetry in Brazil. We will discuss this attempt adjustment made by some musicians of MPB (Popular Music of Brazil) between the visual appeal (called by us as "The Imagetic" from the concretist plastic design), and the text itself (the verses of songs) that, at first, appears inconsistent in the face of radical aesthetic proposals of the Concrete Poetry in Brazil. What were the directions taken by the composers and lyricists in order to promote a dialogue between this literary bias and sung texts of their works? In that sense the visual appeal became necessary for the enjoyment of the verses of their songs?

**Keywords:** Concrete Poetry; Brazilian Music; Caetano Veloso; Tom Zé; Walter Franco; Arnaldo Antunes.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>CAPÍTULO I. A ARTE CONCRETA NA EUROPA E NO BRASIL: UMA RETROSPECTIVA</b> .....	15
1.1 Origens e diálogos: o concretismo nas artes e literatura.....	15
1.2 Arte Concreta nos trópicos: Brasil, dos pincéis e formões às duras penas.....	41
1.3 Poesia Concreta no Brasil: teoria e práxis.....	48
<b>CAPÍTULO II. MÚSICA E POESIA: DIÁLOGOS (IM) PERTINENTES</b>	62
2.1 A canção: letras ou versos?.....	62
2.2 Caetano Veloso.....	74
2.3 Tom Zé.....	80
2.4 Walter Franco.....	85
2.5 Arnaldo Antunes.....	89
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	95
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	102
<b>REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS</b> .....	106
<b>REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS</b> .....	107
<b>CRÉDITOS DAS FIGURAS</b> .....	108

## INTRODUÇÃO

O terreno de nossas representações e presentificações é permeado por discursos que se inter e transpenetram. Um deles, o do “fazer poético”, se revela para nós, lamentavelmente, muito pouco presente no dia a dia da maioria das pessoas ou, na melhor das hipóteses, é utilizado apenas (e muitos sem disso terem alguma consciência) como recurso para os diversos simulacros de nossas exteriorizações, principalmente em tempos de *emoticons*, “kkkkk”, “rsrsrsrs...” e tudo o mais que o valham neste mundo de “diálogos celulares” (singulares?) e fetiches digitais. No entanto, se mirarmos para aquele discurso identificado com as canções, verificaremos que ele se mostra ainda resistente à renúncia da poesia no cotidiano das pessoas. E mais ainda, em plena era de crise das legitimidades estéticas e de desestabilização dos determinismos apregoados pelo início da modernidade, o cancionário popular brasileiro vem mostrando – desde fins dos anos 1950 – que é possível, sim, o diálogo entre a alta cultura e a chamada cultura de massas sem que para isso ocorra um amortecimento da primeira e muito menos a exclusão dessa última.

As transformações pelas quais a MPB passou, principalmente a partir dos festivais nacionais da canção<sup>1</sup> e com o surgimento do Tropicalismo no final da década de 1960, e que desde então começou a exhibir novos arranjos e texturas, tanto sonoras quanto plásticas, foram possivelmente derivadas do questionamento e da autocrítica do próprio fazer poético-musical, corolário de uma renovação da sensibilidade que foi, à época, porta-voz dos novos valores que estavam sendo reorganizados na sociedade, sobretudo através dos novos meios de comunicação de massas como a televisão e o cinema, que surgiram para exponenciar um público já bastante numeroso do mundo das rádios.

Além do inevitável sentimento de desgaste das velhas formas, e motivados por uma retomada da linha evolutiva da canção, sem, contudo, abdicar de influências estrangeiras, tais arremedos musicais *avant-garde* permitiram maior

---

<sup>1</sup> Eventos musicais promovidos e transmitidos em cadeia nacional a partir do final dos anos 1960 até o início da década de 1980. Esses festivais começaram pela extinta TV Excelsior, de São Paulo, e tiveram prosseguimento com a TV Record e finalmente com a TV Globo, na qual novos talentos da MPB, como Edu Lobo, Elis Regina, Chico Buarque, Caetano Veloso e Milton Nascimento, seriam revelados em meio a plateias numerosas e acirradamente participativas, em um ambiente nacional sob forte regime de ditadura militar (MARCON, 2011).

mediação entre a vida cotidiana e a própria linguagem (CAMPOS, 1978). Este exercício de reavaliação crítica do passado musical brasileiro, longe de qualquer intenção nostálgica, é típico das posturas pós-modernas de intensa atividade paródica e autorreflexiva, de revisão irônica, porém não inocente (HUTCHEON, 1991).

Uns vão  
Uns tão  
Uns são  
Uns dão  
Uns não  
Uns hão de  
Uns pés  
Uns mãos  
Uns cabeça  
Uns só coração  
Uns amam  
Uns andam  
Uns avançam  
Uns também  
Uns cem  
Uns sem  
Uns vêm  
Uns têm  
Uns nada têm  
Uns mal  
Uns bem  
Uns nada além  
Nunca estão todos [...]

Caetano Veloso, **Uns** (LP *Uns*, 1983).

A nova cena musical brasileira passou então a agregar não só letristas, cantores e compositores da velha e da recente MPB, mas também artistas plásticos, *designers*, diretores de cinema e de teatro, e poetas e escritores da considerada alta cultura – muitos deles críticos literários e tradutores de obras da literatura clássica mundial. Dentre essas colaborações, destacamos a dos poetas concretos, que, em um exemplo típico de empreendimento pós-moderno, no qual as fronteiras entre teoria e prática são ultrapassadas – muitas vezes “envolvendo uma na outra e uma pela outra” (HUTCHEON, 1991) –, trouxeram a baile o descentramento do sujeito e a incredulidade pelas narrativas discursivo-lineares. Tal comportamento foi ao encontro das idiossincrasias de uma sociedade na qual a ideia de identidade era cada vez mais difusa, e esses aspectos não escaparam da intertextualidade presente nas letras das novas canções.

Meu primeiro contato com a Poesia Concreta foi por meio do livro *Literatura Brasileira – Das origens aos nossos dias* (1987), de José de Nicola. No capítulo referente às vanguardas poéticas, poemas de Augusto de Campos, Ronaldo Azeredo e José Lino Grunewald ilustram a estética concretista apresentada no último capítulo do referido livro, quando então tive um impacto muito grande e provocador diante daquela disposição espacial dos poemas pela utilização exígua das palavras e pontuações, pela adequação plástica entre os vocábulos e os desenhos por eles sugeridos, além do uso de uma linguagem comercial/publicitária e do aproveitamento do espaço em branco do próprio papel.



José Lino Grunewald, *Fome*, 1959.<sup>2</sup>

Foi quando então, aproveitando as férias escolares em casa de parentes, ouvi pela primeira vez o LP *Muito*, de Caetano Veloso, lançado nos idos de 1978. Foi nesse disco que a música *Sampa* surgiu, e o impacto dessa minha primeira audição também foi muito revelador. O enredo, um verdadeiro desenrolar de imagens, conflitos e personagens descritos por Veloso quando de seus primeiros contatos com a *Paulicéia Desvairada*<sup>3</sup>, nos idos de 1960, afigurou-se para mim feito um mosaico composto de recortes e fragmentos sobrepostos tal como eu percebia na estética dos poemas concretos. Porém, no caso da canção, ela ainda trazia consigo um enriquecimento para este “discurso fragmentado” com as melodias e acordes de

<sup>2</sup>*Fome* (1959), José Lino Grunewald. Publicado originalmente em *Um e dois* (1958). Disponível em: <<http://joselinogrunewald.com/>>. Acesso em: 14 nov. 2015.

<sup>3</sup>*Paulicéia Desvairada* é o nome de uma coletânea de poemas lançada por Mário de Andrade em 1922 e considerada a primeira grande obra da vanguarda modernista brasileira, na qual o escritor faz uma análise do provincianismo da sociedade paulista no início do século XX, quando então a promissora cidade de São Paulo, que se industrializava de forma febril, adquiria uma paisagem cada vez mais urbana e menos rural (NICOLA, 1987).

um nostálgico “samba à paulista”, um “samba de garoa” (TINHORÃO, 1997), e que viria mais tarde tornar-se um dos hinos da cidade de São Paulo.

Dessa feita, aguçou-me o interesse definitivamente pelo fazer poético que há nas letras das canções, pois o que sempre me interessava em música era tão somente a estética melódica e harmônica, além, é claro, da plástica da execução instrumental em si. Após tomar conhecimento da relação de Caetano Veloso com os poetas concretos e da presença dessa estética em sua obra e na de outros artistas como Tom Zé e Arnaldo Antunes, surgiu a ideia de pesquisar esta relação entre a poemática dos versos das canções e a estética proposta pelo movimento concretista nas artes em geral.

De que forma a Poesia Concreta e todo o seu arcabouço teórico – que em certa medida foi maior em quantidade e reputação do que os próprios poemas em si – permitiram sua assimilação pelo cancionário popular? Considerando que a estética concretista defendeu a reificação do poema – “o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 157) – e sustentou a eliminação do sujeito e a linearidade do discurso narrativo, bem como de todo e qualquer efeito de se provocarem “sentimentos” pela fruição dos poemas, de que maneira esse viés crítico-literário ajustou-se ao *corpus* de um texto cantado?

A responsabilidade sonora de se fazer uma canção, compatibilizando texto e melodia para a perpetuação do som além da palavra (TATIT, 1995), revela-se aqui no mínimo instigante, uma vez que a estética literária preconizada pelo movimento da Poesia Concreta se nos apresenta, em um primeiro momento, conflitante para servir como suporte linear para os versos de uma canção. Do outro lado, a despeito até do possível dialogismo entre estilos literários e as letras das canções, José Miguel Wisnik (2004, p. 225) considera que:

[...] a relação entre canção popular e literatura, no Brasil, se ela de fato existe como atração magnética numa parte respeitável dessa produção, não se deve a uma aproximação exterior em que melodias servem de suporte a inquietações ‘cultas’ e letradas, mas à demanda interior de uma canção que está a serviço do estado musical da palavra, perguntando à língua o que ela quer, e o que ela pode [...].

Eternamente  
É ter na mente  
Éter na mente

Tentaremos elucidar esta tentativa de interação plástica e textual entre versos escritos para serem cantados e aqueles para os quais a leitura e a apreciação visual são imprescindíveis, considerando-se, inclusive, este caráter erudito e um tanto quanto hermético que a Poesia Concreta quase sempre se nos mostrou, principalmente a partir de sua argumentação teórica. Iremos discutir em que medida o aporte dessa métrica pelo cancionista brasileiro foi praticado pelos compositores e letristas nas últimas décadas do século passado, procurando ampliar, assim, a discussão dos paradigmas das teorias da pós-modernidade desenvolvidos por autores como Linda Hutcheon (1991), Fredric Jameson (1997) e Jean-François Lyotard (1986), para então tentarmos compreender se tal poética e “fazer artístico” são o resultado destes novos tempos de um pós-modernismo temporão ou de uma modernidade tardia no Brasil.

Inicialmente, faremos uma recapitulação histórica do movimento de *Arte Concreta* e das origens da própria aceção desse termo que surgiu primeiramente das artes plásticas na Europa em fins do século XIX, para depois desdobrar-se em outras linguagens como a literatura e a música – não significando necessariamente uma evolução dessas poéticas –, quando então enfocaremos a adoção dessa estética pelas artes plásticas e literatura no Brasil. Finalizando esse enfoque, faremos uma exposição dos principais tópicos da Teoria da Poesia Concreta desenvolvidos pelos seus criadores basilares e poetas mais profícuos: Décio Pignatari e os irmãos Haroldo e Augusto de Campos.

No segundo capítulo, iremos apontar possíveis diálogos entre os conceitos lançados pela Poesia Concreta – bem como das influências de obras de outras linguagens com essa mesma estética – nas composições mais significativas de Caetano Veloso, Tom Zé, Walter Franco e Arnaldo Antunes, que se nos afiguram como inspiradas por esse viés artístico, quando então discutiremos pela ótica do pós-modernismo e da antropofagia oswaldiana nos contribuições dessas linhas de pensamento na poesia produzida pela Música Popular Brasileira.

Nesta análise, iremos também explorar as contribuições da crítica literário-musical desenvolvida por José Miguel Wisnik (2004) e Luiz Tatit (2007). Além disso,

verificaremos de que maneira a poética *avant-garde*, iniciada no Brasil no início dos anos 1920 e (re) tomada com outros vigores no final dos anos 1950, se mantém até os dias atuais nas obras de compositores e letristas da MPB, vanguardismo esse de alto repertório e que se adequou à lógica do espetáculo típica da cultura *pop* e da indústria da comunicação de massas.

Assim, tentaremos finalizar nossa exposição examinando os juízos de valores dados aos textos musicais como artefato escrito, dando ensejo à nossa proposta de querermos enxergar nas letras das canções selecionadas – chamadas aqui de “letras concretas” – alguns signos, códigos e sinais oriundos dessa inter e transdisciplinaridade decorrentes do legado pós-moderno e todo esse seu caráter autorreflexivo, contraditório e paródico, bem como de sua estética do provisório, do heterogêneo e da conciliação entre os contrários, refletindo em que medida a fruição estética do *corpus* das letras de certas canções é resultado dessa percepção transitória e multifocal.

# **CAPÍTULO 1. A ARTE CONCRETA NA EUROPA E NO BRASIL: UMA RETROSPECTIVA**

## **1.1 Origens e diálogos: o Concretismo nas artes plásticas e literatura**

“Ver com olhos livres”  
(Oswald de Andrade, *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, 1924).

Em um contexto cada vez mais industrializado e à mercê da tecnologia, a sociedade moderna começou a experimentar uma overdose de apelos táteis, sonoros e visuais em meio a uma excessiva demanda por objetos e artefatos que, de forma artificial e efêmera, se colocam como apanágio para uma conduta meramente utilitária da própria existência humana. As relações entre os indivíduos e suas diversas formas de expressão passaram a ser moldadas pelas dinâmicas da produção e do comércio de bens de consumo. Desta “soberania do objeto”, em um mundo de “peças & artigos”, o indivíduo passou a incorporar um sentimento de mercadoria – um culto ao descartável – de modo que a sua percepção estética se fez e se faz, em boa medida, frívola e efêmera, colocando à deriva sua própria realidade íntima e o seu “real” lugar na sociedade e no mundo.

A celeridade e a energia das máquinas, já a partir do final do século XIX, impuseram à percepção humana um perspectivismo múltiplo do cotidiano e uma excitação pela novidade e por sua emergência, que se radicalizou no engajamento pela invenção – que podemos identificar, de certo modo, com o que Henri Lefebvre (1969 *apud* JAMESON, 1997, p. 45) denominou como “a primazia crescente do ‘neo’” e com Octavio Paz (1984, p. 47) ao dizer que “o princípio em que se fundamenta o nosso tempo não é uma verdade eterna, mas a verdade da mudança” – de tal forma que diminuiu radicalmente a nossa capacidade qualitativa de atenção e de retenção dos objetos e pessoas à nossa volta, desde a leitura de uma coluna de jornal ou dos versos de uma canção até a contemplação e apreciação visual de uma tela pintada ou de uma escultura em um chafariz de praça pública.



Para várias outras formas de representação estética o nosso olhar tornou-se demasiadamente (dis) traído, em que a disseminação das ideias é ditada numericamente e de modo imediatista, e o *Make it new!* de Ezra Pound<sup>4</sup> (MOISÉS, 2007) é praticado às avessas, primando pela quantidade, e não de maneira a promover uma renovação mais autêntica de nossas reflexões e idiossincrasias.

Fredric Jameson, em *Pós-Modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio* (1997, p. 52) argumenta:

Se, de fato, o sujeito perdeu sua capacidade de estender de forma ativa suas protensões e retensões em um complexo temporal e organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente, fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não ‘um amontoado de fragmentos’ e em uma prática da heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório.

Este colapso da impermanência do indivíduo diante desse perspectivismo múltiploque foi provocado, principalmente, pela exacerbação ao novo – e daí sua rápida obsolescência –, provocou uma crise no próprio paradigma de representatividade do real pelo “objeto de arte”, uma vez que os artistas começaram a buscar uma forma de preencher este vazio de “pertencimento estético” na própria técnica em si nos materiais e ferramentas utilizados para a criação de suas obras. Isso acabou gerando outras formas de conexão e de convívio entre o que denominamos “obra de arte” e o próprio mundo à nossa volta.

Conforme a pós-modernidade e todo o seu frenesi digital cibernético começaram a tomar corpo ainda em meados do século passado, onde, nas palavras de Octavio Paz (2012, p. 266) “o espaço se fez infinito ou transfinito”, percebeu-se que a técnica e seus suportes passaram a ser mais valorizados do que a própria concepção da obra em si mesma. Os meios se tornam fins. De fato, com o advento das tecnologias da informação, o conteúdo passa a ter uma importância menor em prol da capacidade tecnológica de sua acumulação e transmissão, sem falarmos no poder de atração que beira o fetiche das telas e recursos dos futuros computadores pessoais, *notebooks*, *tablets*, *smartphones* etc.

---

<sup>4</sup>*Make it New!* foi uma expressão cunhada pelo poeta norte-americano Ezra Pound (1885-1972) ao traduzir parte de uma antiga inscrição atribuída a Tching, fundador da dinastia Shang (1766 a.C.), e que foi divulgada no Oriente pelo pensador Confúcio (551-479 a.C.). Em uma tradução literal, a expressão “Faça-o Novo!” tornou-se palavra de ordem para a Era Moderna no sentido de uma eterna inovação radical não só da poesia, mas de toda a arte em geral (MOISÉS, 2007).

Os artistas se debruçavam – à margem talvez do próprio talento – numa procura incessante por instrumentos e mecanismos externos cada vez mais incomuns e inusitados no fazer artístico que pudessem contribuir para a elaboração de suas obras não apenas para a confecção material em si, mas também de modo conceitual. Porém, percebeu-se que tal comportamento significou, em muitas ocasiões, um dano para a própria eficácia da mensagem pretendida e que, por isso, não se lograva suficientemente exaurida tanto na esfera artística como na vida em geral. Teresa Cabañas, em *A Poética da Inversão* (2000, p. 18), considera que:

[...] a interpretação da realidade é a nova liberdade conquistada por artistas e poetas, o que significa para o código estético a possibilidade de alterar, decompor e/ou deformar um referente que, mesmo pertencendo ao mundo do real material, começa, mediante o uso de variados recursos – como o fantástico, o grotesco, e o absurdo –, a se afastar cada vez mais dessa normalidade que dirige os acontecimentos do dia a dia.

Essa nova liberdade conquistada à qual se refere Cabañas (2000) paga também um preço muito alto diante deste terreno movediço das tentativas pós-modernas de representatividade do real por meio da técnica. Uma vez que este universo de mecanismos, métodos e estratégias – ou seja, a técnica – é também considerado como elemento extralingüístico apto para arranjos e conformações estéticas, esta sensação de ausência de diálogo entre a obra e o seu destinatário, entre o autor e o mundo se tornará cada vez maior – a despeito do repertório do espectador/ouvinte/leitor. O afastamento da normalidade não pode, a nosso ver, beirar as raias do inexistente:

A técnica não é uma imagem nem uma visão de mundo: não é uma imagem porque não tem o objetivo de representar ou reproduzir a realidade; não é uma visão porque não concebe o mundo como figura [...] Para a técnica, o mundo se apresenta como resistência, não como arquétipo: tem realidade, não figura (PAZ, 2012, p. 268).

Diante de uma excessiva exposição midiática a inúmeras informações de seu próprio meio, e, ao mesmo tempo, de outras culturas, inclusive estrangeiras, o olhar e a própria identidade do homem pós-moderno se fragmentaram a ponto de não mais assimilarem o conteúdo das mensagens, mas sim todo o seu aparato visual e sonoro imediatistas. Fredric Jameson (1997, p. 13) argumenta que:

[...] o pós-moderno busca rupturas, busca eventos em vez de novos mundos, busca o instante revelador depois do qual nada mais foi o mesmo, busca um 'quando-tudo-mudou', busca os deslocamentos e mudanças irrevogáveis na *representação* dos objetos e do modo como eles mudam.



**Fig. 1** Andy Warhol. *Campbell's Soup II – Full suite*, 1969.  
Screenprint on paper, 35" x 23".  
Revolver Gallery, New York.

Este novo olhar, ouvir e associar de imagens é, indubitavelmente, distinto daqueles praticados por nossos pais e avós. Entretanto, parece-nos um tanto nefasto o fato de este legado da reprodução mecânica e seu viés maniqueísta de nivelamento dos gostos e de indução ao consumo de bens industrializados refletirem-se não só em nossas próprias sensações e estímulos ao estético, mas também de se materializarem como ícones da própria estética quando presentificados como objetos de arte. Afinal, os enlatados de sopas *Campbell's* são apenas recipientes para consumo descartável de alimentos ou são também objetos cuja plástica os faz dignos de se tornarem obras artísticas para apreciação visual?

Sabemos que artistas como Andy Warhol (1928-1987) e Marcel Duchamp (1887-1968), ao exporem em galerias de arte fotografias de latas *Campbell's* ou de garrafas *Coca-Cola*, e ao introduzirem a presença de um trivial e prosaico mictório<sup>5</sup> como objetos artísticos, intencionavam, na verdade, provocar o mundo da arte indagando sobre quais critérios um artefato criado pelo homem poderá ser classificado e nomeado como objeto de arte. No entanto, essa crítica foi idiossincraticamente superada pela incorporação desses objetos no gosto estético não só da cultura de massas, mas também pela chamada Alta Cultura.

---

<sup>5</sup> Marcel Duchamp tornou-se controversamente famoso no mundo artístico ao expor, em 1917, um mictório de porcelana como obra de arte, intitulado *Fonte*, de modo a questionar este *status* de "obra artística" que alguns objetos e artefatos criados pelo homem vinham recebendo desde então – ou mesmo aqueles industrializados e que foram apoderados pelos artistas para serem expostos em galerias de arte a partir da primeira década do século XX (DEMPSEY, 2003).

Diante do que nos parece constituir-se em uma tirania das “infindáveis” possibilidades e expectativas que o mundo pós-moderno e sua propalada “democratização da informação” oferecem ao indivíduo, indagamos se isso não poderá significar também uma massificação de seu juízo crítico e de suas liberdades de escolhas, comprometendo, talvez, alguns valores consagrados pelo tempo em um entendimento de progresso e de *télos* como superação e plenitude das atividades humanas.

A denominação *arte concreta* surgiu em meados da primeira metade do século XX, na Europa, com origens nas artes plásticas, principalmente pela pintura abstrata russa e por obras das vanguardas estéticas em países como Holanda, França e Alemanha. Tal caracterização surgiu às voltas de um segundo grande conflito bélico europeu, o qual colocaria à prova novamente os valores estéticos e de representação, em que a narrativa figurativista já não mais respondia aos traumas e anseios do homem moderno em um mundo cada vez mais industrial e beligerante. Neste primeiro capítulo, abordaremos as origens do que mais tarde designou-se como *arte concreta*, a sua influência em outras formas de expressões artísticas e sua gênese na América do Sul, em especial no Brasil.

Antes de efetivamente abordarmos as raízes históricas da estética concretista, enfatizamos a importância dos aspectos óptico e gráfico, além do viés matemático que a *arte concreta* irá deixar como legado não só para a pintura e a escultura, como também para a literatura, especificamente a poesia. Daí, o nosso interesse em compreender as razões pelas quais o cancionário popular se apoderou dessa imagética escultórica na elaboração dos versos e letras de suas canções; além, é claro, da tentativa de compreensão da adoção dessa estilística a partir de todo o arcabouço teórico herdado não só pela teoria da Poesia Concreta, como ainda pelas tentativas de definição conceitual dos movimentos artísticos das vanguardas européias nas primeiras décadas do século passado.

Dessa forma, esperamos justificar a relevância que daremos em nosso estudo não só para um entendimento teórico textual da evolução histórica do termo *arte concreta*, mas também a fim de oferecer subsídios a partir de um repertório de imagens para melhor compreensão plástica dessa estética na literatura – notadamente no gênero poesia –, quando também faremos paralelos neste primeiro

capítulo com algumas proposições defendidas pelos poetas e teóricos do movimento da Poesia Concreta no Brasil.

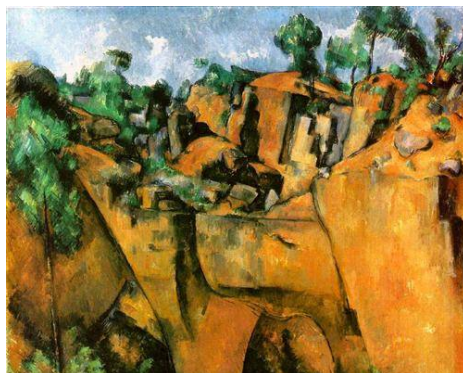


Fig. 2 Paul Cézanne. *Bibemus Quarry*. 1895.  
Óleo s/ tela; 65,1x81 cm.  
Museum Folkwang. Essen, Alemanha.

Ferreira Gullar, em *Etapas da Arte Contemporânea* (1999), salienta a dificuldade ao quisermos delimitar um determinado movimento artístico com um termo ou uma expressão de forma precisa e definitiva, uma vez que esses movimentos são constituídos de experiências múltiplas e complexas, e até mesmo contraditórias. Além disso, o modo como essas manifestações culturais se originam é na maior parte das vezes difuso, ou mesmo obscuro, até mesmo para os próprios artistas que nelas se encontram envolvidos ou são por elas definidos a partir da criação de seus artefatos artísticos e idiosincrasias.

No entanto, essa impossibilidade não nos impedirá de discorrermos de forma historicizante sobre a *arte concreta*, fruto dos processos de evolução e amadurecimento da própria *arte abstrata* que se ramificou no final do século XX em outras formas de expressões artísticas, tais como a *abstração pós-pictórica*, o *minimalismo* e a *arte op*<sup>6</sup>.

Instigados pela busca de novas soluções para os problemas da “forma” na criação e composição de suas obras, e influenciados pela plástica geometrizarante do pintor francês pós-impressionista Paul Cézanne (1839-1906), o espanhol Pablo

---

<sup>6</sup> **Arte op:** utiliza-se essa expressão de forma específica de fenômenos óticos com o objetivo de desorientar os processos normais de percepção da obra de arte pelo espectador, a fim de que este possa interagir de forma mais participativa com o trabalho apresentado e que o estimule a questionar a própria natureza ilusória da realidade. **Minimalismo:** obra de arte composta com um mínimo de elementos em sua estrutura, com repetição de padrões e formas simples. **Abstração pós-pictórica:** expressionismo abstrato que procurou evitar um emocionalismo escancarado, rejeitando pinceladas expressivas gestuais e as superfícies táteis em favor de estilos menos exacerbados e mais anônimos, enfatizando a pintura como objeto, e não como ilusão (DEMPSEY, 2003).

Picasso (1881-1973) e o francês Georges Braque (1882-1963) iniciaram na Europa, nos anos 1910, a estética cubista que se caracterizou de modo mais contundente pela decomposição do real através de sua fragmentação extrema (Fig. 3). A denominação *cubismo* derivou-se do fato de Henri Matisse (1869-1954), então membro do júri do Salão de Outono de 1908, em Paris, ter comentado com outros colegas e artistas que Braque havia criado em suas telas paisagens feitas na forma de cubos, e também pelo artigo escrito nesse mesmo ano pelo crítico de arte Louis Vauxcelles (1870-1943), no qual ele registra que “Ele (Braque) despreza as formas, reduz tudo, sítios e figuras e casas, a esquemas geométricos, a cubos” (GULLAR, 1999, p. 15).



**Fig. 3** Pablo Picasso. *Le guitariste*. 1910.  
Óleo s/ tela; 100 x 73 cm.  
Centre Pompidou. Paris.

Nesta primeira fase denominada de “cubismo analítico”, inspirados pelo “primitivismo” plástico da arte escultórica africana – com suas máscaras e estatuetas (Fig. 4) –, e abdicando-se de considerarem a obra de arte apenas como cópia servil da natureza, os artistas cubistas deram testemunho do frenesi urbano do início do século XX em meio à simultaneidade dos acontecimentos e à fragmentação do tempo. Sem abandonar a representação, mas aspirando a reformá-la para um novo vocabulário plástico, a multiplicação dos diversos pontos de vista das figuras produzidas é consequência desse ritmo imposto por uma nova sociedade industrial que começava a afirmar-se cada vez mais pela produção de bens de consumo e de uma cultura de massas.

Os cubistas intentaram, por meio de suas telas e obras tridimensionais, uma realidade absoluta em si mesma, “essencial”, aquém dos meros aspectos externos e efêmeros dos objetos e de suas manifestações. Comparada agora com o fazer arquitetônico que esse novo século incitava para novas construções e conquistas tecnológicas, e valorando um novo elemento inserido em sua constituição formal – o fator “tempo”–, a obra de arte era vista como resultado de uma tentativa racional e organizada do fazer artístico.



Fig. 4 Pablo Picasso, *Cabeça de mulher*, 1907 (óleo s/ tela).  
À direita: *Máscara Dan*, África Ocidental.

O cubismo procurou despír a realidade transitória dos novos tempos e, na ânsia de mostrar a sua essência, inclusive do pitoresco, procurou reproduzir a pureza de suas formas e de seu interior a partir da geometrização e planificação dos diversos ângulos de observação de uma mesma figura, chegando às raias de um abstracionismo plástico, sem, contudo, extrair-se totalmente do referencial concreto e natural (PISCHEL, 1966).

A dissolução de contornos firmes e bem definidos que a pintura de Cézanne apresentava, permitindo que figuras de planos distintos pudessem fundir-se na composição plástica das obras, inspirou os artistas cubistas a justaporem as imagens representadas em suas telas. A técnica de justaposição viria mais tarde a influenciar também os poetas concretos em amálgamas de letras e palavras que passaram a produzir novas ideias e significados tanto no campo semântico quanto no visual, influenciando igualmente alguns compositores da MPB, como Caetano Veloso.



Renato Silva, **Presídio**<sup>7</sup>.

som  
mar  
amarelanil  
maré  
anilina  
amaralinanilinalinarama

som  
mar  
silêncio  
não  
som

Caetano Veloso, **De palavra em palavra** (LP *Araçá Azul*, 1972).

A negação da perspectiva renascentista era também a negação da desgastada representatividade aristotélica do mundo; uma tentativa de esquivar-se de qualquer artifício ilusionista-interpretativo de reprodução do real, dando ênfase para a exploração das relações entre formas e cores, e mostrando que é possível conceber uma linguagem pictórica de forma eloquente sem copiar a realidade externa. O poeta concreto Décio Pignatari (1927-2012) disse que “[...] não é a novidade ou a originalidade por si mesmas que nos interessam, mas a realização de

---

<sup>7</sup>*Presídio*, Renato Silva. Disponível em; <<https://prosaempoema.com/2012/05/15/presidio/>>. Acesso em: 21 fev. 2015.



uma poesia construtiva, direta e sem mistério, que ‘dispense interpretação’” (CAMPOS *et al.*, 1975, p.59).Haroldo de Campos (1929-2003), por sua vez, afirmava:

A poesia, como invenção de formas, sente as mesmas premências que as outras artes afins: música e pintura. A melodia na música, a figura na pintura, o discursivo-conteudístico-sentimental na poesia são fósseis gustativos que nada mais dizem à mente criativa contemporânea (CAMPOS *et al.*, 1975, p. 49).

Em uma segunda etapa denominada “cubismo sintético”, em reação à excessiva fragmentação dos temas representados e à destruição de suas estruturas, os artistas procuraram tornar mais identificáveis as imagens criadas por suas paletas e formões. No entanto, longe de constituir-se em uma abordagem realista, adotou-se, por exemplo, a técnica do *collage* (colagem) – a inserção nas telas de materiais outros que não apenas tintas –, a fim de se extrapolarem os limites oculares das obras para outros sentidos que não somente a visão, a exemplo de sensações táteis. Porém, permanecia a simultaneidade das diversas dimensões do(s) objeto(s) representado(s).



**Fig. 5** Juan Gris. *Still Life*, 1914.  
Óleo e colagem s/ tela; 78,5 x 60,1 cm.  
Private Collection.

Em *Teoria da Poesia Concreta – Textos críticos e manifestos de 1950/1960* (CAMPOS *et al.*, 1975, p. 88), no capítulo POESIA CONCRETA: ORGANIZAÇÃO, Pignatari dizia que: “Na poesia concreta, o movimento tende à simultaneidade, ou seja, à multiplicidade de movimentos concomitantes”.

com	can	
som	tem	
con	ten	tam
tém	sao	bem
	tom	sem
	bem	som

Augusto de Campos, *Tensão*, 1956<sup>8</sup>.

A respeito de *Tensão*, de Augusto de Campos (1931), Gonzalo Aguilar (2005, p. 197) nos chama a atenção para a simultaneidade não só de leituras do poema e de visualidade do conjunto de palavras, mas também dos diversos elos sonoros e semânticos rigorosamente elaborados:

‘Ten-são’ é o tema que se expande. ‘Tem’ em forma de cruz para cima (‘tem’), para um lado (‘tem’), para o outro (‘tam’) e para baixo (‘tom’). ‘São’ o faz em diagonal: ‘som’ e ‘sem som’. Os elementos que sobram formam um triângulo: ‘com’, ‘com’ e ‘can’; e uma diagonal: ‘bem’, ‘bem’. Todos estão a uma mesma distância do centro que é um nó em tensão. Segundo os princípios das palavras, há quatro grupos (‘t’, ‘s’, ‘k’ e ‘b’), mas somente um se considerarmos as letras finais (todas estão enlaçadas pela nasalização). (AGUILAR, 2005, p. 197).

A inserção nas telas cubistas de letras tipográficas, materiais como recortes de jornais, retalhos de tecidos, invólucros de cigarros etc. dava às obras cubistas um “aura” de presentificação, uma perturbadora evocação da presença do próprio objeto “obra de arte” como algo real e autossuficiente.

Esta perturbação, este “estranhamento” que foi conceituado pelo formalismo russo de Victor Shklovsky (1893-1984) como aquele instante em que “a função instrumental da linguagem diminui e o caráter objetivo das palavras é posto em primeiro plano”. Dessa forma, “o escritor modifica as percepções habituais do leitor ao ressaltar a artificialidade do texto” (SHKLOVSKY, 1994 *apud* SANTOS, 2013, p.89) ensejou aos poetas concretistas a substituição do linguístico pelo plástico nas estruturas de suas obras poemáticas. A partir desse trânsito, alguns músicos e

<sup>8</sup>*Tensão* (1956), Augusto de Campos. Publicado originalmente na série de poemas OVONOVELO (1954-1960). Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/>>. Acesso em: 12 mar. 2016.

letristas da MPB inspiraram-se na tentativa de uma codificação pictórica para os versos de algumas de suas canções.

O que passamos a perceber foi um apoderamento do espaço gráfico na construção do poema numa tentativa de se desvincular da sintaxe oral, que é, rigorosamente, linear. Daí um simultaneísmo a partir da justaposição e superposição dos vocábulos e das letras, um desmembramento celular de seus radicais em partículas de variados tamanhos e formatos. Na canção *lara*, de Walter Franco (que iremos discorrer detidamente no segundo capítulo), verificamos uma intenção de sintaxe que deriva do próprio desenho do signo sugerido pelo formato global do poema:

**lara eu  
lara eu te amo  
lara eu te amo muito  
lara eu te amo muito mais  
lara eu te amo muito mais agora  
lara eu te amo muito mais agora é tarde  
lara eu te amo muito mais agora é tarde eu vou  
lara eu te amo muito mais agora é tarde eu vou dormir  
lara eu te amo muito mais agora é tarde eu vou  
lara eu te amo muito mais agora é tarde  
lara eu te amo muito mais agora  
lara eu te amo muito mais  
lara eu te amo muito  
lara eu te amo  
lara eu**

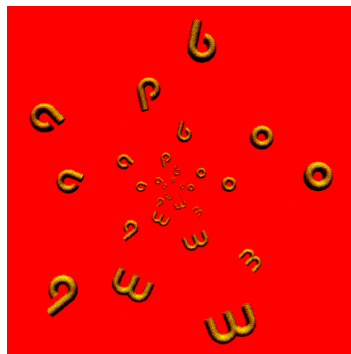
Walter Franco, **Mamãe D'Água** (LP *Revólver*, 1975).

Outro grande representante do cubismo e um de seus teóricos mais profícuos, o francês Albert Gleizes (1881-1953), afirmava:

Para que um quadro nos toque, não é necessário que evoque a lembrança de um vaso, uma guitarra, mas sim uma série de correspondências harmoniosas num organismo peculiar aos próprios meios do quadro. [...] O quadro-objeto não será mais uma redução ou uma ampliação dos espetáculos exteriores, tampouco será uma enumeração de objetos ou de acontecimentos transportados de um meio onde existem verdadeiramente a outro onde não são mais que aparências. Será um fato concreto. **Terá sua dependência legítima, como toda criação natural ou não; não conhecerá outra escala que não a sua própria, não despertará a ideia de comparação por semelhança** (GULLAR, 1999, p. 63, grifo nosso).

Esta incessante busca pelas formas “puras” e “abstratas” por meio de um suposto racionalismo na criação artística ou pelas tentativas de fundamentações teórico-científicas a partir, por exemplo, de concepções matemáticas revelou-se, com o tempo em apenas um novo modo de figuração do universo. Entretanto, podemos considerar que é inegável a contribuição iniciada com o *cubismo* para o rompimento do espaço e da linguagem pictórica tradicionais, evidenciando as formas geométricas como novos rudimentos para uma linguagem de expressão do homem.

As novas associações daí surgidas para cada significado real em si com o que de fato é percebido pelos artistas permitiram, em certa medida, emancipar o homem cada vez mais do lugar-comum das comparações diretas e imediatas com a natureza e com o próprio indivíduo. Augusto de Campos (CAMPOS *et al.*, 1975, p. 116), entretanto, salienta que “nenhuma proposição, por muito abstrata que seja em sua finalidade, é humanamente possível se não se vincula, por um ou mais pontos, ao mundo concreto dos sentidos”.



Augusto de Campos, **poema-bomba**, 1986<sup>9</sup>.

Permeados também por esse ambiente fabril e febril, somando-se e contrapondo-se aos artistas cubistas, o poeta e jornalista italiano Filippo Marinetti (1876-1944), o artista plástico Gino Severini (1883-1966) e demais artistas denominados mais tarde como *futuristas* proclamaram a exaltação do tempo presente, do “aqui e agora” e de todo o dinamismo de mudanças e transformações pelas quais a sociedade passava nos primeiros decênios do século XX.

---

<sup>9</sup> *poema-bomba* (1986), Augusto de Campos. Publicado originalmente na contracapa do caderno literário *Folhetim*, do jornal *Folha de São Paulo*, em 1986. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/>>. Acesso em: 16 out. 2105.

Ao lançarem o *Manifesto Futurista* em 1909, em Paris, Marinetti e seus partidários apregoaram a total aniquilação de qualquer forma de tradição. A fim de se permitirem uma pintura, literatura, escultura ou música mais condizentes com esta nova era de motores e velocidades, os futuristas contestaram boa parte do viés cubista que tendenciava, de certo modo, a uma imobilidade por conta da utilização em suas paletas decorez suaves, ângulos retos e frios, linhas verticais e horizontais estagnantes (GRUPO ABRIL CULTURAL, 1971).

Celebrando a civilização industrial e enaltecendo a fugacidade, os artistas plásticos futuristas desenvolveram em suas obras composições em formatos elípticos e circulares, com espirais e diagonais entrecortadas por cores fortes e vibrantes, tudo na tentativa de presentificarem a velocidade e o efêmero da nova era que emergia com o movimento frenético de homens e máquinas a serviço do aço, do ferro e do alumínio e laureados pela onipresente indústria da guerra. De modo semelhante aos artistas cubistas, suas criações pictóricas e escultóricas se serviam de uma representatividade estética vaga e especulativamente abstrata do mundo real (Fig. 6).

Procurando dissolver a forma no movimento, e fazendo apologia à violência e à ação, os futuristas chegaram ao ponto de pregaram destruição de todos os museus e bibliotecas. Exaltando, assim, o novo mito de beleza das artes – a velocidade – e, por extensão, as máquinas, eles procuraram representar suas imagens em pleno movimento e de forma simultânea. Assim, pretenderam registrar seus sucessivos e dinâmicos instantes que ajudavam a construir aquela atmosfera de intensa inquietação bélica e industrial.

Do *Manifesto Futurista* de 1909, extraímos as seguintes palavras de Marinetti: “[...] um automóvel de corrida com seus grandes tubos de descarga que, como serpentes de hálito explosivo ornaram-lhe o cofre [...] que parece mais veloz que uma metralha, é mais belo que a *Vitória de Samotrácia*<sup>10</sup>” (GULLAR, 1999, p. 29).

No prefácio à *Exposição Futurista* de 1912, em Paris, Boccioni declarava:

---

<sup>10</sup>**Vitória de Samotrácia:** também chamada de Nice de Samotrácia, trata-se de em uma escultura em pedra calcária do período helenístico (cerca de 210 a. C.), e que representa a deusa grega de mesmo nome. Encontrada em 1863, em ruínas de santuários na ilha de Samotrácia, na Grécia, essa estatuária de belas formas e movimentos orna uma das entradas do Museu do Louvre, em Paris, França. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Vit%C3%B3ria\\_de\\_Samotr%C3%A1cia](https://pt.wikipedia.org/wiki/Vit%C3%B3ria_de_Samotr%C3%A1cia)>. Acesso em: ???

[...] podem-se observar em nossos quadros, manchas, linhas, zonas de cor que não correspondem a realidade alguma, mas que, segundo uma lei de nossa matemática interior, preparam musicalmente e aumentam a emoção do espectador. Desse modo conseguimos fazer o que para nós é a pintura dos estados de alma... É necessário dar a sensação dinâmica, isto é, o ritmo particular de cada objeto, sua inclinação, seu movimento, ou melhor, sua força interior... É necessário que o quadro seja a síntese do que se recorda e do que se vê... [...] (GULLAR, 1999, p. 29).

Gullar (1999) ressalta que, em essência, todo esse dinamismo pregado pelos futuristas será bem menos a inscrição do movimento exterior em si do que as possibilidades de manifestações latentes não só do objeto propriamente representado, mas também do próprio observador desse mesmo objeto, uma vez que toda essa vitalidade e ação não se realizam apenas no espaço-tempo físico, mas principalmente pela subjetividade de quem nelas se encontra.

O *futurismo*, a despeito de suas diferenças ideológicas em relação às propostas dos artistas cubistas, contribuiu para sacramentar a crise pela qual a arte figurativa vinha passando e permitiu, junto com outros movimentos estéticos, o surgimento de um vocabulário abstrato.



**Fig. 6** Luigi Russolo.  
*Dinamismo di un 'Automobile*. 1912.  
Óleo s/ tela; 84 x 72 cm.  
Musée National d'Art Moderne. Paris.

O caráter fundamental da arte abstrata é a inexistência, ou pelo menos a quase total ausência de qualquer relação imediata entre suas formas e cores com as que encontramos nos seres vivos e objetos inanimados, ainda que algumas obras possam trazer vestígios de uma identificação com o real. O abstracionismo, já identificado em obras cubistas e futuristas, teve grande desenvolvimento nas telas vanguardistas de pintores russos como Wassily Kandinsky (1866-1944), Kasimir Maliêvitch (1878-1935), Mikhail Larionov (1881-1964), Vladímir Tátlin (1885-1953) e

El Lissitzky (1890-1941), dentre outros. Kandinsky, em sua obra literária *Do Espiritual na Arte* (1911), vaticinava que:

[...] nós nos aproximamos cada vez mais do tempo da composição consciente e racional; que os pintores terão orgulho em poder explicar **construtivamente** suas obras (em oposição aos impressionistas puros, que se orgulhavam de não poder explicar); que já agora temos diante de nós o tempo da criação consciente [...] (GULLAR, 1999, grifo nosso, p. 213).



**Fig. 7** Wassily Kandinsky.  
*Transverse line*, 1923.  
Óleo s/ tela; 140x200 cm.  
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf.

O poeta concreto Haroldo de Campos escreveu seu poema *nascemorre*, de 1958, a partir de reflexões do pintor e poeta alemão Hans Arp (1886-1966) sobre a poética de Kandinsky. Arp referia-se aos poemas do pintor russo como uma *Konkrete Dichtung*<sup>11</sup>, mas não no sentido característico do movimento da Poesia Concreta, mas sim como uma concepção geral desse termo. Já em 1938, Kandinsky referia-se à sua pintura como “concreta” (CAMPOS *et al.*, 1975).

S  
Um-regel-mässig  
Regel-mässig  
Mässig  
Woistes?  
Aber tatsächlich – wennEinssteigt, sinkt das Andre  
Wennbeidessteigt, ...oderbeidessinkt, istesdannmässig?  
Übermässigimmernachlässig.  
D. h. wie man es so unendlichschön, lilienduftend, unwirklichtief  
mitspitzen  
Höhensagt:  
Essig.  
SSS ---

Wassily Kandinsky (Paris, 1937)<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> **Konkrete Dichtung:** (alemão) poesia concreta; poema concreto; poética concreta; versos concretos (DICIONÁRIO DE ALEMÃO-PORTUGUÊS, 1985).

<sup>12</sup> Poema de Kandinsky reproduzido em *Teoria da Poesia Concreta – Textos críticos e manifestos 1950/1960* (CAMPOS *et al.*, 1975, p. 56).

R  
 Ir-reg-ular  
 Reg-ular  
 Reg  
 Onde? Como?  
 De fato – quando um sobe, o outro desce.  
 Mas ambos subirem, ... ou ambos descerem, é isto regular?  
 Desregrado sempre sem régua.  
 Vale dizer – grave tom irreal, infinita beleza, aura-de-lírios  
 Com Alturas acres  
 Álacre:  
 Vin  
 Agre.  
 RRR ---

Tradução/Adaptação: Haroldo de Campos<sup>13</sup>.

**se**  
**nasce**  
**morre nasce**  
**morre nasce morre**  
  
**renasce remorre renasce**  
**remorre renasce**  
**remorre**  
**re**  
  
**re**  
**desnasce**  
**desmorre desnasce**  
**desmorre desnasce desmorre**  
  
**nascemorrenasce**  
**morrenasce**  
**morre**  
**se**

Haroldo de Campos, *nascemorre*, 1958<sup>14</sup>.

Do mesmo modo que em uma tela abstrata geometrizar, parece-nos que quase tudo nesse poema foi meticulosamente calculado. Considerando os neologismos aqui presentes, a sua compartimentação em conjuntos de sete palavras/expressões e um único contendo apenas quatro elementos (“nascemorrenasce”, “morrenasce”, “morre” e “se”), com todos eles formando figuras de um triângulo retângulo, dá-nos de imediato os caracteres geométricos e matemáticos que a *arte concreta* legou a esse gênero literário. Além disso, podemos também inferir o viés abstratizante – típico da estética concretista – pela “pulverização” espacial das palavras e expressões no corpo do poema, o que irá

<sup>13</sup>Esta tradução/adaptação de Haroldo de Campos do poema de Kandinsky reproduzido em *Teoria da Poesia Concreta – Textos críticos e manifestos 1950/1960* (CAMPOS et al., 1975, p. 56).

<sup>14</sup> Poema originalmente publicado em *Fome de Forma* (1958). Disponível em: <<http://www.poesiaconcreta.com/poema.php?id=110>>. Acesso em: 13 ago. 2015.



possibilitar mais de uma forma de leituras e de visualização geral do aglomerado de significantes por conta de sua apresentação espacial.

A eliminação da linearidade discursiva do verso poderá ser análoga à destruição da representatividade aristotélica que a *arte abstrata* e, por extensão, a *arte concreta* se nos oferecem, o que permitirá uma nova plástica à estética da poesia escrita. A circularidade semântica dos vocábulos “nascer” e “morrer”, ao sugerirem um movimento de eterno ciclo, é reforçada visualmente pela disposição gráfica das formas em triângulos invertidos que se assemelham a figuras no formato de um “oito” – símbolo do infinito.

Deste infinito que se faz pelo perpétuo paradigma de se nascer e morrer, podemos também perceber a plástica que o poema parece nos inferir para as “descidas e subidas” desta nossa permanência em mundo material ao insinuar a ideia de degraus que todos nós, sem exceção, somos obrigados a galgar por entre esses conceitos sobre vida e morte. Ao mesmo tempo, verificamos certa desconstrução hierárquica para os termos referentes a estas elucubrações sobre a transitoriedade humana ao se colocar em uma mesma linha os vocábulos “morre”, “nasce”, “renasce” e “remorre”. E, finalmente, destacamos o recurso da utilização do pronome indefinido “se” no início e no final do poema que se contrapõe ao prefixo “re” no interior do mesmo – uma ideia de interminável contraste entre a dúvida e a repetição desta incerteza, entre o macro e o microcosmos.

O pintor russo Tátlin, ao visitar Paris em 1912, entrou em contato com as técnicas de colagem realizadas pelos cubistas – em especial por Georges Braque – quando a partir daí começou a criar pinturas em relevo, utilizando materiais diversos como vidro, metal, madeira etc. (Fig. 8). Assim como outros artistas russos, os trabalhos de Tátlin – que também era arquiteto e escultor – passaram a ser denominados por eles próprios como “construções” – ao invés de identificá-los como “obras de arte”, ou mesmo como “obras abstratas” – o que acabou por cunhar essa linha de pesquisa formal com o nome de **construtivismo**, e de forma genérica pelo termo **construtivismo russo** (NASH, 1996, p. 55, grifo nosso).

Além disso, tal denominação deve-se também à função social da arte que de forma efetiva em países como a Alemanha e a Rússia foi praticada nos contextos de uma nova arquitetura e de um novo desenvolvimento tecnológico com um perfil revolucionário e político. A partir da adaptação das formas, materiais e técnicas das

novas tecnologias, os construtivistas encaravam a arte como um reflexo deste novo mundo industrial e engajavam-se como artistas engenheiros e artistas arquitetos na própria construção civil e na produção industrial de seus países.



**Fig. 8** VladímírTátlin.  
*Corner Counter-Relief*.1914.  
Madeira, ferro e técnicas mistas.  
São Petersburgo, Museu Estatal Russo.

Para os artistas russos, a arte passou a ser vista como um instrumento de educação e desenvolvimento de seu povo, e desta relação prática e mais próxima do indivíduo com a técnica, fez com que o *construtivismo* passasse a valorar também o *design*, as artes práticas (aquelas identificadas com o cotidiano) e a própria arquitetura além, é claro, do constante aprimoramento do abstracionismo geométrico presente em suas obras.

Os artistas procuraram a partir daí uma superação da dialética entre obra de arte e objeto utilitário ao redimensionarem o valor dado ao desenho industrial, a fim de que toda a produção humana feita com o auxílio das máquinas pudesse representar as formas legítimas e espontâneas de uma beleza estética atual e contemporânea. Desdobramentos deste *corpus* construtivista irão fornecer mais adiante subsídios teóricos e práticos que serão adotados pela filosofia pedagógica da *Bauhaus*, uma escola de *design*, artes e arquitetura (Figs. 9 e 10) criada em 1919, em Weimar, na Alemanha, de onde surgiram nomes importantes para o advento da *arte concreta* tanto na Europa quanto nas Américas.



**Fig. 9** Marcel Breuer.  
*Cadeira Wassily, 1925/1926.*  
Cadeira de tubo de aço niquelado.  
Bauhaus Design.Utrecht, Holanda.



**Fig. 10** Gerrit Rietveld.  
*Rietveld Schröder House, 1924.*  
Bauhaus Architecture.

Uma exceção a este tipo de tentativa de engajamento político e social do objeto de arte com propósitos utilitários foi o advento da corrente estética do *suprematismo*, concebida por Maliêvitch entre os anos 1913 e 1915. No entanto, Maliêvitch também comungava os anseios de liberdade daquele universo já desgastado da mimese aristotélica, refugiando-se na pura abstração geométrica, principalmente na forma do quadrado que, segundo o artista, uma vez que não o encontramos na natureza ou na pintura tradicional poderá vir a simbolizar a supremacia de um mundo bem mais abrangente do que aquele das aparências (PISCHEL, 1966) (Fig. 11). Maliêvitch vaticinava que:

Somente quando tiver desaparecido o hábito de consciência de um indivíduo enxergar na pintura fragmentos da natureza, madonas e nus despidorados é que veremos uma composição puramente pictórica [...] A arte se move em direção ao fim da criação, a que ela mesma se propôs, e ao domínio das formas da natureza (DEMPSEY, 2008, p. 104).



**Fig. 11** Kasimir Maliêvitch.  
*Dynamic Suprematism Supremus. 1915/1916.*  
Óleo s/ tela; 1015 x 1015 x 80 mm.  
Tate Gallery Collection. UK.

Permeado por artistas de várias correntes e engajados socialmente ou não, o *construtivismo* (especialmente aquele praticado na Rússia e na Alemanha) salientava, acima de tudo, a importância do processo de construção da obra de arte. Com a adoção de técnicas industriais e um sentido de síntese expressos nessas obras, apontavam para a ideia de uma arte utilitária e funcional, premissas utilizadas mais tarde pela Poesia Concreta no escopo argumentativo de sua gênese. Haroldo de Campos expõe em *Teoria da Poesia Concreta – Textos críticos e manifestos de 1950/1960*, no capítulo *Evolução de Formas: Poesia Concreta* a seguinte reflexão:

Jules Monnerot descreve o poeta moderno como ‘um mágico sem esperança’. A poesia concreta elimina o mágico e devolve a esperança. Desaparece o ‘poeta maldito’, a poesia ‘estado-místico’. O poema passa a ser um objeto útil, consumível, como um objeto plástico. A poesia concreta responde a um certo tipo de ‘forma mentis’ contemporânea: aquele que impõe os cartazes, os ‘slogans’, as manchetes, as dicções contidas no anedotário popular etc. O que faz urgente uma comunicação rápida de objetos culturais. A figura romântica, persistente no sectarismo surrealista, do poeta ‘inspirado’, é substituída pela do poeta factivo, trabalhando rigorosamente sua obra, **como um operário um muro** (CAMPOS *et al.*, 1975, p. 52, grifo nosso).

A dupla desconstrução cubista (do objeto e de seu próprio espaço) e as temáticas futuristas sobre o urbano e o industrial (as grandes cidades, as máquinas, o advento da velocidade) alimentaram os ideais construtivistas, que, por sua vez, produziram ecos distintos nas estéticas vanguardistas de outros países europeus como a Holanda e a Suíça.

Em 1917, na Holanda, o multifacetado Theo van Doesburg (1883-1931) publicou a revista *De Stijl* (O Estilo), porta-voz do movimento do *neoplasticismo*, que, junto com outros artistas holandeses, como Piet Mondrian (1872-1944) – autor do termo *neoplasticismo* –, apregoaram uma rígida estética abstracionista pela criação de austeros planos geométricos verticais e horizontais. Eles defendiam a busca de uma essência por meio de constantes processos de abstração da forma e da cor, exprimindo a realidade pelo equilíbrio dinâmico entre esses dois elementos. O lema do grupo era: “O objeto da natureza é o homem, o objeto do homem é o estilo” (DEMPSEY, 2008). Os artistas neoplasticistas procuraram elaborar uma linguagem universal, e não individual, de forma que permitisse expressar o espírito coletivo do mundo moderno que surgia, incorporando-se aos novos meios de produção

industrial e de construção. O nome *De Stijl* materializava a convicção desses artistas de terem chegado a uma fórmula definitiva e cabal para esse novo tipo de arte.

Poeta, artista plástico, arquiteto, teórico, editor e *designer*, Theo van Doesburg defendia que a arte deve tornar-se essencialmente uma entidade em si mesma, muito além do que um simples meio para se propagar ideias políticas ou mesmo espirituais. Haroldo de Campos, em seu ensaio “Theo van Doesburg e a nova poesia”, no livro *O Segundo Arco-Íris Branco* (2010) aponta que:

Van Doesburg pertence à categoria dos poetas-pintores (Kurt Schwitters, Kandinsky, Klee, Raoul Husmann, Hans Arp), identificável principalmente na moderna literatura de língua alemã, cuja obra, embora, em certos casos, circunstancial e ‘bissexta’, está mais próxima do sentido criativo de uma nova poesia, por suas características de desnudamento formal, do que a maioria dos profissionais do verso, peritos provadores do alambique lírico ou sombrios oficiantes de cinzentas metafísicas, que, malgrado o lance de dados mallarmaicos (1897), continuaram e continuam aguardando a tradição poética viva (CAMPOS, 2010, p. 151).

Nos poemas de Doesburg, já podemos observar alguns recursos típicos da estética da poesia concreta que foram difundidos de forma mais profícua algumas décadas depois, como o uso não discursivo dos versos, a diagramação espacial das letras e palavras, a valorização do branco do papel, a diversidade tipográfica etc.

No esforço de uma redefinição da pintura não figurativa, Doesburg argumentava que, se essa arte chamada até então de *abstrata* não mais lidava com formas abstraídas da natureza, não havia motivo para denominá-la dessa maneira. Nas palavras de Doesburg, “a pintura é concreta e não abstrata, porque nada mais concreto, mais real que uma linha, uma cor, uma superfície” (GULLAR, 1999, p. 169). Para ele, se um animal, um ser humano, um objeto etc. são considerados concretos em seu estado natural, a sua transposição para um estado de pintura deverá, sim, ser considerada abstrata, pois será dessa forma algo vago, especulativo e ilusório do que um plano e uma linha em si mesmos.



Poemas de Theo Van Doesburg<sup>15</sup>.

No segundo manifesto lançado pela corrente neoplasticista no veículo portavoz do movimento – a revista *De Stijl* –, os artistas teceram considerações a respeito da literatura contemporânea que, segundo eles, vivia às voltas de um sentimentalismo típico de uma geração de escritores débeis:

[...] A poesia asmática e sentimental – o eu e o ele – que é perpetrada em toda parte e principalmente na Holanda está sob a influência de um individualismo temente do espaço, resíduo fermentado de um tempo velho e que nos enche de tédio. [...] **Para construir literariamente os múltiplos acontecimentos em torno de nós, é necessário que a palavra seja reconstituída ao mesmo tempo como som e como ideia.** Se na antiga poesia, pela dominação dos sentimentos relativos e subjetivos, a significação intrínseca da palavra foi destruída, queremos por todos os meios ao nosso alcance – a sintaxe, a prosódia, a tipografia, a aritmética, a ortografia – dar uma nova significação à palavra e uma nova força à expressão [...] (GULLAR, 1999, p. 57-58, grifo nosso).

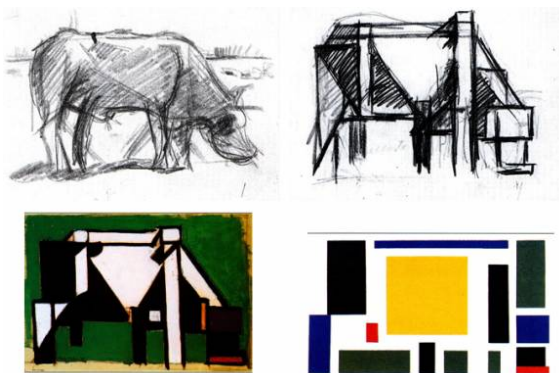
Adotando a estética do *elementarismo*<sup>16</sup> e já desligado desde 1924 do movimento neoplasticista ortodoxo de Mondrian, Van Doesburg e um grupo de

<sup>15</sup> Disponível em: <[http://dadoacaso.blogspot.com.br/2012/08/theo-van-doesburg-o-multiartista\\_10.html](http://dadoacaso.blogspot.com.br/2012/08/theo-van-doesburg-o-multiartista_10.html)>. Acesso em: 2 dez. 2015.

<sup>16</sup> **Elementarismo:** derivação do neoplasticismo desenvolvida por Theo Van Doesburg em 1923/1924 pela adoção de diagonais na pintura estritamente ortogonal defendida por Piet Mondrian. Para Doesburg, tais linhas em ângulos diferentes de 90° proporcionariam a tensão que faltava a esse tipo de pintura no intuito de se expressar de forma plena o espírito humano (GULLAR, 1999).

artistas recém-criado em Paris, o *Abstraction-Création*, publicaram em 1930 o manifesto *As bases da Arte Concreta* no primeiro e único número de *Art Concret*, em que ela é então definida nos seguintes termos:

Declaramos: 1. A arte é universal. 2. A obra de arte deve ser inteiramente concebida e formada pela mente antes de sua execução. Ela não deve receber nada das propriedades formais da natureza ou da sensualidade e do sentimentalismo. Queremos excluir o lirismo, a dramaticidade, o simbolismo etc. 3. O quadro deve ser construído inteiramente a partir de elementos puramente plásticos, isto é, superfícies e cores. Um elemento pictórico não possui outro significado além de 'si mesmo' e, portanto, o quadro não tem outro significado além de 'si mesmo'. 4. A construção do quadro, bem como seus elementos, deve ser simples e controlável visualmente. 5. A técnica deve ser mecânica, isto é, exata e anti-impressionista. 6. Esforço visando absoluta clareza (DEMPSEY, 2008, p. 159).



**Fig. 12** Theo van Doesburg.  
*Four studies for an abstract process for the composition The Cow.* 1917.  
Pencil on paper; oil on canvas and others techniques.  
MoMA. New York.

Van Doesburg não teve intenções de criar um novo movimento estético, mas sim propor um termo mais preciso a uma arte que se mostrava, se não totalmente, ao menos bastante distante da mimese apregoada por Aristóteles (384-322 a. C.). Identificando suas principais raízes no construtivismo, no suprematismo, no elementarismo e nas ideias difundidas na revista *De Stijl*, a *arte concreta*, desde as suas origens, nunca se propôs a sugerir qualquer tipo de sentimentalismo pela fruição de suas obras, ou mesmo qualquer intenção de inspiração nacionalista ou de caráter romântico. Décio Pignatari afirmava que:

**[sic]** a poesia concreta acaba com o símbolo, o mito, com o mistério. **[sic passim]** o mais lícido trabalho intelectual para a intuição mais clara. Acabar com as alusões. com os formalismos nirvânicos da poesia pura. a beleza ativa, não para a contemplação. para nutrir o impulso, pound. no máximo:

ser raro e claro, como disse o último fernando pessoa. criar problemas justos e resolvê-los em termos de linguagem sensível (CAMPO *Set al.*, 1975, p. 42).

A expressão *arte concreta* tornou-se sinônimo para pinturas e esculturas com formas geométricas e abstratas. De fato, esse termo não conseguiu desvencilhar-se totalmente do nome *arte abstrata* que continuou a ser utilizado por um grande número de artistas, críticos e teóricos da arte não figurativa. Podemos perceber claramente nessas obras um destaque para a utilização de materiais reais do nosso dia a dia, além dos tradicionais tinta e pincel, e também o uso de espaços também reais afora os clássicos suportes como telas e papéis (Fig. 13).



**Fig. 13** Carel Visser.  
*Concret Floating*, 1966.  
Escultura em Concreto Reforçado.  
Haia, Países Baixos.

Com a morte de Van Doesburg em 1931, o movimento de *arte concreta* perdeu seu principal mentor e propagandista. No entanto, apesar de sua ausência física, as ideias desse movimento deram vazão a uma corrente estética artística. Max Bill (1908-1994), um suíço multidisciplinar tanto quanto Van Doesburg e ex-aluno da *Bauhaus*, retomou o legado concretista divulgando as obras do colega holandês e dos artistas do grupo *Abstraction-Création* (do qual Bill fez parte entre os anos 1932 e 1936), além de suas próprias obras, cuja estética já vinha sendo influenciada pelo concretismo.

Em viagem a América do Sul em 1941, passando pelo Brasil e Argentina, Max Bill realizou palestras e exposições de seus trabalhos divulgando a arte concreta em terras tropicais. A partir de 1936, Bill começou a adotar o nome *arte concreta* para

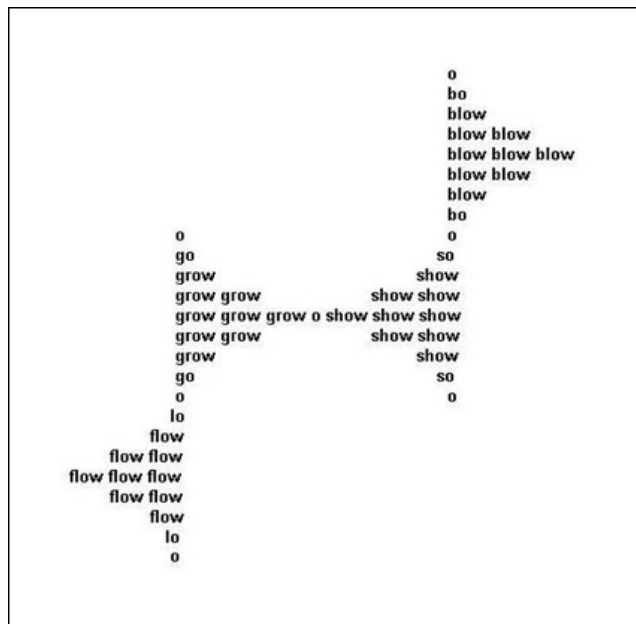


caracterizar toda obra de arte criada de forma objetiva e por meio de conhecimentos matemáticos. Assim como outros artistas concretos suíços, tais como Camille Graeser (1892-1980) e Verena Loewensberg (1912-1986), Bill procurou distinguir *arte concreta* de *arte abstrata*. Para ele, a *arte abstrata* significava todo e qualquer desdobramento dos processos de abstração plástica inaugurados pelos cubistas no início do século passado, uma arte de transição que não logrou desvincular-se totalmente da representatividade do mundo real (GULLAR, 1999).

Max Bill acreditava que, se a transposição de uma imagem idealizada pelo artista para o espaço de um quadro originasse em uma imagem-objeto, a partir de uma operação racional e exata, teríamos, assim, a rigor, um exemplo de *arte concreta*. Estas objetividade e pretensão de uma infalibilidade ao caráter verificável de existência da própria obra per si revelaram-se o quão tênue foi a relação entre o fazer artístico concretista e a ciência dos números.

Bill defendia o uso de cálculos matemáticos na elaboração artística a partir de “uma ciência das proporções, do comportamento de coisa a coisa, de grupo a grupo, de movimento a movimento [...] uma configuração de ritmos e relações [...]” (GULLAR, 1999, p. 237). Os poetas e teóricos concretistas de São Paulo serviram-se também da matemática em uma determinada fase da poesia concreta brasileira. Em *Da Fenomenologia da Composição à Matemática da Composição*, Haroldo de Campos teorizava:

“Todavia, a simples vontade de conceber o poema como um todo matematicamente planejado fará, na operação criadora, pender afinal a balança para o lado da racionalidade construtiva. [...] A passagem da fenomenologia da composição à matemática da composição coincide com uma outra passagem: a do orgânico-fisiognômico para o geométrico-isomórfico (CAMPOS *et al.*, 1975, p. 94).



Eugen Gomringer, **Konstellationen** (1953)<sup>17</sup>.



Arnaldo Antunes, s/título<sup>18</sup>.

Em *Poesia & Utopia* (2007), Carlos Felipe Moisés cita o filósofo francês contemporâneo Yves Michaud (1944), que observa essa herança do industrial na seara do mundo artístico:

Essa industrialização, esta comercialização e essa circulação em larga escala tendem a favorecer novos modos de relacionamento com as obras e

<sup>17</sup> Publicado originalmente em seu primeiro livro homônimo, em 1953. Disponível em: <[http://www.antoniomiranda.com.br/poesia\\_visual/eugen\\_gomringer.html](http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/eugen_gomringer.html)>. Acesso em: 14 abr. 2014.

<sup>18</sup> Disponível em: <[http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec\\_artes\\_obras.php?id\\_type=4](http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_artes_obras.php?id_type=4)>. Acesso em: 3 jan. 2015.

novas formas de experiência estética. A extensão dos livros diminui; o papel da escrita diminui; a capacidade de atenção diminui [...] só fazemos zappear e escanear [...] De modo geral, eu diria que a experiência estética se torna flutuante, instável e encapsulante (MICHAUD, 2004 *apud* MOISÉS, 2007, p. 64).

## 1.2 Arte Concreta nos trópicos: Brasil, dos pincéis e formões às “duras penas”

“Somos concretistas”  
(Oswald de Andrade, *Manifesto Antropófago*, 1928).

Tendo já participado de uma exposição no MASP em 1950, Max Bill foi convidado logo em seguida para participar da I Bienal de São Paulo, em 1951, quando ganhou o primeiro lugar na categoria “escultura” com sua obra *Unidade Tripartida* (Fig. 14). Nesse mesmo ano, criou na cidade de Ulm, na Alemanha, a *Hochschule für Gestaltung* – Escola Superior da Forma –, uma universidade que prolongou não só o legado da *Bauhaus*, mas também as ideias do movimento de *arte concreta*. Max Bill passou, então, a influenciar alguns artistas plásticos brasileiros e, por extensão, os futuros poetas concretos de São Paulo e do Rio de Janeiro, marcando a preferência das neovanguardas brasileiras pelos movimentos vanguardistas do norte da Europa – a *Bauhaus*, a Escola de Ulm, *De Stijl*, Van Doesburg e Kandinsky (AGUILAR, 2005).



**Fig. 14** Max Bill. *Unidade Tripartida*. 1948/1949.  
Aço inoxidável; 114,0 x 88,3 x 98,2 cm.  
Museu de Arte Contemporânea da USP. São Paulo.

Couto (2004, p. 40) registrou que, antes mesmo da I Bienal de São Paulo, alguns ensaios de experiências plásticas abstrato-geométricas e outras de caráter construtivista já ocorriam desde o final dos anos 1920 e, de forma mais intensa a partir dos anos 1930 quando alguns salões eram realizados nessa cidade com a presença de artistas estrangeiros ligados a essas estéticas, como Josef Albers (1888-1976) e Alexander Calder (1898-1976). Exposições como as promovidas pela série intitulada *Salões de Maio*, em que, na terceira delas, em 1939, contou com a participação não só de artistas estrangeiros como Albers e Calder, mas também de figuras nacionais como Tarsila do Amaral (1886-1973), Anita Malfatti (1889-1964) e Victor Brecheret (1894-1955), dentre outros, permitiram abrir o campo de possibilidades da renovação da estética plástica abstracionista e concretista no Brasil. Suas obras influenciaram pintores, desenhistas, escultores e fotógrafos da nova geração como Luis Sacilotto (1924-2003) e Geraldo de Barros (1923-1998) (COUTO, 2004).



**Fig. 15** Luiz Sacilotto.  
*Concreção 5942*, 1959.  
Escultura em alumínio pintado; 30 x 30 x 17 cm.  
The Museum of Fine Arts, Houston (EUA).

Em São Paulo, o grupo de artistas que aderiram ao concretismo formara-se em torno de Geraldo de Barros (1923-1998) e Waldemar Cordeiro (1925-1973), que, juntos, criaram o grupo *Ruptura* na tentativa de um projeto de reforma da cultura nacional. À época, os poetas ligados à revista *Noigandres*<sup>19</sup> – os irmãos Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo e José Lino Grünewald –, futuros teóricos da

---

<sup>19</sup> **Noigandres**: Palavra retirada do poeta provençal Arnaut Daniel, e que se encontra em uma passagem da obra *The Cantos*, de Ezra Pound, um dos autores que compõem o *paideuma* dos poetas concretos. “Afugentar o tédio” é uma possível tradução para a palavra *Noigandres* (AGUILAR, 2005).

Poesia Concreta no Brasil, se juntaram aos artistas construtivistas do *Grupo Ruptura*. No manifesto do grupo, em dezembro de 1952, Cordeiro e demais artistas correligionários enfatizaram a diferenciação entre artistas que elaboram novas formas com conceitos velhos e aqueles que produzem novas formas com ideias novas:

*É o velho*: todas as variedades e hibridações do naturalismo; a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo 'errado' das crianças, dos loucos, dos 'primitivos', dos expressionistas, dos surrealistas etc.; o não figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer. *É o novo*: as expressões baseadas nos novos princípios artísticos; todas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento e matéria); a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático [...] (COUTO, 2004, p. 88).

Para Gullar (1999), a adesão à estética concretista por alguns artistas brasileiros se fez não como uma consequência natural do amadurecimento da arte moderna brasileira, mas sim como reação ao *status quo* das artes tupiniquins que tinham nas figuras de Portinari, Di Cavalcanti, Segall e outros consagrados artistas nacionais um modelo único da representatividade do ideário artístico nacional. Dessa forma, reagiam ao isolamento cultural no qual se encontravam as artes plásticas do Brasil, principalmente no período que antecedeu à criação de importantes espaços para divulgação das estéticas vanguardistas de outros países; e também se contrapondo aos grupos considerados modernos, mas que na prática se valiam de extremo radicalismo na exaltação daquilo que era considerado por eles como estritamente brasileiro.

É imprescindível salientarmos também que, nesse período do pós-guerra, tempo de reconstrução não só material, mas também de valores morais e éticos, os ânimos nacionalistas se exaltavam em busca de suas identidades perdidas, e os artistas brasileiros fizeram coro com diversos outros países na tentativa de seleção de novos atributos que passariam a identificar a própria cultura do homem ocidental. O frenesi da ideologia nacional-desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek (1956/1961) e a consagração de grandes museus recém-criados em São Paulo e no Rio de Janeiro<sup>20</sup> – no final da década de 1940 e início dos anos 1950 –

---

<sup>20</sup> O Museu de Arte de São Paulo (MASP) foi fundado em 2 de outubro de 1947. No ano seguinte, em 15 de julho de 1948, inaugurou-se o Museu de Arte Moderna (MAM) no mesmo edifício onde se

possibilitaram às vanguardas nacionais espaços e instrumentos para o intercâmbio de artistas tanto do Brasil quanto do exterior, a exemplo da criação da Bienal de São Paulo em 1951.

Gonzalo Aguilar, em *Poesia Concreta Brasileira – As Vanguardas na Encruzilhada Modernista* (2005), conclui que:

As mudanças nos meios de produção transformaram o papel desempenhado pelos museus no século XX. Além disso, nos países periféricos, essas instituições chegaram a desempenhar um papel dinâmico, sobretudo para orientação da cultura latino-americana [...] No caso do Brasil, essa função foi cumprida pelo MASP e pelo MAM de São Paulo, sendo este último o que melhor representou os critérios modernistas de vanguarda, nos quais estiveram envolvidos diferentes movimentos e artistas durante os anos 1950.

Waldemar Cordeiro, um dos líderes do movimento paulista, considerava a arte como algo elaborado de forma intelectualizada, um produto identificado com a indústria e com um viés social, coletivo:

[...] um meio de conhecimento tão importante quanto as ciências positivas [...] o conceito de arte produtiva é um golpe mortal no idealismo e emancipa a arte da condição secundária e dependente a que tinha sido relegada [...] a importância decisiva da indústria na compreensão do conteúdo da arte contemporânea, cuja finalidade última e destino histórico acreditamos ser a Arte Industrial [...] (COUTO, 2004, p. 83-84).

Este mesmo viés racionalista, estrutural e positivista aplicado às artes plásticas pelos concretistas e artistas da pintura abstrata, inspirados pelas ideologias de emancipação econômica e de desenvolvimento social de países emergentes como o Brasil, irá delinear o modo pelo qual os poetas concretos justificaram a relação da poesia com o cotidiano material da sociedade. O utilitarismo herdado do *construtivismo russo* serviria para os propósitos de extrema objetivação do fazer poético e coincidiria com a estética industrializante das artes gráficas e da tipografia como um todo.

Assim, pelo menos, intentaram os poetas concretos ao anunciarem sua preocupação na renovação da poesia considerando a própria estrutura poemática

---

encontrava o MASP. Em 1969, esse último foi transferido para o seu atual endereço na Avenida Paulista. Também em 1948, no Rio de Janeiro, foi criado o Museu de Arte Moderna da capital carioca (AGUILAR, 2005).

como o conteúdo final de suas criações. Em *Poesia Concreta – Linguagem – Comunicação*, Haroldo de Campos assinala que:

Somente no plano histórico-cultural, poderemos encontrar uma relação entre o poema-objeto concreto e um conteúdo exterior a ele: relação, porém, que será, ainda uma vez, uma relação de estruturas. Assim, será a 'fisiognomia de nossa época' (a revolução industrial, as técnicas do jornalismo e propaganda, [...] a teoria da comunicação rasgada pela cibernética etc.) a provável estrutura conteudística relacionada com o conteúdo-estrutura do poema-concreto, e não este ou aquele objeto, esta ou aquela sensação subjetiva, garimpados no mundo exterior ou interior do poeta [...] (CAMPOS *et al.*, 1975, p. 73).

Maria de Fátima Morethy Couto, em *Por uma Vanguarda Nacional* (2004), observa que as levas de imigrantes estrangeiros ao Brasil durante o entre guerras, e principalmente após o último grande conflito, contribuíram para um contato menos fugaz com as novidades do mundo artístico internacional, imune tanto à crítica conservadora quanto aos grupos modernistas de caráter ultranacionalista. Dentre eles, a autora destaca o casal Árpád Szenes (1897-1985) e Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), que, radicados no Rio de Janeiro durante quase uma década, contribuíram para a divulgação da arte não figurativista em terras brasileiras:

[...] Apesar da personalidade reservada de Vieira da Silva, seu ateliê em Santa Tereza transformou-se rapidamente em um centro de discussões artísticas e um lugar de encontro de músicos, escritores, cineastas e pintores de diferentes nacionalidades. [...] é importante destacar a devoção de Szenes para com seus alunos, dentre os quais figurava Almir Mavignier, um dos pioneiros da abstração no país. [...] (COUTO, 2004).

Alguns artistas plásticos radicados no Rio de Janeiro, dentre eles o próprio Almir Mavignier (1925) e Ivan Serpa (1923-1973) –, este viria mais tarde a encabeçar o *Grupo Frente* – e Abraham “Abraão” Palatnik (1928) foram também estimulados pelo crítico de arte Mário Pedrosa (1901-1981) a lançarem-se de forma mais intensa na arte não figurativa. Já com tendências abstratas e geometrizes, foram eles também influenciados durante a exposição da I Bienal de São Paulo pelas obras dos artistas suíços que, assim como Max Bill, divulgaram em grande escala a *arte concreta* realizada na Europa.

Mais tarde, juntaram-se a Serpa e ao *Grupo Frente* os artistas Franz Weissmann (1911-2005), Lygia Clark (1920-1988), Hélio Oiticica (1937-1980) e Lygia Pape (1927-2004), dentre outros (GULLAR, 1999). Para eles, a geometrização

das formas não significava o objetivo final de suas obras, mas sim uma maneira de experimentar e de questionar a vida, o universo.



**Fig. 16** Franz Weismann.  
*Grande Flor Tropical*, 1989.  
Escultura em metal.  
Memorial da América Latina, São Paulo.

Apesar de os artistas concretos de São Paulo e do Rio de Janeiro comungarem da mesma agenda de arte não figurativa, impessoal e objetivista, trabalhando e desenvolvendo formas genuinamente plásticas a partir de um vocabulário e de uma gramática de pretensões essencialistas, as idiosincrasias de cariocas e paulistas em breve refletiriam discordâncias principalmente no grau de abstracionismo e de concepção formal da obra de arte. Historicamente, considera-se a oposição surgida entre esses dois grupos, classificando-se os paulistas, de um lado, como racionais e dogmáticos, e os cariocas, por sua vez, como intuitivos e românticos.

A despeito do sentimento comum de rompimento com as velhas formas, especialmente do tradicional figurativismo que ainda vigorava no Brasil sob a chancela de Paris, os partidários dos grupos *Frente* e *Ruptura* passaram a divergir na forma como os elementos pictóricos eram explorados em suas telas e esculturas, e do modo como os poemas eram escritos.

De acordo com Couto (2004), os artistas paulistas permaneceriam ligados aos princípios defendidos por Max Bill de uma condição estritamente objetiva na elaboração de uma obra, enquanto o grupo do Rio de Janeiro conduzir-se-ia, cada vez mais, a uma idealização mais intuitiva para os processos de criação artística. Ainda segundo Couto, o fato de os paulistas residirem em uma cidade com acentuada atividade industrial fez com que estes criassem uma arte consoante com



as ideias de série, etapas e ritmos típicos de uma produção fabril em larga escala; enquanto os cariocas, nas palavras de Mário Pedrosa (COUTO, 2004): “são mais empíricos, ou então o sol, o mar os induzem a certa negligência doutrinária”.

Décio Pignatari examinou essa diferença com as seguintes palavras:

A nossa ideia era que o pessoal do Rio, a partir da visão do Ivan Serpa, tinha uma visão muito mais abstrata: a escolha aleatória de cores por exemplo. Pra nós a cor tinha que ser determinada, não tinha essa coisa de colorido, esse subjetivismo. Era uma luta incrível para acabar com este subjetivismo. [...] O Rio defendia mais a intuição e nós defendíamos uma posição racionalista. Sabíamos que a arte estava em nível do sensível mas queríamos um discurso mais preciso, sem essa coisa de falar em inspiração, em intuição, em sensibilidade. [...] Queríamos uma arte, como o Cordeiro dizia, que estivesse ao nível da evidência, ou seja, que qualquer pessoa, em qualquer repertório, adolescente, criança, homem, mulher, rico ou pobre, chegasse e entendesse (COUTO, 2004).

1.3 Poesia Concreta no Brasil: teoria e práxis

OSC  
ONT  
EMP  
ORÂ  
NEO  
SNÃ  
OSA  
BEM  
LER

Augusto de Campos, *contemporâneos (mallarmé)*, 2009.

“Agrada-me a regra que corrige a emoção.”  
(Georges Braque)

Conforme Octavio Paz (2012), a modernidade se caracteriza como uma “tradição de rupturas”, em que as vanguardas significam o fim ou o colapso dessas rupturas. Desse modo, podemos inferir que a Poesia Concreta se insere justamente nesta tradição da modernidade ao efetuar um corte na poética brasileira a partir, inclusive, de outro processo de descontinuidade estética que foi o Movimento de Arte Moderna em 1922. Os primeiros poemas concretos surgiram de maneira mais contundente e profícua no início dos anos 1950 e simultaneamente no Brasil, Alemanha e Suécia. Ainda que formados em meio ao conservadorismo da *Geração de 45* e a ela pertencidos em seus inícios de carreira literária, Décio Pignatari e os irmãos Campos, que já se frequentavam intelectualmente desde fins de 1948 formaram o grupo *Noigandres* em São Paulo, em 1952, e lançaram uma revista-livro homônima para divulgarem seus poemas criados a partir da nascente estética concretista.

É importante lembrarmos que esta estética da concisão e esta postura de um radicalismo formal na poesia brasileira já encontravam ecos desde o Movimento de Arte Moderna, em 1922, com Oswald de Andrade e seus famosos poemas-minuto, ou poemas-pílula, e, logo adiante, em 1924, no próprio *Manifesto da Poesia Pau Brasil*: “O trabalho contra o detalhe naturalista – pela síntese; contra a morbidez romântica – pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa” (ANDRADE, 2011, p. 63).

**amor**

humor

Oswald de Andrade, poema *amor*<sup>21</sup>.

Haroldo de Campos, em seu ensaio introdutório do livro *Oswald de Andrade – Obras Completas – v. 7 – poesias reunidas* (1974), “Uma poética da radicalidade”, destaca o pioneirismo de Oswald naquilo que três décadas após o *Manifesto da*

---

<sup>21</sup> Andrade (1971, p. 46).

*Poesia Pau Brasil* iria também nortear as linhas estéticas dos poetas concretos na gênese do movimento de Poesia Concreta no Brasil:

[...] a primeira palavra funcionando como título e parte integrante da peça; eis aí o mais sintético poema da língua, tensão do músculo-linguagem, elementarismo contundente, ginástica para a mente entorpecida no vago, obra-prima do óbvio e do imediato atirada à face rotunda da retórica [...] a informação estética passou a ser produto não de uma 'alta temperatura informacional do texto' (entendida em termos de opulência léxica, de 'riqueza vocabular'), mas, ao contrário, da 'baixa' violenta dessa 'temperatura' no compressor linguístico do poema-minuto oswaldiano (ANDRADE, 1974, p. 46).

Já em fins da década de 1940, em "O jogral e a prostituta negra" (1949), de Décio Pignatari, verifica-se o uso de cortes abruptos no corpo das palavras e intercalações de uma com as outras (tmese); e em "a naja vertebral" (1953), de Haroldo de Campos, podemos observar uma linhagem mallarmiana<sup>22</sup> na estrutura do poema, recursos esses desenvolvidos mais tarde e de forma mais intensa com a elaboração da Teoria da Poesia Concreta sobre a qual falaremos mais detidamente no decorrer deste subcapítulo.

[...] Tua al (gema negra) cova assim soletrada em câmara  
lenta, levantas a fronte e propalas:  
'Há uma estátua afogada...' (Em câmara lenta! – disse)  
'Existe uma está-  
tua afogada e um poeta feliz(ardo  
em louros!) Como os lamento e  
como os desconheço!'

Décio Pignatari, *O jogral e a prostituta negra* (1949) – fragmento<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup>**Mallarmiana:** referente ao poeta simbolista e crítico literário francês Stéphane Mallarmé (1842-1898).

<sup>23</sup>Pignatari (1977, p. 33).

A  
 N A  
 JA  
 V  
 E  
 R  
 T  
 E  
 B  
 R  
 A  
 L

na Pia-Máter  
 amais  
 interna das membranas  
 um lambda Língua  
 a cauda da sereia Um lam  
 bda  
 [...]

quando ela encosta  
 a NAJA

a

sua

cabeça  
 como um dente de marfim  
 à nuca

como um oco  
 de marfim seu dente à nuca  
 do finispoeta armando nuvolábios

Haroldo de Campos, *a naja vertebral* (1953) – fragmento<sup>24</sup>.

Em 1953, Augusto de Campos publicou o livro *Poetamenos*, que, para Gonzalo Aguilar (2005, p. 360), “é um marco na poesia lírica amorosa brasileira do século XX e abre caminho para a posição vanguardista do grupo”, no qual podemos perceber a nítida fragmentação das palavras e dos versos, a exploração da dimensão espaço-visual e a utilização de formas breves, a exemplo do poema a seguir:

<sup>24</sup> *a naja vertebral* (1953), Haroldo de Campos. Reproduzido de *Xadrez de Estrelas – percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 62.

por  
suposto:  
'scanto  
eu  
rochaedo  
meu  
rupestro  
cactus  
ab  
rupt  
ao mar: us  
somos  
um unis  
sono  
poetamenos

Augusto de Campos, **POETAMENOS**, 1953<sup>25</sup>.

Nesse mesmo ano, Eugen Gomringer (1925) editou na Alemanha a obra *Konstellationen*, seu primeiro livro de poemas nitidamente concretos, e tornou-se grande referência europeia da estética concretista nesse gênero literário. Também em 1953, o sueco-brasileiro Öyvind Fahlström (1928-1976) escreveu o *Manifesto da Poesia Concreta* em Estocolmo, Suécia. O multiartista Fahlström transitou por diversas formas de expressões plásticas, e o manifesto redigido por ele não logrou mais do que alguns poucos admiradores de seu próprio círculo de amizades.

Em 1954, o poeta Ferreira Gullar (1930) publicou seu primeiro livro *A luta corporal*, que reúne poesias escritas durante o período de 1950 a 1953, no qual também já podemos identificar características dessa nova estética em poemas como *Roçzeiral*:

Ausôflu i luz tapom-  
pa inova'  
          orbita  
          FUROR  
          tô bicho  
          'scuro fo-

go  
Rra

UILÁN  
UILÁN,  
lavram z'olhares, flamas!

CRSPITAM GÂNGLES RÔ MASUAF

<sup>25</sup> *POETAMENOS* (1953), Augusto de Campos. Reproduzido de *Viva vaia: poesia 1949-1979*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014, p. 67.

Rhra

Rozal, ROÇAL  
l'ancêndio Mino-  
Mina TAURUS  
MINÔS rheschâns  
surma parole –

ÇAR

Ferreira Gullar, **Roçzeiral** (1950/1953) – fragmento.<sup>26</sup>

Na Alemanha, Eugen Gomringer, por sua vez, tendo sido secretário do próprio Max Bill na Escola de Ulm, desenvolveu sua poesia concreta influenciado pelo ilustre decano, além de ter convivido com *designers*, arquitetos e pintores que compartilhavam desse mesmo viés plástico. Gomringer colaborou com a tríade paulista (Pignatari e os irmãos Campos) em antologias e intercâmbios culturais entre os dois países, promovendo exposições e debates acerca da Poesia Concreta.

        w    w  
          d    i  
          n    n    n  
        i    d    i    d  
      w                w

Eugen Gomringer, **Wind**, 1953<sup>27</sup>.

No Brasil, o conteúdo programático da Poesia Concreta foi elaborado e redigido por Décio Pignatari e pelos irmãos Campos e, como programa, as primeiras ideias já se esboçavam em artigos como “Poesia, Estrutura” e “Poema, Ideograma” publicados por Augusto de Campos no *Diário de São Paulo*, em março de 1955 (CAMPOS *et al.*, 1975). Foi nesse mesmo ano que o termo “concreto” foi utilizado

<sup>26</sup> *Roçzeiral*, de Ferreira Gullar, foi publicado originalmente no livro de poemas *Luta Corporal* (1950-1953); e reproduzido aqui da antologia *Toda Poesia 1950-1980*, Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 113.

<sup>27</sup> *wind*(1953), Eugen Gomringer. Publicado inicialmente em *Konstellationen*, de 1953. Disponível em: <[http://www.antonimiranda.com.br/poesia\\_visual/eugen\\_gomringer.html](http://www.antonimiranda.com.br/poesia_visual/eugen_gomringer.html)>. Acesso em: 4 jul. 2105.

pela primeira vez pelos poetas paulistas em sintonia com as artes plásticas e visuais brasileiras que já adotavam essa mesma denominação, e também pela Música Concreta da vanguarda europeia de compositores como Pierre Boulez (1925-2016) e Karlheinz Stockhausen (1928-2007). Para os concretistas paulistas, o poema não mais representava um universo de emoções exteriores, mas sim presentificava uma realidade viva e autônoma. Com a abolição do verso, eles propuseram a não linearidade da leitura, extinguindo o tradicional seccionamento do pensar humano em princípio-meio-fim para uma organização circular do objeto poético.

Em dezembro de 1956, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP) lançaram definitivamente o Movimento de Poesia Concreta com a Exposição Nacional de Arte Concreta, quando, juntamente com outros poetas como Wladimir Dias Pino, Ronaldo Azeredo, Ferreira Gullar, dentre outros, expuseram poemas em forma de cartazes nos quais criticavam a primazia do “sujeito” e o fazer poético como forma de introspecção afetiva ou desabafos melodramáticos.

A interlocução feita com os poemas concretos visa, segundo seus idealizadores, à comunicação de formas, e não de signos. Nas palavras de Pignatari (CAMPOS *et al.*, 1975) em reação à “estratificação de gosto romântico-parnasosimbolista”, os poetas concretistas dispensaram qualquer sentimento de interpretação para as suas obras, e, evocando o poeta francês Apollinaire (1880-1918), o mesmo Pignatari declarou que “é necessário que a nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideograficamente em lugar de analítico-discursivamente”.

Em *Teoria da Poesia Concreta – Textos Críticos e Manifestos 1950-1960* (CAMPOS *et al.*, 1975, p. 25), Augusto de Campos argumentava:

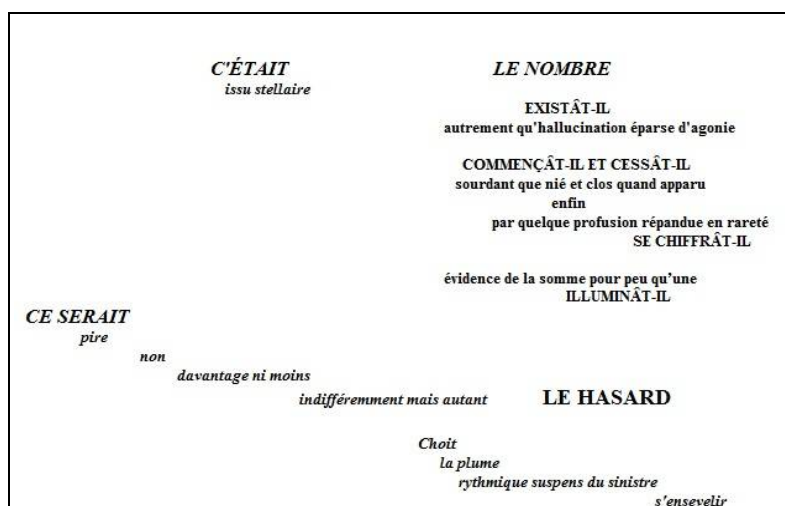
A verdade é que as ‘subdivisões prismáticas da Ideia’ de Mallarmé, o método ideográfico de Pound, a apresentação ‘verbi-voco-visual’joyciana e a mímica verbal de Cummings convergem para um novo conceito de composição, para uma nova teoria de forma – uma organoforma – onde noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso, tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideográfica da estrutura: POESIA CONCRETA (CAMPOS *et al.*, 1975, p. 25).



Esses quatro expoentes da literatura clássica internacional constituíram o *paideuma*<sup>28</sup> dos poetas concretistas para a elaboração dos postulados da Teoria da Poesia Concreta. Conforme registraram em alguns de seus manifestos, a origem dessa estética partiu da leitura do poema *Un Coup de Dés Jamais n'Abolira Le Hasard* (Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso, 1897), de Stéphane Mallarmé, que se inspirou a partir da estrutura espacial típica de uma partitura musical.

O poeta francês simbolista é considerado o pioneiro na diagramação das palavras de forma a valorizar os espaços em branco do papel, permitindo que as “regiões limpas da impressão tipográfica” possam contribuir para outros ritmos de leitura, bem como salientar os diversos momentos de pausa na fruição do texto. Há uma nítida “espacialização” do poema no corpo do papel, onde a ideia tradicional dos “versos” é substituída por Mallarmé pelo conceito de “subdivisões prismáticas”, em que “ilhas” de conceitos, ideias, pensamentos e aglomerados de palavras se inter/transpenetram.

A partir de Mallarmé, os poetas concretos aprofundaram a utilização do recurso tipográfico como importante elemento na composição estrutural dos poemas, além da sintaxe espacial axiada nas denominadas “subdivisões prismáticas da ideia” (AGUILAR, 2005).



Stéphane Mallarmé, *Un Coup de Dés Jamais n'Abolira Le Hasard* (1897) - fragmento<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> **Paideuma**: elenco de artistas selecionados como fontes de inspiração artística e paradigma teórico-academicista (MOISÉS, 2009).

<sup>29</sup> Publicado na íntegra em *MALLARMÉ* - obra com diversos poemas do simbolista francês reproduzidos no original e traduzidos para o português por Augusto de Campos, Décio Pignatari e



Haroldo de Campos, s/ título; da série *fome de forma* (1957/1959)<sup>30</sup>.

Além das contribuições do poeta simbolista francês, os teóricos do movimento absorveram do escritor irlandês James Joyce (1882-1941), autor de *Ulysses* (1914/1921) e *Finnegans Wake* (1922/1939), o que eles consideravam como a sua “técnica de palimpsesto”, de narração simultânea através de associações sonoras e de interpenetração orgânica de tempo e espaço além da “atomização da linguagem”: palavra-metáfora (CAMPOS *et al.*, 1975).

**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**

Décio Pignatari, **terra**, 1956<sup>31</sup>.

Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1974. Disponível em: <<http://limitededitionsclub.com/un-coup-de-des/>>. Acesso em: 17 nov. 2015.

<sup>30</sup>*cristal* (1958), Haroldo de Campos. Publicado originalmente em *fome de forma* (1958). Disponível em: <[http://www.antoniomiranda.com.br/poesia\\_visual/hsroldo\\_de\\_campos.html](http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/hsroldo_de_campos.html)>. Acesso em: 2 mar. 2015.

<sup>31</sup>*terra* (1956), Décio Pignatari. Publicado pela primeira vez na revista *Noigandres* nº 4, em 1958. Disponível em: <<http://www.poesiaconcreta.com/poema.php?id=23>>. Acesso em: 2 mar. 2015.

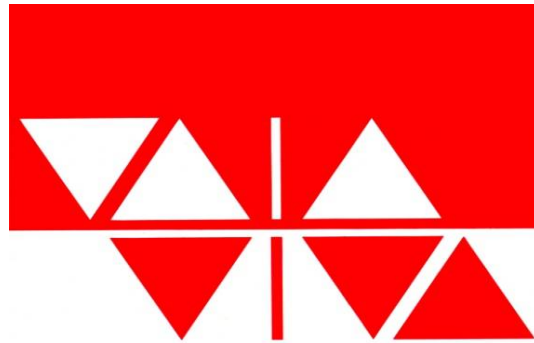
a t é  
i  
c  
  
e s t  
a  
c a  
  
e s t  
i  
c a  
  
e t c  
a  
c

Ronaldo Azeredo, **tic-tac**, 1956<sup>32</sup>.

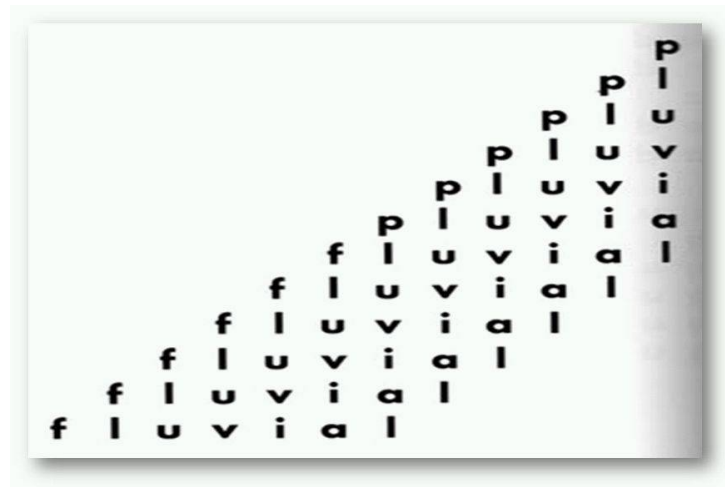
Com a obra *The Cantos* (1917), de Ezra Pound (1885-1972), na qual o escritor norte americano desenvolveu um método ideogrâmico (texto-imagem), os poetas concretistas puderam explorar a comunicação não verbal por meio de formas sem prescindirem da palavra e de sua virtualidade. Dedicado ao compositor Caetano Veloso e inspirado pelos acirrados confrontos que o ilustre cantor baiano enfrentava diante das inflamadas plateias dos antigos festivais da Canção Popular Brasileira, o poema VIVAVAIA se nos apresenta como exemplo da impossibilidade de querermos isolar de forma absoluta os conceitos tradicionalmente dados para “texto” e “imagem”. Aguilár (2005) faz a seguinte análise deste poema-imagem:

A imagem é *gramma*, o texto é ícone: ambos compartilham uma materialidade que propicia sua existência (a imagem e o texto fazem parte de um mesmo campo experimental, em que são investigadas suas possibilidades materiais). O fato de que o ‘A’ seja um triângulo adquire novo sentido quando se observa que o ‘V’ é um triângulo invertido e que a similitude tipográfica constrói o próprio sentido do poema (algo que não seria possível com outra tipografia). A relação que se estabelece mediante essa tipografia em que o ‘A’ é um ‘V’ invertido, é a de isomorfismo ou [sic] *necessariedade* entre forma e conteúdo: a ‘VAIA’ exige sua celebração, o ‘VIVA’ do artista de vanguarda só pode ter um resultado, a ‘VAIA’. Ambas as palavras são as partes de um ideograma e cumprem seu sentido ao ser relacionadas por essa estrutura em espelho. O ideograma adquire aqui um caráter emblemático por toda a quantidade de discursos que chega a sintetizar e aos quais dota de uma *necessariedade* intrínseca.

<sup>32</sup>tic-tac (1956), Ronaldo Azeredo. Publicado originalmente na revista *Noigandres* nº 5, em 1962. Disponível em: <[http://www.antoniomiranda.com.br/poesia\\_visual/ronaldo\\_azeredo.html](http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/ronaldo_azeredo.html)>. Acesso em: 2 mar. 2015.



Augusto de Campos, **VIVAVAIA**, 1976<sup>33</sup>



Augusto de Campos, **pluvial**, 1959<sup>34</sup>.

Em *pluvial*, de Augusto de Campos, temos um típico exemplo de imagem-texto/texto-imagem, em que não se exige da presença da palavra “pluvial” para sugerir os movimentos vertical e oblíquo de toda e qualquer chuva; pelo contrário, ao trabalhar com a forma pela qual o vocábulo irá se apresentar no corpo do poema, o poeta pôde, por exemplo, mesclá-lo perfeitamente à ideia plástica da formação de

<sup>33</sup> *VIVAVAIA* (1976), Augusto de Campos. Publicado pela primeira vez em *VIVAVAIA*, de 1979. Disponível em: <[https://catracalivre.com.br/sp/agenda/gratis/sesc-pompeia-recebe-exposicao-rever\\_augusto-de-campos/](https://catracalivre.com.br/sp/agenda/gratis/sesc-pompeia-recebe-exposicao-rever_augusto-de-campos/)>. Acesso em: 20 set. 2015.

<sup>34</sup> *pluvial* (1959), Augusto de Campos. Publicado originalmente na coletânea *OVONOVELO* (1954-1960). Disponível em: <<http://edleuzateles.blogspot.com.br/2012/01/paronimas-pluvial-e-fluvial.html>>. Acesso em: 27 j.an. 2016

rios que são de fato formados pelas águas da chuva e seu sentido espacial de horizontalidade através da própria palavra “fluvial”.

Para Augusto de Campos:

[...] eis que os poemas concretos caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional [...], criando uma entidade todo-dinâmica, ‘verbivocovisual’ de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema (CAMPOS *et al.*, 1975, p.34).

E do poeta e dramaturgo norte-americano e. e. cummings (assim, em letras minúsculas, ele assinava suas obras), Décio Pignatari e os irmãos Campos assimilaram sua estilística de desintegração das palavras e de pulverização fonética que induzia a uma sintaxe espacial axiada no fonema.

dias dias dias  
sem  
uma  
esperança linha deum só dia  
expoeta expira: minh ahcartas  
sphinx e a n ão p artas  
gypt y g mor - E avião voas ?  
- Heli s sim sem ar  
LEMBRAS amemor fim confirm sim  
es DEMIMLYG IA e far par avante  
se stertor AR  
rticula: separamante  
ohes OH SE ME tele NÃO  
se - Urge t g b sds vg filhazeredo pt  
segur sos se só seguramor  
LEMBRA E QUANTO

Augusto de Campos, *dias dias dias*, 1953.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> *dias dias dias* (1953), Augusto de Campos. Publicado originalmente em *POETAMENOS* (1953). Disponível em: <<http://lepaysnestpaslacarte.blogspot.com.br/2011/10/dias-dias-dias-augusto-de-campos-e.html>>. Acesso em: 9 maio 2015.

um  
movi  
mento  
compondo  
além  
da  
nuvem  
um  
campo  
de  
combate  
mira  
gem  
ira  
de  
um  
horizonte  
puro  
num  
mo  
mento  
vivo

Décio Pignatari, um movimento, 1956<sup>36</sup>.

Segundo Simon e Dantas (1982), esse poema, de Pignatari, é um retrato cinético de seu conteúdo e de sua própria estrutura, elaborada a partir de um eixo fixo e vertical representado pela letra “m”. Trata-se de um procedimento racional para a vivificação da ideia de movimento por meio da própria palavra: “movimento” = momento vivo.

Gonzalo Aguilar (2005, p. 77) acrescenta:

As relações óticas prevalecem, então, sobre as discursivas, mas não tanto em seus temas ou em seus suportes (que é o critério básico pelo qual se define atualmente a cultura visual), mas sim pelas relações simultâneas entre as partes, as constelações de elementos não hierarquizados e a velocidade na comunicação.

---

<sup>36</sup> *um movimento* (1956), Décio Pignatari. Publicado na revista *Noigandres* nº 3, de 1956. Disponível em: <<http://www.poesiaconcreta.com/poema.php?id=145>>. Acesso em: 3 jul. 2015.

NÃO ME V  
EN DONÃ  
O SEVEN  
DANÃOS  
EVENDE

Augusto de Campos, **nãomevendo**, 1988.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> *nãomevendo* (1988), Augusto de Campos. Publicado em *À margem da margem*, de 1989. Disponível em: <<http://www.algumapoesia.com.br/poesia/poesianet066.htm>>. Acesso em: 3 jul. 2015.

## CAPÍTULO 2. MÚSICA E POESIA: DIÁLOGOS (IM) PERTINENTES

“Música para ser ouvida”  
(Augusto de Campos)

### 2.1 A canção: letras ou versos?

Após mais de meio século decorrido desde meados dos anos 1960, quando o poeta concreto Augusto de Campos já sustentava que a poesia brasileira tinha nas letras das canções o seu melhor exemplo de maturidade artística (CAMPOS, 1978), o embate histórico e polêmico sobre a importância e o “real lugar” do discurso poético cancionista na poesia brasileira encontra-se hoje e, em boa medida, arrefecido e exaustivamente argumentado em inúmeras teses e dissertações<sup>38</sup>. Isso se deveu, principalmente, do reconhecimento pela crítica literária acadêmica da poética musical dos compositores e letristas da MPB (destacadamente a partir da obra musical do poeta e diplomata Vinícius de Moraes) e pelo grande volume de canções criadas a partir de então.

Além disso, este atual estado da arte no qual os estudos literários são também influenciados por abordagens críticas desenvolvidas pelos Estudos Culturais, principalmente pelo modo constante e talvez sem volta destas posturas de resignificação do próprio conceito de “literatura”, buscando-se aí sintomas deste “desarticulamento das identidades do passado” (HALL, 2014) – e aqui incluímos o desmonte das estéticas de representação –, tem delineado, entre as diversas expressões de arte e a palavra escrita, outras articulações e modelos não só de modo interdisciplinar, mas também, e talvez principalmente, a partir de amálgamas de sotaques e dicções artísticas que rompem os critérios de representatividade até então distintos de maneira transdisciplinar.

Afora constantes referências à tradição literária, verificou-se que os versos compostos pela nova classe de letristas que despontava, principalmente, a partir de finais de 1950 e início de 1960, se caracterizavam por um requintado acabamento não só formal, mas, sobretudo, sob o aspecto conteudístico que muito se aproximavam da estética consagrada da prosa narrativa. De fato, o aporte ao universo das letras cantadas pelos novos poetas e mesmo por aqueles identificados

---

<sup>38</sup> Baia (2010) e Gonçalves (2014).



tanto com a *Geração de 45* quanto com os das vanguardas emergentes no final da década de 1950, contribuiu indubitavelmente para expandir o espaço ocupado até então pela produção poética brasileira dita “literária”.

Nessa época, parte da tradição escrita já havia superado consideravelmente sua postura conservadora, que exigia dos poetas e letristas certo afastamento de um estilo mais coloquial – presente na música brasileira desde os primórdios do samba, em 1917, e na sua “reinvenção” na década de 1930 (TATIT, 2004) – para um estilo mais “romântico-literário” na elaboração dos versos das canções. Augusto de Campos, então em seu livro *Balanço da Bossa e outras bossas* (1978, p. 286), declarava:

A modernidade dos textos de Caetano e de Gil tem feito com que muito os aproximem dos poetas concretos. De fato, existem muitas afinidades entre os dois grupos. Quanto a mim, creio mesmo que Caetano é o maior poeta da geração jovem e que o que ele e seus companheiros estão fazendo é o fato novo mais importante da cultura brasileira.

A Deus  
Deus a  
A...fro...di...te  
De ti  
Tive  
Vi da  
Dada  
A Deus  
A Deus  
A Deus  
Deus a  
A...fro...di...te  
De ti  
Tive  
Vi da  
Dada ...  
  
Da da  
A Deus

Liminha/Gilberto Gil/Caetano Veloso, **Dada** (LP *Tropicália 2*, 1993).

Esse desnudamento formal da letra da canção *Dada* se revela para nós – antes de qualquer abordagem imediata de superação conteudística ou temática – em uma tentativa de criação da letra/poema a partir do enfrentamento das próprias palavras entre si (com as suas pulverizações léxicas e insubordinações gramaticais), de tal modo que podemos problematizar suas relações sem invocarmos diretamente uma retórica, e que por isso seu conteúdo-estrutura se aproxima do viés abstrato

que a plástica da arte concreta parece ter legado ao gênero literário da poesia. É patente o rigor econômico de sua construção sem qualquer traço discursivo. E, mesmo que pratiquemos o livre exercício de possíveis leituras metafóricas, esse poema/canção parece-nos manifestar-se como um conjunto de componentes verbais em movimento, e dispostos única e exclusivamente de forma gráfica e sonora durante a sua execução (audição/leitura).

A despeito de uma possível interpretação para a palavra “Dada” se aludirmos ao movimento artístico de mesmo nome<sup>39</sup>, e daí evocarmos uma ideia de caos e desordem para a própria constituição da letra de Gil e Caetano, o que queremos destacar é esta apropriação atemporal e do anti-belo da estética concretista por esses compositores da MPB. Atemporal no sentido pós-moderno da “agoridade”, do eterno tempo presente que se concretiza e se define somente quando da performance de leitura/audição dessas canções, em que não há espaço para “embarcarmos” em uma viagem hipostática através dos tempos, a fim de se equacionarem dialéticas supostamente sugeridas a cada nova apreciação visual ou auditiva. Aqui, a sugestão nos parece apenas ser de presentificação do próprio poema/canção, de sua letra como sequência de blocos sonoros e verbais que não remetem a qualquer sentido hedonista ou subjetivista.

Este “despojamento” concretista da representação gráfica da palavra cantada se faz quase sempre pelo exótico e pelo estranhamento. Esta escrita exíguas, fractal e antilírica era, até então, inimaginável como suporte para a letra de uma canção popular brasileira; uma economia tipográfica que se reflete também na linguagem musical à base de poucas notas e com intervalos entre elas beirando o semitonalismo. Em *O Arco-Íris Branco* (1997), o poeta Haroldo de Campos cita o filósofo alemão Walter Benjamin, que vaticinava que:

O desenvolvimento da escrita não vai ficar *ad infinitum* vinculado às pretensões poderosas de um movimento caótico na ciência e na economia [...] A escrita avançará cada vez mais fundo no domínio gráfico de sua nova e excêntrica figuralidade (BENJAMIN *apud* CAMPOS, 1997, p. 259).

---

<sup>39</sup> O *Dadá* foi um fenômeno multidisciplinar que se desenvolveu em vários países da Europa e nos Estados Unidos durante e após a Primeira Guerra Mundial, dando origem a um movimento artístico que procurou revelar a falência e a hipocrisia de todos os valores estabelecidos pela sociedade até então, defendendo a destruição de todos os sistemas baseados na razão e na lógica pela substituição por valores ancorados no irracional, no primitivo e na anarquia (DEMPSEY, 2003).

A canção popular no Brasil converteu-se em um espaço não só para a autorreflexão do próprio “fazer artístico”, mas também para a crítica das mazelas sociais e dificuldades econômicas que o País enfrentava e ainda enfrenta, e com a prerrogativa de ser o cancionário brasileiro um instrumento da indústria cultural de forte apelo popular devido principalmente à sua facilidade e amplitude de penetrar nas residências dos cidadãos brasileiros, desde o advento do rádio, passando pelos discos fonográficos, televisão, videocassetes, CDs e DVDs, até chegarmos aos dias atuais com o advento da Internet e suas tecnologias como *mp3*, *mp4* etc. Dessa forma, a música popular favoreceu uma inserção maior das camadas mais vulneráveis da população nos assuntos de monta da sociedade brasileira. A escritora Santuza Cambraia Naves, em *Velô, de Caetano Veloso* (2009, p. 42) corrobora esse argumento quando diz:

De fato, os compositores populares, principalmente a partir da década de 1960, passaram a comentar todos os aspectos da vida, do político ao cultural, tornando-se ‘formadores de opinião’. [...] Por um lado, o compositor, como é comum ocorrer com o artista moderno, passou a atuar como crítico no próprio processo criativo da canção. Por outro, a crítica era também dirigida aos fatos culturais e políticos do país, de maneira congruente com a proposta destes músicos de articular *arte e vida*.

Não queremos dizer com isso que a produção da poesia brasileira a partir dos anos 1960 se confunda necessariamente apenas com os versos criados para as canções, mas sim que a poesia da *terra brasilis* encontrou nas letras cantadas e nos versos musicados um “eldorado” para a sua renovação e a conquista de novos leitores, notadamente a partir da Bossa Nova e, logo em seguida, com o Tropicalismo e seus desdobramentos na MPB que se atualizava. Proporcionalmente, as capas e encartes das obras musicais assumiram uma relevância a exemplo dos suplementos literários, que, desde os anos 1930, em jornais de grande circulação, ofereciam espaço para a divulgação da poesia não só de escritores consagrados, mas também de novos poetas.

José Miguel Wisnik, em sua obra *SEM RECEITA* (2004), no ensaio “A Gaia Ciência – Literatura e Música Popular no Brasil” discorre sobre a especificidade da música brasileira e seu trânsito entre diversos estilos sonoros e outras formas de expressão artística:

Na canção popular brasileira das últimas três décadas encontram-se bases portuguesas e africanas com elementos do jazz e da música de concerto, do rock, da música pop internacional, **da vanguarda experimental, travando por vezes um diálogo intenso com a cultura literária, plástica, cinematográfica e teatral** (WISNIK, 2004, p. 215, grifo nosso).

Muito já se discutiu sobre as afinidades entre a poesia criada para ser cantada e aquela destinada somente para a leitura. Possuindo origens históricas em comum, dos antigos poemas védicos do Hinduísmo aos *aedos* e *rapsodos* gregos do século VII a.C. até os poemas dos trovadores provençais no sul da França, em meados do século XII d.C., os textos em forma de poemas, desde a Antiguidade até a Idade Média, consagraram-se quase que exclusivamente pela transmissão oral, tornando-se um artefato escrito de forma mais concludente a partir da invenção da imprensa no final da primeira metade do século XV, na Alemanha, com Johannes Gutenberg (MOISÉS, 2007).

Ainda assim, não há como conceituar essas duas formas de elaboração do texto poético de modo estritamente igual enquanto expressões artísticas a despeito de um caráter sincrético. “Não se pode confundir as perspectivas críticas que olham o que está se passando na música popular com as que olham o que está se passando nos livros de poesia”, declarou certa vez Caetano Veloso (ADRIANO; VOROBOW, 2001, p. 53). Isto não significa a nosso ver que não possamos extrapolar o papel dado às letras das canções no sentido de também considerá-las como independentes do “fardo” musical que as singulariza, apreendendo dessa maneira a unidade da poesia que as constitui pelo simples trato nu com o poema que as enseja.

Para exemplificarmos tal prerrogativa, o mercado editorial brasileiro vem abrindo espaço cada vez maior nos últimos anos para obras como *LETRA SÓ* (2003) e *Pra que é que serve uma canção como esta* (2016), ambas do poeta carioca e professor de Literatura Brasileira da UFRJ, Eucanaã Ferraz, nas quais o autor reuniu um significativo número de letras compostas, respectivamente, por Caetano Veloso e Adriana Calcanhoto. Nesses livros, não há qualquer elemento de referência musical como cifras ou partituras para a reprodução sonora das canções, “apenas” os versos impressos nas páginas para a fruição de suas leituras.

Essa suposta diferenciação estética foi tornando-se cada vez mais tênue quando a própria forma de transmissão dos textos criados para as canções e aqueles elaborados somente para leitura foi se entrelaçando no que o escritor

Charles Perrone, em *Letras e Letras da MPB* (1988) denominou como um “cruzamento das ordens culturais da literatura e da música popular”. Na medida em que poetas, letristas e compositores, como Torquato Neto (1944-1972), Cacaso (1944-1987), Waly Salomão (1943-2003), Fernando Brant (1946-2015), Caetano Veloso (1942) e Antônio Cícero (1945), dentre outros, passaram a publicar em livros seu repertório literário criado originalmente como letras de canções, o que se revelou foi um reconhecimento e prestígio de suas obras como um texto em si, algo tão importante quanto o aparato musical nele contido.

Charles Perrone (1988) cita o crítico literário Anazildo Vasconcelos da Silva (1976), que, em seus estudos pioneiros sobre a relação entre o músico popular e a poesia brasileira, concluiu que boa parte daquela nova geração de poetas dos anos 1960 e 1970 sentiu-se “forçada” a optar pela MPB como principal veículo de suas obras literárias – notadamente o gênero poesia – diante do que ele chamou de um “fechamento literário”. Segundo Silva (1976), o acesso de boa parte desses novos escritores a tradicionais meios de publicação, tais como livros, revistas, jornais etc., era impedido ou pelo menos dificultado por aqueles que encabeçavam as vanguardas estéticas literárias, principalmente quando percebiam certa resistência pelos novos escritores e poetas às suas posturas fossilizadas e muitas vezes radicais.

Ainda de acordo com Silva (1976), esses representantes vanguardistas de uma tradição de poesia escrita (Poesia Concreta, Neoconcretismo, Poema Processo), com suas propostas radicais de experimentação formal ao decretarem o fim do verso e do discurso linear – desintegrando as palavras e tornando-as muitas vezes formatos de padrões abstratos –, impuseram, de forma muitas vezes autoritária, a substituição da comunicação tradicional por elementos meramente gráficos e visuais. Tal atitude estimulou os neófitos poetas a expressarem o seu lirismo ainda versificado nas contracapas e encartes dos LPs da MPB que também se renovava. Evidentemente, muitos desses novos escritores também alcançavam um público leitor por meio de outras formas literárias que não somente pela poética musical, transitando, assim, entre livros e canções.



**Fig. 17** Tom Zé, *Todos os olhos* (1973).  
Capa e encarte do LP.

Quando escutamos uma canção (entenda-se todo canto associado a um texto), nossa percepção auditiva é estimulada simultaneamente não só para a existência de sons produzidos pelos instrumentos musicais (incluindo-se aí a própria voz humana) e pelos momentos de silêncio que também compõem o *corpus* da obra musical (do arranjo em si às prerrogativas técnicas como respiração e interpretação de cada músico etc.), mas também pelos sons familiares ou não a cada ouvinte das palavras e expressões verbais que compõem o texto cantado.

A princípio, a fruição de uma determinada canção com a sua respectiva “letra” se faz apenas pelo sentido da audição a despeito da presença de uma escrita que é enunciada pela estrutura fixa da forma musical empregada. Esse objeto da palavra refere-se ao texto/poema que dá corpo ao discurso verbal e cuja transmissão oral se faz através de uma linguagem musical. Tal particularidade obriga que a expressão de uma obra musical por meio de vocábulos, frases, ou até mesmo com letras avulsas, se faça não somente com recursos tipicamente literários como rimas, estrofes e a própria métrica em si, mas também pelas variações de timbres e de tonalidades, pelos diversos ritmos e diferentes dinâmicas de execução instrumental e flexões vocais típicos da esfera musical.

Ainda que a letra da canção tenha em seu feitiço essa dimensão funcional por conta de sua “adaptação” à melodia, e daí seu caráter permeável pela necessária adequação à música – no que o cancionista e teórico semiótico Luiz Tatit, em seu livro *Todos entoam* (2007) chama de “caráter entoativo” – acreditamos que o texto cantado poderá também materializar-se tal como um aspecto gráfico da canção, um poema em si, ainda que sua constituição esteja ontologicamente ligada a estruturas melódicas e harmônicas, e mesmo que não apresente, a rigor, aquela condição de “obra literária” acabada e imaculada defendida pela ortodoxia poética. Se

considerarmos que a unidade frasal em qualquer poema se dá pelo ritmo, e que sem ritmo não há poema, premissas defendidas pelo poeta e crítico literário mexicano Octavio Paz em *O arco e a lira* (2012), os versos de toda obra musical constituir-se-ão em formas poemáticas desde a sua gênese ritmo-melódica.

mar de mineiro é inho  
mar de mineiro é ão  
mar de mineiro é vinho  
mar de mineiro é vão  
mar de mineiro é chão  
mar de mineiro é pinho  
mar de mineiro é pão  
mar de mineiro é ninho  
mar de mineiro é não  
mar de mineiro é bão  
mar de mineiro é garoa  
mar de mineiro é baião  
mar de mineiro é lagoa  
mar de mineiro é balão  
mar de mineiro é são  
mar de mineiro é viagem  
mar de mineiro é arte  
mar de mineiro é margem  
mar de mineiro é lago  
mar de mineiro é vago  
mineiro tem mar de cio  
mineiro tem mar de fonte  
mineiro tem mar de rio  
mineiro tem mar de monte  
mar de mineiro é curvo  
mar de mineiro é manha  
mar de mineiro é turvo  
mar de mineiro é montanha  
mar de mineiro é fundo  
mar de mineiro é mundo

Cacaso e Cláudio Nucci, *Mar de Mineiro* (CD *Casa da Lua Cheia*, 2000).

Os versos de uma canção podem também servir para um gozo estético apenas pelo sentido da visão e pela simples apreciação de sua tipologia impressa e de sua sintaxe visual. Ainda que se julgue tal análise como arbitrária, ou minimamente incompleta, consideramos ilegítima qualquer argumentação no sentido de se rebaixar valorosamente a letra de uma obra musical apenas pelo fato da não utilização do artefato melódico/harmônico feito originalmente para ela; e nem tão pouco qualquer inferência de hierarquização estética entre poemas escritos como

letras de canções e aqueles que são criados única e exclusivamente para a leitura ou recitação sem qualquer acompanhamento musical.

Esta necessidade quase visceral de um apelo ótico/visual que a pós-modernidade nos parece exigir para melhor assimilação de um determinado conteúdo é exemplificada pela letra da canção *Mar de Mineiro*, que se apresenta impressa no encarte do CD de Cláudio Nucci exatamente como no formato que aqui reproduzimos. Em princípio, poderia se argumentar que além da fruição sonora dessa composição, para a leitura de sua letra bastaria que os versos estivessem estampados no papel do encarte de forma tradicional, ou seja, por meio de uma estrutura poemática vertical onde cada verso começa exatamente logo abaixo da primeira letra que inicia o verso anterior:

**mar de mineiro é inho  
mar de mineiro é ão  
mar de mineiro é vinho  
mar de mineiro é vão  
mar de mineiro é chão  
mar de mineiro é pinho  
mar de mineiro é pão  
mar de mineiro é ninho  
mar de mineiro é não...**

Entretanto, é inegável que, ao dispor a letra da canção de forma desenhada, um efeito imagético se faz de imediato, e contribui não só para reforçar semanticamente alguns adjetivos e substantivos presentes no texto, tais como “vago”, “curvo”, “vão”; “margem” e “rio”, mas também para salientar as dinâmicas de intensidades sonoras entre eles, além de ressaltar o seu aspecto lúdico, pois, ao ouvirmos sua melodia e acompanhamento musical, somos remetidos ao imaginário popular mineiro das cantigas de roda e Folias de Reis. Acreditamos, desse modo, que esta simples disposição gráfico-espacial dos versos de *Mar de Mineiro* contribuiu, sobretudo, para subsidiar um sentido performático para o lirismo de sua fruição estética.

O compositor, poeta, escritor, artista plástico e multimidiático Arnaldo Antunes (1960), em seu livro *40 ESCRITOS* (ILUMINURAS, 2000) considera que: “Uma canção não é uma letra entoada. Uma canção não é uma melodia que diz. Uma canção é algo que ocorre entre verbo e som, sem privilegiar nenhum deles.”



SOOOOL  
OOUÇO

Arnaldo Antunes, **Sol ouço** (CD *Nome*, 1993).

É interessante observarmos que em boa parte das canções o inverso do que estamos argumentando não ocorre; ou seja, muitas delas que são executadas sem o aporte do texto entoado nos afiguram como que deslocadas de uma lógica composicional coerente, e mesmo autossuficiente. Esta complementaridade entre letra e canção é mais enfática ao verificarmos que inúmeras estruturas melódicas são dependentes da vocalização dos versos nelas imbricados (o texto, a palavra), delegando para a parte harmônica – aquela que popularmente é chamada de “acompanhamento” – um “fundo” de blocos sonoros para ornamentação do canto, retratando pouca ou nenhuma sugestão melódica (uma vez que toda melodia *stricto sensu* se faz pela sucessão de notas musicais, enquanto que a harmonia é obtida pela superposição simultânea de sons).

Não queremos dizer com isso que não ocorram melodias sonoramente subtendidas ou mesmo explicitamente reconhecíveis nas progressões harmônicas, algo bastante comum, por exemplo, no estilo *Jazz*, em que tal recurso musical é chamado de *chord melody*, isto é, melodias feitas por meio de acordes. Tal recurso estético foi, por exemplo, nitidamente herdado pela Bossa Nova. Em seu livro *O Século da Canção*, Luiz Tatit (2004, p. 181) observa:

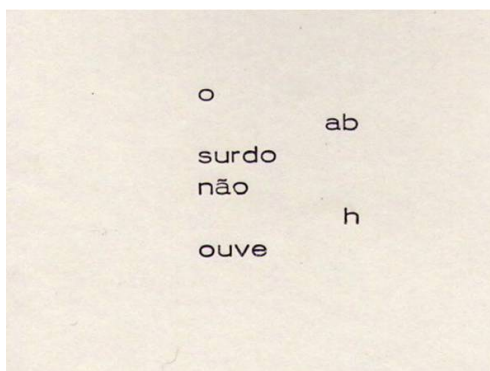
Tom Jobim demonstrou que uma harmonia musical bem conduzida pode economizar contornos melódicos, produzindo o mesmo (ou maior) efeito emocional das amplas curvas realizadas pelos autores de samba-canção e das músicas românticas em geral. [...] Veio daí sua adoção dos acordes dissonantes largamente empregados, com outros objetivos, nos improvisos do jazz norte-americano.

Ainda que de revés e em contraste a esse argumento, mas que a nosso ver contribui de certa forma para realçar a importância de todo o *corpus* poemático dos versos de uma canção, o poeta e escritor Affonso Romano de Sant’Anna, em *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira* (1986), nos traz à tona o filósofo grego Platão (428-438 a. C.), que, em sua obra *A República* (1970), considerava como arte menor justamente toda e qualquer poesia.

Tal assertiva era defendida pelo filósofo ateniense, pois, segundo ele, bastava que se retirasse todo o colorido que a música emprestava às narrativas dos poetas para se verificar que a poesia se convertia em uma (simples prosa sem valor?). Platão também defendia que, para um poeta ser aceito na *República*, deveria produzir uma “poesia útil e consagradora dos ideais dessa instituição”, pois “a poesia não deve ser apenas agradável, mas útil para os regimes políticos e à vida humana” (SANT’ANNA, 1986).

Sobrepujando esse desdém de Platão, em última análise, aos textos escritos para as odes e elegias gregas e os limites impostos pelo seu idealismo a qualquer liberdade de especulação poética é que procuramos desenvolver esta reflexão sobre o ganho de uma contribuição gráfico-visual ao *corpus* de algumas letras de determinadas canções de Caetano Veloso, Tom Zé, Walter Franco e Arnaldo Antunes, cujo lirismo intentado por esses compositores se deu a partir de uma estética poemática inspirada pela plástica da Poesia Concreta.

Distanciando-nos desta perspectiva que se presume de uma totalidade estética de toda e qualquer canção, ou seja, daquela concepção que se baseia exclusivamente não só no aspecto literário, mas também no seu componente musical como defendido pelo célebre filósofo e fundador da *Academia*, em Atenas, quais contribuições poderemos inferir da dimensão tipológica e espacial das letras de algumas canções que se afiguram para nós, em um primeiro momento, serem elaboradas, não por acaso, de uma forma geometrizada, revelando-nos certa organização visual com objetivos que superam um trivial código de leitura linear?



Walter Franco, sem título (1976).<sup>40</sup>

<sup>40</sup>Disponível em: <<http://frasespoesiaseafins.tumblr.com/post/119570481214/walter-franco-via-poesia-concreta>>. Acesso em: 1 fev. 2016.

Herdeiro da Poesia Concreta, Walter Franco exemplifica esta postura de repensar o legado da poesia universal apoderando-se dela pelo uso da razão antropofágica, que é ao mesmo tempo desconstrutora e transconstrutora não só do que vem “de fora”, como também daquilo que entre nós já foi devorado e deglutido, apropriando-se de todo o código disponível para remanejá-lo ironicamente, porém de forma autorreflexiva. E isso se dá dentro desta postura expropriadora em conformidade com este cenário contemporâneo no qual o contraditório se inter e transpenetra pelo esfacelamento e simultaneidade dos signos. Linda Hutcheon (1991) diz que a arte pós-moderna vai problematizar todo o entendimento do que chamamos até então de “representatividade do real”; não no sentido de que as referências ou mesmo a “verdade” passaram a não mais existir, mas pela dúvida sobre qual pode ser este “real” e se podemos de fato identificá-lo.

E, afinal, que mensagem o artista quer nos passar? Não houve de fato absurdo algum ou ele quis nos dizer que um surdo simplesmente não ouve? Ou que a realização de leituras múltiplas a partir desta estrutura poemática dilacerada e descontínua [que nos conduz a um entendimento do(s) seu(s) conteúdo(s) de maneira sintético-ideogrâmica] é tão menos absurda do que o emprego do espaço em branco do papel como elemento catalisador para a compreensão de seu conteúdo? Linda Hutcheon (1991, p. 74) nos responderia que “[...] é a dispersão que precisa de concentração para ser a dispersão [...] em outras palavras, o pós-moderno segue a lógica do ‘e/e’, e não a do ‘ou/ou’ [...]”.

Essa estética parece sugerir outros contornos e perspectivas para a recepção do texto cantado a partir, por exemplo, de uma lógica matemática na construção dos poemas que insinua uma intenção de espaços e volumes no corpo da mensagem, evocando diversas direções e sentidos para o nosso olhar, através do qual as leituras do texto são conduzidas a partir de uma lógica de “tempos internos” da estrutura poemática, cujas fronteiras gráficas e tipológicas condicionam este poder de atração visual.

O poeta concreto Décio Pignatari, no livro *A Virada do Século* (1987), preconizava que:

[...] a passagem para o século XXI funda-se num certo deslizamento de ideias e sensibilidades de um universo feito de hierarquias para um universo sem hierarquias, ou seja, marcado pela simultaneidade, onde as coisas ocorrem ao mesmo tempo (WISNICK *et al.*, 1987, p.72).

## 2.2 Caetano Veloso

Em sua biografia *Verdade Tropical* (1997), no capítulo intitulado “A Poesia Concreta”, o baiano de Santo Amaro da Purificação, Caetano Emanuel Vianna Telles Velloso (1942) – ou simplesmente Caetano Veloso, um dos maiores ícones e renovadores da MPB – revela sua atração pelo aparato teórico dos poetas concretos de São Paulo, os irmãos Campos e Décio Pignatari. Veloso ressalta o empenho da tríade paulista no viés experimentalista como forma de “reequilíbrio” diante do estado de produção medíocre em que se encontrava a poesia brasileira nos idos dos anos 1950 e 1960.

Leitor confesso preferencialmente de ensaios e de poesias nos idos de 1960, Caetano disse certa vez para a revista *Cult* 49 (ADRIANO; VOROBOW, 2001, p. 49) que se sente atraído “por esse ambiente mental do experimental, que é uma espécie de radicalização da condição da modernidade na arte do século XX”, ao mesmo tempo em que se espanta com essa afinidade pelo fato de ele (Caetano) fazer música para as massas:

É uma experiência brasileira que representa motivo de orgulho, pois a confusão da alta cultura com a cultura de massas, tão característica dos anos 60, pôde, nesse caso, produzir frutos substanciais, e, no refluxo da onda – quando todo o mundo sentiu necessidade de voltar às antigas classificações –, os sujeitos envolvidos conseguiram, apesar de alguns episódios dolorosos, manter o diálogo, e as amizades essenciais foram poupadas (VELOSO, 1997).

Olhar colérico

Lírios plásticos do campo e do contracampo

Telástico cinemascopo teu sorriso tudo isso

Tudo ido e lido e lindo e vindo do vivido

Na minha adolescência

Idade de pedra e paz

Caetano Veloso/Rogério Duprat, *Acrílico* (LP *Caetano Veloso*, 1969).

Um rebento talvez bastardo da tecnologia (afinal, não vivemos uma crise de legitimidades?), o olhar “colérico” autorreflexivo da pós-modernidade parece não abrir mão de uma constante aferição de sua acuidade e do conciliamento entre os

opostos na busca de uma identidade que é cada vez mais refletida do que efetivamente vivida por esta grande panorâmica do mundo pós-industrial e crescentemente urbano. Aqui, justapõem-se não somente vocábulos e fonemas, mas também uma pretensa nostalgia de um passado contemporâneo que se ressentido de um presente tardio.

O contato de Caetano Veloso com a Poesia Concreta se deu de forma efetiva a partir de um primeiro encontro com o poeta Augusto de Campos em 1967. Nesse primeiro contato pessoal com o cantor baiano, Campos o presenteou com alguns exemplares da revista *Invenção* (na qual se divulgavam os poemas concretos em maior escala), algumas cópias de artigos sobre a nova MPB escritos por Augusto (alguns deles publicados em seu livro *O Balanço da Bossa, de 1968*) e alguns livros de poesias de autoria dos membros do grupo *Noigandres*. Porém, a estética concretista já influenciava Veloso ainda em Salvador (BA), quando, aos 20 anos, instigava-se com a utilização de letras do tipo “futura” em grandes espaços brancos das páginas do suplemento cultural do jornal *Diário de Notícias*.

Do mesmo modo que a Poesia Concreta procurou colocar em primeiro plano a imanência da forma sobre o conteúdo, incorporando um caráter fragmentário típico do mundo pós-moderno e seu esforço para captar aspectos sintéticos e assimilá-los de forma instantânea, Caetano Veloso, Tom Zé, Rogério Duprat e vários outros artistas da nova cena musical brasileira promoveram com o Tropicalismo, a partir do final dos anos 1960, uma renovação na poética musical do cancionário brasileiro. Essa reestruturação passou não só pelo o que o ilustre baiano chamou de “uma retomada da linha evolutiva da canção brasileira” (VELOSO, 1997), mas também pela maneira como os versos das canções tomaram corpo físico nos álbuns e encartes de suas obras, resultando numa presentificação dos textos musicados como aparatos performáticos, autossuficientes até certo ponto da própria composição musical.

A partir do disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*, lançado em 1968, e do movimento por ele eclodido para uma reciclagem e atualização das artes brasileiras em uma “transa” com a cultura de massas, Guilherme Wisnik, em *Caetano Veloso* (2005, p. 8-9), destaca que:

[...] ao atacar a autonomia formal da canção, incluindo uma série de outros elementos em seu interior – encenação, ruídos, referências visuais, cultura

de consumo –, o tropicalismo deu ao discurso conceitual um papel construtivo, transformando a música popular brasileira em um campo de cruzamentos onde as coisas estão todas postas em estado de explicação.

A Tropicália deu um pontapé inicial na emancipação da arte popular brasileira, especificamente a música e a poesia – via letras das canções –, e também com desdobramentos na moda e nas artes plásticas pela assimilação do espírito da contemporaneidade exatamente mediante a construção formal de uma estética da fragmentação do cotidiano e a poética da *agoridade* que se fundamenta na afirmação da vida no presente, e não com um fito determinado para o futuro como é típico das vanguardas do modernismo que se contrapõem ao passado. Esse traço, inclusive, é destacado por Antoine Compagnon em *OS CINCO PARADOXOS DA MODERNIDADE* (2010, p. 112), em que o autor francês procura justamente diferenciar a modernidade da pós-modernidade quando diz que “o pós-modernismo, que não deseja ser revolucionário, não se fundamenta mais num mito colocado no futuro: mito do homem, da sociedade e da cidade modernos [...]”.

Batmakumbayêyêbatmakumbaobá  
Batmakumbayêyêbatmakumbao  
Batmakumbayêyêbatmakumba  
Batmakumbayêyêbatmakum  
Batmakumbayêyêbatman  
Batmakumbayêyêbat  
Batmakumbayêyêba  
Batmakumbayêyê  
Batmakumbayê  
Batmakumba  
Batmakum  
Batman  
Bat  
Ba  
Bat  
Batman  
Batmakum  
Batmakumba  
Batmakumbayê  
Batmakumbayêyê  
Batmakumbayêyêba  
Batmakumbayêyêbat  
Batmakumbayêyêbatman  
Batmakumbayêyêbatmakum  
Batmakumbayêyêbatmakumbao  
Batmakumbayêyêbatmakumbaobá

Gilberto Gil/Caetano Veloso/Os Mutantes, **Bat macumba**(LP *Panis et Circencis*, 1968).

Na letra da canção *Batmacumba*, lançada no LP *Tropicália ou Panis et Circensis*, o aspecto visual do conteúdo da canção faz uma referência nítida à figura de um morcego (“Bat”, em inglês) pela sugestão do formato das asas deste mamífero noturno e, por extensão, ao herói norte americano de HQs, Batman, por conta também da própria sonoridade da palavra “Bat”, o que nos parece se revelar como típico do viés pós-moderno onde o conteúdo agora é visual. Dessa forma, os artistas fazem uso de uma radicalização da visualidade e da sonorização que, no arranjo musical, se compõe de forte apelo rítmico e percussivo, em que podemos aludir à palavra “Bat” (morcego) um sentido polissêmico de “bater em algo” – como nos instrumentos utilizados na gravação, e que ainda nos brinda como exemplo da estética sonora da cultura musical afro descendente – e também na ideia de “bater em alguém” – em alusão aos golpes e pontapés do famigerado herói de *Gotham City*.

Dessas considerações, já podemos perceber também o próprio caráter antropofágico de absorção de uma cultura estrangeira e sua aclimação e moldagem (deglutição!) em cores tupiniquins, a exemplo dos paralelos sonoros e visuais minimalistas das interjeições “yêyê” (grafada aqui com a letra “Y” que, apesar de fazer parte do nosso alfabeto, ainda carrega uma forte carga de semântica ianque, mas que se reporta ao chamado rock brasileiro do *iê-iê-iê*, de fortes influências do rock britânico) e das interjeições “obá”, de notório apelo africano. A própria forma sonora “iêiê” também faz parte do vocabulário musical *lorubá*, que é utilizado em manifestações afro religiosas no Brasil – como o Candomblé (ANDRADE, 1951) –, sugerido aqui no escopo da canção pela palavra “macumba”.

A não referencialidade e a impessoalidade do texto de *Bat macumba* constituem-se igualmente em algo bastante peculiar do viés pós-moderno, propondo um “esmaecimento de afetos” ou o “fim do ego burguês”, nas palavras de Fredric Jameson (1997, p. 43):

No que diz respeito à expressão e sentimentos ou emoções, a liberação, na sociedade contemporânea, da antiga *anomie*<sup>41</sup> do sujeito centrado pode também implicar não apenas a liberação da ansiedade, mas também a

---

<sup>41</sup> **Anomie:** A anomia é um estado de falta de objetivos, de regras e de perda de identidade provocados pelas intensas transformações ocorrentes no mundo social moderno. A partir do surgimento do capitalismo e da tomada da razão como forma de explicar o mundo, há um brusco rompimento com valores tradicionais, fortemente ligados à concepção religiosa. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Anomia>>. Acesso em: ?

liberação de qualquer outro tipo de sentimento, uma vez que não há mais a presença de um *ego* para encarregar-se de sentir. Isso não é a mesma coisa que dizer que os produtos culturais da era pós-moderna são completamente destituídos de sentimentos, mas sim que tais sentimentos – a que pode ser melhor e mais correto chamar, seguindo Lyotard, de ‘intensidades’ – são agora auto sustentados e impessoais [...].

A atitude dos compositores baianos de mesclarem um símbolo da cultura *pop* do entretenimento primeiro mundista com o “primitivismo” verbal e sonoro do legado tribal afro-brasileiro nos permite evocar polissemicamente o mesmo Oswald de Andrade ao lembrarmos que o autor do *Manifesto da Poesia Pau Brasil* vaticinou, certa vez, nos idos de 1924: “Querer que a nossa cultura se processe sem a latitude dos países que avançam é a triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas [...]” (SANTIAGO, 2006).

Uma talvez Julia  
Uma talvez Julia não  
Uma talvez Julia não tem  
Uma talvez Julia não tem nada  
Uma talvez Julia não tem nada a ver  
Uma talvez Julia não tem nada a ver com isso  
Uma Julia

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

Caetano Veloso, *Júlia/Moreno* (LP *Araçá Azul*, 1972).

Em *Júlia/Moreno*, novamente nos deparamos com o geometrismo espacial herdado do *cubismo* e da *arte concreta*, cuja exploração de ângulos e variados pontos de vista para apreciação de uma mesma obra são aqui, *mutatis mutandis*, sugeridos na conformação da letra, a fim de acentuar a ideia de hesitação e de dúvida quanto ao nome a ser escolhido, à época, para o primeiro filho de Caetano Veloso. Esse dado foi obtido, evidentemente, após uma entrevista com o cantor a respeito da composição, quando ele e sua primeira mulher, Dedé Gadelha, não sabiam ainda o sexo do bebê. Dessa forma, queremos salientar que o conteúdo escrito não se esclarece em si mesmo; ele é antidiscursivo e não referencial. Os versos simplesmente se descortinam como um espaço para a fruição da linguagem, imersos em uma lógica matemática e precisa.



Linda Hutcheon cita o norte-americano Theodore Ziolkowski, estudioso e especialista em língua alemã e literatura comparada que, em seu livro ainda não traduzido para o português, *Toward a Post-Modern Aesthetics* (1969) (“Em direção a uma Estética Pós-Moderna” – tradução nossa), faz uma reflexão sobre o trânsito entre as diversas formas de manifestações artísticas no mundo contemporâneo:

Novas artes se relacionam com tal proximidade que não nos podemos esconder de maneira complacente por trás dos muros arbitrários das disciplinas que se auto contêm: inevitavelmente, a poética dá lugar à estética geral, considerações referentes ao romance se transportam com facilidade para o cinema, enquanto a nova poesia costuma ter mais pontos em comum com a música e a arte contemporânea do que com a poesia do passado (ZIOLKOWSKI, 1969, p.113 *apud* HUTCHEON, 1991, p. 26).

Considerando que a estética concretista de abolição do “eu lírico” (pelo menos como pretensão primeva dos poetas concretos), de reificação do poema e do fim do discurso linear está ligada a um viés artístico de certo elitismo literário, em face, principalmente, de seu rebuscado conteúdo programático e da constituição de um *paideuma* eleito pelos seus teóricos – no que Leyla Perrone-Moisés em *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos* (2009) demonstra ser o estabelecimento de um cânone com fins dogmáticos, típico de uma Alta Literatura –, o seu apoderamento pelos atores da indústria cultural fonográfica é justamente um fenômeno típico do mundo pós-moderno de hibridismo cultural.

Isso se revela como um traço do que Jameson (1997, p. 28) denominou como “o apagamento da antiga fronteira entre alta cultura e a assim chamada cultura de massa ou comercial”. A escrita agora é permeada por conceitos, padronizações e formatos antes combatidos pelos ideólogos do modernismo. O filósofo francês Jean François-Lyotard, em seu livro *O Pós-Moderno* (1986, p. 5), acentua:

Esta relação de fornecedores e usuários do conhecimento e o próprio conhecimento tende e tenderá a assumir a forma que os produtores e os consumidores de mercadorias têm com estas últimas, ou seja, a forma valor. O saber é e será produzido para ser vendido, e ele é e será consumido para ser valorizado numa nova produção: nos dois casos, para ser trocado. Ele deixa de ser para si mesmo seu próprio fim; perde o seu ‘valor de uso’.

## 2.3 Tom Zé

Tom Zé, ou Antônio José Santana Martins (1936), baiano de Ipiranga (BA), sempre teve seu nome atrelado ao Tropicalismo. No entanto, em seu livro *Tropicalista Lenta Luta* (2009), em entrevista concedida a Arthur Nestrovski e Luiz Tatit, o performático cantor e compositor deixa claro que sua participação foi, efetivamente, apenas no histórico e único disco do movimento capitaneado por Caetano Veloso e Gilberto Gil em 1968.

Tom Zé teve sua composição *Parque Industrial* gravada por Caetano, Gil, Gal Costa e Os Mutantes, além de participar da emblemática capa do LP. De fato, se analisarmos com a distância que o tempo nos permite, Tom Zé esteve fora da grande mídia e do mercado da indústria cultural por cerca de 20 anos e só foi (re) valorizado pelo público brasileiro a partir de sua (re?) descoberta pelo músico inglês David Byrne (da extinta banda norte-americana *Talking Heads*) em meados dos anos 1980.

Após então o seu sucesso de público e de crítica internacionais, Tom Zé passou a figurar entre os grandes compositores do País, e agora pelo público brasileiro, lançando no mercado fonográfico novos trabalhos musicais e participando de uma agenda repleta de shows, entrevistas, documentários etc. Em seu livro, Tom Zé explica que, mesmo tendo aceitado o convite de Caetano Veloso para participar do disco da Tropicália e do movimento homônimo, as diferenças de posturas estéticas, musicais e de projetos culturais alavancados por meio da música já se mostravam, no mínimo, conflitantes. Enquanto a maioria da trupe abraçava a canção *pop* dos anos 1970, Tom Zé, apesar de alguns pontos em comum, trazia uma vontade de realização mais “cerebral” e experimentalista para as suas composições individuais, e mesmo para aquelas motivadas em parcerias com outros artistas.

Além disso, também em depoimento nessa mesma entrevista, Tom Zé afirmou que naquela época ainda não se sentia totalmente pronto e seguro com os seus próprios projetos musicais e artísticos, e que, por isso, lhe demandou algum tempo de “incubação” e de certo isolamento para que, logo mais adiante, começasse a se lançar na indústria fonográfica de maneira mais consistente e profícua:

Veja como as coisas são. Quando fiz o terceiro disco, *Se o Caso É Chorar* (1972), saiu uma resenha dizendo: ‘Tom Zé fez um disco novo. Pior para

ele'. Naquele tempo aquilo doeu como o diabo; mas retomei – sem saber disso que você (Luiz Tatit) está me dizendo agora – eu retomei outro projeto. Tanto que o disco seguinte, *Todos os olhos* (1973), foi praticamente feito a quatro mãos, por mim e pelo que o crítico me disse. As pessoas nunca falam da crítica ajudando... [...] E aquele desvio para tentar fazer algo na bitola da música popular – vamos dizer que a direção era essa; se tivesse continuado naquilo, eu tinha me enterrado. [...] (ZÉ, 2009, p. 247).

Esses outros projetos aos quais Tom Zé se refere irão trazer também em seu bojo a estética da concisão, da atomização e da fragmentação das palavras, da disposição espacial da ideia produzida e sua compreensão sintético-ideográfica aos versos de suas canções, conforme alguns dos postulados da Teoria da Poesia Concreta. Nas canções *Cademar* e *Índice*, são patentes a tentativa de superação do verso e o esforço para uma unidade mínima da estrutura poemática do texto cantado.

A felicidade  
só dói  
só dói se (Toc!)  
mã  
mãe  
tô só  
dói mãe (Hein?)  
ui!

A felicidade  
só dói  
só dói  
só dói se(Toc!)  
vai mãe  
tô só  
dói mãe (Hein?)  
ui!  
a felicidade

Tom Zé, *Índice*(LP *Estudando o Samba*, 1976).

Ô ô cadê mar  
ôô cadê  
ôôô cadê mar  
ia que não vem  
ôô cadê mar  
ôô cadê  
ôôô cadê ma  
ria que não vem.

Tom Zé, *Cademar* (LP *Todos os olhos*, 1973).

Tom Zé condensa os sentidos e dá outros significados às estruturas verbais pelo corte das palavras entre as linhas, além de quebrar a possibilidade de uma lógica narrativa pela inclusão de onomatopeias, interjeições e minimalismos vocalizados. Ainda que Tom Zé sugira, à primeira vista, temáticas sentimentais no conteúdo das duas canções, a negação de uma poesia confessional que se coloca como a expressão de um “eu lírico” se faz presente nesses versos, contribuindo para apontar a crise, à época, de uma lógica estanque e homogênea para o lirismo cantado.

Aqui, também, podemos captar componentes da paródia e da sátira, elementos constituintes do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, que se fez revestido de comicidade e de espírito dessacralizador dos modelos europeus para postulados estéticos. Em *Índice*, é possível uma comparação com a canção *A Felicidade*, de Tom Jobim, cujo lirismo versificado em linguagem poético-romântica é aqui tratado, por Tom Zé, de forma debochada, com extremo coloquialismo e aridez. Esse linguajar vulgar e do cotidiano permitirá uma aproximação maior e mais imediata com aqueles leitores “não iniciados” na estética da Alta Cultura, assim como em *Cadamar*, em que as referências ao mundo dos pescadores praiheiros eternizados por Dorival Caymmi são aqui laconicamente (re) desenhadas por Tom Zé de forma um tanto quanto patética e descomprometida. Linda Hutcheon(1991, p. 58) diz:

É assim que a paródia pós-moderna caracteriza sua duplicidade paradoxal de continuidade e mudança, de autoridade e transgressão. Na arquitetura, na literatura, no cinema ou na música, a paródia pós-modernista utiliza sua memória histórica e sua introversão estética para indicar que esse tipo de discurso autorreflexivo está sempre inextricavelmente preso ao discurso social. [...] Se o formalismo autoconsciente do modernismo em muitas formas artísticas conduziu ao isolamento da arte em relação ao contexto social, o formalismo paródico – ainda mais autorreflexivo – do pós-modernismo revela que é a arte como discurso que se vincula intimamente aos âmbitos político e social.

Esta pretensão de uma dicção incauta e não sintagmática é fruto de uma mirada antropofágica de (re) valorização dos elementos linguísticos da cultura interna e local – destacadamente daquelas camadas mais populares e marginalizadas – diante da cultura desenvolvida nos grandes meios urbanos e pela civilização técnico-industrial, principalmente daquelas oriundas de sociedades mais

desenvolvidas, nas quais, ao mesmo tempo, o arcaico e o moderno se chocam e se cruzam.

A desestabilização hierárquica de valores e o viés da fragmentação tão exaustivamente propalados pelos incautos defensores do pós-modernismo se coadunam com a estética errática e “descompromissada com o belo” que desde sempre foi praticada por Tom Zé. Diferentemente de boa parte da trupe tropicalista, Tom Zé não se encaixaria tão facilmente no gosto do *mainstream*, e suas composições eram à primeira vista (audição!) consideradas herméticas e intelectualizadas a um nível que se distinguia do lugar comum da panfletagem político-intelectual. A maioria dos compositores se empenhava na oposição direta ao regime ditatorial daquela época, reprovando o uso do idioma inglês em suas canções e condenando as letras que não apresentassem de forma clara e objetiva um cunho político de repúdio à ditadura civil e militar.

Guta me look mi look love me  
Tacsutaque destaque tacshe  
Tique butique que tique te gamou  
Toque-se rock se rockrock me  
Bob Dica, diga,  
Jimi renda-se!  
Cai cigano, cai, camónibói  
Jarrangilcenturyfox  
Galve me a cigarette  
Billy Halley Roleiflex  
Jânichopechopechopechope  
Ô Jânichopechope  
le relê reiê relê

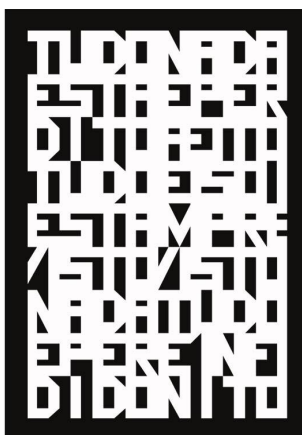
Tom Zé/ Valdez, **Jimmy, Renda-se!** (LP *Tom Zé*, 1970).

Ainda à mercê das típicas oposições limitadoras do modernismo, como, por exemplo, entre literatura pura e literatura engajada, e sua perspectiva de subversão que, de certa maneira, foi desdenhada pela postura pós-moderna em prol de um contato mais prosaico com o sujeito pós-industrial, a maioria dos compositores e letristas da MPB manteve o discurso e o conteúdo lírico como espinhas dorsais de seu fazer poético. Ao contrário, artistas como Tom Zé, dentre outros, procuraram

desvencilhar-se da forma narrativa que sempre se fez tributária de um desfecho, permitindo, assim, às suas canções um caráter maior de “obra aberta” e mesmo até de indeterminação, características prementes da pós-modernidade que mais tarde Humberto Eco (1932-2016) iria desenvolver em seu livro homônimo *Obra Aberta*, de 1962, inaugurando uma nova dialética entre a obra e o seu intérprete, entre o objeto de arte e o seu apreciador:

[...] o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual [...] Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original (ECO, 1991, p. 40).

Em Tom Zé, tornam-se nítidos os traços de justaposição de palavras e fragmentos verbais herdados pela prática da Poesia Concreta que sempre explorou este amálgama de sons e da própria materialidade verbal, em técnicas gráficas que muito se aproximam do método de palimpsesto evocado por James Joyce. Além disso, Tom Zé é tributário confesso das “tiradas” oswaldianas de humor pelo uso de termos e expressões de outra língua como forma de deboche e de paródia a um “estrangeirismo às avessas”.



Augusto de Campos, **Tudo está dito**, 1974.<sup>42</sup>

<sup>42</sup> Poema publicado em livro homônimo de 1974. Disponível em: <<http://www.poesiaconcreta.com/audio.php?page=11&ordem=asc>>. Acesso em: 4 abr. 2015.

## 2.4 Walter Franco

No início da década de 1970, o paulistano Walter Rosciano Franco (1945) foi um dos primeiros, no Brasil, a lançar em *long-playing* (LP) a estética concretista não só nos versos de algumas de suas canções, mas também no próprio encarte de seus LPs, a exemplo do emblemático disco da “Mosca”. Nesse seu primeiro disco gravado, em 1972, intitulado *ou não*, o compositor idealizou a capa e contracapa de seu trabalho já com uma postura que iria marcar bastante suas obras durante todo o seu percurso artístico – o viés da concisão e do estranhamento. Na capa, toda ela de cor branca, temos apenas uma mosca em seu centro; e na contracapa, também de mesma cor, somente o nome do autor em baixo, à esquerda, juntamente com algumas outras poucas informações técnicas da gravadora etc. (Fig. 18).

Amigo de longa data do poeta concreto Augusto de Campos, Walter Franco foi também um dos precursores da vanguarda musical paulistana junto com outros músicos, incluindo regentes de orquestras e compositores da cena erudita brasileira, como Júlio Medaglia e Rogério Duprat, integrantes do *Movimento Música Viva* de renovação da música clássica no Brasil. Esse movimento vanguardista era capitaneado pelo maestro, professor e compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter, radicado no País desde fins de 1930 e introdutor das técnicas de composição da vanguarda europeia, como o Dodecafonismo<sup>43</sup> e o Atonalismo<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup>**Dodecafonismo:** constitui-se na primeira forma de música serial (serialismo). No dodecafonismo, as 12 notas da escala cromática são tratadas como equivalentes, ou seja, sujeitas a uma relação ordenada e não hierárquica. As notas são organizadas em grupos de 12 notas denominados “Séries”, e que poderão ser usados de quatro maneiras diferentes: 1) **Série Original**; 2) **Série Retrógrada** (a série original tocada de trás para frente); 3) **Série Invertida** (a série original com os intervalos invertidos) e 4) **Série Retrógrada da Inversão** (a série invertida tocada de trás para frente). Todo o material de alturas utilizado em uma composição dodecafônica, seja melódico (estruturas horizontais) quanto harmônico (estruturas verticais), deverá ser originado com base na própria série. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Dodecafonismo>>. Acesso em: ?

<sup>44</sup>**Atonalismo:** música atonal, em seu sentido mais amplo, é a música desprovida de um centro tonal, ou principal, não tendo, portanto, uma tonalidade preponderante. Atonalidade, nesse sentido, geralmente se aplica a composições escritas de 1908 até os dias atuais, embora anteriormente já fosse usada, porém com menos frequência. Na música atonal, as notas da escala cromática trabalham independentemente uma da outra. Em sentido restrito, música atonal é aquela que não se conforma com o sistema de hierarquias que caracterizam a música tonal clássica europeia, produzida entre os séculos XVII e XIX. Em sentido ainda mais restrito, música atonal se refere à música que não é tonal e nem serial, em especial a música pré-dodecafônica da Segunda Escola de Viena, principalmente de compositores como Alban Berg, Arnold Schoenberg e Anton Webern. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAstica\\_atonal](https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAstica_atonal)>. Acesso em: 2 fev. 2016.



Fig. 18 Walter Franco, *ou não* (1972).  
Capa e contracapa do LP.

Walter Franco já se mostrava de vanguarda<sup>45</sup> bem antes de esse termo ser assimilado e adotado por artistas e pela crítica da Nova MPB nos anos 1980 e 1990, quando surgiram figuras como Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Luiz Tatit e Ná Ozzetti, dentre outros. Walter Franco começou sua carreira artística no teatro como ator e também como compositor de trilhas para inúmeras peças teatrais. Além das artes cênicas de palco, compôs músicas para novelas e programas de TV. Participou de diversos festivais de música popular, tanto em circuitos universitários quanto nos grandes festivais promovidos pelos canais de televisão. Em 1972, no *VII Festival Internacional da Canção*, promovido pela Rede Globo, Walter Franco recebeu um prêmio especial pela canção *Cabeça* por meio de um júri composto por nomes como o poeta concreto Décio Pignatari, a cantora Nara Leão, o próprio maestro Júlio Medaglia, o pianista erudito e hoje maestro João Carlos Martins, dentre outros (MELLO, 2003).

Apesar da nomeação pelo júri da canção *Cabeça*, sua execução foi um retumbante fracasso de público, uma vez que o autor utilizou-se de recursos eletrônicos nunca antes experimentados na seara da canção popular, além de emissões vocais extremamente fragmentadas e descontínuas, em que os versos da canção são oralizados de maneira a sugerir uma sensação de conflito e de

---

<sup>45</sup>**Vanguarda Paulistana:** Arrigo Barnabé e Luiz Tatit, em entrevista ao jornalista Cunha Jr. para o programa *Metrópolis*, da TV Cultura, em dezembro de 2014 (<https://www.youtube.com/watch?v=agILw0S94Fw>), declararam que o nome “Vanguarda Paulista” foi cunhado nacionalmente pelo escritor, produtor e crítico musical, Nelson Motta, e que, além disso, a ideia de vanguardismo musical em São Paulo iniciou-se justamente com os músicos eruditos, principalmente com aqueles que desenvolviam novas estéticas na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP (TATIT, 2004).



obstáculo para a própria emissão da mensagem do texto – com dicções que se assemelhavam a ganidos e urros de loucos em um sanatório ou mesmo de selvagens de uma tribo indígena.

Ainda assim, mesmo com essa postura antirromântica e antilírica de Walter Franco, o público, afeito a melodias assobiáveis e acordes consonantes, deram ao compositor – sob vaias e animosidades de toda espécie – uma notoriedade que lhe permitiu um contrato com a Gravadora Continental para produzir o seu primeiro disco, intitulado *ou não*.

**Que é que tem nessa cabeça irmão**

**Que é que tem nessa cabeça, ou não**

**Que é que tem nessa cabeça saiba irmão**

**Que é que tem nessa cabeça saiba ou não**

**Que é que tem nessa cabeça saiba que ela não pode irmão**

**Que é que tem nessa cabeça saiba que ela pode ou não**

**Que é que tem nessa cabeça saiba que ela pode explodir irmão**

Walter Franco, **Cabeça** (LP *OU NÃO*, 1973).

A letra de *Cabeça*, que faz menções subliminares à ditadura militar na qual o País encontrava-se, em um clima de incertezas e de censura (daí, talvez, a interpretação vocal do compositor em querer passar uma ideia de impedimento do próprio canto (voz) e do estado de “insanidade social” daquele momento), é, em si mesma, impessoal e antidiscursiva; à exceção, talvez, do último verso que esboça algum liame interpretativo. Do contrário, a repetição do extrato “Que é que tem nessa cabeça” em todos os versos da canção afigura-se em um minimalismo típico de uma das estéticas sonoras exploradas pela música concreta das vanguardas europeias – que também se valia da insistência de células rítmicas e melódicas, e mais ainda de ruídos –, aqui sugeridos pela cacofonia das consoantes “q” e “c” com o intuito de sugerirem um estado de caos e de magnetismo hipnótico-esquizofrênico típicos do mundo pós-moderno e seu tempo recortado em “planos” cinematográficos.

A cada verso, um enquadramento, uma tomada; e à medida que gradualmente surgem precondições textuais que serão respondidas mais adiante,

mostram-se, na verdade, inconsistentes e atemporais. Sempre em um estado de “aqui e agora” que não se deslinda. Não há uma cronologia que se sustente, mas sim um estado escatológico em suspensão. Ao mesmo tempo, a mensagem se faz quase que em sua totalidade de forma interrogativa, inquisitória, traço suficiente para que possamos inferir uma relação de coletividade (ainda que apenas entre duas pessoas) a despeito da não referencialidade aparente do poema.

Lyotard (1986, p. 29) nos lembra que “a questão do vínculo social é um jogo de linguagem, o da interrogação, que posiciona imediatamente aquele que a apresenta, aquele a quem ela se dirige, e o referente que ela interroga [...]”. Linda Hutcheon (1991, p. 77-78) ainda questiona se “em algum momento, a linguagem e a literatura podem ser totalmente não miméticas, não referenciais [...]”.

**lara eu  
lara eu te amo  
lara eu te amo muito  
lara eu te amo muito mais  
lara eu te amo muito mais agora  
lara eu te amo muito mais agora é tarde  
lara eu te amo muito mais agora é tarde eu vou  
lara eu te amo muito mais agora é tarde eu vou dormir  
lara eu te amo muito mais agora é tarde eu vou  
lara eu te amo muito mais agora é tarde  
lara eu te amo muito mais agora  
lara eu te amo muito mais  
lara eu te amo muito  
lara eu te amo  
lara eu**

Walter Franco, **Mamãe D'Água** (LP *Revólver*, 1975).

Da retórica negativa e reducionista que normalmente só faz referência ao pós-modernismo com atributos como “desmembramento”, “indeterminação”, “deslocamento” etc., a letra da canção *Mãe D'água* e sua disposição gráfico-visual é um exemplo representativo desta estética fractal. O deboche e a jocosidade com que Walter Franco se utiliza do advérbio “mais”, de forma plurissemântica, acentua o caráter provisório de seu suposto amor por lara. E uma leitura de forma geométrica que sugere nuances de gradação da intensidade desse provável desdém do autor

por sua amada, preterindo-a pelo descanso que se faz cada vez mais imperativo, é nitidamente espacializado na estrutura poemática da canção.

Gonzalo Aguilar, em *Poesia Concreta Brasileira – As Vanguardas na Encruzilhada Modernista* (2005, p. 77) ainda acrescentaria:

As relações óticas prevalecem, então, sobre as discursivas, mas não tanto em seus temas ou em seus suportes (que é o critério básico pelo qual se define atualmente a cultura visual), mas sim pelas relações simultâneas entre as partes, as constelações de elementos não hierarquizados e a velocidade na comunicação.

O texto parece nos sugerir que o “sono” vai tomando conta do autor até o momento em que este apenas consegue pronunciar o nome de sua companheira. No formato de uma “ponta de seta”, em cujo vértice mais proeminente (por meio do qual miramos em um alvo!), localiza-se justamente a palavra “dormir” – que nos parece ser o grande mote dessa canção –; os versos são agrupados em uma “dimensão GRÁFICO-ESPACIAL, uma dimensão ACÚSTICO-ORAL e uma dimensão CONTEUDÍSTICA” (CAMPOS *et al.*, 1975, p. 46) exatamente em consonância com os postulados da Teoria da Poesia Concreta.

Hutcheon (1991, p. 67) ainda nos acrescenta que “[...] o pós-moderno também se desenvolveu nitidamente a partir de outras estratégias modernistas: sua experimentação autorreflexiva, suas ambiguidades irônicas e suas contestações à representação realista clássica”.

Arnaldo Antunes (2000, p. 52) diz que “o que importa é a maneira como um procedimento de rigor matemático gera múltiplos sentidos livres, sugeridos, não estáticos”.

Até os primeiros anos da década de 1980, Walter Franco gravou cinco *Long-Playings*: *Ou não* (1972), *Revólver* (1975), *Respire Fundo* (1978), *Vela Aberta* (1980) e *Walter Franco* (1982). Depois de um longo período de reclusão (ostracismo?) de quase 20 anos, o compositor retornou à cena musical com shows e participações em programas de televisão no início dos anos 2000. Em 2001, lançou o CD *Tutano*, no qual há uma composição em parceria com um dos mais talentosos representantes da nova geração de poetas e compositores da MPB que também perpetua o legado concretista em suas composições musicais: Arnaldo Antunes.

## 2.5 Arnaldo Antunes

Na contracapa do livro de Alessandra Santos, *Arnaldo Canibal Antunes* (2012), fruto de sua tese de doutorado sobre o conceito da antropofagia cultural de Oswald de Andrade, a partir da obra de Arnaldo Antunes e defendida na University of California (UCLA), Los Angeles (EUA), o poeta Augusto de Campos define o ex-Titãs com as seguintes palavras:

Arnaldo é a imagem do poeta do século 21. Múltiplo. Move-se com criatividade nos mais diversos veículos e disciplinas. Poesia visual e vocal, letra de música popular e experimental, *performance* corpo-gestual, instalações. Aprendeu a explorar o grave e o vibrato peculiares de sua voz para lhe dar um caráter especial e único. [...] Acompanho com muito interesse o seu trabalho, que segue, em voo livre, independente e criativo. Em suma, um artista completo (SANTOS, 2012, contracapa).

O multimidiático e intersemiótico Arnaldo Augusto Nora Antunes Filho, nascido em São Paulo, em 1960, publicou já em 1983, no SESC Pompéia, então com 23 anos de idade, o seu primeiro livro intitulado *OU E* – um álbum de poesias visuais contido em uma caixa para que a fruição dos poemas se fizesse de forma interativa e performática. Arnaldo Antunes é um dos mais profícuos herdeiros da estética da Poesia Concreta entre todos os compositores e letristas da geração pós 1970.

Sua relação com a palavra escrita se traduz na música e em diversos livros que o artista já escreveu, inúmeros artigos, ensaios e poemas publicados em jornais e revistas, bem como em participações em intervenções urbanas literárias – inclusive com a presença dos irmãos Campos, Décio Pignatari e vários outros grandes poetas. Como letrista, Antunes começou sua carreira à frente do grupo de rock *Titãs*, que lançou seu primeiro LP em 1984. Após a sua saída da banda em 1992, o artista ainda assim continuou contribuindo para o grupo com os seus versos e sua musicalidade.

Um olho na ponta de cada dedo  
Um  
olho  
na ponta  
de cada dedo  
Um olho na ponta de cada dedo  
Um olho na ponta de cada dedo  
Um olho na ponta de cada dedo

Arnaldo Antunes e Edgard Scandurra, **Um olho na ponta de cada dedo** (CD *Benzina*, 1997).

Por conta desta acentuada identificação de Antunes com o gênero poético multissensorial, seja pela estética melódico-entoativa das canções, seja como aparato escrito em livros de poesias (em particular a poesia visual), sua criação poemática se faz claramente por uma estética do fragmento e da impessoalidade. Ele é um explorador contumaz das potencialidades plásticas e gráficas do elemento verbal, dos recursos semióticos e ideográficos que ampliam o universo de significação e de recepção das palavras e dos textos poéticos.

tremo último excesso  
ex  
p incim  
max  
fim lí  
top  
cop  
pi  
apog  
age  
au  
ice  
u  
a  
n  
cú  
máx

Poema de Arnaldo Antunes, s/ título, 1992<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> Disponível em: <[http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec\\_artes\\_obras.php?id\\_type=4](http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_artes_obras.php?id_type=4)>. Acesso em: 23 jan. 2106.

não tem que  
nem precisa de  
não tem que precisar de  
nem precisa ter que  
não tem que precisar ter que  
nem precisa ter que precisar de

Arnaldo Antunes, *Não tem que* (CD *Nome*, 1993).

Mesmo na sua métrica versificada, Antunes pratica o exercício da impermanência e da instabilidade – tão caros às idiossincrasias daquilo que vem sendo chamado de pós-modernidade. Ao mesmo tempo em que percebemos um caráter demasiadamente impessoal em algumas de suas letras, temos também a impressão de que o artista quer estar em todos os lugares, ser visto e escutado por todos os olhos (câmeras?) e por todos os ouvidos (microfones?). Antunes também explora com muita habilidade esse legado das ciências das partículas e do mundo quântico – que serviram também de mote para as ideias de indeterminismo e de imprevisibilidade do pós-moderno – em letras como da canção *Que não é o que não pode ser* – mais conhecida como *O que*.



47

Nesse exemplo típico do legado concretista, a organização circular da matéria poética foi praticada à risca, em lugar da noção de desenvolvimento linear seccionado em princípio-meio-fim, conforme postulado pela Teoria da Poesia Concreta. Originalmente como um poema, *Que não é o que não pode ser* foi mais

---

<sup>47</sup>Disponível em: <<http://weheartit.com/entry/group/3520713>>. Acesso em: 21 jun. 2015.

tarde musicado por Antunes e pelos integrantes do *Titãs*, e lançado no disco *Cabeça Dinossauro*, em 1987. A faixa tornou-se um grande sucesso, o que revela este traço do pós-moderno de rompimento de barreiras entre a Alta Cultura e a cultura do entretenimento, provocando a precipitação de um suposto impossível diálogo entre o discurso acadêmico-hermético-literário e a música de massas (aqui representada, ou “cooptada”, pelo estilo *pop-rock* nacional que se despontava no início dos anos 1980).

A letra é antilírica e carrega um forte viés filosófico e metalinguístico, algo impensável até então como conteúdo para uma canção popular que é massificada nas rádios FM de todo o País.

Que não é o que não pode ser que  
Não é o que não pode  
Ser que não é  
O que não pode ser que não  
É o que não  
Pode ser  
Que não  
É  
O que não pode ser que  
Não é o que não pode ser  
Que não é o que  
O que?  
O que?  
O que?  
Que não é o que não pode ser que não é

Arnaldo Antunes/Titãs, **Que não é o que não pode ser** (CD *Cabeça Dinossauro*, 1986).

Essa circularidade é atemporal e essencialmente anti-hierárquica, inconclusa e modelo característico do viés forma-conteúdo de exploração estética da poética concretista. Aqui, a duração da canção/poema ou do poema/canção se recupera e se atualiza de forma tautológica, em um deslocamento típico, no qual, nas palavras de José Miguel Wisnik (2004, p. 184): “a poesia não se paralisa olhando o *dia-que-virá*: em vez disso, se põe inteiramente, e em movimento, no tempo em que está”.

Em seu livro 40 ESCRITOS, Antunes (2000, os. 47 e 57) declara:

Essa soma de linguagens não nos é estranha. A música, aqui, está apenas cumprindo sua adequação a uma época em que os laços entre os sentidos estão sendo reatados. Estranho paradoxo: a mesma era das especializações, que radicalizou as divisórias na produção, gerou, no campo das artes, a interação simultânea de códigos. Surgiram o cinema, a

TV, a arte ambiental, os *happenings* e performances, *ready-mades*, poemas-objetos, holografias. Na música pop, surgiram os *clips*. Nos estudos de linguagem, a semiótica. Simultaneidade de sentidos. Assobiar chupando cana. Se a poesia instaura uma intimidade mais estreita entre sentido e sonoridade, entre o olho que ouve e o ouvido que vê – na canção popular esta interação amplifica com a vibração que senso e som reproduzem no corpo. Se por um lado isso faz dela um objeto mais complexo (no sentido de um maior número de códigos interagindo), por outro tem-se acesso a vias de compreensão mais primárias – o pé, a pele, os pelos.

**de  
dentro  
entro  
centro  
sem  
centro  
entro  
dentro  
de  
dentro  
entro  
centro  
sem  
centro  
dentro**

Arnaldo Antunes, **Dentro** (CD *Nome*, 1993).

Dessa forma, atributos da estética concreta, como a não referencialidade do sujeito, a disposição geometrizada do poema e a concisão extrema do elemento verbal, se revelam compatíveis com a mensagem musical que o autor/compositor/*performer* procura explorar em algumas de suas canções.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O comportamento drástico e tenso que percebemos no pós-modernismo de se reprimir o forte traço de recalçamento individualista ainda herdado pelos modernos do período romântico fez com que a obra de arte se tornasse mais “aberta” e porosa (quijá mais lúdica?) para uma perene co-criação do ouvinte/leitor. Esse traço, a nosso ver, caracteriza-se por uma evidência marcante da estética concretista que os compositores por nós analisados intentaram em algumas de suas obras. Esta não representatividade *lato sensu* da realidade, presente nas “letras concretas” em destaque – deixando de formas fluidas diversas possibilidades de diálogos conteudísticos, sobretudo pelo viés imagético – nos sugere a investida desses músicos de suprimir qualquer inspiração alegórica em suas obras, sobretudo na expectativa da superação mimética com o fito de tornar as canções em si como elementos constituintes da própria realidade, e não a sua representação.

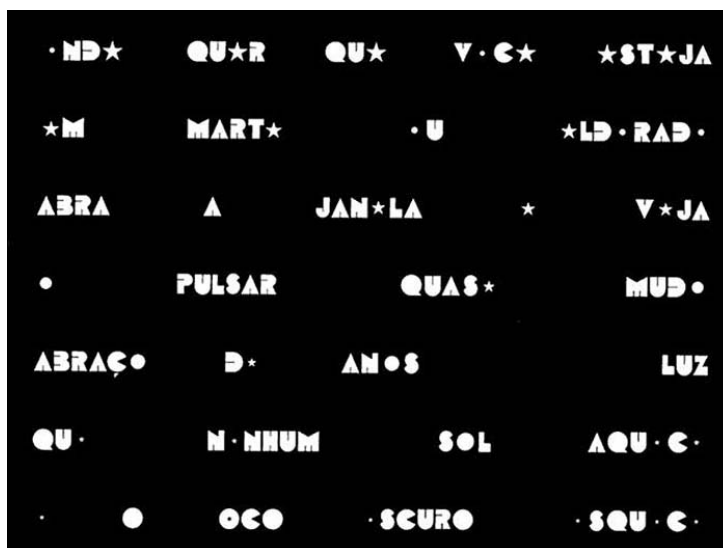
Aqui, identificamos o brado de supressão das hierarquias tão clamado pela pós-modernidade, principalmente na relação entre o autor da obra e seu destinatário, a partir do momento em que este, ao ler/ouvir a canção, poderá, ao mesmo tempo, construí-la e (des) construí-la a cada fruição estética, não exigindo para isso uma estatura letrada *a priori* para o gozo da composição. E ressaltamos também que a pretensa mimese extinta não foi negociada para a sua substituição pela *mimesis* estrutural do *corpus* poemático, mas sim para o fomento de uma linguagem que, a despeito de uma natureza um tanto quanto quimérica, possa, ao menos, permitir um questionamento de forma mais pragmática da “perpétua onipresença” do discurso linear teleológico.

A letra-objeto reivindicará de seu destinatário muito menos seus inúmeros sentidos e significados do que aquilo que a sua própria existência em si poderá suscitar como oportuno e vantajoso para quem dela usufrua – uma verdadeira “aventura criativa [...] que atemoriza os espíritos remansosos que amam a fixidez das soluções convencionadas” (CAMPOS *et al.*, 1975, p. 33), disse certa vez o poeta Haroldo de Campos. O sempiterno presente da pós-modernidade é distinguido aqui pelo *modus perpetuum* da criação que se renova e se atualiza a cada recepção – a cada novo contato com a canção e sua letra “performática”.

Esta sugestão, talvez, de uma (re) tomada mais lúdica para a fruição estética da letra de uma canção, a partir de seu apelo visual, por exemplo, fez também com

que essas composições começassem a participar de um verdadeiro jogo de linguagens, no qual as regras, aparentemente, são definidas à medida que esse jogo acontece, visto que essa nova dialética já não mais se sustenta apenas entre duas formas de comunicação. E uma vez que outros códigos assumem posições onde antes não eram demandados para o deleite de uma canção, isso significará, quase necessariamente, um artifício dialógico e de conquista para que a obra seja melhor apreciada.

*Pulsar*, de Augusto de Campos e Caetano Veloso, se revela como uma das mais emblemáticas aproximações entre a estética lírica do cancionário brasileiro e a poética radical concretista a despeito de a composição assumir um viés minimalista no que se refere ao aporte sonoro. No entanto, esta brevidade aparente de signos e sinais que é admitida aqui pelo texto com ares ideogrânicos – com esta tipografia diferenciada, na cor branca e sobre um fundo negro – se coaduna com as poucas notas musicais que delineiam este arranjo poético musical.



Caetano Veloso/Augusto de Campos, *Pulsar* (LP *Velô*, 1984).<sup>48</sup>

A letra de uma canção que traz consigo este estranhamento de um aporte plástico – um código que até então era exclusivo do encarte do próprio LP ou CD – poderá provocar um choque nesta subordinação da linguagem aos paradigmas

<sup>48</sup>Disponível em: <<http://www.adrianacalcanhotto.com/poemusica/index.html>>. Acesso em: 30 maio 2016.

“imutáveis” da comercialização das canções, suprimindo ou, pelo menos, atenuando este traço de mercadoria que também é dado às letras cantadas – a despeito da carga nefasta de sua volumétrica exibição consumista decorrente da sua reprodutibilidade mercantil tal como preconizado por Walter Benjamin em finais dos anos 1930: “A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida [...] À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso cultural, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas [...]” (BENJAMIN, 2012. p. 186 e p. 187).

Esta instabilidade e indeterminação de um sentido único e “real” do que estamos chamando de “letra concreta” – com o seu questionamento da narrativa e sua interpelação co-fundadora do leitor/ouvinte – são traços identificadores da pós-modernidade que abalam, nas palavras de Décio Pignatari, “a noção de desenvolvimento linear seccionado em princípio-meio-fim, em prol de uma organização circular da matéria poética” (CAMPOS *et al.*, 1975, p. 30).

Nessa direção, acrescentamos o que Horácio Costa escreveu em O EIXO E A RODA: 50 Anos de Poesia Concreta – *Revista de Literatura Brasileira da UFMG* – v. 13, em seu ensaio “Revisão: dinâmica de Haroldo de Campos na Cultura Brasileira” 2006, p. 48-49):

[...] O terceiro grande mérito do movimento da poesia concreta foi ter sabido garantir o trânsito, através da sua própria evolução, entre esse espírito de restauração crítica da vanguarda e o momento subsequente [...] Essa capacidade de evoluir internamente, que não deixa de lado nem o espírito crítico nem o impulso criador que tinha caracterizado a sua produção dos anos 50, além de não se travestir com um discurso dominado pela perplexidade e o desencantamento, indica que no trânsito da vanguarda à pós-vanguarda, do momento pós-modernista ao pós-moderno, a cultura brasileira chega à maturidade plena, no qual o vetor vanguarda afirma-se, de maneira tangencial, como o mais importante em seu crescimento orgânico.

No ensaio de Haroldo de Campos, “Uma poética da radicalidade”, publicado em *Oswald de Andrade – Obras completas, volume VII – Poesias Reunidas* (1974), o poeta concretista ressalta que o propósito de uma poesia que se atentou para este prisma fabril e multiangular da contemporaneidade se deu, de fato, a partir do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade em 1928. Porém, essa mirada antropofágica oswaldiana foi muito mais além do que simplesmente a defesa da utilização de um repertório estrangeiro para, a partir dele, se criar algo nacional:

Oswald não se ensimesmou, não se deixou emurar no pseudo problema de uma nova codificação gramatical para essa língua brasileira, mas, antes, sua luta por um idioma nosso livre e descontraído é apenas um aspecto de um programa mais aberto e mais consequente, e que só pode ser entendido em termos da tomada de consciência de um processo geral de atualização do sistema de comunicações posto em xeque pela revolução industrial (ANDRADE, 1974, p. 51).

Uma vez que esta abordagem extraverbal do texto é inspirada pela linguagem publicitária, que por seu turno sempre nos demandou uma interação simultânea maior e mais rápida de nossos códigos sensoriais (visão/audição/tato etc.), tal comportamento não poderia evitar o hibridismo cultural peculiar da estética pós-moderna, com a sua coexistência de estilos e categorias – uma verdadeira ode à pluralidade –, constituindo-se em terreno fértil para os processos de experimentação estética decorrentes da deglutição antropofágica.

Em que pese nossa análise ter sido prescindida de subsídios sonoros para que a compreensão de nosso argumento pudesse tornar-se mais abrangente, acreditamos ter mostrado que o despotismo nas várias formas de exteriorização artística – e aqui problematizado na estética formal dos versos do cancionário popular – foi questionado e, em alguma medida, subvertido por alguns artistas da MPB na elaboração poemática das letras de algumas de suas canções. Acreditamos que, ontologicamente, os versos cantados estarão sempre vinculados a uma existência como artefato inscrito e impresso, não significando que se submeta a uma

[...] tirania tipográfica que nos impõe uma visão longitudinal do mundo, como se as imagens e as coisas se apresentassem uma atrás de outras e não, como realmente ocorre, em momentos simultâneos e em diferentes partes de um mesmo espaço ou em espaços diferentes (PAZ, 2012, p. 277).

Deste inquieto jogo dialético entre linguagens plásticas, literárias e musicais que passam a servir como vetores de experimentação para uma nova estética das canções, decorre nossa defesa em quereremos enxergar nos versos concretos da Música Popular Brasileira um sintoma dessas fraturas provocadas pelas contradições típicas da pós-modernidade e seu espírito nada relaxante de canibalização das formas e das estruturas modernistas – boa parte delas até consideradas como de natureza elitista –, sem quereremos com isso legitimar qualquer outra forma de sistematização para novos padrões linguísticos.

O fato desta estética “pegar carona” no modo como a reprodução tecnológica de produtos e a indústria da informação projetaram-se no campo de diversas linguagens – algumas delas até como resultado desta condição de um crivo óptico (como o cinema, a diagramação jornalística e de revistas, os cartazes e neons da *urbe* contemporânea etc.) – fez com que Fredric Jameson (1997, p. 321) considerasse que:

[...] o preço por essa nova liberdade textual esteja sendo pago pela linguagem e pelas artes linguísticas, que batem em retirada diante da democracia do visual e do auditivo. O estatuto da arte e também da cultura teve de ser irrevogavelmente modificado para assegurar essas novas produtividades [...].

Artistas como Caetano Veloso, Walter Franco e vários outros além daqueles que aqui analisamos, perceberam que a retórica musical à mercê de um texto é também impulsionada por esta necessidade contemporânea de uma sociabilização instantânea de seu gozo estético, ainda que para muitos críticos tal comportamento seja considerado de forma rasa, sem profundidade. Entretanto, podemos também inferir que esta disposição gráfica vai ao encontro de um sentimento antiburguês e pós-moderno condicente com este mundo pós-industrial onde a comunicação visual se faz mais premente do que aquela estritamente léxico-verbal (até então para uma plateia culta e letrada) e onde o suposto ato pleno e tranquilo de uma tradicional audição/leitura de um texto entoado é aqui perturbado desta sua fixidez “didático-ideológica”.

Este atributo performático típico da estética concretista e seu caráter impessoal vieram contribuir de certa forma para a dessacralização do signo linguístico como única forma de tomarmos impressões da realidade à nossa volta. Esta inquietação entre o provável e o improvável, entre o que é símbolo e o que é ícone, entre o ideograma e a escrita alfabética, e entre o verbal com o não verbal, provocada pela plástica concretista, traz à tona este perfil de plurissignificações e ambiguidades para as diversas possibilidades de leituras que a pós-modernidade parece nos oferecer na transposição de fronteiras entre os códigos da comunicação normatizada.

O “desenhar” com a disposição gráfica das letras das canções e sua indução geometrizada para leituras/audições múltiplas vão além de uma simples extemporaneidade formal ou mesmo de uma fragmentação do texto ao bel prazer do

compositor/letrista. Consideramos que o extemporâneo aqui se faz como critério para que o artista possa criticar o senso comum e a uniformidade de acolhimento passível de toda canção, estimulando, talvez, algumas capacidades adormecidas do ouvinte/leitor para que possa transpor esta trivial relação entre os objetos e os seus significados, entre as imagens e os signos. Uma vez que o pós-modernismo se mostra não mais sob a égide revolucionária e historicizante da modernidade que sempre projetou *ad infinitum* um futuro idealizado, a estética pós-moderna – e com ela o legado concretista – dá cor e voz às ambiguidades derivadas da coexistência entre dialetos distintos das mais diversas manifestações artísticas e culturais que se fazem em um tempo permanentemente presente.

Ainda que para os teóricos e fundadores da Poesia Concreta todo e qualquer sentimentalismo piegas seja execrado da fruição estética de um poema concreto (que carrega consigo o brado da extinção do verso), compositores e letristas da MPB conseguem estabelecer um diálogo entre esse viés radical e o lirismo versificado de suas canções. Tal aparente paradoxo se mostra para nós, de modo presumível, como um sintoma representativo deste olhar pós-moderno em que as definições já se colocam, *a priori*, inacabadas e incompletas. Não podemos considerá-las natimortas; no entanto, seu determinismo ontológico é continuamente delineado. Linda Hutcheon (1991, p. 43) especula essa dicotomia da seguinte forma:

[...] o pós-modernismo é um empreendimento fundamentalmente contraditório: ao mesmo tempo, suas formas de arte (e sua teoria) usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a eles são inerentes, e, é claro, para sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado [...] a arte pós-modernista apresenta um novo modelo para demarcação da fronteira entre a arte e o mundo, um modelo que atua a partir de uma posição que está dentro de ambos e, apesar disso, não está inteiramente dentro de nenhum dos dois, um modelo que está profundamente comprometido com aquilo a que tenta descrever, e apesar disso ainda é capaz de criticá-lo (HUTCHEON, 1991, p. 43).

Esta constante incompletude e intersecção de gêneros neste mundo não sem fronteiras, mas com todas elas se interpenetrando e se transpassando de maneira não incólume carregam também consigo traços da proposta antropofágica de Oswald de Andrade, na medida em que constatamos apropriações de um meio de significação em outro, um trânsito entre a arte textual literária – aqui na forma das letras das canções – e as artes plásticas, assumindo valores que não diminuem, em

essência, suas vocações primitivas, mas, sim, possibilitam a manifestação de outros estímulos e colocam em exame os limites e preceitos com os quais as tradições, por vocação, sempre irão balizar nossas potencialidades para o gozo estético e artístico de qualquer obra de arte e de nossas próprias vidas.

## REFERÊNCIAS

ADRIANO, Carlos; VOROBOW, Bernardo. Dossiê Cult – Caetano Veloso – Outras palavras – **Revista Cult 49**, São Paulo: Lemos, p. 38-63, ago. 2001.

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira** – As Vanguardas na Encruzilhada Modernista. São Paulo: Edusp, 2005.

ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música**. São Paulo: Martins, 1951.

ANDRADE, Oswald de. **OBRAS COMPLETAS** –vol. 7 – poesias reunidas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

\_\_\_\_\_. **OBRAS COMPLETAS** – A Utopia Antropofágica. São Paulo: Globo, 2011.

ANTUNES, Arnaldo. **40 Escritos**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

ÁVILA, Myriam Corrêa de Araújo *et al.* (Org.). O EIXO E A RODA – Dossiê 50 anos da Poesia Concreta. **Revista de Literatura Brasileira/fale**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BAIA, S. F. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-199)**. 2010. Tese (Doutorado em História Social)-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política** – Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CABAÑAS, Teresa. **A poética da inversão: representação e simulacro na poesia concreta**. Goiânia: Ed. da UFG, 2000.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta Textos Críticos e Manifestos 1950/1960**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. **O Arco-Íris Branco**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1997.

\_\_\_\_\_. **Xadrez de Estrelas** – percurso textual 1949-1974. São Paulo: Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. **O Segundo Arco-Íris Branco**. São Paulo: Iluminuras, 2010.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.



COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional** – A crítica brasileira em busca de uma identidade artística. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2004.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas e Movimentos** – Guia Enciclopédico da Arte Moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas & Movimentos**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

DICIONÁRIO DE ALEMÃO-PORTUGUÊS. Porto, Portugal: Porto Editora, 1985.

ECO, Humberto. **A Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FERRAZ, Eucanaã. **Caetano Veloso** – Letra só. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GONÇALVES. S. M. D. **Nova MPB no centro do mapa das mediações: a totalidade de um processo de interação comunicacional, cultural e político**. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação)-Faculdade de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

GRUPO ABRIL CULTURAL. **Arte nos Séculos** – Vol. VII. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea**– Do Cubismo à Arte Neoconcreta. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

\_\_\_\_\_. **Toda Poesia 1950-1980**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo** – História, Teoria e Ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo** – A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997.

LYOTARD, Jean-François. **O Pós-Moderno**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986.

MARCON, Fernanda. O primeiro lugar vai para...: por uma abordagem antropológica sobre festivais de música e gêneros musicais. **Revista Antropologia em Primeira Mão**, Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), v. 128, 2011. ISSN 1677-7174. Disponível em: <[http://dgi.unifesp.br/sites/comunicacao/pdf/entreteses/guia\\_biblio.pdf](http://dgi.unifesp.br/sites/comunicacao/pdf/entreteses/guia_biblio.pdf)>. Acesso em: 28 ago. 2015.

MELLO, Zuza Homem de. **A ERA DOS FESTIVAIS** – Uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.

- MOISÉS, Carlos Felipe. **Poesia & Utopia**. São Paulo: Escrituras, 2007.
- MOISÉS, Leyla-Perrone. **Altas Literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- NASH, J. M. **O Cubismo, o Futurismo e o Construtivismo**. São Paulo: Editorial Labor do Brasil S. A., 1976.
- NICOLA, José de. **LITERATURA BRASILEIRA** – das origens aos nossos dias. São Paulo: Scipione, 1987.
- NAVES, Santuza Cambraia. **Velô, de Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.
- PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Os Filhos do Barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PERRONE, Charles. **Letras e letras da MPB**. Saquarema: Elo, 1988.
- PIGNATARI, Décio. **POESIA POIS É POESIA**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- PISCHEL, Gina. **História Universal da Arte** – Vol. 3. São Paulo: Cia. Melhoramentos de São Paulo, 1966.
- PLATÃO. **A República**. São Paulo: Hemus, 1970.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música Popular e Moderna Poesia Brasileira**. São Paulo: Landmark, 1986.
- SANTIAGO, Silvano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Rocco, 2006.
- SANTOS, Alessandra. **Arnaldo Canibal Antunes**. São Paulo: nVersos, 2012.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. A Paraliteratura. In: PORTELLA, Eduardo (Org.). **Teoria Literária**, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976, p. 172-185.
- SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinícius. **Poesia Concreta** – Literatura Comentada. São Paulo: Abril, 1982.
- TATIT, Luiz. **O cancionista** – Composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1995.
- \_\_\_\_\_. **O século da canção**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Todos entoam** – Ensaio, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular** – Um tema em debate. São Paulo: Editora 34, 1997.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WISNIK, Guilherme. **Caetano Veloso** – Folha explica. São Paulo: Publifolha, 2005.

WISNIK, José Miguel. **Sem Receita** – Ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

WISNIK, José Miguel *et al.* Ana Carboncini (Org.). **A virada do século**. São Paulo: UNESP, 1987.

ZÉ, Tom. **Tropicalista lenta luta**. São Paulo: Publifolha, 2009.

## REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

ANTUNES, Arnaldo. **Nome**. São Paulo: BMG, 1993.

FRANCO, Walter. **OU NÃO**. São Paulo: Continental 1973.

\_\_\_\_\_. **Revólver**. São Paulo: Continental, 1975.

GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano *et al.* **Tropicália ou *Panis et Circencis***. Rio de Janeiro: Philips, 1968.

GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. **Tropicália 2**. Rio de Janeiro: Philips, 1993.

NUCCI, Cláudio. **Casa da Lua Cheia**. Rio de Janeiro: Lua Discos, 2000.

SCANDURRA, Edgard. **Benzina**. Greendale (WI), EUA: Rock It! Records, 1997.

TITÃS. **Cabeça Dinossauro**. São Paulo: WEA, 1986.

VELOSO, Caetano. **Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: Philips, 1969.

\_\_\_\_\_. **Araçá Azul**. Rio de Janeiro: Philips, 1972.

\_\_\_\_\_. **Uns**. Rio de Janeiro: Philips, 1983.

\_\_\_\_\_. **Velô**. Rio de Janeiro: Philips, 1984.

ZÉ, Tom. **Todos os olhos**, São Paulo: Continental, 1973.

\_\_\_\_\_. **Estudando o Samba**, São Paulo: Gel Continental, 1976.

\_\_\_\_\_. **Tom Zé**, São Paulo: RGE, 1970.

## REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

[http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec\\_artes\\_obras.php?id\\_type=4](http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_artes_obras.php?id_type=4)

<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/home.htm>

<http://www.caetanoveloso.com.br/>

<http://www.tomze.com.br/>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa16297/walter-franco>

<http://www.beatrix.pro.br/mofo/walter.htm>

<http://farofafa.cartacapital.com.br/2013/08/19/walter-franco-ou-nao/>

<http://whiplash.net/materias/cds/232426-walterfranco.html>

<https://www.letras.mus.br/walter-franco/718665/>

[https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%96vind\\_Fahlstr%C3%B6m](https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%96vind_Fahlstr%C3%B6m)

<http://musicabrasilis.org.br/temas/festivais-da-cancao>

## CRÉDITOS DAS FIGURAS

- Fig. 1 <http://www.francoismaret.ch/dotclear/index.php?2010/12>
- Fig. 2 <https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/bibemus-quarry>
- Fig. 3 <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cMajky/ryjKx8G>
- Fig. 4 [http://www.artfactory.com/art\\_appreciation/art\\_movements/cubism.htm](http://www.artfactory.com/art_appreciation/art_movements/cubism.htm)
- Fig. 5 <https://www.wikiart.org/en/juan-gris/still-life-1914>
- Fig. 6 <http://www.galleryintell.com/artex/dinamismo-di-unautomobile-by-luigi-russolo/>
- Fig. 7 <https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/transverse-line-1923>
- Fig. 8 <https://meaningandvalue.wordpress.com/2015/01/12/constructivism/>
- Fig. 9 <https://br.pinterest.com/pin/294634000596744546/>
- Fig. 10 <https://www.expedia.co.in/Rietveld-Schroder-House- Utrecht.d6113160.Attraction>
- Fig. 11 <http://www.tate.org.uk/art/artworks/malevich-dynamic-suprematism-t02319>
- Fig. 12 <https://br.pinterest.com/pin/477451997973798968/>
- Fig. 13 <https://br.pinterest.com/pin/63050463505780951/>
- Fig. 14 <http://www.raulmendesilva.com.br/brasilarte/internacional/bienal02.html>
- Fig. 15 <https://www.mfah.org/art/detail/60084?returnUrl=%2Fart%2Fsearch%3Fq%3DSacilotto>
- Fig. 16 [https://pt.wikipedia.org/wiki/Franz\\_Weissmann](https://pt.wikipedia.org/wiki/Franz_Weissmann)
- Fig. 17 <http://www.elhombre.com.br/10-censuras-classicas-capas-de-grandes-discos-parte-2/>
- Fig. 18 [http://programacircocircuito.blogspot.com.br/2011\\_08\\_01\\_archive.html](http://programacircocircuito.blogspot.com.br/2011_08_01_archive.html)