

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

**TROPICALISMO – GELÉIA GERAL DAS VANGUARDAS
POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS BRASILEIRAS**

Carlos André Rodrigues de Carvalho

RECIFE-PE / 2006

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO:

**TROPICALISMO – GELÉIA GERAL DAS VANGUARDAS
POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS BRASILEIRAS**

Carlos André Rodrigues de Carvalho

Orientadora: Prof^a Dra. Maria do Carmo Nino

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-graduação em Letras e
Lingüística da Universidade Federal de
Pernambuco – UFPE, como requisito
para obtenção do grau de mestre em
Teoria da Literatura.

RECIFE-PE / 2006

Carvalho, Carlos André Rodrigues de
Tropicalismo – Geléia geral das vanguardas
poéticas contemporâneas brasileiras / Carlos André
Rodrigues de Carvalho. – Recife : O Autor, 2006.
173 folhas.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal
de Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2006.

Inclui bibliografia.

1. Teoria da literatura – Dialogismo. 2. Poesia e
música – Tropicalismo, poesia concreta, poesia
praxis e violão de rua – Afinidades com tropicalismo.
3. Música e poesia – Análise comparativa –
Vanguardas poéticas contemporâneas, Brasil. I.
Título.

82.02
869

CDU (2.ed.)
CDD (22.ed.)

UFPE
BC2006-333

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

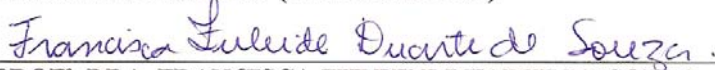
Carlos André Rodrigues de Carvalho

**Tropicalismo – Geléia geral das vanguardas
poéticas contemporâneas brasileiras**

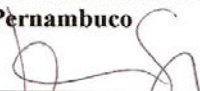
Banca Examinadora



PROF^a. DRA. MARIA DO CARMO DE SIQUEIRA NINO – Universidade
Federal de Pernambuco (ORIENTADORA)



PROF^a. DRA. FRANCISCA ZULEIDE DUARTE DE SOUZA – Universidade
Federal de Pernambuco



PROF^o. DR. PAULO MARCONDES FERREIRA SOARES – Universidade
Federal de Pernambuco

Dissertação de Mestrado apresentada
ao Programa de Pós-graduação em
Letras e Lingüística da Universidade
Federal de Pernambuco – UFPE, como
requisito para obtenção do grau de
mestre em Teoria da Literatura.

RECIFE - 2006

DEDICATÓRIA

À minha mãe;

Ao amigo Mauro Rogério;

À amiga Solange Tavares.

RESUMO

A proposta desta dissertação é mostrar que o tropicalismo, última das vanguardas poéticas contemporâneas brasileiras, que tem início em outubro de 1967 e termina em dezembro de 1968, ao pregar uma estética inclusiva, de convivência de opostos, travava um diálogo com pelo menos outras três vanguardas poéticas anteriores: concretismo (1957), poesia praxis (1962) e violão de rua (1962). Com isso, o tropicalismo destrói a teoria difundida entre os críticos literários de que as gerações artísticas mais novas entram em cena negando necessariamente as gerações anteriores. Os compositores tropicalistas, na medida em que operam com a idéia de inclusão tomando-a como próprio fundamento de seu projeto estético, não se aproximam apenas da tradição da área em que atuam – música popular – mas outras áreas como as artes plásticas, o cinema e a literatura de vanguarda. Por isso, a estética de inclusão tropicalista não incorpora, de forma crítica, apenas Carmen Miranda e Vicente Celestino ou a bossa nova. As letras dos compositores tropicalistas, além de afinidades com os procedimentos da poesia concreta, como já foi mostrado em tantos trabalhos, acadêmicos ou não, também se aproximam de outras vanguardas poéticas – aliás opostas a esta última – como o poesia praxis e o violão de rua. Essas afinidades são encontradas tanto nos procedimentos como em forma de dialogismo.

ABSTRACT

This dissertation proposal is to show that the tropicalism, the last of the Brazilian contemporary poetic vanguards, which begins in October 1967 and ends in December 1968, by proclaiming an inclusive esthetics, of the opposite sociability, made a dialogue between three other previously poetic vanguards at least: concretism (1957), *práxis* poetry (1962) and street guitar (1962). Hereby, the tropicalism destroy the theory spread between the literarian critics that the younger artistic generation appear necessarily denying the previous generations. The tropicalist composers, in proportion to work with the idea of inclusion taking it as the esthetic project basis, do not approach only of the tradition of the area where they operate — popular music — but in other areas as plastic arts, the cinema and the vanguard literature. Because of it, the tropicalist esthetic of inclusion does not incorporate, in a critical way, just Carmen Miranda and Vicente Celestino or bossa nova. The lyrics of these tropicalist composers, more than the affinity with the procedures of concret poetry, as already shown in so many works, academic or not, also approach to other poetic vanguards — by the way, opposite from the last one — like *práxis* poetry and street guitar. These affinities are found as much in procedure as in dialogism.

A G R A D E C I M E N T O S

A Deus, por ter me dado forças nos momentos mais difíceis;

À professora Maria do Carmo Nino, pela paciência e por ter acreditado em mim desde o
começo;

À professora Zuleide Duarte, que me abriu as portas da sua casa e colocou sua biblioteca a
minha disposição, além de me ajudar a garimpar raridades que enriqueceram este trabalho;

A Carlos Albuquerque e Iêdo Paes, dois grandes amigos, que torceram por mim desde o
começo;

A Thiago Soares, sempre um grande amigo e incentivador.

A Karla Patriota, pelo incentivo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
------------------------	-----------

CAPÍTULO 1

DA VANGUARDA HISTÓRICA ÀS VANGUARDAS POÉTICAS

CONTEMPORÂNEAS BRASILEIRAS.....	14
--	-----------

1.1. VANGUARDAS: CONCEITOS E APORIAS.....	14
---	----

1.2 AS VANGUARDAS POÉTICAS NO CONTEXTO BRASILEIRO.....	21
--	----

1.2.1. A poesia, as artes visuais e as ideologias.....	24
--	----

1.2.2. A bossa nova e a poesia concreta.....	34
--	----

1.2.3. Anos 60: a canção incorpora o compromisso social.....	39
--	----

1.3. A EXPLOÇÃO DO TROPICALISMO.....	42
--------------------------------------	----

1.3.1. O tropicalismo e a antropofagia oswaldiana.....	45
--	----

1.3.2. Tropicalismo e a comunicação de massa.....	47
---	----

1.3.3. O diálogo com outras formas de artes.....	51
--	----

1.4. MÚSICA POPULAR COMO POESIA.....	51
--------------------------------------	----

CAPÍTULO 2

POESIA CONCRETA E TROPICALISMO: INFLUÊNCIAS EXPLÍCITAS.....	56
--	-----------

2.1. CARACTERÍSTICAS DA POESIA CONCRETA.....	59
--	----

2.2. POESIA CONCRETA E OUTRAS FORMAS DE ARTE.....	66
---	----

2.3. PROCEDIMENTOS CONCRETOS NAS LETRAS TROPICALISTAS.....	67
--	----

2.4. REVISIONISMO DO NOIGANDRES.....	87
--------------------------------------	----

CAPÍTULO 3

INSTAURAÇÃO PRAXIS: SEM PAIDEUMAS E “MÃEDEUMAS”.....	89
---	-----------

3.1. PRAXIS COMO SUPERAÇÃO DO VANGUARDISMO.....	95
---	----

3.2. RESSONÂNCIAS PRAXIS NO TROPICALISMO: POR QUE NÃO?.....	104
---	-----

CAPÍTULO 4

A POESIA POPULISTA E ENGAJADA DE VIOLÃO DE RUA.....	122
--	------------

4.1. UMA NOTA INTRODUTÓRIA PARA VIOLÃO DE RUA.....	127
--	-----

4.2. O MOMENTO POLÍTICO.....	133
------------------------------	-----

4.3. ARTE POPULAR REVOLUCIONÁRIA: ARTISTA E POVO UNIDOS.....	136
--	-----

4.3. ECOS DO VIOLÃO DE RUA NO TROPICALISMO.....	142
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	164
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	167

INTRODUÇÃO

No século passado, a poesia brasileira passou por algumas datas relevantes: o Modernismo de 1922, a Geração de 1945, o período das vanguardas (1956 a 1968). Este último, o que nos interessa neste trabalho, correspondeu no Brasil à vigência de diversos grupos e revistas de vanguarda, dos quais os principais foram: concretismo (1956), neoconcretismo (1959), tendência (1957), praxis e violão de rua, ambos em 1962, poema-processo e tropicalismo, os dois em 1967.¹

De certa maneira, pode-se afirmar que esses sete grupos apresentam duas tendências. O neoconcretismo e poema-processo optaram por uma poética em que o aspecto visual cromático e mesmo tátil é relevante. Já tendência, praxis, violão de rua e tropicalismo voltam-se para o aspecto semântico, verbal e escrito do discurso poético. O concretismo é o único em que se podem apontar características das duas tendências.

Cada um desses movimentos surge como superação ou radicalização do anterior. O concretismo, a primeira vanguarda poética contemporânea brasileira reconhecida internacionalmente, não economizou críticas à corrente estética imediatamente anterior, a geração de 45, que embora não fosse considerado um movimento de vanguarda, era o que estava mais próxima do concretismo. O neoconcretismo, surgido dois anos depois, radicaliza tudo o que o concretismo pregava até então.

Já praxis, através do seu principal poeta e teórico, Mário Chamie, procura desconstruir todas as teorias dos concretos (ideogramas, isomorfismo etc.) e neoconcretos (não-objeto). O violão de rua, que por razões de política literária é sempre excluído dos grupos de vanguarda e, por razões de política social foi pouco estudado, além de diretamente vinculado à produção de militância política, representou a tentativa de manter uma posição de vanguarda, sem comprometimento com o formalismo estético.

O poema-processo, mostrando que palavras e letras não são necessárias ao poema, elimina o verso, o conceito usual de literatura e parte para uma produção essencialmente semiótica. É um tipo de poema que se aproxima das histórias em quadrinhos e desenhos

¹ Há autores, como Affonso Romano de Sant'Anna e Sylvia Helena Cyntrão, que registram 1968 como o início do tropicalismo, mas os mesmos se contradizem quanto lembram que o festival em que foram apresentadas as músicas *Domingo no Parque* e *Alegria, Alegria*, momento considerado como o ponta-pé inicial do movimento, embora ainda não batizado de tropicalismo, se deu em outubro de 1967.

animados abstratos e despreza o aspecto sonoro do poema e uma total fusão com artes plásticas.

Ao rejeitar – ou radicalizar – as propostas do movimento imediatamente anterior, essas correntes estéticas não fazem nada mais que cumprir o seu papel enquanto vanguarda. A própria época em que surgem as vanguardas é vista, por seus agentes sociais, como radicalmente distinta de tudo o que aconteceu antes. Ao surgirem, elas cumprem o que o poeta-pensador mexicano Octavio Paz denomina de “tradição da ruptura” ao analisar a tradição moderna da poesia:

O que distingue nossa modernidade das modernidades de outras épocas não é a celebração do novo e surpreendente, embora isso também conte, mas o fato de ser uma ruptura: crítica do passado imediato, interrupção da continuidade. A arte moderna não é apenas filha da idade crítica, mas também crítica de si mesma.

Disse que o novo não é exatamente o moderno, salvo se é portador da dupla carga explosiva: ser negação do passado e ser afirmação de algo diferente. Esse algo tem mudado de nome e de forma no correr dos dois últimos séculos – da *sensibilidade* dos pré-românticos à *metaironia* de Duchamp –, porém sempre tem sido o que é alheio e estranho à tradição reinante, a heterogeneidade que irrompe no presente e desvia seu curso em direção aos gostos tradicionais: estranheza polêmica, mas sim por ser diferente; e o diferente é a negação, a faca que divide o tempo em dois: antes e agora.²

O tropicalismo, a última das vanguardas poéticas contemporâneas brasileiras – que tem início em outubro de 1967 com a apresentação das músicas “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso, e “Domingo no Parque”, de Gilberto, no 3º Festival de Música Popular Brasileira, da TV Excelsior, e termina em dezembro de 1968, com a edição do Ato Institucional nº 5, que resultou na prisão e exílio dos dois compositores –, quebra todas as rupturas que vinham sendo estabelecidas desde o concretismo.

Para mostrar que o tropicalismo é uma corrente estética de inclusão e não de superação ou negação de tudo que vinha sendo feito até então na área de literatura, escolhemos três das seis vanguardas poéticas anteriores: o concretismo, única em que podemos usar a palavra influência, já que os tropicalistas sempre ressaltaram isso –, a poesia praxis e violão de rua.

Foram excluídos então neoconcretismo, tendência e poema-processo. A primeira, que se manifestou tanto na poesia quanto nas artes plásticas – assim como a poesia concreta – era mais participante nas artes plásticas com a presença de artistas como Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Aluísio Carvão e Franz Weissmann, para citar alguns. Na poesia, além de não ter sido produzida muita coisa, os textos ficaram restritos ao

² PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984, p. 20.

Suplemento Dominical, do *Jornal do Brasil*, e nunca foram compilados em livro. Além disso, poucos são os críticos que apontam a produção poética surgida em 1959, como neoconcretista.

Segundo Hilda Lontra, a maioria dos críticos “prefere registrá-lo (o neoconcretismo) como uma segunda fase, a de amadurecimento, do ideário dos autores concretistas, ou como um estágio menos cerebral do concretismo, instalando-se em oposição ao movimento praxis”.³ O poeta e ensaísta Affonso Romano de Sant’Anna também ajuda a complementar as impressões de Hilda Lontra sobre esta vanguarda poética:

É difícil a exemplificação de poemas neoconcretos, porque poucos textos realmente surgiram e, na prática, difíceis de serem diferenciados dos textos concretistas, embora as teorias dos grupos se dissessem opostas. Acresce que vários desses poemas eram objetos (ou “não-objetos”), caixas enterradas no chão e, posteriormente, artefatos de zinco e de acrílico com uma ou outra letra, e mais no âmbito das artes plásticas como alguns trabalhos de Osman Dillon.⁴

Apesar de ser sempre listado nos livros que tratam das vanguardas poéticas contemporâneas brasileiras e contar com nomes da maior importância na poesia feita no Brasil nos últimos anos (Affonso Romano de Sant’Anna, Affonso Ávila e José Lobo), tendência foi um movimento muito pequeno, de curta duração e restrito a Minas Gerais. As obras deste movimento foram todas publicadas na *Revista Tendência*, que teve apenas quatro edições (1957-1962). Dentre as características desta corrente estética estão: resistência à influência das artes plásticas que marcaram os grupos concretistas e neoconcretistas; fidelidade à palavra poética e ao verso do poema em sua forma livresca; desvinculação em relação à Geração de 1945; e influência direta de Drummond, João Cabral e do concretismo.⁵

O poema-processo, que atinge o grau máximo de radicalização dentro da vanguarda, propõe a abertura de novas linguagens pela exploração criativa de novos materiais. Nele, a palavra é dispensada, pois, para os poetas deste movimento, mais importante que a palavra é a leitura do projeto do poema, o que leva a uma linguagem universal, desprovida de regionalismo. Propondo uma total fusão das artes plásticas, o

³ LONTRA, Hilda O. H. “Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços”, in CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). *A Forma da Festa – Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. São Paulo: Editora Universidade de Brasília, 2000, p. 22.

⁴ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. 2 ed. rev. e ampl. Petrópolis: Editora Vozes, 1980. p. 144.

⁵ Idem, p. 146.

poema-processo despreza terminantemente o aspecto sonoro do poema, ou seja, palavras e letras não são necessárias a ele.

(...) Dando a máxima importância à leitura do projeto do poema (e não mais à leitura alfabética), a palavra passa a ser dispensada, atingindo assim uma linguagem universal, embora seja de origem brasileira, desprendida de qualquer regionalismo, pretendendo ser universal não pelo sentido estritamente humanista, mas pelo sentido de funcionalidade.

Não se trata, como alguns poderiam pensar, de um combate rígido e gratuito ao signo verbal, mas de uma exploração planificada das possibilidades encerradas em outros signos (não verbais). É bom lembrar que mesmo as estruturas não se traduzem: são codificadas pelos processos que visam a comunicação internacional.⁶

É fácil perceber, na concepção do poema-processo, apesar de e também por causa do jogo de signos não-verbais que encobre a mensagem, a dissipação do conceito de literatura numa perspectiva intersemiótica. Para os teóricos deste movimento, o som, a letra, a palavra, o livro são questionados como veículos de poesia. Desta forma, o poema-processo, freqüentemente averbal, aproxima-se da produção em quadrinhos e dos desenhos animados, como já foi esclarecido acima, e, por extensão, da *pop* e da *op art*.

A única fonte de consulta a textos e práticas do poema-processo encontrada foi o livro *Processo: linguagem e comunicação*, organizado por Wladimir Dias-Pino, poeta e principal teórico do movimento. A organização da coletânea parece insólita porque os textos, em geral lacônicos, são acompanhados de poemas que parecem seguir certa ordem cronológica, mas, em sua maioria, não são identificados com datas, não podendo se estabelecer uma correspondência cronológica, em que o poema teria sido feito antes da teoria ou vice-versa.

Os poemas deste movimento resumem-se a desenhos, gráficos, sinais, colagens, o que dificultaria uma análise mais aprofundada de seus procedimentos com o tropicalismo.

Não se quer defender com este trabalho a teoria de que não podem ser encontradas ressonâncias dessas três vanguardas poéticas – neconcretismo, tendência e poema-processo – na produção tropicalista. Podem, sim, mas são muito poucas e algumas delas fogem da área de literatura. E isso será mostrado nas considerações finais deste trabalho.

O teórico russo Mikhail Bakhtin diz que em todas os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa.

⁶ “Processo – Leitura do Projeto”, in DIAS-PINO, Wladimir (org). *PROCESSO: Linguagem e Comunicação*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971, não pag.

Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar.⁷

Levando-se em conta as considerações de Bakhtin, traçar um paralelo entre o tropicalismo e as vanguardas poéticas contemporâneas brasileiras anteriores e ele não é um trabalho difícil, mesmo porque não existe uma fórmula de canção tropicalista, como será mostrado ao final desta introdução.

Em 1968, no auge do tropicalismo, Gilberto Gil chegou a afirmar: “Existem várias formas de se fazer música popular. Eu prefiro todas”.⁸ Gil naturalmente se referia não só ao som universal que o movimento propôs, mas também a uma nova forma de fazer letra de canção popular, não se limitando apenas às “violas” e “marias” que infestaram a música popular brasileira, mas incorporando os elementos que pregavam as vanguardas poéticas.

O tropicalismo se esforçou por demolir outra oposição marcante: entre a linguagem acessível da música popular e a metalinguagem erudita da crítica e da literatura. As canções tropicalistas trabalham, tanto no plano da música quanto da letra, com os elementos mais diversos. Não é por acaso que reuniu artistas das mais distintas áreas. Explica-se, a partir desse procedimento, a participação no movimento de poetas (Torquato Neto, José Carlos Capinan, Rogério Duarte e Ferreira Gullar, estes dois últimos com apenas um texto cada, musicados por Caetano Veloso, mas estavam lá, marcando presença), músicos de formação erudita (Rogério Duprat, Julio Medaglia e Damiano Cozella) e de extração popular (Caetano Gilberto Gil, Tom Zé e Os Mutantes).

Havia uma predisposição dos integrantes do movimento de pensar criticamente a arte e a cultura popular brasileira. Ao agirem dessa forma, fizeram da canção popular o *locus* por excelência do debate entre diferentes linguagens: musicais, verbais e visuais. Este aspecto do tropicalismo chama a atenção para um ponto paradoxal: o fato de se configurar como um movimento que rompe, ao mesmo tempo, com a própria concepção de movimento. Sim, porque, ao contrário das vanguardas estéticas de até então, as quais

⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética - Teoria do Romance*. São Paulo: Editora Unesp Hucitec, 1998, p. 88.

⁸ In: *História da Música Popular Brasileira*. Disco-fascículo Gilberto Gil. São Paulo: Abril Cultural, 1971, p. 5.

geralmente postulavam a ruptura radical com a tradição, a Tropicália adotou uma atitude incorporativa, inclusive com relação à grande parte do repertório popular musical.

Os tropicalistas fizeram questão de desconstruir a oposição mais fetichizada de todas: a que se faz entre, de um lado, o que é considerado nacional e autêntico e, de outro, o “alienígena” e descaracterizador. No que diz respeito à forma e ao conteúdo das letras tropicalistas, é possível estabelecer um paralelo com outras correntes estéticas.

O tropicalismo é o que se pode chamar de vanguarda poética sem estilo, como bem nos lembra Santuza Cambraia Naves: “(...) A atitude tropicalista rompe com o conceito de forma fechada – não existe uma fórmula de canção tropicalista, tal como uma fórmula de canção bossa nova ou de samba-enredo – incluindo indiscriminadamente os elementos de diversas formas fechadas, por vezes numa mesma canção”.⁹ Isso faz com que o tropicalismo se aproxime – tanto nos procedimentos como em dialogismo – de outras vanguardas poéticas contemporâneas brasileiras.

⁹ NAVES, Santuza Cambraia Naves. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 54.

CAPÍTULO 1

DA VANGUARDA HISTÓRICA ÀS VANGUARDAS POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS BRASILEIRAS

1.1. Vanguardas: Conceitos e aporias

Para compreender como se dá o surgimento das vanguardas poéticas contemporâneas no Brasil dos anos 1950, é preciso primeiro discutir o significado da expressão “vanguarda”. Para isso, faz-se necessário balizar o sentido do emprego do termo em terreno puramente estético. Primeiro, porque o uso do conceito não é exclusivo do campo artístico. A utilização do sintagma “vanguarda”, na área artístico-cultural, é derivada. Segundo, porque o termo, além do esclarecimento semântico, pede uma definição histórica. “Ao contrário do mito – o “nada que é tudo” do poema de Fernando Pessoa – a ação das vanguardas, estéticas ou extraestéticas se dá em circunstâncias histórico-sociais precisas”.¹⁰

Originalmente, o termo “vanguarda” designa parte de um exército que avança na linha de frente de um combate para se antecipar ao corpo principal de soldados e defendê-lo. Para o poeta e crítico alemão Hans Magnus Enzensberger¹¹, a palavra passou da noção de estratégia militar para as artes por volta de 1850, na França revolucionária. No discurso da crítica de arte, a atividade artística vinculou-se ao ativismo político (o artista deve comprometer-se com a participação nas lutas sociais). A partir desse momento, a palavra “vanguarda” assume um sentido figurado que vai ocultar seu significado original.

A crítica da vanguarda por Enzensberger é feita com base na análise de suas aporias que já estão inscritas na própria palavra composta *avant-garde*. *Avant*, originalmente, tem um sentido espacial. Quando é empregada de forma metafórica, a partícula então adquire uma referência temporal. O aspecto temporal está diretamente associado à idéia de mudança (inovação, avanço, antecipação). “O ‘avançar’ da vanguarda quer, para o autor, “realizar simultaneamente o futuro no presente, antecipar-se ao curso da história”¹². Neste

¹⁰ RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995, p. 69.

¹¹ “As aporias da vanguarda”. In: *Tempo Brasileiro*, n. 27-27, jan./mar., 1971, p. 92.

¹² Idem, p. 93.

caso, a obra, precedida pelo projeto, só se completa no futuro. O ‘avançar’ de que fala Enzensberger só pode ser comprovado no futuro, eis a sua própria contradição.

Sociologicamente, o termo *garde*, além das implicações temporais, pode significar “guarda pessoal de príncipes” e também “tropa de elite de um exército”; as duas conotam a idéia de coletividade, mas, geralmente, apresentam seu líder. Compõem, dessa forma, um grupo distinto, que se considera “elite”.

Enzensberger diz que, em 1919, a noção de “vanguarda” foi aplicada muito precisamente à política por Lênin. Este teria definido “o partido comunista como ‘a vanguarda do proletariado’ (...) um grupo de combate fortemente organizado, composto por uma elite, para a qual uma disciplina interna rigorosa é bem natural; igualmente natural é o estatuto privilegiado que lhe parece diante da massa dos que estão fora do partido (...). Somente num ponto, o sentido figurado se afasta do sentido primitivo: a vanguarda comunista não tem que se regular pela marcha do grosso das tropas, mas inversamente ela é ao mesmo tempo Estado Maior cujos planos devem comandar toda a operação. (...) O que está ‘adiante’ é definido de uma vez por todas por uma doutrina infalível, e o adversário contra o qual é dirigido o ataque é bem determinado e existe realmente”.¹³

O revolucionário e teórico político russo aplica de forma muito clara a idéia de vanguarda à política. Nos termos de Lênin, a “vanguarda política” é entendida como um combativo agrupamento autoconsciente do proletariado, que chama a si a missão de guiar a massa operária no contexto da luta de classes. Em outras palavras, a vanguarda leninista – movendo-se sob uma rigorosa disciplina, em cujo cerne se acha o “centralismo democrático” – é um pequeno setor avançado do operariado, responsável pelas conexões da classe operária com outros segmentos sociais¹⁴.

Quando se parte para expressões como “vanguarda científica” ou “vanguarda artística” nos distanciamos, evidentemente, da área semântica do militarismo. A metáfora – vale lembrar que, até aqui, o espaço é o da metáfora, e de uma metáfora enriquecida com um sentido que se aproxima do de “tropa de elite” – não é mais tão impura, ou mesclada, como na referência à estrutura de ação que se materializou no bolchevismo. A vanguarda científica não está voltada para a guerra classista, nem a conquista do poder político. Ela diz respeito à questão das inovações criativas no terreno das ciências (biologia, física,

¹³ Idem, pp. 99-100.

¹⁴ A teoria da vanguarda operária aparece em vários escritos políticos de Lênin, de *O Que Fazer? A Estado e Revolução*.

química). E vanguarda artística designa um grupo autoconsciente, programaticamente empenhado na renovação sistemática dos procedimentos estéticos¹⁵.

Mas não é tão simples assim. Quando empregado o vocábulo “vanguarda” às artes, no entanto, a impressão é de algo confuso. Se há um esforço coletivo, há também uma idéia equivocada de tropa organizada, disciplinada, que vai à frente. Os integrantes de um movimento de vanguarda se relacionam com o movimento total, sem intermediários que assumam o próprio risco. No que diz respeito à idéia de “revolução” Enzensberger esclarece que não existe referência a ela na metáfora de vanguarda; todos os grupos, no entanto, trazem em seus programas protestos contra a ordem estabelecida e, rompendo com essa ordem, “prometem a liberdade mediante a revolução”.¹⁶ Mas a idéia de “revolução” permanece vaga e confusa porque essa liberdade nas artes é estabelecida de forma doutrinária pela vanguarda.

O poeta e teórico alemão vai mais além. Para ele, no aspecto temporal, o problemático avançar da vanguarda foi rapidamente esvaziado diante de uma apropriação neutralizadora da indústria cultural nas sociedades capitalistas. Paralelamente, a partir dos anos 1940 aos anos 1950, deu-se uma redução progressiva da experimentação estética a um fim em si mesmo. Enzensberger nota que, nos anos 1950/1960, movimentos como tachismo, a pintura monocromática, a música eletrônica, a poesia concreta e a literatura *beat* tinham em comum a formação coletiva, o caráter doutrinário e a convicção de estar “adiante”. Ao mesmo tempo em que reivindicaram o estatuto de vanguarda, esses movimentos, em cumplicidade com a indústria cultural, utilizaram-no de forma publicitária e doutrinária:

Idéia lógica em si mesma, a vanguarda se propôs sempre o movimento, não somente no sentido histórico-filosófico, mas igualmente no sentido sociológico. Cada um de seus grupos não acreditou somente em antecipar uma fase do processo histórico, mas além disso se considerou como movimento. No duplo sentido da palavra, este movimento se proclama agora como um fim em si mesmo. O parentesco com os movimentos totalitários salta aos olhos, o essencial destes sendo precisamente, como mostrou Hannah Arendt, o movimento para o vazio que emite exigências ideológicas perfeitamente arbitrárias, ou antes manifestamente absurdas, e as transporta para os fatos.¹⁷

Nos anos cinquenta e sessenta, as vanguardas, segundo Enzensberger, resgatam o que já havia sido formulado pelas primeiras vanguardas do início do século XX –

¹⁵ De acordo com Hans Magnus, no mesmo texto, “Em todos os dicionários aparece essa palavra – vanguarda – seguida de duas espadas entrecruzadas para indicar que provém da profissão militar. As obras com edições mais antigas nem sequer fazem referência a seu sentido figurado”.

¹⁶ “As aporias da vanguarda”, op. cit., p.101.

¹⁷ Idem, p.105.

vanguarda histórica –¹⁸, no que se refere à idéia de “vanguarda” como grupo unido a uma doutrina e disposto a romper com a ordem estabelecida:

Todas as vanguardas de hoje não são senão repetição, embuste para com as outras ou para consigo mesmo. O movimento, que como grupo unido a uma doutrina, nascido há cinquenta ou trinta anos com o propósito de romper com a resistência que uma sociedade compacta oferecia à arte moderna, não sobreviveu às condições históricas que o tornaram possível. Conspirar em nome das artes não é possível senão onde elas sofrem opressão. Uma vanguarda a que os poderes oficiais favorecem é uma vanguarda que perdeu o direito de sê-lo. (...)

A acusação que se deve fazer à vanguarda de hoje é, não a de ir longe demais, porém de manter as portas abertas atrás dela, de procurar apoio em doutrinas e coletividades, de não ser consciente de suas próprias aporias, desde há muito resolvidas pela história. Ela faz comércio de um futuro que não lhe pertence. Seu movimento não é senão regressão. A vanguarda se transformou no seu oposto, ela se tornou anacronismo. O risco pouco visível, mas infinito, em que vive o futuro das artes, ela recusa assumir.¹⁹

Assim como Enzensberger, Edoardo Sanguineti também faz uma análise da vanguarda em termos marxistas, com base em suas aporias. Este último, no entanto, se volta mais para o que denomina de “conflito econômico”. Em seu livro *Ideologia e linguagem*, Sanguineti observa um duplo movimento interno da vanguarda representado por dois momentos só aparentemente contraditórios. No primeiro, denominado “heróico e patético”, o produto tenta ou finge fugir ao jogo da oferta e da procura. Já no segundo momento, denominado “cínico”, o produto artístico assume a sua existência própria, natural e efetiva de mercadoria, perde seu caráter de novidade em concorrência com outras mercadorias e termina neutralizado.²⁰ Na visão dele, “a vanguarda questiona a neutralização mercantil, forçando as contradições existentes em sua heteronímia, não importa se heróica ou cinicamente, o que importa é que ela exprime o momento dialético no interior da neutralização assinalada pela mercantilização estética”.²¹

O avançar da vanguarda, no seu sentido metafórico, para ambos os teóricos, acaba num movimento contraditório, promovendo sua própria neutralização. A vanguarda, situada entre o academicismo beletrista e o *kitsch* de massa tem como projeto o rompimento com a tradição e a afirmação do novo. Assim, acaba reproduzindo

¹⁸ BOAVENTURA, Maria Eugenia. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Editora Ática, 1985, p. 01. Utilizou-se aqui o termo vanguarda histórica para definir os movimentos de vanguarda do início do século com base no estudo desta autora, que escreveu: “A denominação, na arte, do período de mudanças radicais compreendido entre as três primeiras décadas do século passado varia dependendo do país e das características das manifestações. Na Europa, o tempo de vida desses movimentos de rebeldia estética se dá de 1909 (ano da publicação do primeiro manifesto futurista) a 1930, data da divulgação do segundo manifesto surrealista, quando nasce nova percepção de mundo e um novo código de signos artísticos. A esse movimento organizado, em avanço sobre seu tempo, batiza-se de Vanguarda histórica”.

¹⁹ “As aporias da vanguarda”, op. cit., p.112. Grifo nosso.

²⁰ SANGUINETI, Edoardo. *Ideologia e linguagem*. Porto, Portucalense, 1972, pp.57 e 79.

²¹ Apud ARANTES, Otilia. “Depois das vanguardas”, Arte em Revista, ano 5, n. 7, ago. 1983, p. 11.

contraditoriamente o movimento mesmo do capital, que é, ele sim, revolucionário das ciências e técnicas. Com o estabelecimento pleno da autonomia do campo artístico é que vai aparecer a organização grupal de produtores estéticos, os “ismos” auto-reflexivos, com seu duplo movimento de destruição dos cânones do passado e de construção do radicalmente novo, tornando-os aptos a responder ao desafio do mundo industrial. Esta ânsia de “destruir a história” é bem clara já no início da chamada vanguarda histórica²².

A arte na sociedade industrial também se tornou tema de discussão para Theodor Adorno. O conceito de arte moderna – única arte legítima do presente – abrange os antecedentes dos movimentos de vanguarda (começando com o poeta francês Charles Baudelaire), os próprios movimentos e as neovanguardas.²³ A obra de vanguarda é analisada como “expressão necessária da alienação na sociedade capitalista avançada”.²⁴ Adorno inclui na sua teoria a categoria “novo”, a renovação dos temas, motivos e processos artísticos estabelecidos pela evolução da arte desde a modernidade. O “novo”, para ele, representa a hostilidade contra a tradição peculiar da burguesia capitalista. Em seu último livro, lançado em 1968, ele apresenta a vanguarda como algo basicamente experimental:

A violência do Novo, para o qual se adaptou o nome de processo experimental, não deve imputar-se ao pensamento subjetivo ou à natureza psicológica do artista. Onde nem as formas nem os conteúdos determinam este ímpeto, os artistas produtivos são objetivamente compelidos à experimentação. No entanto, o conceito de experimentação modificou-se em si, e de maneira exemplar para as categorias do Moderno. Originalmente, ele significava apenas que a vontade consciente de si mesma experimentava processos técnicos desconhecidos ou não mencionados. Tradicionalmente, estava subjacente a crença de que tornaria público se os resultados se impunham ao que já estava estabelecido e se legitimava. *Esta concepção da experimentação artística tornou-se tão evidente como problemática na sua confiança na continuidade. O gestus experimental, termo que designa os procedimentos artísticos para os quais o Novo é obrigatório, manteve-se, mas hoje designa de muitos modos, com a passagem do interesse estético da subjetividade comunicativa para a consonância do objecto, algo de qualitativamente outro: o fato de que o sujeito artístico pratica métodos cujos resultados concretos não pode prever.*²⁵

Ressalte-se que a vanguarda histórica, ou seja, das primeiras décadas do século XX, quando rompe com a tradição das Belas-Artes, termina fazendo uma crítica aos valores instituídos e busca novos procedimentos e possibilidades para fazer arte. Nessa moldura, o dadaísmo, por exemplo, é a agressão explosiva à arte, a destruição anárquica, o furor

²² Tome-se como exemplo o escritor James Joyce, fazendo com que o herói de *Ulisses* defina a história como um pesadelo do qual tenta em vão despertar. Destruir/construir é a dialética.

²³ Baseou-se aqui na interpretação de Peter Bürger (*Teoria da Vanguarda*, 1. ed. Lisboa, 1993, p. 136).

²⁴ Idem, p.146.

²⁵ ADORNO, Theodor W. *Teoria da Estética*. Lisboa, Edições 70, 1993, p.36. Grifo nosso.

incendiário. “Que cada homem grite: há um grande trabalho destrutivo, negativo, a executar”²⁶, incitava Tristan Tzara num de seus barulhentos manifestos. Dinamitada a arte do passado, muitas vezes pela via dessacralizadora da “antiarte”, o caminho estaria aberto para a construção da nova linguagem estética da Era Técnica. “Consideramos concluída a primeira parte de nosso programa: a destruição”, escrevia o cubo-futurista Maiakovski em 1915.

As idéias antitradicionalistas ganham força e se transformam em um turbilhão devorador. Nesta medida, o Moderno é um mito voltado contra si mesmo; a sua intemporalidade torna-se catástrofe do instante que rompe a continuidade temporal. O conceito de Benjamin de ‘imagem dialética’ encerra este momento. Mesmo quando o Moderno conserva, enquanto técnicas, aquisições tradicionais, estas são suprimidas pelo choque que não deixa nenhuma herança intacta. Assim a categoria do Novo resultava do processo histórico, que dissolve primeiro a tradição específica, em seguida, toda e qualquer tradição, assim o Moderno não é nenhuma aberração que se deixaria corrigir, regressando a um terreno que já não existe e não mais deve existir, isto é paradoxalmente o fundamento do Moderno e confere-lhe o seu caráter normativo.²⁷

O Moderno, visto desta forma, gerou uma situação contraditória, uma vez que ao mesmo tempo que rompeu com a tradição e com a continuidade temporal, inaugurou uma nova tradição, a *Tradição do novo*, como chamou Harold Rosenberg.²⁸ Com a institucionalização, as obras da Modernidade passaram a ser vistas como figuras ideais, modelos, seguindo uma cronologia de movimentos que permitiu o encadear de semelhanças, conflitos e oposições. Os procedimentos e materiais, até então “inaceitáveis”, não demoraram a ser incorporados à tradição e à História da Arte. O gestus experimental, sob o signo do Moderno e do novo e em sua necessidade de tomar riscos, “pratica métodos cujos resultados concretos não pode prever”.²⁹

Ao falar sobre a modernidade, o poeta-pensador mexicano Octavio Paz amplia a discussão levantada por Rosenberg:

O velho de milênios também pode atingir a modernidade; basta que se apresente como uma negação da tradição e que nos proponha outra. Ungido pelos mesmos poderes polêmicos do novo, o antiquíssimo não é um passado: é um começo. A paixão contraditória

²⁶ TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1986, p.145.

²⁷ ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1993, p.35.

²⁸ Cf. ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

²⁹ ADORNO, Theodor W., op. cit., p.36.

ressuscita-o, anima-o e o transforma em nosso contemporâneo. (...) Essas novidades centenárias ou milenares interromperam algumas vezes nossa tradição, sendo que a história da arte moderna do Ocidente é também a história das ressurreições das artes de muitas civilizações desaparecidas. Manifestações da estética da surpresa e de seus poderes de contágio, mas sobretudo encarnações momentâneas da negação crítica, os produtos da arte arcaica e das civilizações distantes inscrevem-se com naturalidade na tradição da ruptura. São as máscaras que a modernidade ostenta.³⁰

O sujeito, consciente da perda de poder e controle que surge com a tecnologia libertada, sentia necessidade de dominar a multiplicidade de materiais e integrá-la ao ponto de partida subjetivo para torná-la um momento do processo de produção. “O produto vaporoso da imaginação pode, por seu lado, enquanto meio artístico específico, ser imaginado na sua imprecisão”.³¹

Na primeira parte de sua *Teoria da vanguarda*³², Peter Bürger levanta uma discussão acerca dos movimentos históricos de vanguarda com base em suas tentativas de transgredir os limites da arte como instituição e romper com a idéia da arte como representação. Ele estabelece duas teses. Na primeira, diz que “a vanguarda permite reconhecer determinadas categorias gerais da obra de arte na sua generalidade, e que portanto a partir da vanguarda podem ser conceptualizados os estágios precedentes no desenvolvimento do fenômeno arte na sociedade burguesa, mas não o inverso”. Na segunda tese de Bürger, ele diz que “o subsistema artístico atinge, com os movimentos de vanguarda européia, o estágio da autocrítica”.³³ Mais adiante, ele usa o dadaísmo como exemplo, dizendo que este foi “o mais radical dos movimentos da vanguarda européia, já que não critica as tendências artísticas precedentes, mas a *instituição arte* tal como se formou na sociedade burguesa”.³⁴

O esteticismo torna-se, com isso, primordial para a intervenção das vanguardas européias que negam a autonomia da arte burguesa e propõem a aproximação da arte à práxis vital. Para ele, a intenção dos artistas de vanguarda era tentar devolver a experiência estética (oposta à práxis vital), criada pelo esteticismo, à prática.

O teórico revela, no entanto, que as vanguardas das décadas de 1950 e 1960, as chamadas neovanguardas, não chegaram nem perto das vanguardas históricas no que diz respeito ao valor de protesto e efeito de choque, embora possam ter sido mais bem

³⁰ In: *Os Filhos do barro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, pp.20-21.

³¹ ADORNO, Theodor W., *ibidem*. Deve-se levar em conta que a análise de Adorno sobre o Moderno e o experimental considera a produção artística da sociedade capitalista avançada.

³² Lisboa, Veja, 1993. Algumas das principais teses de Bürger foram resumidas e comentadas por Iumna María Simón, no artigo “Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)” (in *América Latina: palavra, literatura e cultura: vanguardas e modernidade*, org. Ana Pizzarro, Campinas, Memorial/Unicamp, 1995, 3v., pp.355-356).

³³ Cf., *op. cit.*, pp.47-48

³⁴ *Idem*, p.51.

arquitetadas que as antecedentes. De acordo com ele, “a neovanguarda”, no entanto, “institucionaliza a *vanguarda como arte* e nega assim as genuínas intenções vanguardistas. (...) A arte neovanguardista é arte autônoma no pleno sentido da palavra, e isto significa que nega a intenção vanguardista de uma reintegração da arte na práxis vital”.³⁵

As neovanguardas, para Bürger, contradizem as intenções da vanguarda histórica no que diz respeito ao rompimento com a instituição da arte, por isso elas podem ser vistas como afirmação de uma regressão, um anacronismo. Ao institucionalizar a vanguarda como arte, as neovanguardas cumprem o destino que lhes está reservado: já nascem historicizadas. A “novidade duvidosa”, sempre à sombra do novo produzido pelas vanguardas históricas, faz de seus avanços patentes recuos que deveriam prever a morte prematura.

O que se nota, das “vanguardas históricas” às “neovanguardas”, pode ser definido, de um modo amplo, tomando-se o sintagma “vanguarda estética” como sinônimo de ação grupal empenhada na negação do passado estético imediato, mergulhada num processo de autoquestionamento permanente e em busca programática do novo no contexto da cultura urbano-industrial, sob os signos da pressão das massas e da efetiva planetarização do planeta. A própria época em que surgem as vanguardas é vista, por seus agentes sociais, como radicalmente distinta de tudo o que aconteceu antes.

1.2. As vanguardas poéticas no contexto brasileiro

Os movimentos de vanguarda surgidos no Brasil a partir da década de 1950 recuperaram as idéias fundamentais do Modernismo em dois aspectos. Primeiro, assim como os poetas de 22, os textos desses vanguardistas demonstram a procura de mensagens ou de temática que fizessem do poema um testemunho crítico da realidade sociopolítica nacional. Segundo, procura de códigos, os quais, rejeitando a tradição do verbo, tornassem o poema um objeto de linguagem de fácil percepção, integrado – ou integrável – na estrutura dos meios de comunicação de massa. Para compreender melhor como isso tudo aconteceu, dedicar-se-á algumas linhas à evolução da literatura até essas vanguardas.

Se se fizer uma retrospectiva da literatura brasileira, não será difícil mostrar que a cada manifestação coletiva ou a cada ensaio individual, há uma preocupação de expressar –

³⁵ Idem, p.105.

seja em prosa ou verso – a essência da nossa nacionalidade. A preocupação com o nacional, a ânsia em retratar as circunstâncias locais, o modo de vida, de pensar, de sentir do homem brasileiro vem desde os nossos primeiros textos barrocos, como muito bem lembra Hilda O. H. Lontra.³⁶ O discurso nacionalista já vinha tentando caminhos próprios, irregulares e rebeldes desde os momentos iniciais da Literatura Brasileira, quando a situação de colônia praticamente forçava os autores a assumirem uma atitude pacífica e submissa diante da metrópole. Entre os românticos, no entanto, essa busca – veiculada pela palavra – não foi harmoniosa nem regular. Diz Hilda Lontra:

Com o advento do realismo literário, o inconformismo cultural, expresso pela crítica aos ideais de nacionalismo vigentes e pela busca da liberdade formal que traduzisse, com ajuste, a urgência da revisão dos valores que norteavam a cultura da nação, favoreceu a união de artistas que partilhavam do mesmo ideal renovador.³⁷

No Brasil, a idéia de nacionalidade foi redimensionada a partir das primeiras idéias socialistas (no início do século XX) e das mudanças na estrutura social, devidas aos surtos industriais após a primeira Grande Guerra. Até então, segundo Hilda Lontra, “a noção de nacionalidade era apresentada de maneira ufanista e grandiloquente, expandindo-a com a abordagem de questões sociais intestinas, desagradáveis à consciência nacional”.³⁸ O academicismo que imperava, até então nas nossas letras, só começa a ser realmente combatido a partir do surgimento do modernismo. É aí que se começa a defender, com unhas e dentes, um “abrasileiramento da literatura” através de um rompimento radical com o ideário e o estilo europeu desde os textos do Realismo.

Os temas da nova proposta estética do Modernismo – revigorando o sentimento de nacionalidade – incluía, entre outras coisas, a exploração de aspectos telúricos pela sensibilidade típica da raça, o uso de uma linguagem própria para manifestar as contingências culturais e a interatuação das manifestações artísticas.

Amplamente considerados, dois prismas refletem as tendências desse novo ideário: a liberdade formal e o nacionalismo crítico. Tal bipartição manifestou-se fragmentada em várias características mais ou menos pormenorizadas que pretendiam definir a essência do que foi o movimento modernista. A produção literária situada entre 1922 e 1945 conta com obras poéticas que expressam a problemática da vida contemporânea, principalmente as tensões vividas durante o Estado Novo e com a segunda Grande Guerra Mundial. Obras representativas dessa época são *A Rosa do Povo*, de Carlos Drummond de Andrade, e *Poesia Liberdade*, de Murilo Mendes, entre

³⁶ “Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços”. In: *A Forma da Festa*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2000, p.11.

³⁷ Idem, p.12.

³⁸ Idem, ibidem.

outras. Percebe-se, entretanto, que as inovações referentes à linguagem, propostas pelo Modernismo, não haviam sido alcançadas.³⁹

Uma nova dimensão é dada à poesia a partir de 1945 por conta das pressões históricas internacionais, principalmente a recuperação dos danos causados pela guerra, e as circunstâncias brasileiras: uma grande massa política e economicamente estagnada de um lado e uma pequena minoria intelectual e socialmente privilegiada do outro. As bases da poética brasileira contemporânea são, então, marcadas por uma ideologia do desenvolvimento e uma postura que tentava registrar as angústias nacionais nascidas daquela situação política.

O conceito bélico da palavra “vanguarda” (o grupo que avança heroicamente na frente e que, portanto, tem uma missão suicida) já prevê o destino reservado às neovanguardas. Mas estas, segundo os próprios teóricos, parecem ignorar seu destino (o pouco tempo de vida). Quando assume a posição de vanguardista na busca incansável pelo “novo”, a poesia brasileira não é uma exceção à regra. Mesmo em um contexto diferente, sem a presença do capitalismo industrial avançado e da massificação, mas tendo como panorama um quadro de atraso social próprio do subdesenvolvimento, restou à vanguarda poética brasileira idealizar uma situação de desenvolvimento. O poeta Ferreira Gullar mostra como os vanguardistas brasileiros espelham-se nos países desenvolvidos.

Mas essas “vanguardas” trazem em si, embora equivocadamente, a questão do novo, e essa é uma questão essencial para os povos subdesenvolvidos e para os artistas desses povos. *A necessidade de transformação é uma exigência radical para quem vive numa sociedade dominada pela miséria e quando se sabe que essa miséria é produto de estruturas arcaicas. Grosso modo, somos o passado dos países desenvolvidos e eles são o espelho de nosso futuro.*⁴⁰

Após 1950, a ideologia da produção da poética brasileira contemporânea passa a apresentar o cruzamento de, no mínimo, dois discursos. Tematicamente marcado pela ideologia do desenvolvimento – governo de Kubitschek –, o primeiro discurso mostra uma influência da conjuntura sociopolítica nacional e apresenta predomínio da militância de direita. O outro discurso – de esquerda – volta-se para os interesses populares, tidos como esquecidos até aquele momento.

³⁹ Idem, p.13.

⁴⁰ GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 23. Grifo nosso.

1.2.1. A poesia, as artes visuais e as ideologias

No campo literário, em 1950, a chamada geração de 45 era representante do academicismo artístico, com suas recuperações neoparnasianas e neosimbolistas. Em oposição aos poetas modernistas de 22, a geração de 45 produzia uma “poesia séria” versus o “poema-piada”. Preferia, ainda, imagens que falassem de noite-vento-amor-morte-rosa-mar-estrelas-pedras preciosas flores exóticas-espelho; preferiam poemas em tom de elegia e de ode explorando a musicalidade das palavras e do verso longo.⁴¹

Em oposição ao arcaísmo dessa geração, a poesia concreta surgiu como representante do industrialismo, do desenvolvimentismo. Se, por um lado, a poesia concreta rompeu com os poetas de 1945, por outro, fez de João Cabral de Melo Neto – que foi integrante dessa geração, embora com um trabalho totalmente diferente, inclusive precursor da vanguarda que surgiria na década seguinte –, uma das referências para suas invenções.

No mesmo estilo de Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade – este último bastante criticado pela geração de 45⁴² –, João Cabral produziu uma linguagem direta, objetiva, econômica, “antilírica” e, algumas vezes, geométrica, características que levaram o nome do poeta para o elenco de autores preferidos dos poetas concretos. Essas renovações, no entanto, não eram suficientes para a produção de uma nova poesia. Foi preciso atualizar-se com o que se estava ainda iniciando no Brasil: os *mass media*, as noções da cibernética e da teoria da informação, a propaganda, a indústria, o objeto de consumo.

A partir de 1950, o Brasil passa a tentar aproveitar as divisas acumuladas durante a guerra para ampliar sua capacidade de produção e se lançar definitivamente na era da industrialização. Por conta de um desenvolvimento econômico acelerado, o país aparece como um forte candidato a ocupar um lugar privilegiado no novo arranjo de nações, incluindo o domínio artístico. Fala-se até de uma possível mudança do centro mundial das artes de Paris para São Paulo, idéia que “seduzia os espíritos mais audaciosos, que acreditavam na possibilidade de o país participar do debate cultural da época com uma contribuição significativa e original”.⁴³

⁴¹ SANT’ANNA, Affonso Romano. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*, op. cit., p. 43.

⁴² Idem, *ibidem*.

⁴³ COUTO, Maria de Fátima. *Por uma vanguarda nacional*. São Paulo: Editora Unicamp, 2004, p. 16.

Esse período, no plano nacional, termina se caracterizando pela retomada do diálogo com o exterior e pela implantação de uma política desenvolvimentista que resultaria na construção de Brasília. Além da difusão da arte abstrata nas principais capitais do país, são fundados novos museus, a grande maioria voltada para arte moderna.

Em dezembro de 1956 um evento realizado em São Paulo tomou de assalto as artes plásticas brasileiras: a I Exposição Nacional de Arte Concreta⁴⁴, no Museu de Arte Moderna (MAM), marcando o surgimento da poesia concreta. A exposição, coletiva, reuniu artistas plásticos como Hélio Oiticica, Alfredo Volpi, Lygia Pape, Waldemar Cordeiro e Lygia Clark; e poetas como Wladimir Dias-Pino, os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari e Ferreira Gullar. A exposição, que em janeiro do ano seguinte foi apresentada no MAM do Rio de Janeiro, conseguiu mostrar algumas semelhanças entre a poesia e a pintura concretas. A criação das bienais de São Paulo representa, então, o ponto culminante do processo de abertura e da tentativa de renovação das artes plásticas no Brasil.

Mesmo esta primeira exposição aproximando poetas e pintores, o que parecia uma coisa inusitada até então, deve-se observar que, antes de a poesia concreta ser lançada oficialmente, já havia um diálogo dos poetas Augusto de Campos, Décio Pignatari e Ferreira Gullar com os principais grupos da arte concreta – Ruptura⁴⁵, de São Paulo, e Frente⁴⁶, do Rio de Janeiro – lançados quatro anos antes da exposição. Ainda em 1952, é

⁴⁴ CAMPOS, Augusto. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978, p. 71.

⁴⁵ O manifesto do grupo Ruptura, que era liderado por Waldemar Cordeiro, enfatizava a vontade de seus membros de instaurar uma nova era artística no país, estabelecendo uma distinção entre os que “criam formas novas de princípios velhos” e aqueles que “criam formas novas de princípios novos”. “É o velho” – afirmam seus autores – 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; conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio”. O texto acima, transcrito por Maria de Fátima Morethy Couto, é um trecho do manifesto do grupo Ruptura, publicado quando da primeira exposição do grupo, realizada em dezembro de 1952, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. No mês seguinte, respondendo às críticas feitas por Sérgio Milliet, Cordeiro escreve novo texto no qual tentar ser mais explícito, afirmando que, enquanto os princípios velhos consistem em: “a) construção espacial tridimensional; b) claro-escuro; c) movimento como movimento e um corpo no espaço físico”, os novos poderiam ser resumidos da seguinte forma: “a) construção espacial bidimensional (o plano); b) atonalismo (as cores primárias e as complementares); c) o movimento linear (fatores de proximidade e semelhança)”. Waldemar Cordeiro, “Ruptura”, in Aracy Amaral (org.), *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, pp. 100-2. Artigo publicado originalmente no Suplemento do *Correio Paulistano* de 11 de janeiro de 1953.

⁴⁶ O mesmo espírito de contestação da arte pela arte e de crítica quanto ao elogio da subjetividade presidiu à fundação do grupo Frente, no Rio de Janeiro, em 1953, do qual participaram alguns dos futuros integrantes

formado o grupo Noigandres, que reúne Décio Pignatari e os irmãos Campos. É aí que Pignatari entra em contato com Waldemar Cordeiro, o maior expoente do grupo Ruptura. Gullar também dá início a uma amizade com o pernambucano Mário Pedrosa, crítico de arte e principal teórico e divulgador da arte abstrata no Brasil.

A Poesia Concreta sempre esteve próxima das artes plásticas e visuais e dialogou intensamente com os pintores concretos nos anos 50. O poema-coisa explorava as potencialidades gráficas da palavra e mergulhava num nível de significação que a poesia tradicional não considerava. Portanto, nada mais natural que, um dia, a viagem visual prosseguisse para o nível não-verbal e a Poesia Concreta passasse a incorporar a fotografia, a colagem, o desenho e os grafismos, de toda ordem.⁴⁷

Enquanto o informalismo começa a predominar na Europa e nos Estados Unidos, o Brasil e a Argentina retomam a tradição construtiva como projeto de vanguarda. O pintor abstrato russo Kazimir Malevitch, o escultor norte-americano Alexander Calder, o pintor abstrato holandês Piet Mondrian e o pintor, escultor, arquiteto e desenhista gráfico suíço Max Bill⁴⁸, que lançaram seus manifestos e movimentos – Suprematismo, “De Stijl”⁴⁹ e Arte Concreta, respectivamente – nas primeiras décadas do século 20, só foram ‘digeridos’ pelas artes plásticas do Brasil na década de 1950. Não custa lembrar, porém, que a tradição construtiva tinha na Arte Concreta – lançada por Max Bill em 1936 – sua principal

do movimento neoconcreto. “A oposição entre os cariocas (românticos e intuitivos) e paulistas (racionais e dogmáticos) renderia frutos na historiografia dos dois movimentos e estaria na origem da supervalorização do neoconcretismo como um movimento essencialmente intuitivo e completamente avesso a regras. (...) Apesar de suas divergências, os participantes dos dois grupos em questão (Ruptura e Frente) rejeitavam vivamente a sobrevivência de intenções literárias ou de qualquer referência à natureza na arte, opondo-se com igual vigor à figuração do sonho ou do irracional praticada pelos surrealistas. Os membros da jovem vanguarda construtiva brasileira compreendiam a pintura como um agenciamento de elementos puramente plásticos, manifestando a preocupação comum de realizar uma arte rigorosamente não figurativa, de “gramática essencialista” e sem concessões ao subjetivismo. Além disso, ambos os grupos nutriam uma visão utópica e otimista, projetada para o futuro, e partilhavam o desejo de realizar uma arte universal e coletiva. Preocupados em denunciar o olhar exótico predominantemente em relação à arte da América Latina, que apenas dificultava sua compreensão, eles se mostravam decididos a criar uma arte que fosse o emblema de um país novo e forte: “A nossa visão era essa, uma visão brasileira, mas de um Brasil internacional. O que o Brasil podia oferecer para o mundo?”, sintetizou Décio Pignatari”. COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional*, op.cit., pp. 93-94.

⁴⁷ SIMON, Maria Iumna e DANTAS, Vinicius. *Poesia Concreta – Literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982, p. 60.

⁴⁸ Segundo Ferreira Gullar, foi a partir da I Bienal de São Paulo, realizada em 1951 e que contou com a participação de Max Bill, que os jovens artistas partiram para as experiências no campo da linguagem geométrica.

⁴⁹ “(Em holandês, ‘O estilo’), revista fundada pelos pintores Piet Mondrian e Theo van Doesburg em 1917. O nome se aplica aos artistas e arquitetos associados a este movimento e ao estilo que eles criaram. A revista, que promoveu o Dadaísmo e o Neoplasticismo, foi uma das mais influentes de seu tempo. O De Stijl centrou-se na abstração de criar uma solução estética universal e na procura da harmonia e da ordem”. *Enciclopédia Microsoft Encarta* (CD ROM), 2000.

representante internacional e a última das formulações construtivas importantes da primeira metade do século.

Desde a década de 1930, as ideologias construtivas tinham sido assimiladas no Brasil, só que pela arquitetura e bem antes do concretismo e do neoconcretismo. Antes da Escola de Ulm (Escola Superior da Forma, fundada em 1951, na Alemanha), a Bauhaus⁵⁰, fundada em 1919, em Weimar por Walter Gropius, já apresentava o racionalismo formalista como uma de suas principais correntes e evidenciava a necessidade de inserir a arquitetura num íntimo diálogo com a sociedade e com a nova orientação técnico-industrial.

Grandes arquitetos brasileiros, como Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, tinham no arquiteto, pintor e teórico franco-suíço Le Corbusier um mestre. Este, um dos principais ícones da arquitetura moderna e que tinha na base das suas teorizações o demasiado abstracionismo programático, era um ferrenho seguidor das idéias da Bauhaus. Nesta época Le Corbusier já falava na idéia de realizar a *synthèse des arts majeurs*, que significava a reunião da pintura, escultura e arquitetura na criação de um projeto com a intervenção de vários artistas. Em 1939, dez anos depois de visitar o Rio de Janeiro e São Paulo, onde fez conferências, divulgando essa e outras idéias, o arquiteto franco-suíço realizou no Rio o que denominou de “síntese das artes”, ao dar início à construção do prédio do Ministério de Educação e Cultura, projeto que contou com a colaboração de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e outros arquitetos, integrando a construção o paisagismo de Burle Max, a pintura de Cândido Portinari (afrescos e desenhos dos azulejos) e a escultura de Bruno Giorgi (*Monumento à Juventude Brasileira*)⁵¹.

No Brasil, as idéias da Nova Arquitetura foram logo assimiladas. Alguns jovens arquitetos, insatisfeitos com o ensino acadêmico oficial, passam a estudar as obras de Gropius e, principalmente, as de Le Corbusier com Lúcio Costa. Segundo Mário Pedrosa, que participou do grupo Frente, a inspiração doutrinária do grupo, formado por Lúcio Costa, Niemeyer, Carlos Leão, Jorge Moreira, Afonso Reidy e Ernani Vasconcellos, partiam das idéias de Le Corbusier. “Seu dogmatismo teórico de então se alicerçava em um

⁵⁰ “A Bauhaus pretendia combinar a Academia de Belas Artes e a Escola de Artes e Ofícios de Weimar. A Bauhaus – baseada no princípios do escritor e artesão do século XIX William Morris e no movimento Arts & Crafts – afirmava que a arte devia responder às necessidades da sociedade, sem fazer distinção entre as Belas Artes e o artesanato utilitário. No Brasil, este movimento gerou a Casa Racionalista e, mais tarde, a Casa Modernista com Flávio de Carvalho e Rino Levi, culminando com Lúcio Costa que revolucionou o ensino da arquitetura e preparou uma nova geração”. *Enciclopédia Microsoft Encarta* (CD ROM), 2000.

⁵¹ *idem*.

sentimento muito moderno: a fé nas virtualidades democráticas da produção em massa. Essa disciplina teórica lhes permitiu, quando se apresentou a oportunidade, pôr em prática suas idéias”.⁵²

Diante de tudo isso, pode-se afirmar que em 1956 havia um clima favorável ao surgimento da I Exposição Nacional de Arte Concreta, em São Paulo, com a infiltração das ideologias construtivas (Max Bill, Le Corbusier, Niemeyer) e da ideologia desenvolvimentista (governo Kubitschek). Nas artes plásticas foi um momento de reestruturar as linguagens, de atualizá-las com o mundo internacional das artes visuais. Passou-se do campo da criação para o da invenção das formas, rompendo os esquemas convencionais de percepção e de sintaxe.

Radicalizar o método construtivo dentro das linguagens geométricas passa a ser uma das principais propostas da arte concreta. Com o intuito de superar o atraso da tecnologia brasileira e o irracionalismo – uma decorrência do nosso estado de subdesenvolvimento –, o concretismo brasileiro procura, a todo custo, eliminar o puro intuicionismo, a transcendência e propõe o artista informador, a partir da operação com uma racionalidade estética.

Não é preciso muito esforço para se chegar à conclusão, a partir das observações acima, que a poesia concreta – que mantinha uma relação, digamos, simbiótica, com a arte concreta – termina por transformar-se numa vertente do projeto construtivista.

No final da década de 1950, começa a haver um embate entre os poetas e artistas concretos de São Paulo e do Rio de Janeiro. Enquanto os artistas de São Paulo continuariam apegados às doutrinas de Max Bill sobre a importância de um espírito objetivo na criação de uma obra, os do Rio de Janeiro encaminhar-se-iam, progressivamente, para uma concepção mais intuitiva do processo de criação artística. Eles passam a acusar os paulistas de se manterem à margem dos problemas sociais e de também incorporarem um racionalismo em demasia.

Um dos motivos para isso era que a intensa atividade industrial da cidade de São Paulo desempenhava um papel decisivo na orientação das pesquisas plásticas que foram ali efetuadas. Os artistas que residiam na capital paulista mostravam-se decididos a criar uma arte em consonância com uma cidade moderna, urbana e industrial.

⁵² “Introdução à arquitetura brasileira”. In: PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo, Edusp, 1998, p.386.

Os artistas de São Paulo passam, então, adotar no concretismo um modelo nacionalista-desenvolvimentista, numa imitação do que o presidente Kubitschek fazia na política. Assim como para tentar ganhar o status de “desenvolvimento” o Brasil, no plano político-econômico, deixava-se cair nas garras do capital estrangeiro, que se encarregava de promover este “desenvolvimento”. Os concretistas de São Paulo adotavam uma postura semelhante no plano artístico porque passavam a importar modelos como Max Bill, Le Corbusier e Mondrian, para citar apenas três.

Quanto à poesia concreta, para Heloísa Buarque de Hollanda, esta pretendia levar o Brasil a falar a linguagem de um novo tempo, veiculando informações dos grandes centros, divulgando alguns de seus principais teóricos, escritores, poetas e buscando, desta forma, atualizar a *intelligentsia* brasileira. No entanto, a vontade de seus participantes de realizar um “objeto industrial de padrão internacional: um produto nacional de exportação”⁵³ levou-os a cair na armadilha desenvolvimentista. Noutras palavras, os poetas concretos acreditavam que o Brasil estaria ultrapassando o subdesenvolvimento para adentrar numa era nova de país desenvolvido. Para a autora, poder-se-ia dizer que a revolução imaginada pela vanguarda concretista era uma ficção. O equívoco desses poetas os colocavam numa posição colonizada e colonizadora.

Enquanto os concretistas de São Paulo estão preocupados com a industrialização, as teorias racionalistas, os processos semióticos e os meios de comunicação de massa, os cariocas, que em 1959 assumem oficial oposição a eles – e autodenominando-se neoconcretistas –, além de descartarem o racionalismo, incorporam alguns elementos da ideologia romântica e uma posição empírica da arte, suas significações sociais e humanas. A distância que separava os dois grupos foi assim analisada por Décio Pignatari:

A nossa idéia 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. Para nós a cor tinha que ser determinada, não tinha essa coisa do colorido, esse subjetivismo. Era uma luta incrível para acabar com esse 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, 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.⁵⁴

⁵³ *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1981, p.41.

⁵⁴ Entrevista com Décio Pignatari, em Fernando Cocchiareale e Anna Bella Geiger, in *Abstracionismo geométrico e informal – A vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro, Funarte, 1987, pp. 73 e 75, apud COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional*, op.cit., p 92.

A década de 1950 encerra-se, então, com a polêmica entre o concretismo e o neoconcretismo – tanto nas artes plásticas como na poesia. A influência da industrialização e até uma certa “prosperidade” durante o governo JK, que vai de 1956 a 1960, não se alongou até a década seguinte. O processo de industrialização não englobava todas as classes. Muito pelo contrário. Beneficiava apenas a burguesia nacional e multinacional, um mercado muito restrito e de alto poder aquisitivo. Isso termina causando uma grande concentração de renda, baixos salários, desequilíbrios entre as regiões do país. Esses problemas fazem com que surja uma classe trabalhadora (urbana e rural) mais consciente que resolve, já no início da década de 1960, formar movimentos reivindicatórios com feições políticas.⁵⁵

Ao assumir a presidência da República, em setembro de 1961, com a renúncia de Jânio Quadros (que sucedeu Kubitschek por apenas alguns meses), João Goulart procura fazer o inverso do que fez JK. A preocupação dele passa a ser estimular a indústria e os setores agrários produtores de bens básicos para o mercado interno, reduzir as desigualdades regionais e o analfabetismo e controlar a inflação. A esquerda, que via essas propostas como uma das etapas da “revolução”, pressionava o governo no sentido de ver essas promessas cumpridas, mas ao mesmo tempo não lhe negava apoio.

Em 1961, o país já começa a viver uma mobilização social intensa. Neste mesmo ano a UNE (União Nacional dos Estudantes) cria o CPC (Centro Popular de Cultura), ganhando uma feição social com um desempenho sem precedentes no campo da cultura popular. Promovendo atividades literárias, musicais, teatrais e plásticas em várias cidades brasileiras, o CPC nascia como um movimento que vinha para se opor às vanguardas “formalistas” da década anterior. Negava as experimentações concretistas e neoconcretistas e se preocupava com as temáticas populares que assumiam um caráter acima de tudo de propaganda política. A preocupação era o lugar social do artista. Este deveria assumir uma “missão salvadora”.

⁵⁵ As ligas camponesas, por exemplo, surgiram em meados da década de 1950, reunindo foreiros, rendeiros, meeiros e pequenos proprietários, em torno da luta pela propriedade da terra, mas só ganha força a partir de 1961, quando a radicalização do movimento coincide com a realização do I Congresso de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas do Brasil, em Belo Horizonte, onde as Ligas Camponesas, representadas pelo seu maior líder nacional, o advogado e deputado Francisco Julião, propôs uma “reforma agrária na lei ou na marra”. Além de camponeses, as ligas congregaram, no início dos anos 1960, estudantes e intelectuais simpáticos à causa. O movimento foi desagregado com o golpe 1964, com a prisão dos seus principais líderes. *Enciclopédia Microsoft Encarta* (CD ROM), 2000. Verbetes “Ligas Camponesas”.

Na “arte popular revolucionária”, o artista e o intelectual devem assumir um compromisso de “clareza com seu público”, o que não significa uma “negligência formal”. Ao contrário, cabe ao artista realizar “o laborioso esforço de adestrar seus poderes formais a ponto de exprimir correntemente na sintaxe das massas os conteúdos originais”.

A “arte popular revolucionária” do CPC parece, então, uma saída conceitual para um problema político e um nome diferente para a espécie de mecenato ideológico que via de regra marca as produções engajadas.

Ao reivindicar para o intelectual um lugar ao lado do povo, não apenas se faz paternalista, mas termina – de forma “adequada” à política da época – por escamotear as diferenças de classes, homogeneizando conceitualmente uma multiplicidade de contradições e interesses. A necessidade de um “laborioso esforço de adestramento à sintaxe das massas” deixa as diferenças de classes e de linguagem que separam intelectual e povo.⁵⁶

Heloísa Buarque de Hollanda lembra que esse esforço de adestramento resulta inútil, pois como diz Adorno⁵⁷, a doutrina que se defende exige a linguagem do intelectual. A despretensão e a simplicidade de seu tom são uma ficção. A linguagem do intelectual travestido em povo trai-se pelos signos de exagero e pela regressão estilizada a formas de expressão provinciais ou arcaicas.

Diante do panorama que surge a partir da década de 1960, algumas vanguardas “formalistas” – principalmente a poesia concreta – fazem um esforço para se adaptar à nova situação, concentrando-se em alguns textos teóricos e poemas que convergem para a questão nacional e social. Em 1961, o poeta Ferreira Gullar – até então um neoconcretista e que já tinha passado pelo concretismo – abandona o neoconcretismo e parte para fazer uma poesia com um caráter mais social, aliando-se ao CPC, por se sentir impossibilitado de integrar uma arte de vanguarda essencialmente formalista. No ano seguinte, Gullar já estava entre os poetas que integram o violão de rua, “uma tentativa de manter uma posição de vanguarda sem comprometimento com o formalismo estético”.⁵⁸

Um ano antes disso, Gullar se transfere para Brasília para assumir a direção da Fundação Cultural do Distrito Federal. Essa mudança e o crescente envolvimento do poeta e teórico com as propostas do CPC – Gullar foi o segundo presidente do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, que teve início em dezembro de 1961 – contribuíram para o esgotamento da polêmica entre concretos e neoconcretos. Contribuíram também para o esgotamento da experiência vanguardista dele como poeta e crítico de arte.

Durante a década de 1960, Gullar revisará o seu engajamento formalista da década anterior, a sua atuação em defesa da cultura popular e da participação intelectual na luta

⁵⁶ *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*, op.cit., p.19.

⁵⁷ A autora cita aqui o ensaio “Sartre e Brecht – engajamento na literatura”, de Theodor Adorno, *Cadernos de Opinião*, 1975, p. 28.

⁵⁸ SANT’ANNA, Afonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*, op. cit., p.152.

pela libertação econômica e pela implantação da justiça social no Brasil. Maria de Fátima Morethy Couto, através de uma entrevista concedida por Gullar em 1979, mostra como se deu o processo de conscientização política dele:

Nessa ida para Brasília (...) eu pretendi desenvolver uma atividade de vanguarda e, paralelamente, arte popular. Tive a idéia de criar o Museu de Arte Popular em Brasília, trazendo o material de arte popular do Brasil inteiro para botar no museu que o Oscar Niemeyer desenhou (...). Ao mesmo tempo pensava em criar um atelier de arte popular em Brasília. Botar candango que veio do Nordeste para desenvolver esse tipo de atividade, lançando mão de sua experiência. O que era arte de vanguarda foi fácil fazer. Agora, o desenvolvimento do setor popular não foi possível, porque o candango saía de casa às seis da manhã, trabalhava o dia inteiro, voltava de caminhão para casa... exausto! Nessa experiência eu comecei a sentir realmente... eu voltei a entrar em contato com o nordestino... e fui me politizando, entrando em contato com a realidade da cultura, quer dizer, a cultura não apenas como fazer poesia, mas a cultura como a coisa prática, de implantá-la, de levá-la a massa, ao povo. (...) Quando eu voltei para o Rio, em meados de 61 para 62, eu já não podia ser o mesmo intelectual de antes, já estava voltado para outros problemas.⁵⁹

Com o fim do neoconcretismo, que perde o caráter de movimento organizado, com propostas teóricas e comportamento experimental, nasce a Instauração Praxis, tendo Mário Chamie como ponta-de-lança, que “substitui” o movimento neoconcreto nas polêmicas com o concretismo e seus principais teóricos. Praxis, que nasce em 1962, surge como uma terceira opção: uma alternativa para os que não se satisfaziam com o didatismo populista e os que recusavam o “tecnocratismo” da vanguarda concretista. Segundo o poeta Armando Freitas Filho,

Naquele tempo o pessoal que fazia o Violão de Rua era muito mais velho, Moacir Félix, Geir Campos etc. e o fato é que eles não davam muita bola pra gente. Achavam que a gente estava errado em termos de linguagem, achavam que a gente tinha que fazer como o Ferreira Gullar fez em *João Boa Morte*, partindo de um formalismo extremo para uma poesia que eu não podia fazer. Eu não sei fazer uma poesia de cordel, tecnicamente eu sei, mas não podia, pois seria adotar uma linguagem pronta, acabada e abandonar minha própria linguagem que eu a muito custo ia fazendo.⁶⁰

A poesia praxis nascia, então, como uma saída para o “formalismo exagerado” da poesia concreta. A *Revista Praxis*, ao contrário do *Jornal do Brasil*, que “só publicava concretismo”, era mais receptiva a novas produções. O movimento praxis significava, então, uma opção engajada – com uma avaliação política do momento mais apurada que a do concretismo – e preocupada com a linguagem – opondo-se ao populismo que exigia do

⁵⁹ Entrevista de Ferreira Gullar. In: PEREIRA, Carlos Alberto M. e HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Patrulhas ideológicas, Marc. Reg. – Arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980, pp. 64-65.

⁶⁰ Apud HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*, op. cit., pp. 49-50.

poeta uma opção por uma linguagem pronta, estática. O movimento praxis tornava-se uma opção possível e desejável. Para Heloísa Buarque de Hollanda, “em termos de debate da época ela passou a representar uma espécie de tentativa de superação dos impasses – a necessidade de contribuir para a revolução brasileira, a preocupação com a linguagem, ou, como diz Mário Chamie, o debate que o movimento propunha”.

Em 1967, radicalizando, mas sem romper com a poesia concreta e retomando muitas das experimentações cubistas e futuristas, nasce o poema-processo. A vanguarda denominada poema-processo defende uma valorização da leitura e da construção visual de seus poemas. De acordo com o texto-manifesto “Processo – leitura do projeto”, “só o consumo é a lógica”, “só o reproduzível atende no momento exato as necessidades da comunicação e informação das massas.”⁶¹ A ambição é ser um poema sem poesia: “não há poesia-processo”, pois há apenas produto. Nas palavras do próprio manifesto, “o poema-processo é uma posição radical dentro da poesia de vanguarda”. E mais: “é preciso espantar pela radicalidade”.⁶²

O poema-processo, valorizando de forma radical a civilização técnica, acaba por reproduzir tão-somente a técnica e os esquemas de consumo do sistema. As propostas radicais e revolucionárias desta vanguarda incluíam: a leitura processual, a apropriação e divulgação da linguagem das histórias em quadrinhos.

No mesmo ano em que nasce o poema-processo, explode também o tropicalismo, que em vez do livro usa a música popular como veículo e, ao contrário das vanguardas poéticas contemporâneas brasileiras analisadas até aqui, nada contra a corrente não por negar ou apenas radicalizar as vanguardas anteriores, mas por incorporar tudo que foi feito antes, não só em música popular, mas em poesia e artes plásticas através de uma leitura crítica. O tropicalismo, objeto deste trabalho, será analisado de forma mais aprofundada ainda neste capítulo.

1.2.2. A bossa nova e a poesia concreta

Em 1958, um disco torna-se marco pelas influências posteriores no campo da música popular brasileira e da literatura: *Canção do Amor Demais*, de Eliseth Cardoso.

⁶¹ DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: Linguagem e Comunicação*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971, não pag.

⁶² Idem, *ibidem*.

Além de trazer um repertório inteiro assinado pela dupla Tom Jobim e Vinicius de Moraes, uma das músicas do LP (“Chega de Saudade”) se tornaria, no ano seguinte, um dos manifestos da bossa nova, na interpretação de João Gilberto. Outro fato importante em relação a este disco é que era a primeira vez que um poeta consagrado anteriormente por sua atuação na série literária emprestava seu prestígio a uma experiência no campo da música popular.

Vinicius de Moraes já tinha feito experiências de composição musical, mas sem resultado efetivo. Agora, a presença do poeta na música popular seria decisiva no sentido de despertar o interesse dos meios literários pela letra de música como forma de expressão poética.⁶³ É que até aquela época, os críticos literários ainda não concebiam as letras de canção como um veículo para a poesia.

Ao incorporar o *status* de poeta erudito à condição de letrista de música popular, Vinicius não procura um meio-termo. Ele procura, sim, entrar em profunda comunhão com a linguagem e a companhia pouco “elevadas” dos compositores, se comparadas com o mundo da diplomacia, em que atuava, e o dos poetas livrescos. Mesmo participando, de fato, da música popular, é difícil rotular Vinicius a partir de uma tendência específica, sobretudo levando-se em conta o temperamento dionisíaco do poeta, que não se harmoniza com a sua imagem de boêmio e apaixonado por todas as informações que vêm dos mais diversos redutos, dos refinados aos populares.

Em 1959, João Gilberto lança um disco que traz como título uma das faixas da dupla que compôs as músicas do LP de Eliseth no ano anterior e que também constava no disco da cantora: *Chega de Saudade*⁶⁴. Na leitura de João Gilberto, voz e violão substituem a profusão de instrumentos da gravação de Eliseth. Mas não se trata apenas de uma questão de escolha de instrumentos, como bem nos lembra Santuza Cambraia Naves, e sim da maneira articulada de usá-los, criando “um tipo de divisão harmônica em que a voz não coincide exatamente com o acompanhamento do violão, de modo que a linha melódica está ora ligeiramente adiantada, ora ligeiramente atrasada em relação ao ritmo marcado pelo instrumento”.⁶⁵

O disco de Eliseth, mesmo trazendo um repertório assinado pela dupla Tom Jobim e Vinicius, mostra-se um trabalho antiquado em relação ao de João Gilberto, pois nele

⁶³ PERRONE, Charles A. *Letras e Letras da MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1988, p. 35.

⁶⁴ Na verdade, ainda em 1958, posterior ao disco de Eliseth, João Gilberto lançou um compacto, com duas músicas. Do lado A, “Chega de Saudade”; e do lado B, “Bim Bom”, mas sem qualquer impacto.

⁶⁵ NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*, op. cit., p. 15

ainda não se manifestam as características da bossa nova. Na gravação da cantora, “Chega de Saudade”, por exemplo, recebe um tratamento orquestral ainda amarrado às concepções musicais da década de 1940, com violinos ao fundo. Além disso, a interpretação de Eliseth é dramática, sem qualquer leveza da sensibilidade bossa-novista.

Augusto de Campos, em um artigo publicado nos anos 1960 no *Correio Paulistano*, admitiu afinidades entre a poesia concreta e a bossa nova, principalmente por ambas operarem com a concisão, a objetividade e a racionalidade. As duas estéticas teriam promovido uma ruptura com tradições anteriores associadas ao excesso.

Nota-se em algumas letras do movimento bossa-nova, a par de valorização musical dos vocábulos, uma busca no sentido da essencialização dos textos. Há mesmo letras que parecem não ter sido concebidas desligadamente da composição musical, mas que, ao contrário, cuidam de identificar-se com ela, num processo dialético semelhante àquele que os “poetas concretos” definiram como “isomorfismo” (conflito fundo-forma em busca de identificação). É o caso de *Desafinado* e *Samba de Uma Nota Só*, letras de Newton Mendonça e músicas de A. C. Jobim. Aqui, música e letra caminham quase *pari passu*, criticam-se uma à outra, numa autodefinição recíproca. Em *Desafinado*, verdadeiro manifesto da BN, há uma passagem harmônico-melódica que vem a sugerir uma desafinação ao tempo em que surge cantada a palavra desafinado. Em *Samba de Uma Nota Só*, as próprias palavras vão comentando a reiteração da nota (“feito numa nota só”), a entrada de uma segunda nota (‘esta outra é consequência’), o retorno à primeira nota apresentada (‘e voltei pra minha nota’) etc., numa estreita interrelação.⁶⁶

Os artistas que mais ganham destaque na criação da bossa nova exibem, quando se encontram no final da década de 1950, sensibilidades antagônicas. Enquanto João Gilberto prefere um estilo intimista e uma postura camerística, Tom Jobim, mesmo um versátil compositor, mostra-se marcado pelo excesso e voltado para os recursos sinfônicos.

Na verdade, as sensibilidades diferentes de ambos refletem o momento histórico de maneiras distintas. João Gilberto à maneira construtivista que marca a década – tanto na arquitetura como nas artes plásticas, como já foi mostrado neste trabalho –, e Tom Jobim a partir do ponto de vista do modernismo musical, representado, por exemplo, por Heitor Villa-Lobos. No caso de Tom, já havia na trajetória do músico uma tendência a dar continuidade, dentro do campo popular, a uma tradição musical “erudita” muito marcada pelo modernismo nacionalista de Villa-Lobos. “Trata-se de uma tradição que recorre ao

⁶⁶ CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa – Antologia crítica da moderna música popular brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1968, pp. 34-5. Apesar de Augusto de Campos aparecer como autor deste livro, o primeiro ensaio da obra, intitulado “Bossa Nova”, é de autoria de Brasil Rocha Brito. E é dentro do artigo que está inserida a declaração de Augusto citada acima, anteriormente publicada no *Correio Paulistano*, com cortes, e aqui aparece na íntegra.

excesso – tanto sinfônico quanto coral – como forma de representar um Brasil exuberante, pujante em seus elementos físicos e culturais”.⁶⁷

A importância de *Chega de Saudade*, o disco, estaria no fato de que, com ele, João Gilberto lançaria efetivamente a bossa nova, propondo uma forma de cantar ao mesmo tempo intimista e despojada, inaugurando um estilo conciso e racional, que significava o rompimento com formas musicais anteriores.

Até então, o samba, uma canção de fácil apelo sentimental, trazendo temas como a dor-de-cotovelo e a traição amorosa, com interpretação grandiloquente e propositalmente beirando o bel-canto operístico, era a música vigente. O samba passa então a ser visto como a perpetuação de esquemas românticos ultrapassados. A bossa nova se insurge contra este estilo com a mesma determinação com que os modernistas de 22 combateram o atraso do meio cultural no Brasil 36 anos antes, segundo Jomard Muniz de Brito.⁶⁸

Apesar de algumas observações pertinentes, como a mostrada acima, o ensaio de Jomard Muniz de Brito não teve a mesma repercussão dos artigos publicados pelo poeta concreto Augusto de Campos, que a partir de 1966 mostra-se um atento observador dos fatos culturais da época, inclusive nos campos literário e musical⁶⁹. Uma das observações de Campos é que, ao incorporar elementos do jazz ao samba tradicional, a bossa nova conseguiu sucesso no exterior, abrindo o mercado dos Estados Unidos para a música brasileira. Só que a bossa nova era um produto musical acabado, resultava de pesquisas e experiências estéticas feitas no Brasil e, por isso, era diferente da matéria-prima folclórica, do exotismo vazio, exportado anteriormente. “Macumba para turistas”, termo criado por Oswald de Andrade para criticar o ingênuo nacionalismo do grupo “verde-amarelo” dos anos 20, será reutilizado por Campos para se referir a este tipo de música.⁷⁰ Lembre-se que um dos objetivos dos poetas concretos era criar uma “poesia de exportação”. Augusto de Campos reconhecia, então, que a bossa nova estava sendo bem-sucedida na música com aquilo que eles, os poetas concretos, haviam planejado para a poesia.

Os criadores da bossa nova – mesmo sem estarem conscientes disso – lançam no terreno do debate cultural questões que provocariam polêmicas sem precedentes dentro do campo da música popular no Brasil: o artista deveria se manter fiel à “pureza das raízes” da

⁶⁷ *Da Bossa Nova à Tropicália*, op. cit., p. 19.

⁶⁸ BRITO, Jomard Muniz de. *O modernismo e a bossa nova*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 17.

⁶⁹ O livro *Balanço da Bossa*, de Augusto de Campos, publicado em 1968, teve sua edição ampliada em 1974, quando ganhou o título de *Balanço da Bossa e Outras Bossas*.

⁷⁰ CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*, op. cit., p. 144.

nacionalidade, renegar ou não a influência cultural dos países desenvolvidos e como deveria atuar nos meios de comunicação de massa. As respostas seriam dadas pelo tropicalismo – o movimento musical que nasceu na segunda metade da década seguinte –, como será mostrado mais à frente.

João Gilberto representa um passo importante no sentido da liberdade de que o intérprete precisa ter em relação a regras preestabelecidas. A influência dele nas novas gerações foi duradoura. O fascínio que o primeiro disco de João exerceu, por exemplo, sobre Caetano Veloso e Gilberto Gil, as duas principais figuras do tropicalismo, foi enorme e marcaria a carreira dos dois compositores para sempre. Caetano Veloso, que na época do lançamento de *Chega de Saudade*, o disco, ainda morava em Santo Amaro da Purificação, pequena cidade do Recôncavo Baiano, onde nasceu, explica o impacto de João Gilberto sobre ele:

A bossa nova nos arrebatou. O que acompanhei como uma nova sucessão de delícias para minha inteligência foi o desenvolvimento de um processo radical de mudança de estágio cultural que nos levou a rever o nosso gosto, o nosso acervo – o que é mais importante – as nossas possibilidades, João Gilberto, com sua interpretação muito pessoal e muito penetrante do espírito do samba, a qual se manifestava numa batida de violão mecanicamente simples mas musicalmente difícil por sugerir uma infinidade de maneiras sutis de fazer as frases melódico-poéticas gíngarem sobre a harmonia de vozes que caminhavam com fluência e equilíbrio, catalisou os elementos deflagradores de uma revolução que não só tornou possível o pleno desenvolvimento do trabalho de Antonio Carlos Jobim, Carlos Lyra, Newton Mendonça, João Donato, Ronaldo Bôscoli, Sérgio Ricardo – seus companheiros de geração – e abriu um caminho para os mais novos que vinham chegando Roberto Menescal, Sérgio Mendes, Nara Leão, Baden Powell, Leny Andrade –, como deu sentido às buscas de músicos talentosos que, desde os anos 40, vinham tentando uma modernização através da imitação da música americana – Dick Farney, Lúcio Alves, Johnny Alf, o conjunto Os Cariocas –, revalorizando a qualidade de suas criações e a legitimidade de suas pretensões (mas também driblando-os a todos com uma demonstração de domínio dos procedimentos do cool jazz, então a ponta-de-lança da invenção nos Estados Unidos, dos quais ele fazia uso que lhe permitiu melhor religar-se ao que sabia ser grande na tradição brasileira: o canto de Orlando Silva e Ciro Monteiro, a composição de Ary Barroso e Dorival Caymmi, de Wilson Batista e Geraldo Pereira, as iluminações de Assis Valente, em suma, todo um mundo de que aqueles modernizadores se queriam desmembrar em seu apego a estilos americanos já meio envelhecidos); marcou, assim, uma posição em face da feitura e fruição de música popular no Brasil que sugeria programas para o futuro e punha o passado em nova perspectiva – o que chamou a atenção de músicos eruditos, poetas de vanguarda e mestre de bateria de escolas de samba.⁷¹

Apesar de demasiadamente extenso, o depoimento de Caetano Veloso, que não admite cortes, esclarece, de forma irretocável, o impacto de João Gilberto sobre o seu trabalho. Em Gilberto Gil, que por essa época ainda não conhecia Veloso, o fascínio exercido pelo canto de João Gilberto não foi menor. No mesmo ano do lançamento do LP *Chega de Saudade*, Gil, com apenas 17 anos, integra, como acordeonista, um conjunto instrumental com o sugestivo nome de *Os Desafinados*, que se apresenta em festas de

⁷¹ VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997, pp. 35-6.

aniversários, escolas e sedes de clubes de Salvador. Gil tocará no conjunto até 1961, quando, ainda sob o influxo de João e da bossa nova, começa a tocar violão.⁷²

Ele é um marco indescritível dentro da música popular brasileira. Ainda não temos um distanciamento histórico necessário para entender a magnitude do trabalho de João Gilberto. A abertura dada por ele é que possibilita uma visão das coisas que nós estamos falando. Porque ele aproxima o canto negro de suas raízes e ao mesmo tempo atenua a música do branco no canto negro. É um exercício da unidade da música brasileira, onde ele “amacia” e unifica todas as tendências. Do preciosismo musical, no sentido da racionalidade da escala, da música européia, ao caráter negro da simplicidade do canto. (...) O que ele realizou é muito grande e abre possibilidades para todas essas reciclagens, em termos de análise e síntese, como a “jovem guarda”, “tropicalismo” e Milton Nascimento hoje em dia.⁷³

Tanto a bossa nova como a poesia concreta surgiram durante o governo JK, quando uma ideologia puramente desenvolvimentista predomina no Brasil. Só que, no caso da bossa nova, havia um agravante, que será mostrado adiante. Em 1960, sai o LP *A Bossa Romântica de Sérgio Ricardo*, mas apesar do título, o compositor, com este trabalho, começa a experimentar um novo estilo musical e a se afastar do purismo bossa-novista. No mesmo ano, Sérgio compõe “Zelão”, samba que mantém a influência do violão de João Gilberto, mas rompe com as imagens recorrentes da bossa nova, facilmente identificáveis com situações da Zona Sul do Rio de Janeiro. Ao contrário da leveza, por exemplo, de “Garota de Ipanema”, a música de Sérgio é densa, tematizando uma situação-limite de um favelado, portanto um personagem popular, que não tinha nada a ver com o sujeito lírico até então decantado pela bossa nova.

Além da música, Sérgio dá continuidade a essa estética politizada no cinema e no teatro. No curta-metragem *O Menino da Calça Curta*, dirigido em 1961 por ele, Sérgio fala de situações do cotidiano dos favelados. No tema musical do filme, “Enquanto a Tristeza Não Vem”, ele convoca a população a cantar porque “nasceu uma rosa na favela”.

Em 1962, Sérgio Ricardo passa a se apresentar em shows dirigidos por Chico de Assis, membro atuante do teatro *agitprop* – voltado para a agitação política e a propaganda ideológica de inspiração marxista. Em 1963, Sérgio, dando continuidade à pesquisa de novas formas musicais, assina e arranja a trilha sonora do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, a convite do próprio cineasta. O tema a ser musicado é o mote messiânico dos rebeldes de Canudos, cuja história é contada por Euclides da Cunha em *Os Sertões* (“Sertão vai virar mar/ O mar vai virar Sertão”). Sérgio Ricardo não esgota, com a composição e o arranjo, sua ruptura com a bossa nova, uma vez que ele mesmo interpreta a

⁷² RENNO, Carlos (org.). *Gilberto Gil - Todas as letras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996, p. 22.

⁷³ RISÉRIO, Antonio (org.). *Gilberto Gil - Expresso 2222*. São Paulo: Corrupio, 1982, p. 170.

canção com uma voz rascante, assumindo plenamente o tom anasalado que tem em comum com o cantador de feira nordestino.

1.2.3. Anos 60: a canção incorpora o compromisso social

A favela como um dos temas das canções no início dos anos 1960 não ocorre de forma aleatório. É fruto de todo um panorama político que começa a se descortinar. No final do governo JK, o custo social do modelo econômico – desenvolvimentista –, que havia sido adotado para atingir níveis de progresso desejados, não era nada animador. Grandes contingentes de população abandonam a miséria do campo e das cidades pequenas para tentar a sorte nas metrópoles. Isso vai apressar um processo intenso de favelização, já em curso nas décadas anteriores, que provoca o crescimento desordenado das principais cidades brasileiras, sem que esta mesma população lograsse escapar da miséria. Outro agravante era o endividamento externo provocado pelas obras do período, principalmente a construção de Brasília.

Na década de 1960 o Brasil viveu um processo singular de revisão cultural. Assuntos que diziam respeito à dependência econômica, ao nacionalismo, à internacionalização da cultura, ao consumo de idéias importadas, à conscientização socioeconômica e cultural vinham sempre à baila. As preocupações com essas questões desembocaram no engajamento de intelectuais e artistas no projeto de construção de um país novo, lançando-se mão de várias formas de uso da palavra com poder político.

Por volta de 1965, a esquerda intelectualizada, na ânsia de conquistar o poder, viveu um momento de grande articulação política e de hegemonia cultural, mas que foram neutralizadas com o endurecimento do regime, que baixou o AI-5 (Ato Institucional nº 5), em 13 de dezembro de 1968, cassando o mandato de parlamentares e inaugurando a etapa do governo militar. Artistas, intelectuais e a juventude ligada ao movimento estudantil, acreditando na transformação da sociedade por meio da palavra e da arte, promoviam o surgimento de grupos culturais preocupados em conscientizar o povo.

Na música popular, a bossa nova, que já havia passado do seu auge, sofre uma mudança de rumo sonora e temática. Os cantores de protesto – alguns que até já haviam participado da bossa nova, como Carlos Lyra – dão um “pontapé no lirismo romântico e um abraço com beijo e tudo na ideologia de conteúdo político. Fosse ela evidente ou

subliminar, não importa”.⁷⁴ Esse novo panorama estava visceralmente ligado aos acontecimentos políticos que agitaram o Brasil nesses anos. Se a euforia durante o governo JK, decorrente do desenvolvimento e das conquistas brasileiras em diversos setores, inclusive o extraordinário crescimento do Produto Interno Bruto (PIB), teve seu papel na bossa nova – que agora ganharia os estigmas de “alienada”, “escapista” e evasiva –, os tormentosos anos 60 mostraram ser a antítese daquela fase eufórica, com canções que falavam de miséria, reforma agrária, distribuição de renda e outros temas afins.

A música de protesto tem grande aceitação por parte dos estudantes universitários da classe média. O discurso engajado das letras começa no governo populista de João Goulart (1961-1964), atravessa o golpe de Estado, em 1964, e descamba para os festivais de música popular, que tiveram início em 1965. Assim como o Grupo de Arena, os compositores das canções de protesto tinham também uma preocupação em transmitir conteúdo político e esquemas doutrinários por meio de sua composição, relegando para segundo plano as pesquisas estéticas, já que o conteúdo de suas letras tinha um objetivo informativo e participante.

Os artistas engajados priorizam o conteúdo em detrimento das inovações, transformando a arte numa fórmula “unilateral e esquemática”.⁷⁵ As letras das músicas, visando às mensagens políticas, raramente continham elaboração poética. Os letristas não se preocupavam em explorar artesanalmente a potencialidade material da palavra ou em utilizar recursos técnicos (aliteração, assonâncias, metonímia) a fim de extrair dos significantes uma gama de novos significados. As mensagens para esses artistas deviam ser diretas e aparecer de forma clara na temática da música. Os autores, numa postura ingênua, usavam a palavra para expressar claramente sua opinião e marcar uma postura engajada no texto, empobrecendo-o esteticamente em nome de uma supervalorização do discurso político.

Ao lado da poesia escrita e da música popular, também o teatro e o cinema foram veículos importantes no engajamento dos artistas na luta por justiça social. No teatro, o texto dramático passa a ser basicamente de conteúdo didático, que transmite diretamente ao povo mensagens de caráter conscientizador sobre os problemas que afligem a sociedade da época. Os destaques são os musicais imbuídos dessa visão engajada, como *Opinião*

⁷⁴ MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais – Uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 48.

⁷⁵ Idem, p. 42.

(1964), e *Arena Conta Zumbi* (1965), ambos com direção de Augusto Boal, do Teatro de Arena.

Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes, autores do *Opinião*, deixavam claro com esse musical suas afinidades com as doutrinas ortodoxas do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Na visão dos representantes da arte engajada, quanto mais os artistas pudessem divulgar os conteúdos políticos para o povo, sob a coordenação dos intelectuais,⁷⁶ mais estariam contribuindo para uma convivência democrática.

Em 1966, a música popular brasileira apresentava curiosa e extrema polarização: a força inovadora da bossa nova – a possibilidade de se fazer uma leitura sofisticada e universal do samba – havia, como já foi visto, passado do seu auge e os continuadores dela tinham descambiado para a música de protesto. Na mesma época, um novo tipo de música, recém-chegada da Inglaterra e dos Estados Unidos – o iê iê iê (o rock dos Beatles com diluição comercial) –, trazida pelo pessoal da Jovem Guarda, mesmo sem apresentar saídas, conquistou parte da juventude, surgindo daí uma acirrada disputa entre a música genuinamente brasileira e importada.

No mesmo ano, Caetano Veloso, até então um compositor iniciante, que tinha lançado um compacto simples no ano anterior, mas já adquirira o respeito da crítica especializada como um artista respeitável,⁷⁷ fazia uma pertinente crítica à ala conservadora da música popular brasileira num debate promovido pela *Revista Civilização Brasileira* e publicado no número 7 do mesmo periódico:

Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir bateria e contrabaixo em seus discos. Tenho certeza de que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba. Aliás, João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente da música brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez.⁷⁸

⁷⁶ “Os compositores, que trabalhavam a música, passaram a fazer parcerias com quem dominava a palavra, isto é, o pessoal do teatro e do cinema”. MELLO, Zuza Homem de, op. cit., p. 50.

⁷⁷ Antes de “Alegria, Alegria”, de 1967, o compositor ganhou dois grandes prêmios: em 1966, teve a música “Boa Palavra”, interpretada por Maria Odette, classificada em 5º lugar no II Festival de Música Popular Brasileira, da TV Excelsior, de São Paulo; no mesmo ano, a música “Um Dia”, também interpretada por Maria Odette, fica entre as finalistas e ganha o prêmio de melhor letra do II Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record.

⁷⁸ *Nova História da Música Popular Brasileira – fascículo Caetano Veloso*. São Paulo: Abril Cultural, 1976, pp.3 e 5.

Essa “retomada da linha evolutiva” de que fala Caetano é saudada como um dos depoimentos mais lúcidos dentro da música popular no Brasil. A partir dessa expressão, críticos como Augusto de Campos e José Ramos Tinhorão passam a destacar o papel importante do compositor no cenário musical brasileiro. Um ano depois, Caetano põe em prática suas idéias com a explosão do tropicalismo.

Enquanto Caetano Veloso discute a forma dentro da música popular, o panorama político do Brasil não era nada animador, por conta do regime militar. Visando sempre o domínio da situação, o regime manteve sob controle as pretensões revolucionárias da esquerda, diminuindo significativamente o seu raio de ação, ao confirmar a circulação das informações àqueles que também compartilhavam das mesmas idéias, ou seja, aos intelectuais e estudantes da classe média que iam ao cinema, ao teatro, e que formavam as platéias dos festivais. O público que os militantes realmente queriam atingir estava hipnotizado pelo mundo maravilhoso que assistia passivamente pela telinha da TV e pelos rumos da internacionalização econômica que acenava com o “milagre brasileiro”.

Na proposta dos artistas engajados, a arte deveria ir além de um trabalho estético de liberdade criadora e assumir uma reflexão mais próxima da realidade. Na opinião desses grupos, a experimentação formal esvaziava o conteúdo da arte, tornando-a sem força para transformar a sociedade. Era preciso, portanto, segundo esses artistas, uma produção artística mais voltada à educação e à conscientização do povo.

1.3. A explosão do tropicalismo

O ano de 1967 é considerado um marco na história da cultura brasileira. Entre outros acontecimentos, as idéias de Oswald de Andrade, o mais radical e inventivo dos modernistas de 22, fazem uma reaparição explosiva através de sua peça *O Rei da Vela*, pelo Teatro Oficina, de São Paulo, sob direção de José Celso Martinez Corrêa. No cinema, a polêmica é provocada por *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. Esses dois eventos, por sua vez, vão ser acompanhados por novas explosões, como a ocorrida no III Festival de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record, em outubro do mesmo ano.

Pegando a platéia totalmente desprevenida, dois novos compositores baianos entram no palco com uma postura abertamente revolucionária. Caetano Veloso, acompanhado pelas guitarras elétricas dos *Beat Boys*, canta “Alegria, Alegria”, cuja letra,

de acordo com o poeta Décio Pignatari, traz para a poesia a técnica cinematográfica da “câmara-na-mão”. Gil, acompanhado pelos Mutantes e escorado pelo criativo arranjo do maestro Rogério Duprat – que mistura berimbau com guitarras elétricas –, ataca de “Domingo no Parque”. Ambas fundem as duas tendências citadas acima, utilizando instrumentos e técnicas de origem estrangeira e, ao mesmo tempo, tema e características bem nacionais. Apesar do impacto causado, as músicas de Caetano e Gil não foram as vencedoras do festival, ficando, respectivamente, em quarto e segundo lugar. Mas o festival foi o ponto de partida de uma atividade que logo seria denominada de tropicalismo e transformaria ambos em astros.

Por essa época, os festivais, promovidos pelas redes de televisão, transformavam-se em espaço de movimentação e manifestação de idéias revolucionárias. Os artistas possuíam fiéis e participativas torcidas organizadas. Formada por intelectuais de esquerda e estudantes, a agitada platéia constituía-se como foco de resistência ao regime militar. As torcidas iam para os shows preparadas para vaiar, aplaudir ou jogar ovos e tomates a depender dos resultados das canções vencedoras. Vaiar ou aplaudir determinada música já era assumir e defender uma postura política. Apesar da ditadura de direita, paradoxalmente, há uma efervescência de idéias e a expressiva participação da esquerda no panorama cultural brasileiro que cresceria ainda mais até dezembro do ano seguinte.

Em 1968, Caetano Veloso tentou definir o que seria tropicalismo. Um movimento musical? Um comportamento vital? “Ambos. E mais: uma moda. Acho bacana tomar isso que a gente está querendo fazer como tropicalismo. Topar esse nome e andar um pouco com ele. Acho bacana”.⁷⁹ Gilberto Gil também concordou com o termo: “A imprensa inaugurou aquilo tudo com o nome de tropicalismo. E a gente teve que aceitar porque tava lá, de certa forma era aquilo mesmo, era coisa que a gente não podia negar. Afinal não era nada que viesse desmentir ou negar nossa condição de artista”.⁸⁰

Como o próprio Gil confirma acima, a denominação de tropicalismo ao trabalho que o grupo vinha fazendo não partiu deles mesmos, pelo menos diretamente. Tudo começa, no início de fevereiro de 1968, quando, reunidos numa mesa de bar, o jornalista Nelson Motta, na época colunista do jornal *Última Hora*, os cineastas Gláuber Rocha, Cacá Diegues, Gustavo Dahl e Arnaldo Jabor, além do fotógrafo Luís Carlos Barreto divertiam-se imaginando uma grande festa. A idéia era celebrar algo que ninguém sabia ainda

⁷⁹ *Balanço da Bossa e Outras Bossas*, op. cit., p. 195.

⁸⁰ *História da Música Popular Brasileira – fascículo Gilberto Gil*. São Paulo: abril Cultural, 1971, p. 10.

explicar muito bem, mas já estava acontecendo. O jornalista Carlos Calado resgata muito bem os acontecimentos:

Os amigos não precisaram de muita conversa para concluírem que *Tropicália* – a recém-lançada canção de Caetano Veloso, que o próprio Barreto ajudara a batizar, semanas antes, ligando-a à obra homônima de Hélio Oiticica – tinha tudo a ver com o delírio tropical de *Terra em Transe*, de Glauber, ou com a antropofagia oswaldiana da peça *O Rei da Vela*, cuja temporada carioca começara havia três semanas. Algo de novo parecia estar ocorrendo na cultura brasileira e, na falta de outro nome, entre risadas e inúmeras rodadas de chope, a coisa foi chamada de Tropicalismo.⁸¹

No dia 5 de fevereiro, Nelson Motta, abria sua coluna diária, *Roda Viva*, com o título *A Cruzada Tropicalista*, aproveitando a conversa do bar na noite anterior. Já no texto de abertura, começa falando do sucesso que o filme *Bonnie and Clyde* vinha fazendo na Europa e a sua influência estava englobando a moda, a música, a decoração, as comidas, os hábitos. Era a volta dos anos 30. E mais adiante anuncia:

(...) Baseados neste sucesso e também no atual universo pop, com o psicodelismo morrendo e novas tendências surgindo, um grupo de cineastas, jornalistas, músicos e intelectuais resolveu fundar um movimento brasileiro, mas com possibilidades de se transformar em escala mundial: o Tropicalismo.⁸²

O texto, com cara de manifesto, sugere aos leitores assumir completamente tudo que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicidade e o novo universo que ela encerra, ainda desconhecido. Segundo o texto, o lançamento da Cruzada Tropicalista seria realizado em uma festa no hotel Copacabana Palace. Nelson, com ironia e deboche, seguia descrevendo a decoração e o menu da comemoração (palmeiras, vitórias-régias, abacaxis, vatapá, maria-mole e xarope Bromil), dava algumas dicas de como deveriam ser as roupas dos homens e das mulheres, sugestões muito cafonas para época. Também sugeria a divulgação da filosofia do movimento através de cartazes, que trariam provérbios, chavões e até ‘cantadas’ da época.

Mesmo com o evidente tom humorístico do suposto manifesto, o lançamento do tropicalismo foi levado a sério por muita gente, inclusive pelo compositor Caetano Veloso, que já era a grande sensação da música popular brasileira. Os outros jornais, como o *Tribuna da Imprensa* de 8 de fevereiro do mesmo ano, não demoraram a repercutir a novidade espalhada por Nelson Motta.

⁸¹ CALADO, Carlos. *Tropicália – A história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 173.

⁸² Idem, p.175.

(...) Nelson Motta acaba de lançar o manifesto tropicalista, a cruzada tropicalista cuja característica é a volta da cafonice brasileira. O papa será Caetano Veloso e terá roupa assim: terno de linho branco (S-120), lapelas largas, ou azul-marinho listadinho de branco, gravata vermelha de rayon, chapéu-chile, sapato bicolor corcodilo etc.⁸³

Gilberto Gil, que já demonstra inquietações quanto aos rumos que a música popular estava tomando, depois de lançar o seu primeiro LP, em 1967, parte para uma excursão ao Recife, onde faz uma série de shows no Teatro Popular do Nordeste, de Hermilo Borba Filho. Gil, que havia escutado falar da musicalidade e apego ao regionalismo da Banda de Pífanos de Caruaru, resolve ir até a cidade, no agreste de Pernambuco, para conhecer o trabalho do grupo.

O acontecimento foi importantíssimo para o compositor na estruturação do movimento que já começa a ganhar formas na cabeça dele, mas que só teria uma denominação no ano seguinte. Nas palavras do próprio Gil: “O que influenciou o tropicalismo foi a *Banda de Pífanos* e os *Beatles*”.⁸⁴

1.3.1. O tropicalismo e a antropofagia oswaldiana

O tropicalismo, ao mesmo tempo em que se deparava com o problema da importação cultural e da ênfase nas raízes nacionais, acabou por lançar mão – via poetas concretos – da antropofagia proposta pelo modernista Oswald de Andrade, que representou a ruptura mais radical do modernismo com as tradições acadêmicas e passadistas, tendo como postura básica de sua criação “ver com olhos livres”.⁸⁵ No Manifesto Antropófago, lançado em 1928, Oswald, sob a ótica antropofágica, expõe o caráter de confluência. O manifesto se refere ao Brasil como o matriarcado do Pindorama (país das palmeiras, como os índios o denominavam), gênese dessas pulsões primárias.

A idéia de Oswald, no entanto, não era rejeitar totalmente a civilização e pregar a volta a estágios naturais, mas defender uma composição dessas pulsões naturais com os avanços da cultura e da sociedade contemporânea. A “deglutição” era uma forma encontrada para trabalhar influências aparentemente opostas, como o rural e o urbano, o

⁸³ Idem, p. 179

⁸⁴ RODRIGUES, Joana. “Gil chora”. In: *Continente Multicultural*. Ano 1, nº 11, Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2001, p. 18.

⁸⁵ “Manifesto da poesia pau-brasil”. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 9. ed. São Paulo: Vozes, 1986, p. 330.

antigo e o novo, o industrial e o manual, o animal e o racional. O resultado do processo de deglutição seria uma nova forma cultural, que sintetizavam essas influências díspares.

Na própria sugestão de deglutição há um componente irônico, expresso na tentativa de unir a cultura a um ato tão primitivo como a “antropofagia”. Assim como os antropófagos comiam seus inimigos para assimilar suas qualidades cabia ao homem moderno usar dos mesmos procedimentos.

Na mesma época em que trava contato com a obra oswaldiana, Caetano Veloso mostra ter assimilado as idéias sobre antropofagia, lançadas pelo escritor 40 anos antes.

Várias pessoas ficaram histéricas quando ouviram a música com arranjo de guitarras elétricas, acompanhamento a cargo de um conjunto de iê-iê argentino e letra psicodélica. A elas tenho a declarar que adoro guitarras elétricas. Esse negócio de folclore não me interessa. *Me recuso a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas.*⁸⁶

Dentro da ótica antropofágica de Oswald de Andrade, o depoimento de Caetano Veloso pode ser interpretado de várias formas. Por que não usar guitarras, se esses instrumentos mesmo sendo “estrangeiros” podem ser assimilados sem fazer com que a música popular perca suas características “nacionais”? Ou, ainda, por que temer o novo em nome de uma falsa pureza nacional dentro da música popular? Numa outra entrevista, Caetano já tinha alertado para isso. Segundo ele, o tropicalismo era rompimento “com uma ala da música brasileira que tinha uma impostação de seriedade, mas que era, na realidade, um respeito obrigatório a certos conhecimentos primários do universo jazzístico americano, na música, e na letra um respeito a conceitos também primários de pensamentos políticos”.⁸⁷

A postura de Caetano não era nada mais que uma releitura das idéias de Oswald, que achava que o povo brasileiro devia se livrar da interpretação materialista e moral que jesuítas e colonizadores fizeram da antropofagia (por gula ou por fome). A antropofagia ritual foi encontrada na América entre os povos que haviam atingido uma elevada cultura-asteca, maia, inca. É ligada à transformação do tabu (o intocável, o limite) em totem, do valor oposto em valor favorável, ávida como devoração pura. O tropicalismo transferiu, então, a antropofagia, antes restrita aos limites do âmbito literário, para música popular inserida nos meios de comunicação, na indústria cultural.

⁸⁶ ACUIO, Carlos. “O baiano que é de todo mundo”. In: *Fatos e Fotos*. Ano VII, Nº 362, Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1968. Grifo nosso.

⁸⁷ BELTRÃO, Helena. “Aonde vai Caetano Veloso com a Tropicália”. In: *Fatos e Fotos*. Ano VII, nº 371, Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1968.

1.3.2. Tropicalismo e a comunicação de massa

A canção popular é uma forma de expressão artística que se afirma através dos meios de comunicação e os tropicalistas souberam como ninguém tirar o maior proveito disso. O período de nascimento do tropicalismo coincide com o das maravilhas da tecnologia que condicionam o surgimento do “homem planetário”, ou seja, do habitante de um planeta que se reconhece de súbito como uma unidade. Expressões como “galáxia de Gutenberg”, “era da informação” ou “aldeia global”, todas formuladas pelo teórico canadense Marshall McLuhan, passaram a batizar a nova condição existencial no planeta, que se caracterizaria principalmente por um processo de mutação nas noções de tempo e espaço.

Na visão de McLuhan, se a imprensa teria tribalizado o homem, os meios eletrônicos, a partir da década de 1960, tinham surgido para retribalizá-lo. A televisão, por exemplo, contribuía de forma decisiva para reconstruir uma tradição oral, o que afastaria o homem da visão linear e sequencial do paradigma da imprensa.⁸⁸ McLuhan mostra que não é fácil analisar o contexto sociocultural desprezando os meios de comunicação.

Claro que bem antes de McLuhan, os meios de comunicação se fizeram presentes na vida do homem, por conta da necessidade básica de indivíduos e grupos trocarem experiências e informações úteis. Com o tempo, o homem foi melhorando os meios para se comunicar melhor com os seus semelhantes e a própria linguagem articulada faz parte desses avanços. A lingüística moderna, por exemplo, nos ensina que não há no cérebro do homem qualquer seção que seja destinada exclusivamente à habilidade de falar.

A partir dessa informação, conclui-se que a fala não é um atributo, digamos, natural da espécie humana. O seu surgimento, pelo contrário, foi uma aquisição cultural que talvez tenha levado muito tempo para se consolidar. Assim como a invenção dos tipos móveis, por Gutenberg, no século XV, que permitiram a impressão de textos escritos, a comunicação verbal foi uma conquista da inteligência humana.

Verifica-se, então, nos últimos duzentos anos, uma aceleração intensa no ritmo de invenção de novos meios, num processo que acompanha a industrialização. Um bom exemplo da dinâmica dos novos tempos nos é dado por Walter Benjamin⁸⁹, quando mostra

⁸⁸ SEVCENKO, Nicolau. “McLuhan assombra o Rei”. In: *Folha de São Paulo, Caderno Mais!* 23 de fevereiro de 1997.

⁸⁹ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

que a litografia não chegou a causar maiores repercussões na sociedade europeia no início do século XIX, pois foi logo suplantada pela fotografia, que, por sua vez, já era um passo para a invenção do cinema. Era o surgimento do que ele denomina “era da reprodutibilidade técnica”. Noutras palavras, ele se referia à era em que obras de arte e mensagens de todo tipo podem ser reproduzidas com o auxílio de máquinas que elevam a quantidade de cópias a um patamar sem precedentes na história do homem.

Em 1968, o empresário de Gil e Caetano, Guilherme Araújo, fechou o primeiro contrato com a TV Tupi, para os dois baianos apresentarem um programa semanal, *Divino Maravilhoso*, que estreou em 28 de outubro. No programa, os apresentadores pretendiam chocar os telespectadores, tanto pelo visual agressivo quanto pelos cenários, pintados com cores berrantes, e pela irreverência das atrações apresentadas em estilo de *happenings*. O público conservador enviava cartas agressivas à direção da TV Tupi, pedindo a suspensão dos tropicalistas pelas ofensas à moral e aos bons costumes.⁹⁰

Plenamente conscientes de que fazem parte de um novo contexto cultural em que a comunicação de massa é peça indissociável, e como parte integrante desse universo, o grupo tropicalista quer se adequar às condições, sem deixar, entretanto, de serem críticos à nova realidade da indústria cultural. Atentos à transformação, eles sabem que os novos valores são fornecidos pelos veículos de massa, como os jornais, o rádio, a televisão, a música reproduzida e reproduzível, vale dizer, pelas novas formas de comunicação visual e auditiva, realidade esta a que ninguém pode fugir.⁹¹

Ao ocupar o espaço da TV por meio de programas anárquicos, o tropicalismo, já abertamente hostilizado pelos militantes de esquerda em razão da adoção do rock e das guitarras em suas composições musicais, da crítica à xenofobia musical, bem como da inserção de elementos da cultura *pop* e de massa, e, ainda, do uso de palavras americanas nas letras, além do rebolado no palco, ganha também a irritação da direita que, consciente da força da linguagem do espetáculo, avalia a entrada dos tropicalistas na televisão como uma conquista mais ameaçadora à ordem instituída que os discursos engajados da esquerda, uma vez que, em seus programas, estavam desorganizando valores cristalizados no espaço da televisão e atingindo o povo; massa de espectadores estrategicamente observada e manipulada pelos militares.

⁹⁰ CALADO, Carlos, op. cit., pp. 234-235.

⁹¹ ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 11.

Enquanto o discurso da música de protesto permanecia numa retórica vazia, o tropicalismo ia tecendo críticas à indústria cultural e às imagens arcaizantes ou desenvolvimentistas do país, utilizando-se da linguagem do espetáculo. “O mesmo veículo com o qual o governo promovia encenações de protesto era utilizado pelos tropicalistas para subverter comportamentos, para agredir telespectadores como uma forma de ação política de resistência ao regime militar”.⁹²

Assimilando a cultura de massa, a arte da metade do século XX ganha novas funções, inclusive a de questionar as fronteiras entre as diversas espécies de linguagem, entre os diferentes produtos culturais, entre o que se deveria considerar arte elevada e aquilo que se convencionou tratar como arte de segunda categoria. Existe uma idéia generalizada de que o importante não é criar textos, mas uma nova forma de sensibilidade, que incorpore de forma crítica a linguagem que a humanidade mais absorve nessa época, vale dizer, a linguagem produzida pelos meios de comunicação de massa e pela indústria da propaganda. É isso que o tropicalismo, de forma consciente, vai pôr em xeque.

1.3.3. O diálogo com outras formas de artes

O tropicalismo foi, antes de tudo, um movimento intersemiótico. As músicas do cancionário tropicalista dificilmente valem por si, dão quase sempre a impressão de serem versões de tantas coisas já vistas em outras formas de arte, além da música. Foi a “síntese-relâmpago que se deu pela simples exposição”, como bem definiu o sociólogo Celso Favaretto. “A problemática do tropicalismo é de linguagem acima de tudo. O tropicalismo é carnavalesco e se define, como estilo, pelo entrecruzamento de várias linguagens.”⁹³

Nadando contra correntes nacionalistas e populistas, os tropicalistas criaram estratégias culturais de ação ao promover em sua linguagem uma abertura à pluralidade das informações que circulavam no Brasil e no mundo da década de 1960. Apesar da existência meteórica, o tropicalismo levou às últimas consequências a invenção, explorando em múltiplas dimensões o diálogo entre várias manifestações da arte: cinema, teatro, artes plásticas, música e poesia. Ao ter tido uma existência meteórica, o tropicalismo estaria cumprindo o seu papel como movimento de vanguarda. Para o

⁹² ANDRADE, P. *Torquato Neto – uma poética de estilhaços*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002, p. 44.

⁹³ FAVARETTO, Celso. *Tropicália – Alegoria alegria*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 128.

compositor José Carlos Capinan, o tropicalismo “quis e conseguiu ser uma chuva de verão que alagasse e fosse infinita enquanto durasse”.⁹⁴

O movimento aglutinou compositores de música popular e músicos de vanguarda, bem como abriu espaço para o diálogo com outras áreas da criação cultural, como fica evidente no contato próximo dos músicos baianos com os artistas plásticos Hélio Oiticica e Rubens Gerchman, com o teatrólogo José Celso Martinez Corrêa e com o cinema de Glauber Rocha, entre outros. Não que estes artistas fossem todos tropicalistas que tivessem pensado o movimento junto com Gil, Caetano e o resto do grupo. Muito pelo contrário. Alguns deles até aparecem como influenciadores do movimento pela convergência entre suas estéticas e a do grupo tropicalista, como José Celso (*O Rei da Vela*) e Glauber (*Terra em Transe*), como já foi mostrado. Para Caetano Veloso,

O que parecia esdrúxulo se tornou uma coisa corriqueira. Foi a partir da Tropicália que a MPB se libertou de fórmulas rígidas, até porque acabou com o que a bossa nova havia instituído como bom gosto. A Tropicália também cultuava o mau gosto, já que o bom gosto aprisiona muito, tolhe a criatividade. E, na época, havia também a necessidade de se botar para fora o avesso de tudo isso.⁹⁵

Como um acontecimento na música popular brasileira, os exercícios experimentais tropicalistas marcaram definitivamente seu nome na história cultural do país como um dos mais revolucionários movimentos artísticos desde a Semana de Arte Moderna. Céticos quanto ao discurso da política cultural do governo e à produção de uma arte pedagógica, como propunham os artistas engajados, os tropicalistas tinham consciência de que sua arte não podia agir pelo povo. A construção poética adotava a “colagem” de diferentes tipos de linguagens, provocando um verdadeiro confronto de vozes e pontos-de-vista. Todas as linguagens importantes dentro da composição tropicalista mantinham seus significados próprios e não se sobrepunham uma à outra.

A poética do movimento, composta por uma combinação de informações e estilos diversos, opta pelo apagamento das fronteiras, atuando num espaço intersemiótico da criação, em que coexistem simultaneamente diferentes linguagens (poesia e música, canto e fala, música e gesto, poesia e dança, corpo e voz, gesto e roupa). A estética se constrói com base na pluralidade de vozes e discursos, mesmo que seja para subverter tais

⁹⁴ COSTA, Sérgio. “Tropicália – Há 15 anos, tudo era divino maravilhoso”. In: *Revista Manchete*, 19 de fevereiro de 1983, nº 1.609. Rio de Janeiro: Bloch Editores, p. 83.

⁹⁵ Idem, p. 83.

discursos, alimenta-se da variedade de idéias, de informações, de pontos-de-vista e de suportes tecnológicos.

1.4. Música popular como poesia

A poesia da canção e a destinada à leitura têm origens históricas comuns e mantêm muitas afinidades, mas não exatamente iguais. Durante muito tempo, a poesia foi destinada à voz e ao ouvido. Só com a chegada da Idade Moderna – que trouxe a imprensa, e com ela o triunfo da escrita – é que a distinção entre música e poesia foi acentuada.

Até então, ambas sempre estiveram juntas. O vocábulo ‘lírica’ – de onde vem a expressão ‘poema lírico’ – conceituava certo tipo de composição literária feita para ser cantada acompanhando-se por instrumento de corda, de preferência a lira, tanto entre os gregos como entre os romanos. Só a partir do século XVI é que a lírica foi abandonando o canto para se destinar, cada vez mais, à leitura silenciosa. Mas, mesmo separado da música, o poema continuou preservando traços daquela antiga união.

Como se vê, a aliança entre música e poesia é muito antiga. Isso também fica claro nas fartas alusões que a arte poética faz à arte musical, como bem nos lembra Joaquim Aguiar:

Certas formas poéticas ainda vigentes como o Madrigal, o Rondó, a Balada e a Cantiga aludem francamente às formas musicais. Além disso, pode-se estudar o “andamento” de uma passagem poética ou referir-se à “harmonia de um verso ou à “melodia” de um refrão ou estribilho de um poema. E não se pode esquecer também que, tradicionalmente, o poeta é chamado de “cantor”, assim como o poema é chamado de “canto”. Para se inspirar, Homero, o mais antigo poeta, começa a sua “odisséia” procurando ouvir o canto da musa (...).

Do mesmo modo que os capítulos da *Odisséia* são divididos em “cantos” ou “rapsódias”, aqueles que depois de Homero se especializaram em transmitir sua obra ao público da antiga Grécia eram chamados de “rapsodos” ou “cantores”. Durante a Idade Média, “trovador” e “menestrel” eram sinônimos de poeta.⁹⁶

Avançando um pouco no tempo, e chegando ao Brasil, Gregório de Matos, considerado por muitos o maior poeta do período barroco, mesmo cultivando o *conceptismo* ibérico e a poesia religiosa, ficou conhecido como um ávido trovador de líricas sensuais e de cantigas satíricas. O crítico cearense Araripe Junior, um dos primeiros historiadores da literatura brasileira, chamou Matos de “O homem do lundu”, atribuindo ao poeta satírico o aperfeiçoamento daquele gênero de canção “nos engenhos do Recôncavo,

⁹⁶ AGUIAR, Joaquim. *A Poesia da Canção*. São Paulo: Editora Scipione, 1996, p.10.

ao som da célebre viola fabricada por suas mãos”.⁹⁷ Naquela época, não havia impressoras no Brasil, o que impediu a publicação dos trabalhos de Gregório de Matos ainda em vida. As letras dele circulavam em manuscritos, alguns dos quais com transcrições de canções que ele executava com o acompanhamento do violão.

Ao avançar um pouco mais no tempo, pode-se constatar que a “alusão às formas musicais” por poetas em suas obras ainda é uma prática muito comum. Vários títulos de poesias e de livros de poesias remetem à arte musical: “Lira Paulistana (Mário de Andrade), “Cânticos dos Cânticos para Flauta e Violão (Oswald de Andrade), “Vaga Música” e “Cancioneiro da Inconfidência” (Cecília Meireles), “Opus 10” (Manuel Bandeira) e “Viola de Bolso” (Carlos Drummond de Andrade). Os exemplos seriam muitos, mas os aqui expostos bastam ao propósito desta introdução, que é lembrar as ligações entre as duas formas de expressão.

De acordo com Antonio Manoel, a complexidade das relações entre música e literatura e a pertinência de seu estudo estão até em fenômenos de expressão relativamente simples e repetitivos. É por isso mesmo, ainda segundo ele, que costumam passar despercebidos ou menosprezados.

Por exemplo, descobrimos haver uma contínua presença da música soando no fundo de nossa leitura quando queremos compreender mais a fundo referências tais como a “tuba canora e belicosa” e a “lira destemperada e a voz enrouquecida” d’*Os Lusíadas*, o “compás de la vihuela”, de Martín Fierro, o ponteio “em toque de rasgado” com que o narrador de *Macunaíma* botou “a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente”. Aliás, como demonstra Gilda de Melo e Souza, a suíte de e as variações constituem integrantes básicos no processo de construção da “rapsódia” de Mário de Andrade.⁹⁸

Por outro lado, Charles Perrone tece considerações tão relevantes quanto no que diz respeito à qualidade poética na obra de compositores brasileiros antes da primeira metade do século passado.

Existem exemplos ocasionais de participação na música popular de poetas literários no primeiro quartel do século XX, parnasianos como Goulart de Andrade, Hermes Pontes e Olegário Mariano, bem como Álvaro Moreira, um dos primeiros defensores da estética modernista. Orestes Barbosa, conhecido colunista e poeta das décadas de 20 e 30, é o mais lembrado por suas letras. Manuel Bandeira certa vez citou o verso “tu pisavas nos astros distraída” de *Chão de Estrelas*, de Orestes Barbosa, como um dos mais belos da língua

⁹⁷ Cf. TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular – Da Modinha ao Tropicalismo*. 5. ed. ver. e aum. Petrópolis: Editora Vozes, 1974, p. 9

⁹⁸ MANOEL, Antonio. “Apresentação”. In: DAGHLIAN, Carlos (org.). *Poesia e Música*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 11.

portuguesa. A contribuição de Orestes Barbosa para o desenvolvimento da música popular urbana é o mais importante exemplo de poetas que atravessaram fronteiras artísticas no início deste século.⁹⁹

Para quem não conhece a obra de Orestes Barbosa, as considerações de Perrone podem até parecer exageradas. Mas não o são. Manuel Bandeira destacou apenas um verso de “Chão de Estrelas”, mas Orestes tem outras letras tão ou mais bonitas quanto esta. Tome-se como exemplo “Arranha-Céu”, de 1937: “Cansei de esperar por ela/ Toda noite na janela/ Vendo a cidade a luzir/ Nesses delírios nervosos/ Dos anúncios luminosos/ Que são a vida a mentir”. Haveria forma mais poética de se falar da solidão de um homem urbano e ao mesmo tempo criticar a sedução dos letrados das propagandas “que são a vida a mentir” nas noites da cidade grande? São versos que, mesmo sem a melodia, podem ser considerados poesia com qualidade estética inegável.

Mas na década de 1930 não foi só Orestes Barbosa que fez com que a música popular começasse a ser concebida como poesia. Outros autores, inclusive sem nenhuma ligação com o mundo literário, passaram a ser discutidos como exemplo de qualidade literária. O melhor exemplo – mas não o único – é o compositor carioca Noel Rosa, que ganhou o título de “filósofo do samba” por conta do caráter contemplativo de muitos de seus versos e pela força de suas delicadas conotações sociais. Nenhum contemporâneo do compositor pensaria em considerá-lo do ponto de vista literário, mas depois de morto Noel passaria a ser conhecido como “o Poeta da Vila” (alusão à Vila Isabel, bairro onde o compositor nasceu).

O legado de Noel Rosa hoje é comparado apenas ao de compositores populares e letrados surgidos três décadas depois. Nos anos 80, Noel foi o único compositor de sua década a integrar a série *Literatura Comentada*, que é um sintoma não só de interesse na poesia dele, mas também da mudança de conceito de valor literário no Brasil.

Afonso Romano de Sant’Anna chegou a comparar os procedimentos “antiliterários”, as expressões corriqueiras, o humor, as soluções imprevistas e outros efeitos presentes nas músicas de Noel Rosa com os dos modernistas de 22.

A modernidade do lirismo está em Noel Rosa como contrapartida a essas propostas literárias. Só que no sambista não há um propósito catequético, intencional e

⁹⁹ PERRONE, Charles. *Letras e Letras da MPB*, op. cit., p. 18

deliberado, ainda que ele tivesse também que se descartar de uma linguagem anterior romântica e simbolista, em que, aliás, cai algumas vezes. Mas no seu veio mais popular e renovador Noel Rosa desafina em relação aos antigos e afina-se com os modernistas (instintivamente): “você que atende ao apito/ De uma chaminé de barro/ Por que não atende ao grito/ Tão aflito/ Da buzina do meu carro?”¹⁰⁰

De acordo com João Antônio Ferreira Filho, a rima precisa, a imagem reveladora e o raciocínio desconcertante de Noel Rosa elevaram ao primeiro plano toda uma malta de cidadãos de segunda classe, como malandros, bêbados, operários, prostitutas e poetas. O compositor “tornou esses personagens dignos de versos e estrofes, temas antes relegados ao carnê da prestação, ao recibo do aluguel ou ao balcão do botequim”, todos inspirados nas pessoas que ele conheceu em Vila Isabel.¹⁰¹ As considerações do autor leva às do escritor mexicano Octavio Paz, quando diz que “o poeta (...) opera de baixo para cima: da linguagem de sua comunidade para a do poema. Em seguida, a obra regressa às suas fontes e se torna objeto de comunhão. A relação entre o poeta e seu povo é orgânica e espontânea”.¹⁰²

As considerações de Paz acima são para concluir a idéia de que “os partidos políticos modernos transformam o poeta em propagandista e assim o degradam”, e que “o propagandista dissemina na massa as concepções dos hierarcas”, agindo “de cima para baixo”. Já o poeta, como já foi mostrado, faz o contrário. Música popular é a forma de arte em que o poeta busca se aproximar do povo, sem se prender a preciosismos literários mais apropriados à poesia apenas escrita, mas sem que isso signifique concessões em relação à qualidade. Essas concessões só demonstram preconceito e desconhecimento, por parte de quem usa de tais métodos, da capacidade do homem comum de sentir e usufruir a poesia. Pensar de outra forma é fazer apenas linguagem versificada, ou seja, uma profusão de rimas sem nenhum compromisso com a beleza e a arte, caracterizando a “regressão estética”.

Tornar-se popular não significa virar as costas para a poeticidade em nome de uma massificação que só demonstra, segundo Paz, uma imposição de cima para baixo, na equivocada crença de que, para comunicar, a canção precisa ser de fácil compreensão ou “digerível”, no sentido depreciativo desses termos. Poesia e povo, como ensina Paz, não

¹⁰⁰ SANT’ANNA, Afonso Romano. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*, op. cit., p. 190.

¹⁰¹ FERREIRA FILHO, João Antônio. *Literatura Comentada – Noel Rosa*. São Paulo: Abril Educação, 1982, contracapa.

¹⁰² PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 48.

são incompatíveis. E a música popular tem se mostrado, ao longo do tempo, um veículo auxiliar eficiente para levar poesia ao povo.

A relação entre música popular e literatura no Brasil tem suas raízes na bossa nova. De acordo com Charles Perrone, “três aspectos da ascensão (1958) e evolução da bossa nova são especialmente pertinentes ao estudo da relação música poesia”. O autor se refere à entrada de Vinicius de Moraes na música popular, já discutido neste capítulo, o surgimento de violão de rua e de composições de cunho nacionalista juntamente com a poesia de cunho social e, por fim, a chegada dos festivais de música popular, que tiveram início em 1965.

Um balanço da poesia brasileira nos últimos 50 anos não poderá deixar de incluir “textos” de compositores como, por exemplo, Gilberto Gil, Chico Buarque, Caetano Veloso, Djavan, Chico César, Zeca Baleiro, Arnaldo Antunes, para citar apenas alguns. Mas como o próprio compositor popular avalia seu trabalho quando a questão é a qualidade literária das letras? Caetano Veloso explica muito bem:

Em música popular, na forma da canção, não há uma maior importância seja da letra ou seja da música. Importante é o que resulta da relação da letra com a música. E da maneira como essa letra e essa música são cantadas. Enfim, do som que resulta daquilo ali. No meu caso, eu posso fazer a seguinte distinção: eu sou um cara talvez mais ligado a uma expressão literária do que a uma expressão musical. Isso pode dar a impressão de que o que importa no meu trabalho são as letras. Mas na verdade não é isso.¹⁰³

Mesmo não desconhecendo o fato de que a canção só pode ser plenamente avaliada levando-se em consideração a intimidade essencial da letra com a música, neste trabalho privilegiar-se-á a letra como objeto. Sendo assim, ela será considerada como se tivesse autonomia em relação à música. Mas o autor deste trabalho não estará só nessa empreitada. Muitos estudiosos fizeram o mesmo, devido ao fato de que já existe um consenso de que a letra pode ter um valor poético, portanto capaz de ser abordada com os instrumentos da análise literária.

¹⁰³ Entrevista concedida a Oriel do Valle, em Londres, publicada na Revista *Veja*, nº 146, de 23 de junho de 1971.

CAPÍTULO 2

POESIA CONCRETA E TROPICALISMO: INFLUÊNCIAS EXPLÍCITAS

Como já foi mostrado no primeiro capítulo deste trabalho, as afinidades entre Música Popular Brasileira e poesia concreta têm início com a bossa nova, quando Brasil Rocha Brito resgata um artigo de Augusto de Campos. No artigo de Campos ele percebe "uma busca no sentido da essencialização dos textos" e um "processo dialético semelhante àquele que os poetas concretos definiram como 'isomorfismo' (conflito fundo-forma em busca de identificação)" ao analisar as músicas “Desafinado” e “Samba de uma Nota Só”.¹⁰⁴

Mas, mesmo com o refinamento técnico geral e da semelhança abstrata entre o "isomorfismo" concreto e o da bossa nova, é difícil estabelecer nexos mais consistentes entre as duas correntes artísticas. É só na segunda metade da década de 1960, com o tropicalismo, que essas afinidades serão retomadas de forma mais contundente. Esta aproximação começa em outubro de 1966, quando Augusto de Campos, em um artigo jornalístico, publicado no jornal *Correio da Manhã*, não economiza elogios ao então jovem compositor Caetano Veloso e a sua música “Boa Palavra”, que no ano anterior havia ganhado o 5º lugar no II Festival Nacional da Música Popular, da TV Excelsior, com a interpretação de Maria Odette.

Campos, no artigo intitulado “Boa palavra sobre a música popular”, traça paralelos entre a "retomada da linha evolutiva", proposta por Caetano naquele mesmo ano, e a deglutição estética de Oswald de Andrade, escritor modernista que inspirou os poetas concretos. Depois do festival seguinte, realizado pela TV Record, em outubro 1967, Campos escreve vários artigos sobre os jovens baianos, chamando a atenção, principalmente para as músicas “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil, e para “Alegria Alegria”, de Caetano Veloso.

O teórico e poeta concreto encontra nestas canções o máximo grau de inovação no festival e aplaude a "abertura experimental" que manifestam. Na contribuição de Caetano em particular percebe um desabafo e um desafio no refrão "por que não?" Em função das

¹⁰⁴ Letras de Newton Mendonça musicadas por Tom Jobim.

técnicas de montagem e fragmentação – que Campos chama de “enumeração caótica” – e das atitudes radicais deles nas entrevistas concedidas aos meios de comunicação de massa, Campos os aproxima das vanguardas poéticas brasileiras, “especialmente das postulações da poesia concreta”¹⁰⁵.

Segundo Caetano Veloso, o primeiro contato pessoal dele com os poetas concretos ocorre depois da classificação de “Alegria, Alegria” no Festival, em 1967. Antes disso, Caetano não sabia nada sobre poesia concreta: “Mas eu não lembrava sequer de ter ouvido falar da expressão ‘poesia concreta’. Eu tinha guardado o nome de Décio Pignatari daquela conversa com Boal numa festa do elenco do *Zumbi*, em 66. Mas os nomes dos irmãos Campos foram esquecidos imediatamente após serem ouvidos quando Capinan me mostrou o livro sobre Sousândrade”.¹⁰⁶

No encontro, Caetano foi presenteado por Augusto de Campos com algumas edições da revista *Invenção* (publicação com traduções, ensaios, revisões, textos programáticos, poesias etc.), que circulou entre 1962 e 1967 e chegou a ter cinco edições. Mesmo vindo a travar contato com o grupo Noigandres mais de dez anos depois do nascimento da poesia concreta brasileira, Caetano conta que a afinidade entre o trabalho dos tropicalistas e dos poetas concretos nasceu bem antes disso:

*Eu fora, sem embargo, influenciado por eles, pois, aos vinte anos, em Salvador, eu fazia uma ligação entre João Gilberto, o cool jazz, os poemas de João Cabral, a arquitetura de Niemeyer em Brasília e o uso de letras «futura» sobre generosos espaços brancos nas páginas do suplemento cultural do Diário de Notícias. E os espaços brancos e os tipos « futura » eram a marca registrada da obra dos concretistas.*¹⁰⁷

Na mesma época, estreava a peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, autor que já vinha sendo “ressuscitado” pelos poetas de Noigandres, mas que até então era lembrado apenas como um piadista inconseqüente e um vanguardista “datado”. A peça, encenada por José Celso Martinez Corrêa, impressionou Caetano profundamente e deu nova direção ao trabalho do compositor, sobretudo depois de ele receber das mãos de Augusto de Campos os textos escritos por ele, Haroldo e Décio sobre o escritor modernista. “Através de Augusto e seus companheiros tomei conhecimento da poesia a um tempo solta e densa,

¹⁰⁵ CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 155.

¹⁰⁶ VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997, p. 218

¹⁰⁷ Idem, *ibidem*.

extraordinariamente concentrada de Oswald. Também, pouco depois, da sua revolucionária prosa de ficção”.¹⁰⁸

A partir daí, Augusto de Campos passa a ressaltar, em seus artigos, as aproximações entre a poesia concreta e o tropicalismo. Campos respondeu a perguntas sobre as ligações entre os dois grupos, só que antes de assinalar pontos de contato fez uma ressalva: "Mas o que me fascina e me entusiasma neles não é tanto o fato de eventualmente incidirem ou coincidirem com a poesia concreta, como a capacidade que eles têm de fazer coisas diferentes do que fizemos e fazemos e que constituem informações originais até mesmo para nós, que nos especializamos na invenção".¹⁰⁹

Cabe acrescentar aqui que a influência da poesia concreta no trabalho de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto e José Carlos Capinan não se esgota com o término do movimento, no final de 1968. Com exceção de Torquato, morto em 1972, e Capinan, os outros dois, sobretudo Caetano, continuarão, de uma forma ou de outra, mantendo algum diálogo, em suas músicas, com a poesia concreta.

Em 1979, a antologia poética *VIVAVAIA*, de Augusto de Campos, trazia um compacto com dois poemas concretos (“Dias-Dias-Dias” e “O Pulsar”) musicados e interpretados por Caetano Veloso. Depois disso, Caetano voltou a gravar “O Pulsar” mais três vezes (1985, 1986 e 1995). Em 1991, Caetano põe música em um fragmento de um longo poema sem título que integra o livro *Galáxias*, de Haroldo de Campos. A versão de Caetano ganhou o título de *Circuladô de Fulô*. A música entrou no disco *Circuladô*, que agradou muito o autor dos versos:

Caetano ouviu-me ler esse texto apenas uma vez – recordo-me que foi em 1969 –, quando tive oportunidade de visitá-lo no seu exílio londrino. Para mim, foi gratificante. Ele soube restituir-me com extrema sensibilidade – uma característica dele – o clima do meu poema, que é, todo ele, voltado à celebração da inventividade dos cantadores nordestinos no plano da linguagem e do som, na grande tradição oral dos trovadores medievais.¹¹⁰

Vale registrar ainda algumas canções pós-tropicalistas que dialogam abertamente com os procedimentos da poesia concreta (“Júlia/Moreno”, “Asa” e “Relance”, esta última em parceria com Pedro Novis). Em 1981, Caetano Veloso compôs e gravou a música “Outras Palavras”, assumidamente influenciada pelos experimentos de James Joyce, um

¹⁰⁸ Idem, p. 246.

¹⁰⁹ CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*, op. Cit., p. 286.

¹¹⁰ “Caetano, o circulador de toques”. MORAES, J. Jota de. In: *Revista do CD*, nº 14. São Paulo: Editora Globo, 1992, p. 20.

dos autores fundamentais para a teoria da poesia concreta, como será mostrado mais à frente, que ele conheceu através de traduções de Augusto de Campos para o livro *Finnegans Wake*.

No caso de Gil, predominaram mais os experimentos com a linguagem, a partir de criação de neologismos, em músicas como “Refazenda” e “Refestança”, ambas de 1977. Mas o compositor também procurou explorar a forma em “Maracujá” (1972), “Tudo Tem” (1975) e “Gema Clara” (1978).

Torquato Neto, que, depois de morto teve seus escritos compilados e publicados por Waly Salomão e no ano passado ganhou uma nova coletânea de seus escritos organizada por Paulo Roberto Pires, deixou uma vasta produção de poemas em que estão claramente acentuados procedimentos concretos.

Antes de apontar afinidades entre a poesia concreta e o tropicalismo, cabe algumas considerações sobre a primeira. É isso que será feito a seguir.

2.1. Características da poesia concreta

Com o fim do Estado Novo, ocorre no Brasil um processo de industrialização mais acelerado, transformações políticas e sociais, além de uma grande efervescência cultural. Mas, por outro lado, no que diz respeito à poesia, acontecia um descompasso no mínimo curioso: a corrente dominante – a chamada geração de 45 – buscava um “rigor esteticista de timbre classicizante”.¹¹¹ Além de pregar uma volta aos poemas de forma mais clássica, como o soneto, uma linguagem mais solene e ‘literária’, a geração de 45 também demonstrava uma nítida oposição aos poetas modernistas de 1922 e criticava Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima e Cassiano Ricardo.

Na mesma época, a cidade de São Paulo, em meio à efervescência cultural, assistia à criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), inaugurado em 1947, com um projeto impulsionado pelo poderoso empresário Assis Chateaubriand e o arquiteto Pietro Maria Bardi. No ano seguinte, é a vez do Museu de Arte Moderna (MAM), auspiciado por Francisco Matarazzo Sobrinho, o poderoso e bem-sucedido industrial da comunidade ítalo-paulista. Essas instituições passam não só a ter um papel dinâmico como uma função

¹¹¹ SIMON, Iumna Maria e DANTAS, Vinicius de Ávila. *Poesia Concreta*. São Paulo: Abril Educação, 1982, p. 4.

modernizadora. Os novos museus eram signos da distinção para uma cidade que se orgulhava da sua modernidade e para uma classe média urbana que passaria a ter acesso a um patrimônio artístico de qualidade inquestionável.

É da convergência desses novos espaços institucionais de exposição com as novas situações para as vanguardas que surge a poesia concreta. Basta Lembrar que é na *Exposição Nacional de Arte Concreta*, no MAM, de São Paulo, em 1956 – como foi lembrado no capítulo anterior –, que os poetas concretas expuseram seus poemas-cartazes.

Voltando um pouco para se entender melhor como se dá o início da poesia concreta, em 1948, depois de publicar um poema (“O Lobisomem”) na página literária de *O Estado de São Paulo* que chamou a atenção de alguns insatisfeitos com a poética dominante, Décio Pignatari, ao participar de uma mesa-redonda, conhece o poeta Augusto de Campos.

Décio Pignatari, 21 anos, nascido em Jundiaí, é aluno da Faculdade de Direito do Largo do São Francisco; Haroldo de Campos, 19 anos, paulistano, é aluno da mesma faculdade; Augusto de Campos, 17 anos, paulistano, está terminando o curso Clássico. Desde então, fins de 48, Décio passa a vir todos os sábados de Osasco para a casa dos irmãos Campos, no bairro das Perdizes, onde ouvem e discutem música erudita contemporânea, trocam idéias sobre cinema e artes plásticas, poesia moderna; enfim, procuram se situar face a todas as manifestações da modernidade.¹¹²

Em 1950, depois de participar de várias atividades e lançar seus primeiros livros pelo Clube de Poesia, agremiação liderada por poetas e críticos da geração de 45, Haroldo e Décio rompem com a poética oficial de 45, mesmo reconhecendo que esta deu um grande salto ao valorizar e difundir as fontes anglo-germânicos, como T. S. Eliot e Rilke, nos meios intelectuais brasileiros, antes dominados pela herança cultural francesa.

Em 1952, Haroldo, Augusto e Décio fundam o grupo Noigandres¹¹³ e lançam uma revista com o mesmo nome. A evolução das outras formas de arte e da civilização é incorporada pelos três na pesquisa de novos caminhos de expressão poética. Além de entrarem em contato com pintores e escultores concretos de São Paulo, com os músicos do

¹¹² Idem, *ibidem*.

¹¹³ O nome Noigandres, que batiza o grupo, foi retirado do *Canto XX* de Ezra Pound, que por sua vez recolheu do trovador Arnaut Daniel. De acordo com Lúcia Santaella, os poetas do grupo teriam de esperar a década de 70 para conhecer o sentido exato da expressão. “Hugh Kenner (*The Pound, Faber & Faber*, Londres, 1971) desvelaria o mistério: que Emil Lévi, depois de seis meses de trabalho, havia conseguido reconstituir o termo: *d’enoï gandres*. *Enoï* seria a forma cognata do francês moderno *ennui* (tédio). E *gandres* derivaria do verbo *gandir* (proteger). Assim, além do sabor de palavra montagem, *noigandres* significa algo que “protege do tédio”.

Movimento *Ars Nova* e da Escola Livre de Música, os três retomam o diálogo com Modernismo de 22 e passam a se corresponder com Ezra Pound.

Para os concretistas, o poeta já não podia mais ser visto como um artesão, que se tranca em sua torre de marfim, mas como artista que precisa conhecer sua técnica e seus materiais e, também, “ter uma dimensão histórica e humana de sua atuação”.¹¹⁴ Para eles, a redefinição do papel do poeta na sociedade passaria pela percepção do espaço urbano-industrial e suas mutações. Tudo isso era percebido através de um trabalho intenso em equipe e uma visão estética multidisciplinar.

Em meio a uma série de mudanças no panorama político e cultural do Brasil, em 1956, em oposição à geração de 45, nasce a poesia concreta, a primeira vanguarda poética contemporânea brasileira. Se o Modernismo de 1922 resolveu desintegrar o verso e a geração de 45 o recuperou, o movimento da poesia concreta veio para desintegrar a palavra em letras e sílabas, abolindo de uma vez por todas o verso.

Já um ano antes, Augusto de Campos, em “Poetamenos”, publicado como introdução à série de poemas também intitulada *Poetamenos*, fala de “melodiadetimbres com palavras”. Ele chega a usar procedimentos diferentes – a função das cores como vozes, disposição espacial das palavras, a ruptura sintática:

como em Webern:
uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro, mudando
constantemente sua cor:
instrumentos: frase/palavra/sílaba/letra(s), cujos timbres se definem p/ um gráfico-
fonético ou “ideogrâmico”.¹¹⁵

As referências a Webern no texto de Campos não aparecem por acaso. Os poetas concretos sentiam-se em sintonia com músicos europeus como Boulez e Stockhausen, que, na década de 1950, retomavam a radicalidade da escola de Viena – principalmente Webern – e também com os pintores que seguiam os caminhos de Mondrian e Malévitch, e, levando às últimas conseqüências o fato de que poesia não é propriamente literatura, valorizaram os aspectos físicos da palavra, criando um tipo de poema que foi qualificado, a princípio, como visual.

Ainda com relação à citação de Augusto de Campos é importante lembrar que, ao valorizar o som e o timbre das palavras, sílabas e letras, analogamente, faz lembrar o

¹¹⁴ SIMON, Iumna Maria e DANTAS, Vinicius de Ávila. *Poesia Concreta*, op. cit., p. 5.

¹¹⁵ CAMPOS, Augusto e CAMPOS, Haroldo e PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta – Textos críticos e manifestos 1950-1969*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 15.

modelo da fonologia, que trabalha com fonemas que, como unidades distintivas de significado, não possuem significação em si, mas passa a possuí-la quando combinados ou permutados com outros. Para os poetas concretos, a disposição dos elementos numa página engloba o espaço-suporte como signo, ou seja, o espaço também significa, de acordo com as aberturas, as linhas, as distâncias etc.

Vale analisar, ainda, o termo ‘ideogrâmico’ de que nos fala Augusto de Campos em *poetamenos*. O termo ideograma nasceu das leituras que os poetas do grupo Noigandres fizeram durante os anos 1950, “que, ao longo dos ensaios e manifestos, transformou-se no catalisador de uma série de operações poéticas e críticas”.¹¹⁶ De acordo com Gonzalo Aguilar, nesse uso, o ideograma se define – de um modo restrito – como uma continuidade ou um motivo visual e fônico que se repete no poema e que substitui o tema semântico ou o estribilho.

Mas de onde partiram os concretos para incorporar em seus poemas o conceito de ideograma? Haroldo de Campos esclarece:

A importância do ideograma chinês como instrumento para a poesia foi salientada por Ezra Pound, com base em estudo do sinólogo Fenollosa, publicado por E. P. em 1919. “Nesse processo de composição” – dizem Fenollosa e E. P. – “duas coisas conjugadas não produzem uma terceira coisa, mas sugerem alguma relação fundamental entre ambas”. Desse modo, o ideograma chinês “traz a linguagem para junto das coisas”. “A poesia difere da prosa pelas cores concretas de sua dicção”. O ideograma, como aponta H. Kenner (*The Poetry of Ezra Pound*), “é uma forma mentis”, permite o máximo de economia e contenção, uma comunicação direta de formas verbais.¹¹⁷

Como complemento às considerações de Campos, cabe aqui outras de Cassiano Ricardo no que diz respeito ao ideograma e imagismo na poesia. Segundo Ricardo, há dois aspectos a serem considerados no que diz respeito ao tema. Um deles será, como pretendeu o concretismo, a abolição da imagem pela adoção do ideograma, mas uma coisa não exclui a outra. “Em primeiro lugar, numa observação de Harold H. Watts, em *Ezra Pound and The Cantos*, o ideograma (oriental) e o imagismo (ocidental) estão estreitamente relacionados (imagism and that of closely related ideogram).”¹¹⁸ Em segundo lugar, o ideograma, base inicial do poema visual concreto, fala ao olho para atingir a imaginação, e a figura nasce da imaginação como parte da inteligência mais vinculada ao olho.

¹¹⁶ AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira – As vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Edusp, 2005, p. 184.

¹¹⁷ Teoria da Poesia Concreta, op. cit., p. 96.

¹¹⁸ RICARDO, Cassiano. *Algumas Reflexões Sobre Poética de Vanguarda*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1964, p. 44.

Uma dos procedimentos básicos que caracteriza a poesia concreta é o diálogo e o antagonismo em relação aos recursos poéticos tradicionais. Exploram-se todas as potencialidades das palavras e das combinações sintáticas. Os novos recursos, além de inusitados, demonstram possibilidades múltiplas de significação e questionam a leitura linear, de mão única, do poema, que se transforma em um enigma para ser decifrado. Para isso, basta uma boa vontade lúdica e uma aproximação sensível do leitor.

Mas as bases da poesia concreta não param aí. Profundos e apaixonados conhecedores dos movimentos de vanguarda do início do século 20 (futurismo, cubo-futurismo e dada, por exemplo), Décio Pignatari e os irmãos Campos “tomaram posição bem definida em face dos modernismos dos anos 20, em face de uma história abrangente da poesia e, finalmente, em face dos roteiros que se deviam estabelecer para ela no futuro”.¹¹⁹

Além de todas essas influências, os poetas concretos criaram seu *paideuma*¹²⁰, conceito criado por Ezra Pound para definir uma seleção de autores obrigatórios na formação de uma sensibilidade nova e relevante na literatura. Nos primeiros textos dos poetas concretos o *paideuma* era composto por quatro escritores estrangeiros Stéphane Mallarmé, autor de *Um Coup de Dés* (1897), o primeiro a pensar o poema sobre a página como uma constelação, e a usar o branco do papel como elemento estruturador; James Joyce, autor de romances como *Ulisses* (1922) e *Finnegans Wake* (1939), e sua técnica de palimpsesto, de narração simultânea através de associações sonoras.

Também entram nesta primeira seleção e. e. cummings, que, segundo Augusto de Campos, “desintegra as palavras, para criar com suas articulações uma dialética de olho e fôlego, em contacto direto com a experiência que inspirou o poema”¹²¹ e que lançava mão de procedimentos tipográficos isomórficos, fazendo com que até os sinais de pontuação assumissem posições fundamentais dentro do poema; e, claro, Ezra Pound, que com o poema épico *The Cantos* (1917) empregou o método ideográfico, permitindo agrupar de maneira coerente – como um mosaico – fragmentos de realidades diferentes. Em “Pontos – periferia – poesia concreta” (1956), quando usa o termo “poesia concreta” pela primeira vez, Augusto de Campos faz referência aos quatro escritores:

¹¹⁹ *Verdade Tropical*, op. cit., p. 212.

¹²⁰ Em grego, “paideuma” quer dizer ensino, aprendizagem, aquele que se educou. Na terminologia dos poetas concretos, tomada diretamente da proposta poundiana, significa aqueles poetas com os quais se pode prender.

¹²¹ *Teoria da Poesia Concreta*, op. cit., p. 34

A verdade é que as “subdivisões prismáticas da Idéia” de Mallarmé, o método ideogrâmico de Pound, a apresentação “verbo-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 da estrutura: POESIA CONCRETA.¹²²

A superação do verso e a busca de uma nova unidade mínima do poema que substituísse o verso eram os eixos principais da seleção do *paideuma* dos poetas concretos. De cada autor, privilegiavam, em sua leitura, a característica que servia a seu programa. Com exceção de Ezra Pound, que interessava aos concretistas não só por sua teoria do ideograma como apresentação direta das imagens, mas também por sua elaboração das traduções e da tarefa do tradutor, a leitura privilegiava as relações estruturais – no sentido de composição e *gestalt* – e, muitas vezes, as manifestações visuais.

De acordo com Aguilar,¹²³ a estratégia vanguardista dos poetas concretos era exercida a partir da suspensão ou do hiato. Ou seja, a poesia feita no Brasil até aquele momento era “suspensa” em favor de um critério de atualização que não levava em conta o trabalho com o idioma, mas com a linguagem universal.

Várias interrogações surgem em torno da potencialidade desse hiato ou suspensão: supõe uma reação contra a tradição dominante herdada ou um esquecimento de sua existência? Trata-se de uma “tradição do rigor” – como pretendem os poetas concretos – ou de estreiteza? Até que ponto esse critério – mais lingüístico que idiomático – pode responsabilizar-se pela literatura nacional?¹²⁴

A resposta a essas indagações é dada com a incorporação dos brasileiros João Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto e Oswald de Andrade ao *paideuma* da poesia concreta. O primeiro é a constatação de como o *paideuma* universal serve como passagem e legitimação para a incorporação de um escritor brasileiro. A inclusão de Rosa mostrava, entre outras coisas, a relevância da experimentação lingüística ainda em sua interação com fontes orais, além de ressaltar os limites dos critérios modernistas para iluminar todo esse processo, por mais complexo que fosse.

Augusto de Campos, no ensaio “Um Lance de Dês do Grande Sertão”, chega a comparar a linguagem de Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas* com a de James Joyce em *Finnegans Wake*. Antes de mostrar que os conteúdos dos livros de Rosa e de Joyce se resolvem não só através da, mas, na linguagem, Campos abre assim o ensaio: “O

¹²² Idem, p. 25.

¹²³ *Poesia Concreta Brasileira – As vanguardas na Encruzilhada Modernista*, op. cit., p. 67.

¹²⁴ Idem, p. 67.

verdadeiro romance se passa entre Joyce e a linguagem”, escreveu o crítico Harry Levin, a propósito do *Finnegans Wake*. Cremos que se poderia aplicar a mesma observação a Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa”.¹²⁵.

O resgate modernista de Guimarães Rosa, mesmo revelador no plano dos procedimentos, é limitado e incapaz de estabelecer outro paradigma, em que o “tão longe” do escritor não siga o mesmo caminho que o de Joyce. A lacuna deixada é preenchida com a inclusão de João Cabral e Oswald.

João Cabral – considerado pelos concretistas o maior poeta brasileiro surgido depois do modernismo, pertencente, pela idade, à geração de 45, mas em tudo oposto a ela – proporciona ao grupo Noigandres um referencial histórico-cultural e a viabilidade de uma linguagem construtiva de grande plasticidade para trabalhar com repertórios do alto modernismo e regionais.

Décio Pignatari foi o primeiro a alertar para alguns problemas de interesse dos concretos nos procedimentos de João Cabral.

Em alguns poemas seus, a palavra nua e seca, as poucas palavras, a escolha substantiva da palavra, a estrutura ortogonal, arquitetônica e neo-plasticida (sic), das estrofes, o jogo de elementos iguais estão a serviço de um vontade didática de linguagem direta, lição que não deveria ter sido esquecida. (...) A João Cabral se deve o primeiro ataque lúcido contra o jargão lírico e a peste metafórico-liriferante que assola a poesia nacional e mundial.¹²⁶

Por, entre outras coisas, ser o poeta que como nenhum outro conseguia deslocar os critérios modernistas das referências universais ou cosmopolitas – e os fazer avançar em função de procedimentos, repertórios e temas nacionais – João Cabral de Melo Neto era sempre a figura evocada quando o assunto em pauta na poesia concreta era “tradição de rigor”. Assim como Décio, Haroldo de Campos também ressalta os procedimentos do poeta recifense que mais entusiasmava os concretistas ao analisar o poema *Engenheiro*: “É a instauração, na poesia brasileira, de uma poesia de construção, racionalista e objetiva, contra uma poesia de expressão, subjetiva e irracionalista”.¹²⁷. Na visão de Aguilar, os poetas concretos descobriram na linguagem de João Cabral o mesmo que já tinham descoberto nas pinturas de Volpi, mas não tinham conseguido pôr em prática por se tratar de outra linguagem.

¹²⁵ CAMPOS, Augusto. *Poesia, Antipoesia, Antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978, p. 9.

¹²⁶ “Poesia Concreta: pequena marcação histórico-formal”. In: *Teoria da Poesia Concreta*, op. cit., pp. 64-5.

¹²⁷ CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem – Ensaios de Teoria Crítica e Literária*. 2 ed. Petrópolis, 1970, p. 69.

Embora tenha entrado em contato com Oswald de Andrade em fins dos anos 40, quando o escritor vivia a solidão do não-reconhecimento de sua obra e da negação de sua geração, a incorporação do escritor pelos poetas de Noigandres só veio ocorrer, de fato, na década de 1960. Não que Oswald tenha sido ignorado durante todo esse tempo. De 1956 a 1960 foram feitas menções a ele, só que de forma esporádica e atenuadas, uma vez que faltava material suficiente que respaldasse um estudo mais aprofundado.

Há, por exemplo, uma referência breve a Oswald de Andrade no manifesto “Nova Poesia: Concreta”, escrito em 1956 por Décio Pignatari. Dois anos depois, o mesmo Décio publicou o artigo “Oswald de Andrade: Riso Clandestino na Cara da Burrice”, no *Jornal do Centro de Ciências*, de Campinas. Mas durante os primeiros anos da poesia concreta é o *paideuma* de autores estrangeiros que prevalece. A radicalidade dos poetas de Noigandres, nesse período, está não só na seleção dos autores – a maioria de língua inglesa quando no meio acadêmico brasileiro predominava a cultura francesa – mas em autores que estavam longe de serem canônicos, como James Joyce do qual elegem não o já famoso *Ulisses*, mas *Finnegans Wake*. Vale salientar ainda a atenção sobre Ezra Pound, que nessa época estava internado em um hospital como louco e era acusado de ter traído a pátria.

2.2. Poesia concreta e outras formas de arte

“Plano-piloto para a poesia concreta”, publicado em 1958, é o manifesto fundamental do movimento e, certamente, o texto mais citado em qualquer estudo sobre a poesia concreta brasileira. O manifesto, assinado por Augusto, Haroldo e Décio, que foi incluído em *Noigandres 4*, trata da repetição e síntese das principais idéias dos textos publicados anteriormente. Um dos elementos que mais chama a atenção para esse texto é o *post-scriptum*, incluído três anos depois: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária” (Maiakovski).

Diante do namoro da poesia concreta com tantas formas de expressão, que vão da cultura erudita à popular, incluindo os *mass media*, o conceito de poesia concreta passa a ser ampliado. Não só os *mass media*, mas quase tudo passa a ser associado, seja às adivinhas, a linguagem popular, as gírias. Para Haroldo de Campos, por exemplo, mesmo o grupo Noigandres tendo criado uma teoria, a partir daquele momento “não importa

chamar o poema de poema”. O que interessava é que ele fosse consumido, de uma forma ou de outra.

Segundo o poeta italiano Adriano Spatola¹²⁸, a arte não está mais dividida em categorias (música, pintura, poesia). O que a caracteriza é o intercâmbio de códigos, que rompem as fronteiras entre as linguagens. O poeta também fala da busca de uma poesia em que a linguagem possibilite uma comunicação universal, uma língua poética internacional, cujo projeto, de resto, é também encontrável em vários outros momentos do experimentalismo poético do século 20.

Para Spatola, há uma “aspiração utópica de retorno às origens” subjacente a todos os movimentos experimentais no qual a poesia abarca a fotografia, a música, o teatro e a pintura. As reflexões de Spatola caem como uma luva para a poesia concreta, uma vez que eram exatamente essas as pretensões do grupo Noigandres.¹²⁹

2.3. Procedimentos concretos nas letras tropicalistas

Uma das composições tropicalistas a que se recorre sempre que se tenta mostrar as afinidades entre as duas correntes estéticas é “Batmakumba”, composição de Caetano Veloso e Gilberto Gil.¹³⁰ Levando-se este fato em consideração, preferiu-se não descartar a composição deste trabalho. Mas para não correr o risco de repetir o que já foi dito sobre a música, a idéia foi ampliar as considerações já feitas, trazendo à luz comentários pertinentes que foram ignorados nos estudos já realizadas. Antes da análise, observe-se o texto:

¹²⁸ *Verso la poesia totale*, 1978 *apud* MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado – modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 1994, p. 209.

¹²⁹ Idem, *ibidem*.

¹³⁰ O próprio Gilberto Gil, co-autor da música, não sabe explicar a quem coube o quê na parceria com Caetano. No livro *Todas as Letras*, organizado por Carlos Rennó, o compositor deixa isso bem claro: “eu não sei o que é de quem ali. Para mim, a coisa foi feita mesmo a quatro mãos, quatro olhos, quatro ouvidos, música e palavras ao mesmo tempo, seguindo o procedimento de ir cortando as sílabas e depois as reconstruindo, uma a uma (...). Ao reproduzir a letra em artigo escrito na década de 1960, Augusto de Campos assinala “macumba”, com “C”, mas no livro de Rennó, que foi revisado pelo próprio Gilberto Gil, a palavra aparece grifada com “k”, assim como iê-iê aparece com “y” em substituição ao “i”. Por motivos óbvios, foi escolhida a versão de Gil para ser reproduzida neste trabalho.

batmakumbayêyê	batmakumbaoba
batmakumbayêyê	batmakumbao
batmakumbayêyê	batmakumba
batmakumbayêyê	batmakum
batmakumbayêyê	batman
batmakumbayêyê	bat
batmakumbaêyêyê	ba
batmakumbayêyê	
batmakumbayê	
batmakumba	
batmakum	
batman	
bat	
ba	
bat	
batman	
batmakum	
batmakumba	
batmakumbayê	
batmakumbayêyê	
batmakumbayêyê	ba
batmakumbayêyê	bat
batmakumbayêyê	batman
batmakumbayêyê	batmakum
batmakumbayêyê	batmakumba
batmakumbayêyê	batmakumbao
batmakumbayêyê	batamakumbaoba

A primeira observação diz respeito à disposição gráfica do texto sobre a página. O texto, criado a partir da supressão e da reconstrução de dois neologismos parecidos entre si, termina por sugerir, pelo menos, três signos iconográficos e um fonema. Os signos são as asas abertas de um morcego, a máscara do super-herói Batman, um par de seios, todos estilizados, claro. O fonema é /K/, também estilizado. Pela forma, pode-se concluir que “Batmakumba” recorre às experimentações dos grafismos concretistas. Compare-se, no que diz respeito à forma, a canção tropicalista com “terra”, de Décio Pignatari, e “velocidade”, de Ronaldo Azeredo.

ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
raterr a ter
raterra terr
arattera ter
rarattera te
rrarattera t
errarattera
terrarattera

VVVVVVVVVV
VVVVVVVVVE
VVVVVVVVVEL
VVVVVVVVELO
VVVVVVVELOC
VVVVVELOCI
VVVVELOCID
VVVELOCIDA
VVELOCIDAD
VELOCIDADE

Já que ambas as poesias acima são construídas a partir de um único vocábulo, acredita-se caber aqui algumas considerações sobre a palavra isolada na obra de arte literária. De acordo com Roman Ingarden, a palavra isolada é apenas um elemento da linguagem que é provável ter sido apreendido relativamente tarde na sua delimitação e apresentado como um todo em si mesmo. Ainda segundo o mesmo autor, na linguagem das obras literárias a palavra nunca ou quase nunca aparece isolada. É isso o que se constata também na poesia concreta. Note-se que o vocábulo “terra”, por exemplo, não aparece sozinho. Ele é desmembrado, formando palavras que, por sua vez, ganham outros significados.

Para Ingarden, nos casos em que parece surgir isolada como algo que se basta a si mesma a palavra é só uma abreviatura que substitui uma frase inteira ou até um período. Isso acontece porque a formação verdadeiramente autônoma da linguagem não é constituída pela palavra isolada, mas sim pela frase.

Não é, portanto, a mera acumulação de palavras que leva a grupos verbais especiais, designados como “frases” porventura apenas para abreviar; pelo contrário, é a frase que na sua qualidade de unidade de sentido de formação inteiramente nova em relação às palavras assinala uma estrutura em si que, em última análise, se reduz a palavras como elementos relativamente dependentes da frase. Se, porém, a frase é uma nova formação relativamente às palavras singulares é-o meramente graças à estrutura particular do conteúdo do seu sentido.¹³¹

Em outras palavras, existem indubitavelmente “fonemas significativos” como formas típicas e únicas de palavras, mas não existem “fonemas de frases” no mesmo sentido. “É certo que a unidade de sentido da frase e bem assim as particularidades das suas funções produzem também a relação mútua dos fonemas das palavras de uma frase e forma uma melodia característica da frase como tal, que aliás admite ainda várias modificações”.¹³² Mesmo assim, as frases, no que diz respeito ao seu aspecto puramente fônico-linguístico não constituem qualquer formação equivalente ao fonema significativo, e não constituem, principalmente, nenhum elemento fônico com que à semelhança do fonema se operaria e que poderia ser empregado na constituição de totalidades de outra espécie.

No primeiro poema, *terra, erra, ara terra, rara terra, erra ara terra, terra ara terra* são os elementos temáticos que se originam desse núcleo, além da locução *terra a*

¹³¹ INGARDEN, Roman. *A Obra de Arte Literária*. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965, pp. 63-4.

¹³² Idem, p. 64.

terra, que o acompanha implicitamente. Na sétima linha, “terra”, que até então vinha se compondo desta única palavra, articulando-se e desarticulando-se, como a correr na fita de um teletipo ou na esteira rolante de um noticiário luminoso, dá-se a súbita introdução de um *ra*, formando *ara* ao se ligar com o *a* descartado da palavra *terr* a na linha anterior.

Esse elemento novo (que está errado em relação à expectativa do leitor, que aguardaria, simplesmente, a formação contínua do vocábulo terra, e não a duplicação de sua sílaba final, é “memorizado”, pelo poema e passa a controlar o seu rendimento subsequente, retificando-o, desencadeando outro elemento, aparentemente inesperado, mas desejado pelo processo – *rara* – até atingir o clímax – *terratarra* – que baliza, como nível necessário e procurando voluntariamente, o campo de ação do poema.

O erro, como visto acima, no nível verbal e no nível de processo, exprime a autocorreção a que se submete o poema, coagido pela vontade de estrutura com que o poeta armou a sua opção criadora. Na análise que faz deste poema, Haroldo de Campos diz que um tópico da cibernética deve ser esclarecido:

O método de solver problemas por “tentativa-e-erro”, que interessa do mesmo modo aos psicólogos da “Gestalt”. Como assinala W. Sluckin, o comportamento “tentativa-e-erro” pode ser descrito em termos de “feedback negativo” – “A solução do problema pode ser considerada como o alvo imediato ou nível de equilíbrio da criatura. A informação – distância do alvo – é retro-fornecida ao centro de controle. Pode-se dizer que é este o fluxo de informação que controla a marcha segura da criatura em direção ao alvo”. É esse o sistema que explica os mecanismos decifradores de labirintos construídos por Shannon, I. P. Howard, J. A. Deutsch nos últimos cinco ou seis anos. Também o poema terra, concretamente, decifra-se a si mesmo.¹³³

Assim como no poema “terra” Haroldo de Campos encontra uma “tentativa-e-erro” também se pode encontrá-la em “Batmakumba”. Observe-se que, pelo procedimento de cortar sílabas que Caetano e Gil adotam para a construção do poema, na décima segunda linha a palavra que deveria surgir seria “batma”, mas este vocábulo, além de não dizer nada, desestruturaria o poema. Como o vocábulo anterior (batmakum) já não tinha, incorre num erro porque não tem qualquer significado aparente, para não incorrer no mesmo erro – e sem colocar em risco a estrutura do poema – eles optam por “batmam”, que assume uma importância relevante dentro do projeto estético do poema, como será mostrado mais adiante.

¹³³ CAMPOS, Haroldo. “Poesia Concreta–Linguagem – Comunicação”. In: *Teoria da Poesia Concreta*, op. cit., p.77.

Já o poema de Azeredo, pela forma como foi concebido, sugere movimento à palavra velocidade, que vai surgindo linha a linha do poema, como se estivesse correndo na página. E mais: nas primeira linha, a palavra correu tão depressa que, ao leitor, coube apenas ver o fonema /V/, que aqui assume a mesma importância do /k/, em “Batmakumba”. Já a segunda linha sugere que no final a palavra vai perdendo a velocidade, sugestão dada pela letra “E” no final. E assim, sucessivamente, até se descobrir o vocábulo por inteiro, na última linha.

Em “Batmakumba”, o fonema /k/, segundo Gilberto Gil, “passava a idéia de consumo, de coisa moderna, internacional, pop. E também de um corpo estranho; não sendo uma letra natural do alfabeto português-brasileiro, causava uma estranheza que era também a estranheza do Brasil.”¹³⁴

A idéia inicial dele e de Caetano era fazer uma canção com um dístico que fosse despida de ornamentos e possível de ser cantada por um bando não musical, algo tribal, e que, por isso mesmo, estivesse ligada a um signo da nossa cultura popular, no caso a macumba, “essa palavra nacional para significar todas as religiões africanas, não cristãs”.¹³⁵

Ao evocar a macumba, a dupla tropicalista sugere, ainda, uma das expressões mais populares do modernista Oswald de Andrade inserida numa frase que criticava o verdamarelismo, posteriormente conhecido como grupo Anta, que surge em 1926 encabeçado por Menotti del Picchia, Plínio Salgado e Cassiano Ricardo, que pregava um neo-indianismo caricato e com sua vocação integralista. Sobre o movimento, Oswald diria “uma triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas”. Como podemos ver, além da influência da poesia concreta, os tropicalistas também incluem um dos integrantes do *paideuma* do movimento. As referências a Oswald são muito comuns nas letras tropicalistas, como mostraremos mais adiante. Gilberto Gil ajuda a confirmar isso:

O Oswald estava muito presente na época; nós estávamos descobrindo a sua obra e nos encantando com o poder de premonição que ela tem. A idéia de reunir o antigo e o moderno, o primitivo e tecnológico, era preconizada em sua filosofia: “Batmakumba” é de inspiração oswaldiana. E concretista – na ligação das palavras e na construção visual do k como uma marca, no sentido impressivo, não só expressivo, da criação. Não é só uma canção: é uma música multimídia, poema gráfico, feita também para ser vista.¹³⁶

¹³⁴ RENNÓ, Carlos (org.). *Gilberto Gil - Todas as Letras*. São Paulo: Cia. das Letras. 1996, p. 98.

¹³⁵ Idem, *Ibidem*.

¹³⁶ Idem, *Ibidem*.

Já nos neologismos criados em Batmakumba percebem-se símbolos incorporados de um mundo industrializado, tecnizado, produtor de mitologias contemporâneas massificadas, como super-herói Batman. Podemos perceber isso nas matérias sobre Caetano Veloso, veiculadas na época:

Para Caetano, estar integrado ao Cosmo é (...) encontrar valores supremos em Marilyn Monroe, James Mansfield, Cyll Farney, Hélio Souto, Coronel Limoeiro, Macunaíma, Albertinho Limonta, Mamãe Dolores, Sheik de Agadir, James Bond, Batman – ou seja, todos os personagens que estão presentes em nossa existência cotidiana, trazida pelas bancas de jornais, pelo cinema e pela televisão. “afinal de contas, êste é o país do surrealismo total. Por que se chocar tanto com a minha abertura para o mundo? Antes eu só fazia um tipo de música, procurando acompanhar a tradição. Rompi com tudo. Sou mais para frente. Faço qualquer negócio (...)”.¹³⁷

Se por um lado, Batman (símbolo da cultura norte-americana) se faz presente, por outro o Brasil também está e não é só com a macumba, mas com o orixá Obá, a guerreira mulher de Xangô, que é quem rege um universo “primitivo”, remete à ancestralidade da África e sua representação como força serena vital, e o ritmo importado iê-iê¹³⁸. Vale acrescentar que a melodia de “Batmacumba” também é toda marcada por uma pulsação tribal e é cantada em grupo. Obá, na música, além de uma referência ao orixá também pode ser apenas uma interjeição de saudação. Indo mais além, se juntarmos a última sílaba de macumba (macumbaobá) com o que vem depois, teremos baobá, árvore de origem africana que vive de três a seis mil anos e é considerada sagrada.

Ao confrontar Batman e Obá, que além de figuras antagônicas são de sexos opostos, a dupla tropicalista remete o ouvinte/leitor às teorias de Nietzsche, que fala de Apolo e Dioniso, como forças corporais e estéticas, que trazem à cena da contemporaneidade a tensão tradição/tradução. Em sua primeira obra, *O Nascimento da tragédia, de 1872*, o pensador alemão aponta a fúria dionisíaca como força contraprodutora à serenidade de Apolo na cultura helênica.

Segundo Júlio Diniz¹³⁹, Nietzsche propõe um estado de “embriaguês, potência emocional que destrói os limites do infinito e do individualismo, característico da condição

¹³⁷ ACUIO, Carlos. “O baiano que é de todo mundo”. *Revista Fatos & Fotos*, nº 362, 06/01/68, p. 71.

¹³⁸ Embora o ritmo tenha se popularizado como iê-iê-iê, nomeado com um triplo “iê”, as primeiras notícias das revistas da época (1967-1968) sobre este tipo de música fazem referência a um estilo iê-iê, nomeado com um duplo “iê”. A palavra nasceu a partir das músicas da banda inglesa *The Beatles*, que teve várias de suas canções vertidas para o português pelos compositores da jovem guarda. Iê-iê não é nada mais que uma versão para “yeah, yeah”, palavrinhas que sempre constavam nos versos finais dos refrões das músicas da dupla Lennon e McCartney.

¹³⁹ “O recado do morro – criação e recepção da música popular brasileira”. In: *Literatura e Cultura*. São Paulo: Edições Loyola, 2003, p. 132

dionisiaca, representava o jogo da natureza com o homem. O autor lembra que Nietzsche centrava o seu interesse na constatação de que a tragédia, índice máximo da cultura helênica, teria nascido no espírito da música, paradigmaticamente pela fome de Dioniso e pela luz de Apolo, que dá o elemento plástico estrutural. A conclusão do pensador alemão é de que não haveria “aniquilamento” se não houvesse a tensão entre as duas forças (a dionisiaca e a apolínea). “(...) Se o caos de Dioniso provoca o desencadeamento da fúria do som com/contra o silêncio, physis que *arrebata e aniquila a ordem apaziguadora do equilíbrio*, a serenidade apolínea arquiteta, sob a moldura dos sons, o seu *princípio ordenador* e dominador dos ruídos da natureza”.¹⁴⁰

Quanto às afinidades com a poesia concreta, “Batmakumba” se assemelha aos textos da fase heróica, que vai de 1956 a 1960 (“terra” é de 1956 e “velocidade” é de 1957). Essa fase é normalmente dividida em dois momentos: o “orgânico-fisiognômico” e o “geométrico-isomórfico”. No primeiro, a construção do poema subordina-se ao jogo palavra-puxa-palavra, dando lugar ainda à metáfora e à subjetividade (como “ovonovelo”, “um movimento”, “o â mago do ô mega”). No segundo momento, a composição do poema esgota as possibilidades combinatórias das palavras (“terra”, “uma vez”, “ver navios”, “forma”, “velocidade”).¹⁴¹

Nessa fase os poetas concretos, além de buscarem uma poesia atualizada com a cultura erudita (recorrendo a Pound, Mallarmé, Cummings etc.) e com o seu tempo (os meios de comunicação de massa), produziram poemas geometricamente estruturados, fazendo nascer composições ao mesmo tempo não-figurativas e não-lineares.¹⁴² Em outros poemas, a forma é dada a partir de um processo semelhante à dinâmica que denomina o tema do objeto. É este o caso de “terra”, de Décio Pignatari, e “velocidade”, de Ronaldo Azeredo.

Para analisar forma e conteúdo em “Batmakumba” é preciso voltar ao procedimento concretista denominada isomorfismo, já explicado no início deste capítulo. O isomorfismo composicional, que não é nada mais que o trabalho de identificação entre o conteúdo – o que faz o texto – e a forma – como o texto é disposto na página em branco. Neste caso, as asas de morcego e a máscara que o texto sugere podem muito bem estar

¹⁴⁰ Idem, Ibidem.

¹⁴¹ A divisão da poesia concreta em fases, bem como os exemplos estão no livro *Literatura Comentada – Poesia Concreta*, op. cit.

¹⁴² DINIZ, Júlio. “O recado do morro – criação e recepção da música popular brasileira”. In: OLINTO, Heidrum Krieger e SCHECHOLLHAMMER, Karl Erik. *Literatura e Cultura*. Rio de Janeiro: Editora PUC, 2003, pp. 131-2

associadas ao super-herói Batmam, que a música cita. Os seios podem muito bem ser uma referência ao orixá Obá, única figura feminina que consta no poema. Já o fonema /k/ remete à makumba do texto, que, com /k/, além de causar estranhamento ao leitor, cumpre com os objetivos da dupla de compositores, que serão detalhados mais adiante.

Cabe acrescentar aqui que o isomorfismo não é uma característica apenas da poesia concreta, da bossa nova e do tropicalismo. Compositores alheios as três correntes estéticas também lançaram mão desse procedimento de forma muito competente. É o caso, por exemplo, de Chico Buarque de Hollanda na música *Construção*, na qual as palavras funcionam como tijolos que fazem erguer-se o edifício de onde o operário cai.¹⁴³

De acordo com Haroldo de Campos, para cummings, “o elemento fundamental é a letra”, pois a sílaba já seria, para os propósitos do poeta, “um material complexo”.¹⁴⁴ Cummings elaborou o poema “Bright” realizando um “ideograma do impacto de uma noite estrelada”, sugerindo o brilho das luzes por meio da visualidade das letras em diferentes tipos na palavra “bright” (brIght, bRight, Bright, briGht).

De modo semelhante, Caetano e Gil buscam a analogia quando procuram fazer essa relação som e sentido na palavra bat (que pode soar como bater no sentido tocar um instrumento de percussão e morcego, em inglês). Na montagem dos sons, a ambiência desenha-se primeiramente pela palavra “bat”, que se transforma em “batman” e deságua em “batmakumba, cujo impacto sonoro enriquece significativamente o poema.

As referências aos meios de comunicação de massa pelos tropicalistas, outro procedimento herdado dos poetas concretos, não param em Batman e no iê-iê-iê, citados em “Batmakumba”. Vão muito mais além. Em “Superbacana”, Caetano Veloso aprofunda ainda mais essas questões.

Toda essa gente se engana
Ou então finge que não vê que
Eu nasci pra ser o superbacana
Eu nasci pra ser o superbacana
Superbacana
Superbacana
Superbacana
Super-homem,
Superflit,
Supervinc,

¹⁴³ Para uma análise mais aprofundada desta música, VER: MENESES, Adélia Bezerra. *Desenho Mágico – Poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.

¹⁴⁴ *Teoria da poesia concreta*, op. cit., p. 37.

Superhist
Superbacana,
Estilhaços sobre Copacabana
O mundo em Copacabana
Tudo em Copacabana
Copacabana

O mundo explode longe, muito longe
O sol responde, o tempo esconde
O vento espalha e as migalhas
Caem todas sobre Copacabana
Me engana, esconde o superamendoim
O espinafre, o biotônico
O comando do avião supersônico
Do parque eletrônico,
Do poder atômico
Do avanço econômico

A moeda número um do Tio Patinhas não é minha
Um batalhão de cowboys
Barra a entrada da legião dos super-heróis
E eu, superbacana
Vou sonhando até explodir colorido
No sol, nos cinco sentidos
Nada no bolso ou nas mãos

- Um instante, maestro!

Super-homem
Superflit
Supervinc
Superhist
Superviva
Supershell
Superquentão

Numa verdadeira “sátira-colagem do folclore urbano”,¹⁴⁵ o compositor, além de usar palavras já existentes com o prefixo super, inventa outras para parodiar o consumismo desenfreado propagado pelos meios de comunicação de massa. Aí entram super-heróis (Super-homem) e outros personagens popularizados pela mídia (cowboys) ou objetos que remetam a eles, como o espinafre (Popeye) e a moeda número um (Tio Patinhas). O compositor também não esquece os produtos popularizados pela mídia (o antigripal

¹⁴⁵ Expressão cunhada por Augusto de Campos.

Superhist; supershell, uma brincadeira com a marca de combustível), além do biotônico (Biotônico Fontoura).

Além de criticar os desvarios da publicidade em supervalorizar coisas e pessoas, Caetano não esquece de citar a era tecnológica (O comando do avião supersônico/ Do parque eletrônico,/ Do poder atômico/ Do avanço econômico). Antes de desatar numa profusão de palavras iniciadas pelo prefixo “super”, Caetano, em tom solene/irônico, diz “um instante, maestro!”, numa referência ao programa de TV homônimo comandado pelo apresentador Flávio Cavalcanti, que na época era tido como um dos programas mais cafonas e conservadores da televisão brasileira.

Mas de que forma se dá o diálogo dos poetas concretistas e dos tropicalistas com o novo cenário tecnológico dos meios de comunicação de massa? Ainda na chamada fase ortodoxa do concretismo, os poetas do movimento começaram a realizar algumas incursões no momento tecnológico aberto, em que os agentes lutam para impor certas práticas e pontos-de-vista. O momento pedia uma modificação das formas tradicionais da poesia e, como complemento, que se pusesse à prova os limites do cenário tecnológico-cultural. Flora Süssekind aborda muito bem essa questão:

Foi também em fins dos anos 50, em pleno otimismo desenvolvimentista, que se iniciou um dos diálogos mais proveitosos entre poesia, tecnologia e espetáculo no Brasil. Porque, sem medo de olhar de frente publicidade, outodoors, televisão, foram os poetas concretos paulistas que, na virada da década, redefiniram o livro enquanto objeto, procuram modificar o olhar do leitor de poesia, agora também um espectador do poema. E trabalharam e recriaram logotipos, objetos industriais, recursos de media. Às vezes, comercialmente até. O nome Lubrax, por exemplo, como se sabe, é criação de Décio Pignatari.¹⁴⁶

O próprio Décio é autor de um poema (“Beba Coca Cola”¹⁴⁷, de 1957), criado a partir do slogan do refrigerante mais vendido no mundo e que estava mais presente no *mass media*, além de ser considerado símbolo do imperialismo ianque.

¹⁴⁶ “Poesia & Media”. In: SÜSSEKIND, Flora. *Papéis Colados*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003, p. 231.

¹⁴⁷ Escrito em 1957, mas só publicada em *Noigandres* 4, em 1958. Incluída posteriormente em *Poesia Pois é Poesia*. Op. Cit. p. 128.

beba coca cola
 babe cola
 beba coca
 babe cola caco
 caco
 cola
 cloaca

Neste poema, considerado um clássico da poesia concreta, Décio Pignatari usa recursos modernos do anúncio para fazer uma crítica não apenas do produto como da forma persuasiva da propaganda que o divulga. *Beba*, *babe*, *coca*, *caco*, aqui se transformam numa desmontagem dos signos do refrigerante, e, no final, a síntese desses elementos sonoros em *cloaca*, cujo conteúdo é fossa, coleta de esgoto, latrina, lugar sujo e fétido.

A interferência desses elementos no espaço branco da página tem como finalidade checar a estrutura visual do anúncio de propaganda tornando negativa sua mensagem e pretendendo assim constituir-se em crítica suficiente ao processo de consumo. Heloísa Buarque de Hollanda o classifica como “uma espécie de propaganda industrial corrosiva”.¹⁴⁸ Mas, por outro lado, a estetização mesma do poema que se quer técnico, limpo e qualificado como a própria linguagem do sistema o reverte em objeto de consumo. É um curioso exemplo de poesia participante, entre outros, num momento tão rigorosamente formal. O poema é de 1957.

Assim como na poesia concreta, o mesmo refrigerante também se faz presente no tropicalismo. Em “Alegria, Alegria”, Caetano Veloso cita a Coca-Cola numa atitude vã do eu lírico que, enquanto saboreia a bebida é pressionado a casar (“Eu tomo uma Coca-Cola/Ela pensa em casamento”). Ainda no tropicalismo, as referências ao mundo da publicidade também aparecem em pelo menos mais duas canções: “Paisagem Útil”, também de Caetano, e “Parque Industrial”, de Tom Zé. Na primeira, que no título faz uma referência à “Inútil Paisagem”, de Tom Jobim, Caetano, nos versos finais, causa estranheza no leitor/ouvinte ao esboçar versos que parecem líricos, mas são quebrados pela imagem que desvendam:

¹⁴⁸ *Impressões de Viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*, op. cit., p. 40

(...)

Mas já se acende e flutua
No alto do céu uma lua
Oval, vermelha e azul
No alto do céu do Rio
Uma lua oval da Esso
Comove e ilumina o beijo
Dos pobres tristes felizes
Corações amantes do nosso Brasil

A estranheza causada pela forma (oval) e pelas cores (vermelha e azul) da lua é neutralizada quando o poeta esclarece se tratar de um luminoso da marca de combustíveis Esso. A “lua” que brilha e flutua no texto do compositor está longe de ser o satélite, sem metáfora, desmistificada, despojada do velho segredo de melancolia do poema de Bandeira, por exemplo. É, na verdade, uma falsa lua, que ironicamente comove e ilumina um ato de amor dos casais, que não passam de “pobres, tristes, felizes”.

Em “Parque Industrial”, Tom Zé critica a ideologia ufanista-desenvolvimentista e os estereótipos da indústria cultural, seja na publicidade (“Têm garotas-propaganda/ Aeromoças e ternura no cartaz/ Basta olhar na parede/ Minha alegria num estante se refaz”) ou pelos meios de comunicação de massa que banalizam a violência (“E tem jornal popular que nunca se espreme/ Porque pode derramar/ É um banco de sangue encadernado/ Já vem pronto e tabelado/ E somente folhear e usar/ Porque é made, made, made, made in Brazil”).

A expressão “indústria cultural” foi cunhada pelos pensadores alemães Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, no livro *Dialektik der Aufklärung* (*Dialética do iluminismo*, ou do Esclarecimento, conforme a tradução), de 1947. Adorno, em conferências radiofônicas feitas na Alemanha em 1962, explicaria que, tratando do problema da cultura de massa, Horkheimer e ele haviam decidido descartar este termo para marcar suas diferenças ideológicas em relação aos “advogados da coisa”:

(...) Estes pretendem, com efeito, que se trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas, em suma, da forma contemporânea da arte popular. Ora, dessa arte a indústria cultural se distingue radicalmente. (...) Em todos os seus ramos fazem-se, mais ou menos segundo um plano, produtos adaptados ao consumo das massas e que em grande medida determinam esse consumo.¹⁴⁹

¹⁴⁹ ADORNO, Theodor W. “A indústria cultural”. In: COHN, Gabriel (org.). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/Editora da Universidade de São Paulo, 1971, p.287.

Sobre toda a cultura de massas, os dois pensadores da Escola de Frankfurt fazem pesar uma rígida “razão planificadora”. A indústria cultural apresenta-se, assim, como um descomunal liquidificador de massas. “Filmes, rádio e semanários constituem um sistema”, escreveram os dois bem antes do advento da televisão. “Cada setor se harmoniza em si e todos entre si. A racionalidade técnica daí resultante é a racionalidade do domínio – as massas aprendem a ouvir, nos meios de comunicação, a “voz do seu senhor”. E os prejuízos para arte são muitos, uma vez que seu uso se torne “acessível para todos como o uso dos parques”. No âmbito da indústria cultural, as “produções do espírito” não são mais também mercadorias, mas o são integralmente, e a técnica antes interna à obra de arte, passa a ser externa: a distribuição e a reprodução mecânica suplantam em importância a própria produção do objeto estético.

Certos da “liquidação do indivíduo”, a dupla de pensadores terminou por adotar o “conceito-fetichismo” de “homem-massa”. Umberto Eco, que classificou esta teoria da dupla como “crítica apocalíptica”, procurou “desfetichizar” o conceito de indústria cultural. Ele traça a origem da indústria cultural na invenção da imprensa por Guttemberg e, posteriormente, nos romances populares. Sua consolidação se dá com o surgimento dos jornais e, concomitantemente, dos primeiros condicionamentos externos ao fator cultural: o periódico é um produto com um número fixo de páginas a serem escritas todos os dias, não importando se o jornalista terá ou não a necessidade “interna” de escrever. Não por acaso, o surgimento dos jornais coincide com o nascimento das idéias de igualdade social e com as revoluções burguesas. Eco considera inequívoca a relação entre o aparecimento dos *mass media* e o momento em que as massas ingressam na história pela primeira vez como protagonistas.

Na visão do autor de *O Nome da Rosa*, a indústria cultural é um “sistema de condicionamentos” conexos a esses fenômenos históricos – condicionamentos tais que incidem sobre a cultura como um todo. Isso não significa que todos os meios de comunicação de massa estejam, como dão a entender Adorno e Horkheimer, sob o domínio de uma monolítica razão planificadora. Eco resguarda uma grande margem de ação individual: “Colocar-se em relação dialética, ativa e consciente com os condicionamentos da indústria cultural tornou-se, para o operador de cultura, o único caminho para cumprir sua função”.¹⁵⁰

¹⁵⁰ In: *Apocalípticos e Integrados*, op. cit. 127.

Assim como para os poetas concretos, para os tropicalistas não interessa distanciar-se e denunciar o consumismo desenfreado da sociedade. Se assim procedessem, estariam se aproximando da música de protesto. Diante da atitude cínica dos chamados músicos de protesto – que rejeitavam o mercado musical, mas se submetiam a ele –, o cinismo tropicalista é o preço que se deve pagar para experimentar com seus próprios corpos¹⁵¹ nos cenários dos meios de comunicação de massa da sociedade de consumo.

A duas correntes estéticas, segundo Aguilar,¹⁵² “interpretaram a explosão dos meios como a crise dos arquivos nacionais e folclóricos, e a impossibilidade do nacionalismo como resposta artística e sociocultural (a defesa de uma cultura popular e nacional não adulterada pela presença estrangeira havia sido muito vigorosa ao longo de toda a década)”.

As ligações da poesia concreta e do tropicalismo com a indústria cultural e com os *mass media* é uma questão da maior importância, mas não só para a compreensão de ambos. Ao pensar as relações dessas duas correntes com a comunicação de massas não se está pensando numa relação arbitrária, devida unicamente ao programa desses movimentos; pelo contrário: está-se pensando uma relação que se estabelece no miolo da literatura contemporânea do Brasil.

Assim como os poetas concretos, os tropicalistas, ao incluir elementos ligados à indústria cultural em suas canções, não estavam fazendo mais do que assumir e “internalizar” os condicionamentos comerciais, culturais e técnicos de seu tempo. Renegá-los ou ignorá-los seria uma atitude romântica, análoga a dos operários que destruíam teares nos primórdios da revolução industrial.

Se por um lado, os poetas concretos lançaram mão do *mass media* para divulgar seus trabalhos, como a revista e o jornal; os tropicalistas também fizeram o mesmo, usando os discos, os programas de auditório (*Discoteca do Chacrinha*) e tiveram seu próprio espaço na televisão brasileira, com o programa *Divino, Maravilhoso*, espaço que foi usado até para oficializar o fim do tropicalismo.

“Geléia Geral”, letra de Torquato Neto musicada por Gilberto Gil, também guarda muitas semelhanças com os procedimentos concretistas. Aliás, Torquato Neto, de todos os tropicalistas é o compositor mais influenciado pelos concretistas e também por Oswald de

¹⁵¹ Para McLuhan, os meios são uma “extensão do corpo”. E nessa extensão, os tropicalistas utilizaram a violência e a agressividade do movimento *hippie* e da *performance* para sensibilizar tatilmente a distância que os meios impunham.

¹⁵² *Poesia Concreta Brasileira – As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*, op. cit., p.143.

Andrade, inclusive depois da fase áurea do tropicalismo. Ele sempre procurou demonstrar uma profunda preocupação com uma linguagem que se afirmasse tanto pela oscilação como pela estética do fragmento. Essa característica na obra do poeta piauiense já virou até dissertação de mestrado¹⁵³. Poucos resumiram tão bem a linguagem torquateana como Décio Pignatari:

Torquato era um criador-representante da nova sensibilidade dos não-especializados. Um poeta da palavra escrita que se converteu à palavra falada, não só à palavra falada idioletal brasileira, mas à palavra falada internacional. A palavra falada do português do Brasil – e não o brasileirês, fosse piauiense, baiano, carioca ou paulista. Não era de folclorizar a língua. Nisto seguia João Gilberto mais de perto do que os seus companheiros baianos. Era mais de ideologia do que de magia.¹⁵⁴

Voltando à “Geléia Geral”, a influência concretista já se dá na própria expressão que batiza a canção. Em um texto escrito para a edição número cinco da revista *Invenção*, publicação que circulou entre dezembro de 1966 e janeiro de 1967,¹⁵⁵ Décio Pignatari, numa resposta ao poeta Cassiano Ricardo, que já tinha sido modernista, já tinha colaborado com os concretistas, mas naquele momento disse esperar que eles (os concretistas) “afrouxassem o arco”. No artigo, sem pontos nem vírgulas e repleto da conjunção e na forma latina de uso comercial (&), Décio termina afirmando: (...) & certa vez um bi-acadêmico poeta de “vanguarda” nos disse: o arco não pode permanecer tenso o tempo todo um tem de afrouxar & um dia vocês têm de afrouxar & nós: *na geléia geral brasileira alguém tem de exercer as funções de medula e de osso* &¹⁵⁶

Depois da música, “geléia geral” terminou virando uma expressão para caracterizar a diversidade, a confusão, a contradição e a desordem do Brasil. A própria imprensa se encarregou disso. Em duas matérias sobre o tropicalismo, publicadas em datas diferentes e em periódicos diferentes, isso fica bem claro:

Há 25 anos, eles fizeram uma tremenda geléia geral. Abacaxis, palmeiras, Vicente Celestino, Bahia, Oswald de Andrade, Wanderley Cardoso, Chacrinha, O Rei da Vela e Gláuber Rocha caíram no liquidificador dos baianos baianos Caetano e Gil, do piauiense

¹⁵³ Sobre o assunto, consultar *Torquato Neto – uma poética de estilhaços*, de Paulo Andrade. São Paulo: Annablume, 2002.

¹⁵⁴ SALOMÃO, WALY e DUARTE, Ana Maria Silva de Araújo. *Torquato Neto – Os Últimos Dias de Paupéria*. São Paulo: Editora Max Limonad, 1982, p. 14.

¹⁵⁵ *Teoria da Poesia Concreta*, op. cit., p. 171.

¹⁵⁶ “& se perceberem que poesia não é linguagem...”. In: *Teoria da Poesia Concreta*, op. cit., p. 171. grifo nosso.

Torquato Neto e outros bichos, chacoalhando a produção cultural brasileira, especialmente a música. Era a Tropicália. Durou um ano. Perdão, é para sempre (...).¹⁵⁷

E onze anos depois:

Quando o LP Tropicália chegou às lojas, há 35 anos, Gilberto Gil ainda não sonhava chefiar um ministério e pregava a importância de se devorar referências artísticas e ruminá-las em provocação verde-amarela. Ele se referia à diversidade cultural brasileira como “a geléia geral brasileira/ que o Jornal do Brasil anuncia”, na canção *Geléia Geral*.¹⁵⁸

Note-se que, em ambas as matérias, a expressão “geléia geral” serve para denominar a diversidade cultural, tanto do movimento tropicalista, no caso da primeira; como a do Brasil, na segunda.

A letra é uma verdadeira crônica do Brasil do final dos anos sessenta, toda montada a partir de influências concretistas e dos manifestos do modernista Oswald de Andrade.

A paródia aos hinos patrióticos, procedimento já usado por Décio Pignatari no poema “Música de Coreto da Minha Autoria na Oportunidade das Exéquias de um Venéreo Ancião”, de *Bufoneria Brasiliensis*¹⁵⁹ (“Sentiram da esperança as águas rápidas”), que nos remete ao Hino do Brasil (“Ouviram do Ipiranga às margens plácidas”) está presente em “Geléia Geral” (“Salve o lindo pendão dos seus olhos e a saúde que o olhar irradia”), uma paródia explícita ao “Hino da Bandeira” (Salve, lindo pendão da esperança). E por que não acrescentarmos Castro Alves, com “Navio Negreiro” (“Auriverde pendão da minha terra/ que a brisa do Brasil beija e balança”), poema que, coincidentemente, teria um excerto seu musicado e gravado por Caetano Veloso em 1997.

Nas paródias tropicalistas, principalmente as de Torquato Neto, sempre aparecem duas orientações significativas, duas vozes. Essas duas vozes nunca seguem a mesma orientação, mas se opõem e rivalizam uma com a outra. O poeta apropria-se de vários discursos, mas em seguida os hostiliza. Noutras palavras, “toma a palavra indefesa e sem reciprocidade do outro e a reveste da significação que ele, o autor, deseja, obrigando-a a servir aos seus novos fins”.¹⁶⁰

¹⁵⁷ MAGNO Simone. “Tropicália – O melhor da cafonice musical”. In: Revista *Ele e Ela*, setembro de 1992, p.71.

¹⁵⁸ “Antropofagia atualizada”. Jornal do Brasil, Caderno B, 11 de novembro de 2003, p. B4.

¹⁵⁹ Poema publicado originalmente em *Noigandres* 5, em 1962, e depois incluído em *Poesia Pois é Poesia* (1950-2000), antologia de poemas de Décio Pignatari publicada pela Ateliê Editorial e Editora Unicamp, em 2004.

¹⁶⁰ BAKHTIN, Mikhail. Problemas da Poética de Dostoiévski. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 168.

Para Bakhtin, a marca fundamental da paródia é o seu caráter polifônico, que a faz absorver um texto para depois repeli-lo recriando-o num modelo próprio. Ela não se reduz a uma mera repetição do texto primitivo, mas soa como um eco deformado e as palavras do Outro se revestem de algo novo, tornam-se bivocais. A letra de “Geléia Geral” diz:

Um poeta desfolha a bandeira
E a manhã tropical se inicia
Resplandente, cadente, fagueira
Num calor girassol com alegria
Na geléia geral brasileira
Que o Jornal do Brasil anuncia

Ê, bumba-yê-yê-boi
Ano que vem, mês que foi
Ê, bumba-yê-yê-yê
É a mesma dança, meu boi

”A alegria é a prova dos nove”
E a tristeza é teu porto seguro
Minha terra é onde o sol é mais limpo
E Mangueira é onde o samba é mais puro
Tumbadora na selva-selvagem
Pindorama, país do futuro

Ê, bumba-yê-yê-boi (...)

É a mesma dança na sala
No Canecão, na TV
E quem não dança não fala
Assiste a tudo e se cala
Não vê no meio da sala
As relíquias do Brasil:
Doce mulata malvada
Um LP de Sinatra
Maracujá, mês de abril
Santo barroco baiano
Superpoder de paisano
Formiplac e céu de anil
Três destaques da Portela
Carne-seca na janela
Alguém que chora por mim
Um carnaval de verdade
Hospitaleira amizade
Brutalidade jardim

Ê, bumba-yê-yê-boi (...)

Plurialva, contente e brejeira
Miss linda Brasil diz "bom dia"
E outra moça também Carolina
Da janela examina a folia
Salve o lindo pendão dos seus olhos
E a saúde que o olhar irradia

Ê, bumba-yê-yê-boi (...)

Um poeta desfolha a bandeira
E eu me sinto melhor colorido
Pego um jato, viajo, arrebento
Com o roteiro do sexto sentido
Foz do morro, pilão de concreto
Tropicália, bananas ao vento

Ê, bumba-yê-yê-boi (...)

Ainda com relação à paródia a outros textos, é encontrada em “Geléia Geral” uma apropriação de versos da “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias (“Minha terra tem palmeiras, onde canta o sabiá”). Ou seria uma paródia da paródia deste poema feita por Oswald, em “Canto do Regresso à Pátria”¹⁶¹ (“Minha terra tem palmares/ Onde gorjeia o mar”)? Seja paródia a um ou outro (ou a ambos), o fato é que Torquato subverte-o(s) e o(s) atualiza ao recorrer ao nome de uma famosa escola de samba do Rio de Janeiro para elogiar o Brasil.

Oswald também se faz presente no verso, “a alegria é a prova dos nove”, que Torquato foi buscar no “Manifesto Antropófago”, escrito em 1928, mas aqui, mais uma vez, Torquato subverte-o com a frase seguinte “e a tristeza é teu porto seguro”. Aliás, o que não falta são referências ao modernista em várias partes da música: ao vislumbrar o Brasil como Pindorama e ao incluir a expressão “brutalidade jardim”, Torquato está evocando Oswald. Pindorama, palavra muito utilizada pelo poeta modernista, é como os índios caraíbas chamavam o Brasil. Já a expressão “brutalidade jardim” foi retirada do livro *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald, lançado em 1924.

O livro de Oswald não é dividido em capítulos, mas em “episódios-fragmentos, numerados”, como bem definiu Haroldo de Campos. Composto de fragmentos que vão se justapondo por uma técnica de montagem, o livro de Oswald rompe com todos os procedimentos da narrativa tradicional feita até então no Brasil. Abolindo as fronteiras

¹⁶¹ ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. São Paulo: Editora Globo, 1990, p. 139.

entre prosa e poesia, *Memórias Sentimentais de João Miramar* condensa, em frases de síntese telegráfica, um conjunto de impressões simultâneas e apresenta uma visão satírica dos pequenos e convencionais dilemas de uma burguesia provinciana. A expressão “surrupitada” por Torquato Neto (“Brutalidade jardim”) do livro de Oswald de Andrade aparece no final do “episódio-fragmentos numerado” intitulado “52. INDIFERENÇA”:

(...)

Os poetas de meu país são bananas negras
Sob palmeiras
Os poetas de meu país são negros
Sob bananeiras
As bananeiras do meu país
São palmas calmas
Braços de abraços desterrados que assobiam
E saias engomadas
O ring das riquezas

Brutalidade jardim
Aclimatação

Rue de La Paix
Meus olhos vão buscando gravatas
Como lembranças achadas.¹⁶²

Note-se que as imagens construídas pelo escritor recorrem, assim como a letra de Torquato, a elementos que expõem o aspecto tropical do Brasil (bananas, bananeiras, palmas).

Voltando à paródia de Torquato aos hinos, nos quatro casos (“O Hino do Brasil”, “Canção do Exílio”, “Canto de Regresso à Pátria” e o manifesto de Oswald), a paródia assume um caráter totalmente diferente da intenção desses textos, ou seja, Torquato usa fontes distintas para arquitetar seu discurso. Com esse procedimento, o poeta tropicalista termina por enveredar por um caminho que é uma das características fundamentais da literatura contemporânea. Pelo menos, é a essa conclusão que se chega a partir das teorias de Haroldo de Campos. Para ele, uma das características da literatura contemporânea, inclusive daquela marcadamente metalingüística, está justamente no dialogismo, no sentido em que no interior da linguagem se faz paródia de uma série de outros discursos.¹⁶³

¹⁶² ANDRADE, Oswald de. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Círculo do Livro, sd, p. 34

¹⁶³ *Metalinguagem – Ensaios de Teoria Crítica e Literária*. op. cit., p. 79.

Como através das paródias tropicalistas se chegou ao dialogismo, cabem aqui algumas observações sobre essa categoria bakhtiniana. Embora não pretendamos esgotar o tema aqui, já que ele atravessa todo este trabalho, cabe algumas considerações que serão retomadas de outras formas ao longo dele.

O dialogismo se refere à relação entre o texto e seus outros, não só em formas bastante cruas e óbvias como o debate, a polêmica e a paródia, mas também em formas muito sutis e difusas, relacionadas com as ressonâncias: as pausas, a atitude implícita, o que se deixou de dizer, o que deve ser deduzido. Embora na origem o dialogismo seja interpessoal, aplica-se também por extensão à relação entre as línguas, as literaturas, os gêneros, os estilos e até mesmo as culturas. Para Bakhtin, os gêneros, as linguagens e até mesmo as culturas em sua totalidade são suscetíveis à “iluminação recíproca”.

As relações dialógicas –fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância.¹⁶⁴

A palavra relaciona-se verticalmente com o *corpus* literário anterior, o que Bakhtin chama de ambivalência, e Julia Kristeva chama de intertextualidade. O termo, adaptado por Julia Kristeva do conceito de dialogismo e polifonia de Bakhtin, refere-se originalmente às relações interdiscursivas entre gêneros distintos, que caracterizam várias manifestações da cultura popular ao longo da história: “Todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção, transformação em um outro texto”.¹⁶⁵

O dialogismo, no sentido mais amplo, se refere às possibilidades abertas e infinitas geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, toda a matriz de enunciados comunicativos em que se situa um dado enunciado. O dialogismo é, nesse sentido, extremamente relevante não só para os textos canônicos da tradição literária e filosófica do ocidente (diálogos socráticos, debates e desafios medievais etc.) como também para os textos não-modelares. Além disso, é de importância central até para os enunciados que convencionalmente não se consideram como “textos”.

Voltando à *Geléia Geral*, a música mistura influências positivas (antropofagia, concretismo) e negativas (hino, que é um símbolo do poder oficial; Carolina, a musa de Chico Buarque, que aqui aparece como símbolo da passividade, porque fica, da janela,

¹⁶⁴ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 42.

¹⁶⁵ KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Semánalise*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 64.

olhando o tempo passar). Já a realidade tropical nacional é flagrada como uma “geléia geral”, não algo contínuo e homogêneo, mas uma coisa interrompida, fragmentária e mesmo contraditória.

2.4. Revisionismo do noigandres

De todas as vanguardas poéticas contemporâneas brasileiras que serão confrontadas com o tropicalismo, a poesia concreta é a única que, com certeza, exerceu influência direta sobre o tropicalismo. Para mostrar isso, não é preciso ir longe: o grupo Noigrandes foi o único com o qual os tropicalistas tiveram contato pessoal e sobre quem exerciam uma influência forte nas suas músicas.

Como o tema aqui é influência, cabe algumas observações sobre este termo. Para isso, serão utilizadas as teorias do crítico norte-americano Harold Bloom sobre o assunto. Segundo o autor, a palavra “influência” recebeu o sentido de “ter poder sobre o outro” já no latim escolástico de Tomás de Aquino, mas por muitos séculos não iria perder o sentido radical do influxo”, nem o sentido básico de emanção ou força vinda das estrelas sobre a humanidade.¹⁶⁶

No sentido que interessa aqui, de influência poética, a palavra, segundo Bloom, é muito tardia. Para explicar a influência com este sentido, Bloom recorre a vários autores, dentre os quais Ben Jonson, para quem influência seria “poder converter a substância ou riqueza de outro poeta para nosso próprio uso. Escolher um homem excelente acima do resto, e assim segui-lo até tornarmo-nos ele mesmo, ou tão semelhantee a ele quanto uma cópia pode ser tomada pelo original”.

Não se chega a tanto para mostrar ressonâncias da poesia concreta sobre o tropicalismo, mesmo porque este último se trata de uma vanguarda poética contemporânea aberta a várias influências. Bloom ajuda a resolver este impasse:

(...) Mas a influência poética *não precisa tornar os poetas menos originais*; com a mesma freqüência os torna mais originais, embora não por isso necessariamente melhores. Não se pode reduzir as profundezas da influência poética a um estudo de fonte, à história das idéias, ao modelamento de imagens. A influência poética é necessariamente o estudo do ciclo vital do poeta como poeta. Quando esse estudo leva em conta o contexto em que se dá esse ciclo vital, é obrigado a examinar ao mesmo tempo as relações entre poetas como

¹⁶⁶ BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência – Uma Teoria da Poesia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002, p. 76.

casos semelhantes ao que Freud chamou de romance familiar, e como capítulos na história do moderno *revisionismo*.¹⁶⁷

Quando fala em revisionismo, Bloom leva o leitor a, sem desconsiderar a influência, ampliar as relações de afinidades entre a poesia concreta e o tropicalismo. Além da influência, a relação entre os dois movimentos estaria mais para a categoria denominada por Bloom de “desleitura”. Para ele, a “influência” poética não seria a passagem de imagens e idéias de poetas para seus sucessores, mas uma outra coisa:

A influência, como a concebo, significa que *não* existem textos, apenas relações *entre* os textos. Estas relações dependem de um ato crítico, uma desleitura ou desapropriação, que um poema exerce sobre outro, e isto não difere em gênero dos necessários atos críticos que todo leitor forte realiza com todo texto que encontra. A relação de influência governa a leitura assim como governa a escrita, e a leitura, portanto, é uma “desescrita” assim como a escrita é uma desleitura. Com o prolongamento da história literária, toda poesia se torna necessariamente crítica em verso, bem como toda crítica se torna poesia em prosa.¹⁶⁸

Continuando com o raciocínio de Bloom, o leitor forte, cujas leituras terão importância não só para ele como também para outros, partilha assim dos dilemas do revisionista, que deseja encontrar sua própria relação original com a verdade, seja em textos ou na realidade, mas que também deseja abrir os textos recebidos aos sofrimentos dele próprio, ou ao que chama de sofrimentos da história.

Mas, na visão de Bloom, o que seria um revisionista? Ele diz que revisionismo “é um redirecionamento ou uma segunda visão, que leva a uma reestimativa ou uma reavaliação. Podemos arriscar a fórmula: o revisionista se esforça por ver outra vez, de modo a *estimar* e *avaliar* diferentemente, de modo a então *direcionar* “corretivamente”. As aspas usadas por Bloom nesta última palavra deixa o leitor livre para interpretar que não existe uma forma correta de direcionar, mas uma forma *aparentemente* correta. Levando-se isso em conta, se pode afirmar que, nos termos de Bloom, os tropicalistas são revisionistas dos poetas concretos brasileiros.

¹⁶⁷ Idem, p. 58. Grifo nosso.

¹⁶⁸ BLOOM, Harold. *Um Mapa da Desleitura*. Rio de Janeiro: Imago, 1995, p. 15.

Instauração praxis: sem paideumas e “mãedeumas”

Até surgir a instauração praxis, em 1962, apenas três vanguardas poéticas contemporâneas tinham sido lançadas no Brasil: poesia concreta (1957), tendência (1957) e neoconcretismo (1959). Esta última nasceu a partir de uma dissidência com a poesia concreta, já discutida no capítulo anterior. Os neoconcretos – liderados por Ferreira Gullar, que já tinha participado da poesia concreta, também – posicionam-se contra a poesia apenas cerebral e racionalista dos concretistas; e contra o predomínio da máquina, da cibernética e a tecnocracia. Era uma poesia que, antes de mais nada, procurava ser mais subjetiva, repondo o “eu” do poeta no texto. Os neoconcretos também teorizaram sobre o que passou a chamar de “não-objeto”, uma designação para o objeto artístico fora do circuito utilitário.

É importante notar que, teoricamente, as diferenças entre poesia concreta e neoconcretismo são muito sutis. Pode-se afirmar que estão no plano da percepção: o ponto de vista da Gestalt é adotado pelo concretismo. No neoconcretismo, Ferreira Gullar, em suas manobras anticoncretas, faz da fenomenologia (Merleau-Ponty e Suzanne Langer) o principal instrumento teórico do movimento diante do reducionismo tecnicista (baseado no cientificismo da cibernética, da teoria da informação, por exemplo) do grupo concreto.

Voltando à praxis, o primeiro manifesto¹⁶⁹ deste movimento poético surge em 1962, publicado originalmente como posfácio do livro *Lavra Lavra*, de Mário Chamie, poeta que já tinha pertencido à equipe da revista *Invenção*, dos poetas concretos. O surgimento da poesia praxis coincide com um momento em que se discutia no Brasil o papel social da poesia ou a sua participação como veículo de divulgação das questões sociais. Por conta disso, o movimento já nasce com textos teóricos atualizados e procura idealizar uma vanguarda poética que reclama por uma “reforma” estética e demonstra preocupação com as questões sociais.

A poesia praxis, entre outras coisas, tentou corrigir as falhas identificadas por Chamie, o teórico do movimento e seu principal poeta, nas vanguardas poéticas

¹⁶⁹ Em Poema-Praxis (manifesto didático), escrito em outubro de 1961, o texto, com 26 páginas, já começa dizendo que “Lavra Lavra” lança e instaura o poema-praxis”.

imediatamente anteriores, principalmente o grupo Noigandres. Em relação à poesia concreta, mesmo com características próprias, praxis foi acusada de oportunista e pastiche, além de “restauração” e “dissidência-diluição” da poesia lançada pelos irmãos Campos e Décio Pignatari. Mário Chamie, por outro lado, devolveu na mesma moeda as acusações.

A vanguarda praxis espera que no futuro, com as transformações revolucionárias da sociedade, a literatura-praxis instale-se definitivamente, “abolindo a história da literatura escrita de autores”. É de posse dessa recusa à tradição literária discursiva e de autor, que a vanguarda praxis desenvolve uma severa crítica ao concretismo. Segundo o “Manifesto Didático”, os concretistas estariam presos ao mito literário” numa opção – a mesma que marca historicamente a atuação das vanguardas – pela constituição em equipe, em escola literária. Nesse sentido o concretismo estaria incorrendo numa “alienação do autor”, que pela “compensação feminina e onívora da pesquisa que produz mais experiências de comprovação (objetos pesquisados) do que obras”; quer pelo “ritual da bibliografia”, o “ritual do autor pelo autor”, de que o *paideuma* concretista seria uma expressão evidente.

Ainda em relação ao concretismo, a vanguarda praxis rejeita sua intervenção que privilegia a área de consumo, em que o poema – ainda que procurando fazê-lo criticamente – acaba reproduzindo-se como objeto industrial ou “propaganda”, repetindo um efeito de consumo. O poema-praxis opta, então – e o faz enquanto opção política –, por abandonar o trabalho na área de consumo, que considera apenas um efeito, em favor de “áreas de levantamento” ligadas ao modo e às relações de produção, cujas contradições, essas sim, deveriam ser superadas. É dessa forma que os poemas passam a atuar na área ligada à situação do homem do campo (e, num segundo momento, na área da produção industrial).

Das quatro vanguardas poéticas contemporâneas brasileiras abordadas nesta dissertação, praxis é a mais profícua em manifestos e plataformas por conta da imensa quantidade de textos publicados, vários deles extensos e complexos. Os manifestos, plataformas, textos e documentos críticos do movimento estão reunidos no livro *Instauração Praxis*¹⁷⁰, de Mário Chamie, dividido em dois volumes, e serão comentados ao longo deste capítulo.

De acordo com o “Manifesto Didático”, o poema praxis “é o que organiza e monta, esteticamente, uma realidade situada, segundo três condições de ação: a) o ato de compor;

¹⁷⁰ Os dois volumes do livro reúnem os textos publicados na revista *Praxis*, lançada em São Paulo, e que teve cinco edições. A revista, que teve uma edição pequena, durou de 1962 a 1966.

b) a área de levantamento da composição; c) o ato de consumir”.¹⁷¹ Utilizando três excertos de poemas de *Lavra Lavra*, Mário Chamie explica cada uma dessas condições. Para ele, o ato de compor é formado por três elementos fundamentais. O primeiro é o espaço em preto; o segundo, a mobilidade intercomunicante das palavras; e o terceiro, o suporte interno de significados. No que concerne ao ato de compor, diz Chamie:

O poema-praxis tem seu primeiro momento no projeto semântico; ele é consciência constituinte e constituída porque, nesta condição, é autônomo e independente ainda da área de levantamento. Muitos poetas ficaram no ato de compor e nele se alienam, Mallarmé é o líder.¹⁷²

A “consciência constituinte e constituída” a que se refere o poeta nada mais é do que a fusão da dicotomia significante/significado. Ressalte-se, ainda, neste trecho do manifesto, algumas farpas de Chamie contra Mallarmé, um dos integrantes do *paideuma* da poesia concreta. É muito comum nas defesas de Chamie da poesia praxis o ataque aos poetas concretos. Ele sempre procura fundamentar suas idéias a partir do ataque às vanguardas anteriores.

Uma das primeiras críticas que Chamie dirigiu às vanguardas diz respeito ao que ele chama de “ritual do autor pelo autor”, que seria a adoção exclusivista do elenco de autores que sirvam de abono tutelar aos programas do movimento mais novo. Numa entrevista para o *Suplemento Literário*, de *O Estado de S. Paulo*, em 1966, o autor é enfático: “Dispensamos o parternalismo dos paideumas e o maternalismo das mãedeumas... O comportamento que apela para o “elenco de autores” faz-se à custa de um processo arbitrário de eliminação por comparação e/ou oposição”.¹⁷³

Para Chamie, os poetas concretos tinham uma noção excludente de vanguarda. A prova disso é que, segundo o autor, eles reduziram a pluralidade de 22 à prevalência do “poema-minuto” de Oswald de Andrade e outras adjacências. Para Chamie, em termos de linha evolutiva, os poetas concretos “atrelaram o poema-minuto ao ideograma chinês, via Pound e Fenollosa. Intercalaram, nesse enlace, a idéia de *paideuma*, que, desde Frobenius, significa a seleção de poucos para a obediência de muitos”.¹⁷⁴ Na visão de Chamie, ao eleger seu *paideuma*, os poetas concretos emblematizaram a única linha “válida” e possível

¹⁷¹ CHAMIE, Mário. *Lavra Lavra*. São Paulo: Massao Ohno Editora, 1962, p. 113.

¹⁷² Idem, p. 113.

¹⁷³ CHAMIE, Mário. *Instauração Praxis* v.1. São Paulo: Quíron, 1974, p. 251

¹⁷⁴ “Mário Chamie: a palavra-poema e a poesia em movimento”. Entrevista de Mário Chamie concedida a Rodrigo Petrônio e publicada no site www.secrel.com.br/jpoesia/ag34chamie.htm. Acessado em 23 de dezembro de 2005.

de criatividade poética. “Tamanho fetiche normativo batia de frente com o direito à controvérsia, ao dissenso e, sobretudo, com a “práxis” da subjetividade individual e transgressora do artista. Face a essa postura, a modernidade plural do modernismo, segundo ele, encolhia-se e regredia à regras dogmáticas do tipo: o verso morreu; a palavra é “coisa” inerte e neutra; o poema é “objeto” (não “interpreta objetos externos”); o “conteúdo de um poema é a sua estrutura” etc.

Voltando ao manifesto didático, o “poema-praxis” sugere uma leitura de “trás para frente”, pois, sem a explicação teórica, a boa compreensão do livro fica comprometida. “Vejam, agora, a mobilidade, o poema pode tornar-se um campo de defesa fechado ao leitor. Torna-se hermético”.¹⁷⁵ Mais adiante, o poeta revela que o leitor que deseja fazer uma leitura crítica de *Lavra Lavra* deverá obedecer ao seguinte fluxo:

Palavra unívoca (isolada)	palavra multívoca (em conotação)	palavra unívoca (o poema)
(...)		
(...) <i>Lavra Lavra</i> é um livro sem verso (livre ou não); isto porque não veicula um discurso rítmico-linear e sim signos de conexão no espaço em preto. ¹⁷⁶		

O terceiro elemento do ato de compor, o suporte interno de significados, Chamie desvenda-o a partir de conceitos da semiótica. Para o poeta, no suporte, as palavras aparecem nos diversos blocos de um campo de defesa semântico, constituindo-se em vetores contínuos e continuados que irradiam a todos os signos, provocando-lhes a mobilidade inter-comunicante, “até onde o espaço em preto o permita nos seus movimentos centrípetos e centrífugos”. Mais adiante, antes de esclarecer que o conceito de semiótica dele deriva do de Charles Morris, embora não se prenda a ele, diz que a “órbita em que se destacam e vivem os vetores contínuos e continuados é a da semiótica. (...) O poema-praxis nos coloca diante de uma exigência de semiótica estética particular”.¹⁷⁷

Ao contrário de adotar apenas a teoria de Charles Morris (1901-1979), como fizeram Décio Pignatari e Luiz Ângelo Pinto no manifesto de poesia semiótica intitulado “Nova linguagem, nova poesia”,¹⁷⁸ Chamie acrescenta:

¹⁷⁵ “Manifesto didático”. In: *Lavra Lavra*, op. cit., p. 115.

¹⁷⁶ Idem, p. 115.6.

¹⁷⁷ Idem, p. 118.

¹⁷⁸ *Teoria da Poesia Concreta*, op. cit., pp. 159, 160, 161 e 192. Publicado originalmente no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, em 25 de julho de 1964.

(...) O poema-praxis nos coloca diante de uma exigência de semiótica estética particular. Sempre pensamos que a praxis se programa a si mesma, desde que sua ação seja um projeto semântico. O conceito de semiótica estética de Morris leva a uma generalização metafísica, apesar das importantíssimas informações práticas que oferece. (...)

Para nós, a semiótica existe em dados-feitos e conforme esses dados-feitos. O poema-praxis é um dado-feito. Se não fosse assim, ele seria, mesmo escrito, mero pretexto de objetivação; seria talvez um despiciendo jogo irracional de acaso, uma confirmação teórica à base de um vício pensante.¹⁷⁹

Observe-se como Chamie procura mostrar que, mesmo coincidindo com a teoria de Morris, o poema-praxis mantém algumas particularidades que vão além das descobertas do teórico. Mas, por outro lado, o último parágrafo não parece muito esclarecedor, uma vez que o poeta define a vanguarda praxis como “dado-feito”, mas não explica ao leitor o que seria isso.

A “área de levantamento” da composição é definida rapidamente como uma realidade escolhida; no caso de *Lavra Lavra*, a situação do homem no campo. Enquanto não se pode estabelecer definitivamente como fazer histórico, o poema-praxis abre alternativas. É nesse sentido o empenho em revelar as contradições de setores da realidade social ou do que chama de “áreas de levantamento”. Para Chamie, “se a questão era estar dentro dos acontecimentos e exteriorizar em textos a dinâmica de suas contradições, só nos resta pôr em prática essa proposta. Foi o que fizemos e fazemos”.¹⁸⁰

A área de levantamento, para Mário Chamie, além de superar e evitar no ato de compor um puro esteticismo, é estética no domínio do campo de defesa, mas não permite a este ser auto-crítico e nem auto-instrumentalista. Em seguida, o poeta – não esquecendo de atirar farpas nos poetas concretos – diz que é por não se determinar com esse fato que as últimas manifestações de vanguarda, no Brasil (uma referência clara ao concretismo e ao neoconcretismo) “não vencem o círculo vicioso da renitência estetizante”.¹⁸¹

Para o escritor praxis, não há tema. O poema deve ser trabalhado a partir de áreas, de setores da realidade, fatos emocionais ou sociais. Optando por uma área, o poeta deve proceder a uma espécie de inventário ou levantamento dos “elementos sensíveis que lhe conferem realidade e existência”. Como explica Chamie, esses elementos são primordialmente:

(...) o vocabulário da área (não o ensejado pela subjetividade dominante do autor); as sintaxes que a manipulação desse vocabulário engendra; a semântica implícita

¹⁷⁹ Idem, p. 120

¹⁸⁰ In: *Impressões de Viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*, op. cit., p. 44

¹⁸¹ “Manifesto didático”. In: *Lavra Lavra*, op. cit., p. 125.

em toda a sintaxe organizada; a pragmática que daí decorre, de vez, na mesma medida em que o autor partiu da área o seu vocabulário para chegar a um texto, o leitor pode praticar o mesmo processamento a partir do texto (agora uma nova área) e redimensionar o trabalho, promovendo outros níveis significativos de comunicação.¹⁸²

Obedecendo a esse processamento, o poema-praxis pretende ser um produto que produz, adequado a uma arte vista como “objeto e argumento de uso”, um “instrumento que constrói”, “útil dentro e fora da literatura”. Como projeto de totalização – “a única totalização válida e não alienada da consciência poética contemporânea” – ele recusa a história da literatura, embora admita que dela faça parte por uma “fatalidade cronológica”.

A última etapa do poema-praxis é o “ato de consumir” ou “ato de leitura ao nível da consciência dos leitores”.¹⁸³ De acordo com Chamie, o autor é apenas autor, enquanto no exercício da condição; enquanto pratica o ato de compor. Fora disso, ele vira leitor e, rigorosamente, no âmbito maior da literatura-praxis, chegará uma hora em que a riqueza criativa – seja ela de um grupo, uma sociedade ou de um povo – será constituída, quantitativa e qualitativamente, de leitores.

Noutras palavras, Chamie considera que no “ato de compor” o papel do autor que, ao deixar o “ato de compor”, transforma-se em leitor, só que um leitor intelectual. Para que se estabeleça e faça a sua história, a literatura-praxis deve atingir não só os intelectuais, mas também o povo. Por outro lado, fica mal formulada nessa reflexão do poeta a questão da divisão social e da divisão social do trabalho intelectual. Para ele, a divisão do trabalho é trabalho de divisão em que intelectuais e “povo” estão separados. O tempo utópico em que intelectuais e povo seriam leitores de uma mesma linguagem também seria, na teoria, o tempo em que estes seriam produtores de uma mesma linguagem. De forma resumida: um tempo sem classes e sem divisão intelectual do trabalho. Dessa forma, o horizonte – implícito – de praxis é o marxismo.

A preocupação com a utilidade do poema é ressaltada também quando Chamie revela que o poema-praxis “é útil, dentro e fora da literatura, porque atende ao modo de ser de nossa situação”.¹⁸⁴ Chamie não diz diretamente qual é a situação, mas faz supor que se trata da sociedade de classes em que a vanguarda não atinge o público.

Em mais uma de suas investidas contra o concretismo e o neoconcretismo, Chamie define o poema-praxis como “a única totalização válida e não-alienada da consciência

¹⁸² Apud HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*, op. cit., p. 44-5.

¹⁸³ “Manifesto didático”, in *Lavra Lavra*, op. cit., p. 134

¹⁸⁴ Idem, p. 135.

contemporânea”.¹⁸⁵ O autor, sempre constituindo a poesia concreta e neoconcreta como alienação, diz que praxis não propõe um trabalho com base em esquemas prévios e rígidos em que autores, obras e teorias são selecionados, aproximados e eleitos como parte válida da história, fonte de argumentação teórica, como fez o grupo Noigandres, mas busca “uma nova prática de rigor: o que se confere no resultado, na validade de um dado-feito original que totalize as três condições de um poema ou de uma obra praxis.”¹⁸⁶

3.1. Praxis como superação do vanguardismo

Em junho de 1962, Mario Chamie volta a atacar as duas vanguardas poéticas que precederam praxis ao retomar, no texto “Manifesto, praxis e ideologia”,¹⁸⁷ a idéia de lançamento de uma nova poesia que supere o vanguardismo ou “vanguarda velha” no Brasil e em outros países americanos e europeus de que, segundo o autor, o País continua a importar. As farpas de Chamie são dirigidas principalmente ao concretismo, por sua condição de importadora de autores e teorias.

O fato é que tanto no país e fora dele, o problema básico é um só: o de estar a velha vanguarda artística sob um imperativo ideológico à imagem e semelhança dos imperativos ideológicos que sustentam e nutrem os grupos societários instituídos pelo triunfo da burguesia. Em outros termos: na mesma medida em que o espírito de concorrência, o conflito de interesses econômicos particulares são tópicos ideológicos que justificam um estado social em cujos limites o impulso da livre iniciativa configura o mito de uma liberdade política, os chamados movimentos de vanguarda são tópicos ideológicos de um “estado” artístico que alimenta o mito literário e permanente da renovação pela renovação.¹⁸⁸

Chamie, ao longo de todo o texto, defende praxis a partir do ataque à poesia concreta. E é com esse intuito que ele cita, longamente, M. Maidanik ao comentar o ideologismo vanguardista.¹⁸⁹ Segundo Chamie, Maidanik, defrontando-se com o problema da pesquisa pela pesquisa em prejuízo da obra e o ritual do autor pelo autor, aponta três

¹⁸⁵ Idem, p. 137.

¹⁸⁶ Idem, p. 131.

¹⁸⁷ CHAMIE, Mário. *Instauração Praxis*. Vol. I. Manifestos, plataformas, textos e documentos críticos – 1959 a 1972. São Paulo: Edições Quíron, 1974. Artigo publicado originalmente no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, em 16 de junho de 1962.

¹⁸⁸ Idem, p. 49.

¹⁸⁹ Cf. MAIDANIK. *Vanguardismo y revolución (metodología de la revolución estética)*. Montevideo, Alfa, 1960. De acordo com nota do autor, in *Instauração Praxis*, v. I, cit, p. 50.

tipos de teorias omissas. É baseado na segunda delas que Chamie faz uma afronta à poesia concreta:

A segunda omissão – o escamoteamento dos mecanismos sócio-culturais (sic) – encontra sua explicação na crítica que, no manifesto, fizemos àqueles movimentos de vanguarda que se limitam a ver pretextos e similitudes de composição nos produtos tecnológicos e industriais de hoje. Serviu-nos e serve de exemplo o poema concreto que, entre outras preocupações, tenta incorporar à sua estrutura o processo cibernético (“feed back”) da máquina regulando-se a si própria. Mostramos, com pormenores, que o importante não é o poema conter as constantes internas de uma máquina auto-regulada. O importante – acrescentamos – é o poema conter, ao nível de leitura e de uso, todas as constantes da práxis que essa máquina cria e condiciona.¹⁹⁰

Para Chamie, as três omissões dos preceitos do materialismo histórico e dialético de que fala Maidanik são fundamentais para se entender a ineficácia do “vanguardismo velho”. Com base nisso, o poema concreto serve de exemplo do que Maidanik chama de falsificação da “concreta função revolucionária da arte” ao incorporar o processo cibernético da máquina à sua estrutura, regulando-se a si própria. E mais: ao se fechar nas barreiras de sua “ideologia específica que se alimenta de si mesma”, não pode totalizar nunca uma situação social”, fazendo o escamoteamento dos mecanismos socioculturais do processo artístico.

Por ser capaz de instaurar um ativismo permanente, uma transformação estatística variável e antiarqueológica, praxis, segundo o autor, tenta fugir das três omissões a que se refere Maidanik. Para Chamie, “os chamados movimentos de vanguarda são tópicos ideológicos de um ‘estado’ artístico que alimenta o mito literário e permanente da renovação pela renovação”.¹⁹¹

Se os poetas concretos nutriam uma certa simpatia pelos veículos de comunicação de massa, Chamie assumia uma postura radical. Em “Literatura Praxis (por uma consciência de leitura)”, também de 1962, o autor diz que literatura-praxis “compreende a decadência de uma cultura verbal em face dos veículos de massa (*mass-media*) – televisão, rádio, cinema. Além disso e por isso: procura introduzir elementos críticos nesses veículos e criar as bases de um cultura informacional brasileira.

O que ele chama de cultura informacional traz à tona duas noções fundamentais. A primeira é a da informação e a segunda, de popular. É que o poeta acredita que a literatura-praxis que se instaurou no Brasil é a primeira vanguarda poética contemporânea a levantar

¹⁹⁰ Idem, p. 51.

¹⁹¹ Idem, p. 49.

uma formulação crítica do problema que situa a produção da escrita à margem do “paralelismo e subsidiariedade ideológica e dentro de um projeto radical de transformação da sociedade”.¹⁹²

A literatura-praxis incorpora a produtividade da praxis individual do artista no campo maior da participação, livrando-a da “ameaça epifenomênica”. Chamie acrescenta que o poema-praxis representa o primeiro momento da superação do exaustivo e riquíssimo ciclo de 22, além de configurar-se como a primeira tomada crítica e criativa na série sucessiva de comportamentos individuais, totalizando a dinâmica de um comportamento coletivo.

Vale ressaltar o quanto às reflexões de Chamie estão impregnadas da ideologia presente nos discursos de outros poetas da década de 1960. Não é para menos, uma vez que a literatura-praxis, que surgiu em um período em que se colocava em discussão participação social e idéia de revolução, apresenta um projeto ambicioso no que diz respeito à “transformação da sociedade”. A partir daí, o autor começa a teorizar em cima de conceitos como centralidade e discurso transformador para criticar a “ideologia tecnicista”, sempre presente nas vanguardas poéticas anteriores.

Segundo Chamie, o poema-praxis é identificado por dois planos. O primeiro é o da estruturação semiótica – composta por fisionomia crítica do poema, processo isomórfico de informação e geometrismo móvel – e o plano do espaço em preto. Vale notar que Chamie, com essa teoria, vai na contramão do que pregavam os concretistas, que teorizavam sobre o espaço em branco (para o autor, nada mais que uma adaptação do espaço da pintura). Já o espaço em preto é ocupado por palavras e se forma pela mobilização autônoma destas.

O espaço em preto é inerente ao poema e se configura conforme o jogo centrípeto e centrífugo dos seus signos em conexão, dos seus segmentos e de suas linhas de palavras. Dependendo diretamente da intensidade da duração e do timbre de prolação de cada unidade componente de um bloco, ele varia de poema a poema e impõe uma fisionomia e um tipo de geometrismo sempre novo e imprevisível.¹⁹³

Embora nada na formulação acima permita especificar exatamente qual a diferença entre o espaço branco, defendido pelos concretistas, e o espaço preto praxis, não é difícil para o leitor perceber que, quando Chamie passa a defender o espaço preto ele está

¹⁹² Idem, p. 68.

¹⁹³ Idem, p. 84.

demonstrando uma preocupação mais com o conteúdo – já que o espaço preto é o das palavras.

Na visão do autor, enquanto no espaço pictórico a homogeneidade é condição básica e pré-condicionante, no espaço em preto a heterogeneidade que decorre do próprio fluxo do poema é condição básica e resultante. A partir disso, ele explica que é assim que o espaço em branco, num poema-praxis, não tem outra função senão aquela complementar de estabelecer um conflito dialético com o espaço em preto, a fim de exigir do leitor uma absorvente centralização ótica sobre o texto impresso.

Em 1963, ou seja, um ano depois do lançamento do poema-praxis, Chamie, no texto “Matéria-prima, produção e poema”, expõe suas idéias sobre o que ele chamou de “leitura produção”. Ele lança mão deste termo para mostrar que o poema-praxis se abre ao leitor para que este produza outras estruturas no ato da leitura. Segundo o autor, só os resultados que o leitor obtém serão outras estruturas, configuradas por ele e capazes de preencher outros vácuos de projetos não preenchidos pelo autor.

Aqui, Chamie termina esbarrando em algumas teorias da recepção em literatura, sobretudo a de Jorge Luis Borges, no conto “Pierre Menard, autor do Quixote”.¹⁹⁴ Um dos aspectos mais curiosos em Borges é justamente que, ao usar como tema as dificuldades do processo de criação na produção do texto, ele induz a uma reflexão sobre a própria criação, que acentua o papel de nós, leitores. Terminamos, então, sendo convidados a participar, de forma ativa, do processo criador através da manipulação dos elementos da obra.

Uma literatura, diz ele,

não difere pela forma em que é escrita, mas pela forma em que é lida. O momento da escrita é limitado e fixo no tempo. Em troca, o tempo da leitura é infinito e será enriquecido pela memória dos leitores. Somos contemporâneos - como leitores - de toda a literatura e tornamos contemporâneos todos os autores entre si. No leitor convivem Shakespeare e Kafka, Platão e Proust. Conclui-se, então, que em um leitor podem resumir-se toda a literatura e toda a cultura.¹⁹⁵

No conto de Borges, o narrador deixa claro que sua literatura faz com que se incorpore à leitura e à compreensão outros elementos, sem os quais o texto ficaria destituído de significado: o autor, que através da narração confere uma significação ao mundo de seus personagens, e o leitor, que o re-significa. Podemos então perceber a

¹⁹⁴ BORGES, Jorge Luis. “Pierre Menard, autor do Quixote”. In: *Ficções*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2001.

¹⁹⁵ PORTO, Vilênia. *Sociologia e Literatura: encantos e desencantos no desvelamento do mundo*, in: www.vendome.art.br/artigos/vilenia.htm.

literatura como um processo que envolve atores historicamente situados em contextos sociais definidos, envolvendo, portanto, condicionantes culturais, econômicos e políticos.

A constatação acima nasce com base em um trecho do conto de Borges, em que o narrador diz:

O fragmentário Quixote de Menard é mais sutil que o de Cervantes. Este, de modo grosseiro, opõe às ficções cavaleirescas a pobre realidade provinciana de seu país; Menard elege como “realidade a terra de Carmen durante o século de Lepanto e de Lope. Que espanhóis não teria sugerido essa escolha a Maurice Berrès ou ao doutor Rodriguez Larreta! Menard, com toda naturalidade, evita-as. Em sua obra não há ciganices, nem conquistadores, nem místicos, nem Felipe Segundo, nem autos-de-fé. Desatende ou proscreve a cor local. Esse desdém revela um sentido novo do romance histórico.¹⁹⁶

A literatura extrapola o enunciado, sua realidade transcende o texto e assume o discurso que traz incorporado as dimensões do autor e do leitor, constituindo-se, portanto, numa dinâmica que envolve enunciado, enunciador e enunciatário num mesmo movimento. Cada leitura implica o estabelecimento de uma relação entre autor, texto e leitor, e, portanto, a constituição de uma nova realidade histórica e social. É na interação desses atores que a literatura enquanto processo ganha inteligibilidade, sendo assim passível de ser apreendida enquanto fenômeno dotado de interesse social, particularmente porque tal interação é inevitavelmente marcada pela contemporaneidade da leitura.

Dessa forma, a possibilidade de leitura de um texto da literatura, independente da época de sua escritura, revela o presente, o lugar no tempo de onde se colocam as perguntas, se enunciam as questões e onde se situa o horizonte de expectativas da recepção. Uma frase de Benjamin explicita muito bem essa questão: “não se trata de apresentar os textos no contexto de sua época, mas sim de mostrar através da época em que surgiram à época que os conhece: a nossa”.

Sim, mas “preencher outros vácuos de projetos não preenchidos pelo autor não é uma característica particular do poema-praxis”. Chamie justifica seu pensamento, mais uma vez, atacando os poetas concretos:

Se os poemas tradicionais ou das vanguardas velhas se abrem, também, eventualmente a uma possível interferência do leitor, é na base estrita de identificação técnica do poema, na base de identificação do como-se-faz ou do como-foi-feito o poema. É na base ainda da submissão passiva do leitor, isto é, da manipulação mecânica que o

¹⁹⁶ “Pierre Menard, Autor do Quixote”. In: *Ficções*, op. cit., p. 495.

torna num esperto decifrador de truques. Isso não alterará o velho hábito da leitura-consumo.¹⁹⁷

Mais à frente Chamie conclui seu raciocínio afirmando que “o poema-praxis, portanto, é exercício de co-autor”.¹⁹⁸ A princípio, o autor concorda que toda leitura é produtiva, só que tanto o poeta “tradicional” quanto o poeta concreto esgotam as possibilidades dessa produção do sentido pelo leitor, a partir do momento em que a poesia que produzem possui modelos e estruturas pré-formados pelos seus autores.

Chamie parece entender, então, que a função do poeta é a de ser um organizador de elementos de determinada área semântica da cultura. Os elementos seriam propostos à leitura como peças de um jogo de troca em que o leitor produziria ou é co-autor num sentido ativo, diversamente do leitor co-autor passivo ou limitado pela imposição do sentido autoral da poesia tradicional e concreta, ou nas palavras dele, a “vanguarda velha”.

Chamie, no mesmo artigo, fala em “consciência coletiva de leitura”, teoria lançada com base nas idéias anteriormente relatadas nesta dissertação. Para ele, importava menos, até então, a leitura das massas do que a consciência coletiva da leitura, tudo isso num contexto também pleno de dados novos. Mesmo que, numericamente, essa consciência seja representada por uma minoria não deixará de ser coletiva.

Pois a questão é de projeto assumido por quem possa assumi-lo. E quem possa assumi-lo não o assumirá, sem introduzir nos seus poemas fatores de mediação, de co-produção, de co-autoria. Um poema que transforma e que se transforma no ato de ler poderá abrir junto ao indivíduo-leitor e muitas comunidades de leitura uma procedência de massas. (...) O poema-praxis convoca essa propedêutica. É um compromisso coletivo.¹⁹⁹

Ressalte-se que no texto acima o autor interpreta leitura das massas e consciência coletiva como duas coisas antagônicas. A leitura de massas, para ele, não importa no sentido de quantidade, pois o que realmente importa é a consciência coletiva da leitura, ou seja, a qualidade desta, ou a leitura da perspectiva de uma posição política coletiva realizada como transformação social.

Assim, o autor deixa implícito que não é a quantidade dos leitores que importa, mas sim a qualidade político-estética da leitura que é realizada, mesmo que seja por um pequeno número de pessoas. Essa minoria é representada, pode-se concluir, pelos próprios praticantes de praxis, uma vez que estes produzem poesias orientados por essa

¹⁹⁷ *Instauração Práxis*, v. 1, op. cit. p. 96.

¹⁹⁸ *Idem*, p. 97.

¹⁹⁹ *Idem*, p. 98.

“consciência coletiva de leitura”, numa atitude oposta aos poetas concretos. Isso fica claro quando o autor afirma que “um poema-praxis não é coisa, é energia”.²⁰⁰ A frase de Chamie é da maior importância para se trazer à tona uma questão relevante no que diz respeito ao confronto entre poesia concreta e praxis.

De forma implícita, a concepção de prática como trabalho ou dinamismo transformador é, para Chamie, oposta à concepção objetual da poesia concreta, uma vez que nesta o poema possui uma existência autônoma, como um objeto a mais em meio as coisas existentes, como afirmava Haroldo de Campos a respeito dos objetos naturais.

A partir de 1964, Mário Chamie procura aprofundar ainda mais suas teorias de que praxis nasceu para superar a poesia concreta e o neoconcretismo. Dois ensaios publicados neste ano dão claras demonstrações disso. O primeiro é “Poema-praxis: um evento revolucionário”, em que o autor procura demonstrar como a geração de 45, a poesia concreta e o neoconcretismo se colocam em relação ao movimento de 1922 e como se dá a relação entre eles. Para Chamie, tanto a geração de 45 como o concretismo não se deram conta do fato que resume a importância e o significado histórico da revolucionária poesia modernista. Através da sua “permanente liberdade de pesquisa”, o modernismo transformou em obsoleto e perempto todo rigorosismo que fosse baseado em leis fixas e formulações condicionantes a priori.

Assim, se o movimento de 22 desintegrou e aniquilou os cânones da retórica tradicional que alimentava uma poesia formalmente velha, disfarçada nas sucessões novas de “ismos” como romantismo, parnasianismo, também aniquilou, por antecipação, os cânones do que viria a ser uma retórica contemporânea com suas leis extraídas de outras artes e de teorias científicas.²⁰¹

Chamie acusa o concretismo de não ter compreendido que a revolução modernista, mesmo incidindo sobre o passado, acabou por repercutir principalmente sobre o futuro. Os poetas concretos, segundo o autor, sem compreender isso acharam que poderiam retomar o diálogo de 22, criando uma “ortodoxia tecnicista”²⁰² sem antecedentes na poesia brasileira. Com isso, os poetas concretos terminaram criando o que Chamie denomina de “parnasianismo de fôlego curto”, uma vez que, para o grupo Noigandres, um poema que não contivesse relações fixas de uma suposta sintaxe visual, “que não perfizesse um

²⁰⁰ Idem, *ibidem*.

²⁰¹ CHAMIE, Mário, “Poema Praxis: um evento revolucionário”. In: *Instauração Praxis*. v. 1, op. cit., p.105

²⁰² A expressão entre aspas é do próprio Mário Chamie. Ensaio publicado originalmente na *Revista de Cultura Brasileira*, Madrid, n. 9, em junho de 1964.

ideograma, que não obedecesse a uma série de esquemas formais a priori, que não contivesse na reitificação da estrutura o seu próprio significado, não seria poema”.²⁰³

Quanto ao neoconcretismo, se por um lado esta corrente estética se colocou contra a exacerbação mecanicista e ao academicismo atualizado, por outro não soube fazê-los, segundo Chamie, nos moldes da dinâmica específica do modernismo, por repetir o mesmo erro básico que vinha sendo cometido desde a geração de 45.

Se a geração de 45 compreendia a evolução de formas conforme um precário jogo dialético entre atitude romântica e atitude clássica, o neoconcretismo, para Chamie, passou a compreendê-la, alterando apenas os fatores do jogo, ou seja, “ao invés dos conceitos gastos de classicismo e romantismo, adotou a disputa bipolar entre o que é *orgânico* e o que *mecânico*”.²⁰⁴

Dessa perspectiva, o neoconcretismo, embora propugnasse por uma poesia espacial, *não admitia a reificação do poema através de leis rígidas e estáticas*. Substituiu o “objeto” que o poema concreto era por um “não objeto” que o poema deveria ser. O “não-objeto” faria com que as palavras postas na página em branco numa relação sintético-analógico-visual ocupassem o seu “lugar” num espaço que, inclusive, poderia não ser o da página em branco.

Em síntese, *é esta a luta exterior de conceitos dos últimos vinte anos, período em que não ocorreu uma compenetração poética da linguagem* que os acontecimentos e os projetos de um povo-agente da cultura engendram.²⁰⁵

Note-se que, mesmo pondo às claras os avanços do neoconcretismo em relação à poesia concreta, Chamie não vê isso como algo extraordinário na linguagem poética brasileira. Para ele, integrados ou não na problemática e no desafio lançado pelos poetas de 22, a geração de 45, o concretismo e o neoconcretismo ficaram distantes da realidade que subministrou e configurou essa problemática e desafio. Ao se negarem mutuamente para se afirmarem, as três correntes estéticas não puseram em crise, segundo Chamie, o *que-fazer* proposto por 22, mas *como-se-faz*. E, ao tornarem-se apêndices em defasagem, a geração de 45, a poesia concreta e o neoconcretismo “alimentaram uma noção crepuscular de vanguarda.”²⁰⁶

A tentativa de mostrar que praxis não surgiu para retomar qualquer diálogo com 22 ainda irá render muito às teorias de Mário Chamie. Praxis é, segundo ele, a tentativa de superar a idéia de escola e movimento, no plano internacional, e as polarizações, no plano

²⁰³ “Poema Praxis: um evento revolucionário”. In: *Instauração Praxis*, op. cit., p.105

²⁰⁴ Idem, p. 106. Grifos do autor.

²⁰⁵ Idem, ibidem. Grifo nosso

²⁰⁶ Idem, ibidem.

nacional. Depois deixar claro que para praxis o que importa é superar o movimento de 22, Chamie é contundente:

(...) A instauração praxis incorpora uma perspectiva do futuro sobre o presente e não contrapõe um stock de regras aos repertórios de movimentos anteriores. Nela, tudo se resolve em termos de uma consciência anti-canônica, em que a opção individual levanta as suas áreas e as resolve em dados-feitos originais de linguagem.²⁰⁷

Entre a publicação de *Lavra Lavra*, em janeiro de 1962, e a da *Revista Praxis* transcorreram alguns meses de intensa polêmica. Nesse período, segundo Chamie, praxis passou a enfrentar muitas distorções por parte dos opositores ao movimento – o autor não diz com todas as letras, mas subentende-se que ele está se referindo ao grupo Noigandres. Isso só colaborou para Mário Chamie procurar destacar “as características inconfundíveis e o alcance do novo projeto”.²⁰⁸

O maior empenho negativista parte dos poetas concretos. Um dos motivos era que, além de fazer a crítica do próprio conceito de vanguarda, denunciava abertamente o tecnicismo concretista, substituindo o poder de influência de sua teoria por uma proposta aberta, em que as formulações teóricas decorriam de uma nova consciência de produção. As intenções de Chamie de deslocar o concretismo para o passado e denunciar o impasse interno do movimento acabaram por provocar um impacto desconcertante na poesia concreta.

Isso naturalmente terminou por levar os seguidores da poesia concreta a uma tática defensiva que visava, a qualquer custo, provar a sobrevivência deste movimento, apesar do surgimento de praxis. “O comportamento por eles assumido, nessas circunstâncias, tomou feições intelectuais e morais que ainda interessarão muito a uma futura sociologia literária”.²⁰⁹

Com o surgimento de praxis, os poetas concretos não tardaram em negar, pelos meios de comunicação de massa, a existência e a originalidade do novo movimento e, embora negando sua existência e originalidade, consideraram-no fruto do concretismo. Na tentativa de solidificar a pecha segundo a qual a praxis seria uma diluidora do concretismo, acabam adotando o expediente do “nós fizemos antes”. Chamie não deixou de explicitar seu descontentamento diante da “guerra” declarada à praxis pelos poetas concretos:

²⁰⁷ “Instauração Praxis: vanguarda nova”. In: *Instauração Praxis*, v. 1, op. cit., p. 121. Ensaio publicado originalmente na *Revista de Cultura Brasileira*, Madrid, nº 11, dezembro de 1964.

²⁰⁸ Idem, v. 2, p. 16.

²⁰⁹ Idem, ibidem.

Nos jornais do Rio, São Paulo e Belo Horizonte, os irmãos Campos e seus corifeus se entregaram à tarefa. Os poemas de nosso livro, de repente, passaram a ser por eles considerados confusos e incompreensíveis. O “manifesto didático”, um amontoado desconexo. Isto não obstante Haroldo de Campos, em 1961, ter declarado e encontrado nos textos de *Lavra Lavra* uma força capaz de dar um novo rumo à poesia brasileira e, em 1960, ter Décio Pignatari nos reconhecido como um “poeta da linhagem de João Cabral”.²¹⁰

3.2. Ressonâncias praxis no tropicalismo: por que não?

Embora Augusto de Campos tenha feito exaustivas análises sobre “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil, em nenhum momento aponta afinidades entre a música e a poesia concreta. Augusto de Campos chega a registrar uma observação pertinente de outro concretista, Décio Pignatari, sobre a canção. Para Pignatari, o texto de Gil tem características cinematográficas no estilo das montagens do cineasta russo Serguei Eisenstein, com seus closes e fusões. Não sabia Pignatari que, ao mencionar o cineasta, ele estaria aproximando a música de Gil da poesia praxis e não do concretismo. As montagens de Eisenstein são explicadas por Chamie em uma das notas de rodapé do manifesto didático:

Eisenstein, ao estudar os processos de montagem e ideograma, chama de **representativos** aos elementos de composição e de **imagem** ao resultado da soma desses elementos. Adianta o cineasta que a representação pode ser uma série quantitativa e que a imagem é o sentido total dessa série. Dá o seguinte exemplo: um círculo pontilhado, com doze graduações equidistantes de um centro, dois ponteiros (um maior e outro menor), que parte dêsse centro em direção ao círculo, são elementos de representação; o sentido total desses elementos é a imagem unificadora do relógio. O relógio é o resultado, cuja percepção – como ocorre no resultado de uma montagem cinematográfica – absorve e anula a percepção dos elementos representativos.²¹¹

Para Chamie, o poema praxis, embora comporte a distinção representação/ imagem, virtualiza os seus elementos representativos, suas partes integrantes, possibilitando que estas se transformem, pelo ato da leitura, em outros sentidos totais que não contradizem o resultado (ou imagem). Diante, das observações de Chamie, não é difícil, ao se comparar “Domingo no Parque” com textos da poesia praxis, encontrar ressonâncias desta corrente estética no tropicalismo.

²¹⁰ Idem, p. 17

²¹¹ *Lavra Lavra*, op. cit., p. 139. Grifos do autor.

Em um artigo escrito em 1968 em que comenta o 3º Festival da Música Popular, da Record, o mesmo em que “Domingo no Parque” ficou em segundo lugar, realizado em outubro do ano anterior, Chamie mostra que a música de Gil está mais perto da poesia praxis do que muita gente imagina. “(...) “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil, não é a própria progressão cinética e cinematográfica que caracteriza a nossa última poesia nova?”,²¹² indaga ele, referindo-se à poesia praxis.

Para Chamie, na música de Gil, a tragédia entre o feirante José e o operário João, respondido pelo comentário de um coro que explica célebre e dramaticamente a aproximação de um desfecho trágico, ilustra a dialética de complementaridade e síntese já instaurada entre os poetas praxis. E o mesmo, segundo o autor, pode ser dito do vermelho do morango que se transforma no vermelho do punhal com que José mata João, por ciúmes de Juliana.

(...)

O sorvete é morango – é vermelho
Oi, girando e a rosa – é vermelha
Oi, girando, girando – é vermelha
Olha a faca
Olha o sangue na mão – ê José
Juliana no chão – ê José
Outro corpo caído – ê José
Seu amigo João – ê José

“Domingo no Parque” se aproxima da poesia praxis muito mais do que o próprio Chamie registra em seu breve comentário. A música de Gil consegue cumprir os princípios básicos da poesia praxis ao procurar valorizar a palavra isoladamente (unívoca) e em conotação com outras palavras do poema (multívoca) e busca de integração do poema numa unidade nova (unívoca). Vejamos as semelhanças nos procedimentos de “Domingo no Parque” com um excerto do poema-praxis “Carreador”, de Mário Chamie:

Duas réguas fazem – carreador:
apêto do cinto, apêto do passo
para a casa, te quando raso.

Uma lesma traça – carreador:
enxada na lasca, enxada na testa
do ofensor, por quanta festa.

²¹² “Poesia ao pé da letra no festival”. In: *Instauração Praxis*, v. 2, op. cit., p. 110. Artigo publicado originalmente na revista *Mirante das Artes*, Etc., n. 9, de maio/junho de 1968.

Três faixas marcam – carreador:
semente do cio, semente do cisco
para a roça, na certa risco.²¹³

Note-se o peso que as palavras assumem nos dois textos. Tanto na música tropicalista quanto no poema praxis as palavras ganham uma carga semântica muito forte e tudo o que os poetas querem transmitir o fazem com pouquíssimas palavras. No caso do poema de Chamie, a palavra carreador tem vários significados: tanto pode ser o caminho feito pelo carro no campo, como uma trilha, uma vereda, uma picada ou a passagem livre deixada nos cafezais. O leitor, por mais displicente que seja, assimilará facilmente as intenções do poeta. Com isso, volta-se ao que já ficou claro neste capítulo: que o poema-praxis se abre ao leitor para que este produza outras estruturas no ato da leitura.

Com o ensaio sobre o festival, a intenção de Chamie é mostrar como a Música Popular Brasileira tinha absorvido os ensinamentos da instauração praxis. Para ele, o festival tinha trazido a comprovação de duas coisas importantes. A primeira é que a maior parte dos compositores foi buscar nas experiências mais avançadas da poesia a linguagem e o sustento de suas letras. E a segunda é que o público é desenvolvido ou subdesenvolvido na medida em que aceita ou não novos caminhos.

(...) ficou demonstrado que o nosso cancionário de hoje bebe nas fontes válidas de praxis, nossa vanguarda nova. Que tem feito essa vanguarda nova da poesia brasileira? Isso: criar uma faixa fonética original entre conceito e palavra; *extrair, pela aproximação de sons, significados comunicativos e reveladores; fundar uma dinâmica cinematográfica de dicção*; levantar fragmentos de fala do povo, organizando-os naquilo que, ainda há pouco, denominamos de textos; *provocar surpresas e contradições (ou contra-dicções) rítmicas, aparentemente difíceis e impossíveis; deixar que o ouvinte de um texto ou de uma letra de música interfira na sua modulação, permitindo a liberdade criativa do intérprete, através de uma sintaxe aberta e inusitada; instaurar enfim uma oralização que não distinga mais a práxis do poema da práxis do canto.*²¹⁴

Registre-se que, ao listar os avanços que a Música Popular Brasileira vinha fazendo naquela época, Chamie termina desembocando nas finalidades básicas do tropicalismo. Só que o autor não assume isso, deduz-se, porque a poesia concreta, antes dele, já tinha “adotado”, digamos assim, o movimento musical, inclusive mostrando o “passo à frente”²¹⁵

²¹³ *Lavra, Lavra*, op. cit., p. 44.

²¹⁴ Idem, p. 109. Grifos nossos.

²¹⁵ A expressão é de Augusto de Campos.

que os tropicalistas tinham dado com suas músicas, verdadeiros poemas que passavam a usar o *mass media* e não o livro como veículo.

São tão claras as intenções de Chamie que em nenhum momento, em todo o texto sobre o festival, ele usa a palavra tropicalismo ou qualquer outro sinônimo que caracterize o movimento. E mais: mesmo afirmando que “as doze composições finalíssimas do Festival, na sua generalidade, virtualizam essas conquistas irreversíveis da vanguarda nova”, ou seja, a poesia praxis, ele não menciona “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso, classificada em quarto lugar no mesmo festival e, talvez, uma das canções de maior sucesso na época.

Não é difícil tentar descobrir o porquê da omissão de Chamie. Caetano Veloso, o mais polêmico dos tropicalistas, também era o preferido pelo grupo Noigandres. A maioria dos artigos de Augusto de Campos, embora não esqueçam de Gilberto Gil, destacam Caetano Veloso. Mostrar afinidades entre uma música do compositor e a poesia praxis era, para Chamie, também se aproximar da poesia concreta, atitude inconcebível dentro do projeto estético praxista. O mais fácil, então, era omitir Caetano Veloso, ou melhor, as músicas do compositor, das suas reflexões. Mesmo porque, apenas um mês antes, Chamie já tinha escrito um longo ensaio sobre a música “Tropicália”, de Caetano Veloso, que será analisada no final deste capítulo.

Mas, assim como a música de Gil, o repertório de Veloso estava mais perto da poesia praxis do que Chamie (não quis?) pôde perceber. Encontram-se, por exemplo, ressonâncias diretas de praxis na música “Clara”, de Veloso. O texto, que, segundo Augusto de Campos, “é um dos mais avançados”,²¹⁶ é todo concebido em cima de uma “atomização sintática”, imitando os recursos concretos da espacialização sonora de vocábulos, numa profusão de vogais abertas, sempre em “a”, reforçada por coincidências fônicas, como é o caso das palavras “alva” e “lava”, que são formas anagramáticas, “calma”, “alta” e “alva”, as três parônimas com a permuta de apenas uma consoante, também traz, por isso mesmo, características da poesia praxis.

Quando a manhã madrugava
Calma
Alta
Clara
Clara morria de amor

²¹⁶ *Balanço da Bossa e Outras Bossas*, op. cit., p. 165.

(...)
A moça chamada Clara
Água
Alma
Lava
Alva cambraia no sol
(...)
Galo cantando
Cor e cor
Pássaro preto
Dor e dor
O marinheiro amor
Distante amor
Que a moça sonha só
(...)

Note-se que Caetano, para traduzir a solidão da moça e o seu cotidiano, lança mão de um verdadeiro jogo de palavras – inclusive o vocábulo *clara*, que assume dois sentidos: o nome próprio que batiza a moça e tom da cor da manhã – o que é um procedimento puro de praxis. Compare-se agora, “Clara” com as duas primeiras estrofes de “Plantio”, de Chamie:

Cava,
então descansa,
Enxada: fio de corte corre o braço
de cima
e marca: mês, mês de sonda

Joga,
então não pensa.
Semente; grão de poda larga a palma
de lado
e seca: rês, rês de malha
Cava.
(...)

No poema acima, as palavras, do começo ao fim, formam uma espécie de coluna dorsal. Em todas elas predominam as vogais a/o e não tem mais de duas sílabas – assim como em *Clara*, de Caetano – (cova, cava, joga, calca, molha, troca). O suporte pode então ser considerado como um centro de irradiação fônica e rítmica, que também parecem ser as propostas do compositor baiano. Nele também encontram-se outras noções e outros

componentes radicais da reflexão praxista, como “geometrismo móvel”, fisionômica crítica e dialética interna, todos procedimentos detalhados no “manifesto didático” de Chamie.

Esses elementos, que segundo seu autor, até então não tinham sido propostos por nenhum outro movimento antecedente à praxis²¹⁷, não eram dissociados de um embasamento teórico mais amplo.

Ao analisar “Clara”, Augusto de Campos tenta mostrar ressonâncias do concretismo na música de Caetano, mas em nenhum momento aponta os mesmos procedimentos na obra do grupo Noigandres. Mesmo assim, vasculharam-se as antologias poéticas dele, de Haroldo e de Décio Pignatari (*Viva Vaia, Melhores Poemas de Augusto de Campos* e *Poesia Pois é Poesia*, respectivamente) e não se encontraram poemas em que foram usados os mesmos procedimentos de Caetano em “Clara”.

Se por um lado Veloso, como garante Augusto de Campos, aproxima-se dos procedimentos dos poetas concretos com esta música, por outro também se afasta. O texto, principalmente o verso “o marinheiro amor”, por exemplo, segundo o próprio compositor,²¹⁸ foi inspirado em Lorca, influenciado pelas leituras do compositor na época em que compôs a música. Sabe-se que Lorca, embora não seja rejeitado pelos poetas concretos brasileiros, não faz parte do *paideuma* deles. Não se pode – e nem se quer aqui – negar a influência do concretismo no tropicalismo. A intenção é só mostrar que, pelo menos em “Clara”, isso não acontece.

Há uma técnica que atravessa toda a produção poética de Mário Chamie e seus seguidores de praxis. Trata-se do processo de associação fonética e semântica. As associações fonéticas ocorrem por meio das rimas de fonemas e as associações semânticas jogam com os antônimos e sinônimos explorando um universo de conotações de significados. As associações fonéticas e semânticas chegam ao máximo quando o autor cria vocábulos, como “semistério” e “emprecário”. Em “Cordume/Cardume”, por exemplo, que faz parte do livro *Indústria* (1967), note-se como Chamie desenvolve um conceito e imagem de “povo”:

(...)

um cardume sem dono
um ardume nos olhos
um friúme nos ossos

²¹⁷ CHAMIE, Mário. *Instauração Práxis*, v. 1, op. cit., p. 15.

²¹⁸ VELOSO, Caetano. *Sobre as Letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 31.

(...)

Chamie cria dois conjuntos sonoros. O primeiro formado por povo/dono – olhos/ossos; o segundo, por cardume/ardume/friúme. As palavras terminam se agrupando pela sonoridade (associação fonética) e se articulam deslizando o sentido de uma para outra (associação semântica). Caetano Veloso não trilha caminhos diferentes com “Acrílico”:

Olhar colírico
Lírios plásticos do campo e do contracampo
Telástico cinemascopo
Teu sorriso, tudo isso
Tudo ido e lido e lindo e vindo do vivido
Da minha adolescência
Idade de pedra e paz

Teu sorriso quieto no meu canto

Ainda canto o ido tido, o dito
O dado o consumido
O consumado
Ato
Do amor morto motor da saudade

Diluído na grandicência
Idade de pedra ainda
Canto quieto o que conheço
Quero o que não mereço
O começo
Quero canto de vinda

Divindade do duro totem futuro total
Tal qual quero canto

Por enquanto apenas mino o campo verde
Acre e lírico o sorvete
Acrílico Santo Amargo da Purificação

Embora alguns trabalhos tentem aproximar esta canção dos experimentos feitos pelos poetas concretos,²¹⁹ em uma análise minuciosa dela Haroldo de Campos, apesar de reconhecer “potencialidade estética do jogo verbal baseado em efeitos fônico-semânticos e

²¹⁹ Ver PERRONE, Charles. *Letras e Letras da MPB*, op. cit.

combinatórios”,²²⁰ não aponta ressonâncias do concretismo nela. Se há convergências, elas estariam, talvez, nas experimentações lingüísticas que Veloso faz na fusão vocabular e semântica (*acrilírico*, *grandiciedade*, *adolescência*), assim como fez James Joyce, que integra o *paideuma* concretista e de quem Caetano já conhecia trechos de *Finnegans Wake* na tradução dos irmãos Campos.

O texto é todo construído a partir de associações fonéticas e semânticas, como os dos poetas praxis. “Ido”, “lido”, “lindo”, “vindo”, “vivido”, no quarto verso da primeira estrofe; “ido”, “tido”, “dito”, no primeiro verso da terceira estrofe; e “amor”, “morto”, “motor”, no último verso desta mesma estrofe, são as associações fonéticas da poesia praxis. A repetição de sons de um vocábulo para outro ao se desdobrar em palavras com sentidos diferentes terminam por formar associações semânticas, que também é um procedimento praxista.

Na praxis não é difícil perceber que as palavras não estão presas a um mecanismo fixo, mas migram por meio de fonemas, repetições e reduplicações vocálicas, que percorrem a estrutura da composição.²²¹ As mesmas palavras são usadas em versos distintos com sentidos diferentes. Vejamos, como exemplo, um outro trecho de “Carreador”, de Chamie:

(...)
Sêco, conforme
Paciência sêca.
Ruim com fome
Nada se acerca:
Nem nada vale
Terra, ar e sêca.
(...)

A palavra seca, no segundo verso, tem sentido de enxuto, sem graça; no sexto verso, ela é repetida, mas já com outro sentido: estiagem, falta de chuva. Quanto aos procedimentos, comparemos o poema de Chamie à “Sem Entrada e Sem Mais Nada”, música de Tom Zé, composta em 1968:

Entrei na liquidação
Sai quase liquidado

²²⁰ CAMPOS, Haroldo. “Sanscreed Latinized: The Wake in Brazil and Hispanic America”. In: Tri Quarterly 38 (Winter 1977), p. 60 apud PERRONE, Charles A. *Letras e Letras da MPB*, op. cit, p. 79.

²²¹ RICARDO, Cassiano. *Poesia Praxis* e 22. Rio de Janeiro, José Olympio, 1966, p. 111.

Vinte vezes, vinte meses
Eu vendi meu ordenado
(...)

Aqui, Tom Zé brinca, numa atitude lúdica, com dois dos vários sentidos que o vocábulo “liquidar” permite. Note que no primeiro verso, “liquidação” aparece com o sentido de promoção. Já no segundo verso, “liquidado” ganha o sentido de acabado, derrotado, vencido.

Com isso, tanto a poesia praxis como o tropicalismo buscam o que Bakhtin, recorrendo ao teórico Nicolau Marr, chama de “palavra onisignificante”. Para o teórico russo, se um complexo sonoro qualquer comportasse uma única significação inerte e imutável, então esse complexo não seria uma palavra, não seria um signo, mas apenas um sinal.

A multiplicidade das significações é o índice que faz de uma palavra uma palavra. Em relação à palavra onisignificante de que falava Marr, podemos dizer o seguinte: é um tema puro. *Sua significação é diferente a cada vez, de acordo com a situação.* Dessa maneira, o tema absorve, dissolve em si a significação, não lhe deixando a possibilidade de estabilizar-se e consolidar-se. Mas, à medida que a linguagem se desenvolveu, que o seu estoque de complexos sonoros aumentou, as significações começaram a estabilizar-se segundo as linhas que eram básicas e mais freqüentes na vida da comunidade para a utilização temática dessa ou daquela palavra.²²²

Mas as ressonâncias de praxis nas músicas de Tom Zé não se dão apenas nos procedimentos, as áreas de levantamentos também se aproximam. Na mesma letra, mais à frente, o compositor baiano diz:

(...)
Mas hoje serenamente
Com a minha assinatura
Eu compro até alfinete
Palacete e dentadura
E a caneta pra assinar
Vai ser também facilitada
(...)

Agora, compare o tema da letra com “Dependência”, de Chamie, do livro *Conquista de Terreno*.

²²² BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 2.ed. São Paulo: Hucitec, 1981, p. 130. Grifo nosso.

(...)
para ter minha cadeira, minha panela, meu pijama, meu capacho
dependo de meu empréstimo, do registro do meu nome no cadastro.
(...)

Ambos os textos têm uma única finalidade: denunciar as exigências do mundo capitalista para se ter acesso à qualquer tipo de bem, dos de primeiras necessidades aos mais supérfluos. Os poemas praxis, além de apresentarem uma preocupação visual e formal, o “tema”, que se resume nas várias situações vivenciadas pelo homem, é problematizado, ou seja, em cada poema há uma carga controvertida e tensa – dialética –, o mesmo também pode ser detectado no tropicalismo.

Entre os dois textos acima se estabelecem, então, um relação dialógica, no sentido bakhtiniano, uma vez que ambos, por vias diferentes terminam convergindo. Bakhtin considera que tudo é que dito, além de se dar no âmbito específico da língua, não é algo exclusivo do emissor. No discurso de um ser são percebidas outras vozes que vieram do contexto familiar, cultural, social. Às vezes são vozes identificáveis para o emissor, outras vezes são vozes que perfazem o discurso e subjazem a ele, sem que o emissor tenha consciência disso.

A idéia de dialogismo, em certo sentido, é um truísmo, conhecido pelo menos desde Montaigne: o de “já se escreveram mais livros sobre outros livros do que sobre qualquer outro assunto”. O dialogismo bakhtiniano, entretanto, é muito mais flexível, no sentido de se aplicar simultaneamente à fala cotidiana, à cultura popular e à tradição literária e artística, como já foi mostrado. Interessa-se por todas as “séries” que entram num texto, seja esse texto verbal ou não verbal, erudito ou popular. O popular, além disso, conversa constantemente com o erudito, e vice-versa.

Somente quando contrai relações dialógicas essenciais com as idéias dos outros é que a idéia começa a ter vida, isto é, formar-se desenvolver-se, a encontrar e renovar sua expressão verbal, a gerar novas idéias. O pensamento humano só se torna pensamento autêntico, isto é, idéia, sob as condições dos outros, ou seja, na consciência dos outros expressa na palavra. É no ponto desse contato entre vozes-consciências que nasce e vive a idéia.²²³

Para o teórico russo, na esfera comunicativa da cultura tudo reverbera em tudo, uma vez que nela as formas culturais vivem sob fronteiras. O próprio discurso alheio pode

²²³ *Problemas da Poética de Dostoiévski*, op. cit., p. 86.

integrar a cadeia discursiva e ser reproprocessado. Nesse caso, os gêneros discursivos de uma esfera da cultura são suscetíveis de deslocamentos, mas não podem ser ignorados como discurso do outro, assim como a bivocalidade da palavra alheia incorporada. Bakhtin diz que: “O discurso alheio possui uma expressividade dupla: a própria, que é precisamente a alheia, e a expressividade do enunciado que acolhe o discurso alheio”.²²⁴

Em um ensaio em que procura mostrar que “o tropicalismo, histórica e sociologicamente, deu em Gilberto Freire e, como sensação cotidiana e antropológica, deu em Caetano Veloso”, Mário Chamie defende que a música “Tropicália”, de Caetano Veloso, é entrópica, no sentido que Umberto Eco concede ao vocábulo.

Se a entropia, segundo Umberto Eco, é a medida da desordem e do inesperado, a linguagem de “Tropicália” é entrópica de ponta a ponta. Trata-se da linguagem que nos obriga a dizer que todo movimento artístico brasileiro, até aqui inimigo da entropia, entrou pela “pia” e não propriamente pelo cano. E por que? Porque a linguagem de “Tropicália” é uma convocação desinibida de referências, temas, palavras, ruídos e frases de universos isolados no espaço e no tempo. (...) “Tropicália” ergue um painel histórico confrangido, oferecido em bloco, como se o ouvinte permanecesse num ponto ideal de equidistância face a um panorama tumultuado de fatos, coisas e acontecimentos. Seus cortes e recortes abarcam citações e transcrições sem elo, numa familiaridade convocada e invocada de convivência significativa.²²⁵

Na última frase das considerações de Chamie reproduzidas acima, quando ele fala de “citações e transcrições sem elo”, mostra que, por outro lado, a música de Caetano Veloso é também dialógica, já que as citações também são uma forma de dialogismo. Para analisar a música “Tropicália”, que é considerada a matriz estética do movimento, e aproximá-la da poesia praxis é fundamental conhecer o texto completo de Caetano Veloso. Aqui, optou-se por revelar os versos à medida que em estes são analisados. De início, a letra da música parece totalmente incompreensível ao ouvinte/leitor, o que é um recurso muito usado pelos compositores tropicalistas, como se exigissem que o receptor decifre a letra e não que ele se comporte passivamente.

O clima tropical da canção é dado já na introdução, que começa com ruídos lembrando sons de selva, com instrumentos imitando canto de pássaros e outros bichos. Uma brincadeira do baterista da banda, Dirceu, que foi captada pelo maestro e arranjador Julio Medaglia, também dá o tom tropical da música: “Quando Pero Vaz Caminha descobriu que as terras brasileiras eram férteis e verdejantes, escreveu uma carta ao rei:

²²⁴ *Questões de Literatura e estética: a teoria do romance*, op. cit., p. 284.

²²⁵ “O trópico entrópico de Tropicália”. In: CHAMIE, Mário. *A Linguagem Virtual*. São Paulo: Quíron, 1976, p.141. Texto publicado originalmente no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 6 de abril de 1968.

tudo que nela se planta, tudo cresce e floresce. E o Gauss da época gravou...”. O texto improvisado do baterista traz as primeiras referências a características geográficas do Brasil e seu passado histórico. A ironia do texto improvisado fica por conta da referência ao gravador do tipo Gauss, um instrumento moderníssimo para a época.²²⁶

Sobre a cabeça os aviões
Sob os meus pés os caminhões
Aponta contra os chapadões
Meu nariz
(...)

Nos primeiros versos, o eu lírico, de forma declamatória, situa-se geograficamente para o ouvinte. Como lembra Paiano, é mais um lugar no tempo, entre o arcaico e o moderno (caminhões e aviões) onde o narrador “mete o nariz” na discussão e orienta o debate para o centro das decisões do país, que é Brasília. Já os chapadões mostram a necessidade de interiorização, tanto no sentido das experiências culturais do narrador, como no das vivências simbólicas nacionais.

Os dois primeiros versos, revela Chamie, “são uma transcrição adaptada dos dois dictemas do textor praxis “Caminhão de Transporte: duas mãos”. No textor está escrito: “pela várzea o gavião/ sob a carga o caminhão”.²²⁷ O autor pode acertar no procedimento de Caetano, mas comete um equívoco ao reescrever os próprios versos. Na verdade, o textor, para usar um termo do próprio Chamie, que integra os poemas do livro *Indústria*, de 1967, diz: “contra a várzea: a direção/ sob a carga o caminhão” e, mais à frente “o caminhão sob a carga/ o gavião pela várzea”.²²⁸

Há convergências, sim, entre o poema de Chamie e a música de Veloso, mas esses procedimentos estão nas imagens antagônicas que ambos criam em seus textos. O subtítulo “duas mãos” do poema de Chamie, além de fazer uma alusão à estrada, também serve para registrar imagens e objetos aparentemente antagônicos. E aí entram imagens e vocábulos que se confrontam o tempo inteiro (estrada/várzea, riqueza/pobreza, asfalto/charco, entrega/perda etc.). Note-se, ainda, que todo o poema é construído com estrofes de apenas dois versos, remetendo o leitor as “duas mãos” do subtítulo:

²²⁶ PAIANO, Enor. *TROPICALISMO – Bananas ao Vento no Coração do Brasil*. São Paulo: Editora Scipione, 1996, p. 33.

²²⁷ “O trópico entrópico de Tropicália”. In: *A Linguagem Virtual*, op. cit., p. 143.

²²⁸ CHAMIE, Mário. *OBJETO SELVAGEM – poesia completa*. São Paulo: Quíron, 1977, pp. 404-9

o motorista na paisagem
por empresa: uma viagem

a riqueza pela estrada
a pobreza pela várzea

a pobreza por suicídio
a riqueza por veículo

o transporte sobre a várzea
com a morte por estrada
(...)

Feitas estas observações sobre o poema de Chamie, cabe agora aprofundar algumas análises da música de Caetano Veloso, sobretudo quanto aos “seus cortes e recortes” que “abarcam citações e transcrições sem elo, numa familiaridade convocada e invocada de convivência significativa”, como disse Chamie.

Depois de se situar na primeira estrofe, que é estática como uma fotografia, na segunda o narrador vem com uma profusão de verbos de ação (organizar, orientar, inaugurar), todos na primeira pessoa, o que denota uma atitude voluntariosa, muito comum da juventude da década de 1960. A primeira ação é séria e transformadora (“eu organizo o movimento”). Já a segunda é totalmente lúdica (“eu oriento o carnaval”) e a terceira ação se mostra tanto oficial como conservadora (“eu inauguro o monumento”).²²⁹ É como se o narrador estivesse querendo nivelar as três ações, que são muito diferentes:

(...)
Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento no Planalto Central
Do país
(...)

Assim como o texto de Chamie, os refrões da canção, também formados por apenas dois versos – só que repetidos –, trazem imagens antagônicas. E, neste caso, são usadas para apontar as contradições da “geléia geral brasileira”:

²²⁹ FERREIRA, Sérgio. “Caetano e a canção tropicalista”. In: MALTZ, Bina e TEIXEIRA, Jerônimo e _____. *Antropofagia e Tropicalismo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1993, p. 76.

(...)
Viva a bossa-sa-sa
Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça
(...)

A música, que, até então, vinha sendo cantada de forma quase declamatória, no refrão se transforma em um baião. As duas palavras, assim como em Chamie, são opostas: a bossa remete ao moderno, o que está na moda e é do agrado da juventude urbana de classe média. “Bossa” também pode ser uma referência à bossa nova, o movimento musical que foi concebido, desenvolvido e acabado na zona urbana carioca, nos bairros de classe média do Rio de Janeiro. Já o termo “palhoça”, habitação rústica do interior, ao ser cruzada com “bossa” causa perplexidade no ouvinte/leitor. Na próxima estrofe, vem a descrição do monumento que o eu lírico disse inaugurar. E aqui as referências, todas antagônicas, aparecem em profusão:

(...)
O monumento é de papel crepom e prata
Os olhos verdes da mulata
A cabeleira esconde atrás de verde mata
O luar do sertão
O monumento não tem porta
A entrada é uma rua antiga, estreita e torta
E no joelho uma criança sorridente, feia e morta
Estende a mão

Viva a mata-ta-ta
Viva a mulata-ta-ta-ta-ta
(...)

As matérias com que o monumento é feito mantêm a proposta original de confrontar opostos: papel crepom (frágil e de pouco valor) e prata (forte e valiosa). “Os olhos verdes da mulata” é um verso inteiro “surrupiado” do samba “Olhos Verdes”, de Vicente Paiva, figura importante da música popular brasileira nas décadas de 1930 e 1940 (“São da cor do mar, da cor da mata/ Os olhos verdes da mulata/ São cismadores e fatais/ E um beijo ardente, perfumado/ Conserva o cravo do pecado/ De saborosos cambucás”). Registre-se, ainda, que o tipo mulata é resultado da intensa miscigenação que se deu na formação do povo brasileiro. Aparentemente, os “olhos verdes da mulata” soam de modo estranho, uma vez que a mulata é descendente de negro e os olhos verdes, do tipo europeu. Mas, sabe-se que existem, no Nordeste do Brasil principalmente, mulatas de olhos verdes.

Não é comum, mas por isso mesmo a beleza deste tipo de mulher é erigida à categoria de símbolo do que seria uma beleza de padrão brasileiro.

A “cabeleira” e “o luar do sertão” também são componentes do monumento que se confrontam. A cabeleira, símbolo de rebeldia na década de 1960, remete ao *rock and roll* e ao movimento hippie. Já o luar do sertão é uma alusão à música homônima de Catullo da Paixão Cearense, composta em 1910. São, portanto, procedimentos que mantêm a “desordem e o inesperado” do conceito de entropia de Umberto Eco, defendido por Chamie.

Durante toda a letra são postos, lado a lado, elementos que se chocam: (piscina/amaralina, urubus/girassóis, Iracema/Ipanema, Carmen Miranda/A Banda etc.).

(...)
No pátio interno há uma piscina
Com água azul de Amaralina
Coqueiro, brisa e fala nordestina e faróis
Na mão direita tem uma roseira
Autenticando eterna primavera
E nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira
Entre os girassóis

Viva Maria-ia-ia
Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia
(...)

Vale registrar que, além da oposição entre as imagens descritas pelo eu lírico, a canção mantém referências até o fim, criando um quadro totalmente híbrido para o ouvinte/leitor. Os versos “na mão direita tem uma roseira/ Autenticando eterna primavera” é uma alusão aos de uma velha cantiga de roda do Nordeste brasileiro (“Não mão direita tem uma roseira/ Que dá flor na primavera”). Nos versos de Caetano Veloso, o verbo autenticar, ligado à esfera oficial de cartórios e tabeliões, transforma o sentido da ingênua cantiga de roda. A “eterna primavera” decretada pela direita é o discurso oficial, no qual a realidade é sempre mostrada como positiva e sem conflitos. Mesmo assim, o narrador mostra que há algo errado, já que os urubus – gíria para designar os militares na época e também símbolo de mau agouro – passeiam nos jardins entre os girassóis.

Depois de mostrar a direita (urubus) amedrontando a beleza (os jardins com girassóis), o personagem volta-se para a esquerda.

(...)
no pulso esquerdo um bang-bang
Em suas veias corre muito pouco sangue
Mas seu coração balança a um samba
De tamborim
(...)

Numa alusão indireta, o autor se refere aos movimentos de esquerda, das atividades de luta armada, por meio das táticas de guerrilha urbana, com seqüestros e assaltos, objetivando a derrubada do regime militar. Tudo isso é subentendido a partir do vocábulo inglês *bangue-bangue*.

(...)
Emite acordes dissonantes
Pelos cinco mil auto-falantes
Senhoras e senhores, ele põe os olhos grandes
Sobre mim

Viva Iracema-ma-ma
Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma
(...)

Os acordes dissonantes é uma referência explícita à bossa nova. Só que, como se sabe, as interpretações bossanovistas eram em voz baixa, de modo intimista. Estes “acordes dissonantes” ao serem emitidos por “cinco mil auto-falantes” soam estranhos, portanto. Já o vigilante de olhos grandes remete o ouvinte-leitor ao clima de repressão e medo daquele período. No refrão, às alusões são à personagem do livro de José de Alencar e ao bairro e praia da classe média urbana carioca. Mais uma vez, duas imagens que se opõem.

(...)
Domingo é o Fino da Bossa
Segunda-feira está na fossa
Terça-feira vai à roça
Porém
O monumento é bem moderno
Não disse nada do modelo do meu terno
Que tudo mais vá pro inferno, meu bem

Viva a banda-da-da
Carmen Miranda-da-da-da-da
(...)

A última estrofe tem início com uma estrutura diferente do que vinha sendo realizado na música. Os dois versos iniciais surpreendentemente referem-se a dias da semana, interrompendo a descrição que vinha sendo feita do “monumento”. Como, até então, só havia dois personagens ativos na letra da música (o “eu”, que fala e age na primeira pessoa, e o “monumento”, na terceira), as atividades de cada um dos dois dias da semana só podem ser atribuídas ao “monumento”. Na primeira estrofe a referência é ao programa de televisão “O Fino da Bossa”, comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues, que era uma espécie de resistência ao programa “Jovem Guarda”, comandado por Roberto Carlos e a chamada turma do “iê-iê-iê”, vinculada a uma influência do *rock and roll* internacional.

A expressão “na fossa”, que aparece vinculada ao primeiro dia útil da semana, é uma gíria da época, que estava na moda e era expressão característica das camadas urbanas para designar um estado de tristeza resultado geralmente de desavenças amorosas. Caracteriza, ainda, o estilo de música composta e interpretada por cantoras como Maysa. Esta expressão, por ser urbana, termina se chocando com a “roça” do próximo verso, que tem uma conotação rural. O verso seguinte (“O monumento é bem moderno”) ressalta que a ligação do monumento com o meio rural não tira dele a condição de modernidade.

Os três versos seguintes que encerram a estrofe são referências diretas à jovem guarda. “Não disse nada do modelo do meu terno” inverte versos da música “Mexericos da Candinha”, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Nesta música, narrada na primeira pessoa, o personagem reclama da jornalista Candinha, que assinava uma coluna de fofocas sobre astros e estrelas da televisão intitulada “Mexericos da Candinha”, na fase áurea da “Revista do Rádio”. O referido verso da música de Roberto e Erasmo diz que a Candinha “já está falando do modelo do meu terno”. Para encerrar a estrofe, antes de partir para o último refrão, o sujeito poético faz mais duas referências: uma ao próprio Roberto Carlos (“e que tudo mais vá pro inferno”) e outra a Ronnie Von (“meu bem” é o título e o refrão do primeiro grande sucesso deste cantor, que na verdade é uma versão de “Girl”, dos Beatles). O refrão encerra a música dando vivas à banda, que bem pode ser a música de Chico Buarque, grande sucesso em 1966, e à figura da cantora “americanizada”, cuja repetição da última síbala do sobrenome evoca o movimento de vanguarda dadá.

Com “Tropicália”, Caetano Veloso constrói uma imagem “grotescamente monumentalizada” do Brasil, alternando “festa e degradação”²³⁰, como bem lembra Celso Favaretto. A visão quase cubista que o compositor arquiteta é composta por uma intrincada rede de associações que contrastam, como já mostrado. Mas equiparar elementos supostamente antagônicos fazia parte da proposta estética do tropicalismo, que com isso combatia a simplificação da esquerda mais radical, que classificava tudo em termos de “certo” e “errado”. O tropicalismo concebia a realidade brasileira como algo complexo e contraditório. E é isso que está exposto não só em “Tropicália”, mas em muitas outras músicas que integram o repertório do movimento.

²³⁰ *Tropicália – Alegoria, Alegria*, op. cit., p. 56.

CAPÍTULO 4

A POESIA POPULISTA E ENGAJADA DE VIOLÃO DE RUA

Em 1962, o Centro Popular de Cultura (CPC), órgão vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE) propõe uma “arte popular revolucionária”. Dentro dessa perspectiva, a tematização individual era considerada “inconseqüente”, pois a arte não poderia deixar de estar a serviço da proposta de transformação radical da sociedade, de inspiração marxista. É exatamente essa postura que violão de rua – vanguarda poética brasileira nascida em 1962 e composta por poetas ligadas ao CPC – defenderá. As propostas do CPC da UNE mobilizaram centenas de jovens em todo o Brasil, não ficando restrito ao seu núcleo mais famoso no Rio de Janeiro.

Espalharam-se CPCs por diversos Estados brasileiros (Alagoas, Sergipe, Bahia, São Paulo etc.), todos ligados à União Estadual dos Estudantes (UEE). Os CPCs integravam um movimento mais amplo que envolvia também universidades, governos estaduais, municipais e mesmo o governo federal, através do Ministério de Educação e Cultura. A Igreja, com o Movimento de Educação de Base (MEB), também participava de um grande esforço nacional para “educação e conscientização” das camadas populares. A cena principal da política do país passava então a ser ocupada pelos analfabetos e excluídos.

A tendência nacional-popular ganha prestígio, chegando mesmo a repercutir entre os concretistas e os neoconcretos, que se vêem compelidos a um posicionamento diante da “arte engajada”. É nesta época que Ferreira Gullar irá renegar sua obra neoconcreta – depois de já ter passado pelo concretismo – para se juntar ao CPC. Gullar sai de um para outro extremo, do experimentalismo mais alucinado para o retorno às formas mais tradicionais e arcaicas da poesia popular, justificada pela urgência revolucionária de se fazer “arte para o povo”. Gullar se tornará um dos melhores expoentes da vanguarda poética nascida no seio do CPC que ficará conhecida como violão de rua.

Vinculada diretamente à produção de militância política e publicada sob a responsabilidade do CPC, a partir de uma idéia do poeta Moacyr Félix, a série de três livros editada pela Civilização Brasileira, denominada *Violão de Rua* – a quinta vanguarda poética brasileira, em ordem cronológica – surgiu com a finalidade de tentar “manter uma

postura de vanguarda, sem comprometimento com o formalismo estético”.²³¹ O primeiro e o segundo volumes da série foram publicados em 1962 e o terceiro e último saiu em 1963. A previsão inicial era de 15 edições e na terceira foi registrado que ela seria cada vez mais exigente do ponto de vista estético e técnico, mesmo sendo uma publicação para o grande público. A série não passou do terceiro número porque em 1964 veio a “revolução” que proibiu a edição.²³² É com violão de rua que ressurge no Brasil uma poesia discursiva, que estruturava os projetos culturais relacionados ao então discutido conceito de “arte popular”.

Até então, o grau de comprometimento entre poesia e política não tinha ido tão longe na tradição brasileira. João Cabral de Melo Neto, por exemplo, jamais se envolveu com a militância política. Nem mesmo Carlos Drummond de Andrade, para citar outro exemplo, que chegou a participar da direção de um jornal do PCB na década de 1940, aproximou de tal forma sua atividade como poeta da vida política mais imediata.

Ao contrário dos poetas que integravam as vanguardas anteriores, os de violão de rua demonstravam total desinteresse pelo aspecto visual e gráfico do poema. Preferiam explorar o “aspecto sonoro do verso através do teatro popular e apresentação pública de textos”.²³³ Um aspecto curioso quanto a violão de rua é que – mesmo assumindo uma postura um tanto ortodoxa em relação à poesia que vinha se fazendo até então – foi uma vanguarda que conseguiu uma heterogeneidade sem precedentes no que diz respeito aos seus integrantes, pois arrolou poetas de tendências e gerações muito distintas.

Os poetas de violão de rua utilizavam várias formas poéticas, inclusive as folclóricas e populares, principalmente o cordel. A produção deles, além de humanista e voltada para os ideais socialistas, procura, na maioria das vezes, poetizar temas históricos, fatos jornalísticos e episódios da vida política brasileira. Mas como toda regra tem exceção – que na maioria das vezes só serve para confirmar a regra –, vale destacar na série um poema que procura destoar dessa fórmula limitante de violão de rua. Trata-se de “Arenga”, de Félix Ataíde”, publicado no volume III da série. O poeta, antes de tudo, mostra conhecer o universo, o valor e a economia do vocábulo. A arquitetura do poema, o aproveitamento visual, o sistema sonoro que o assiste – aliterações, assonâncias, rimas,

²³¹ SANT’ANNA, Affonso Romano. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*, op. cit. p. 152.

²³² FÉLIX, Moacyr. *O Pensar e o Sentir na Obra de Moacyr Félix*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil – Fundação Biblioteca Nacional, 2002, p.122. Publicado originalmente na Revista Nacional, Jornal do Commercio, edição 06 a 12 de julho de 1999.

²³³ SANT’ANNA, Affonso Romano. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*, op. cit., p. 152.

cognatismos), as articulações verbais (“fhomem”, “(i)mundo”), identificam no seu autor um inventor de expressão e fazem dele um dos resultados mais positivos de violão de rua.

Outro mérito de Félix Ataíde é que em suas poesias, mesmo interferindo ativamente no processo de emancipação nacional, tarefa quase que obrigatória para os integrantes de violão de rua, ele se expõe como se estivesse ciente que todos somos peças de uma mesma engrenagem. Para ele, o outro faz parte do nosso eu. Não existe drama alheio. “Não podemos nos encerrar num monólogo porque somos completamente diálogo. Fora do diálogo o que existe é o precipício”.²³⁴

Além de Félix, participaram de violão de rua: Vinicius de Moraes, uma das principais figuras da bossa nova; Ferreira Gullar, que já tinha sido concreto e neoconcreto; Oscar Niemeyer, até então apenas arquiteto; Cassiano Ricardo, que participou da poesia praxis e chegou a escrever um livro de ensaios sobre procedimentos vanguardistas na literatura (*Algumas Reflexões Sobre Poética de Vanguarda*); José Carlos Capinan, então repórter do *Jornal da Bahia*, em Salvador, com apenas 21 anos de idade, e que cinco anos depois se tornaria um dos principais compositores do tropicalismo. De violão de rua também fizeram parte Affonso Romano de Sant’Anna, que já tinha participado de tendência, em Belo Horizonte, cinco anos antes; Félix de Sousa, Geir Campos, Homero Homem, José Paulo Paes, Reinaldo Jardim e vários outros.

O próprio título da série é bastante significativo. Eram todos poemas impressos, ainda que alguns viessem mais tarde a se tornar letras de música. E, no entanto, a “rua” e o “violão” eram usados para simbolizar a presença daqueles poetas “ao lado do povo”. Isso equivaleria a reconhecer que o violão, ou seja, a canção popular era um instrumento precioso no diálogo entre o poeta e seu público. “(...) já no título há a junção da música e da poesia. Mas o violão aqui não é o da classe média, da bossa nova, mas algo que busca assemelhar-se a um instrumento tosco e popular.”²³⁵

As poesias que integram o violão de rua não demoraram a ser classificadas pelos críticos literários como populistas. Mas, em literatura, o que seria populismo? Ao analisar a obra do escritor João Antônio, Heloísa Buarque de Hollanda diz que um discurso é populista quando ele instaura, em seus textos, uma suposta identificação com as classes

²³⁴ PORTELLA, Eduardo. *Literatura e Realidade Nacional*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971, p. 76.

²³⁵ SANT’ANNA, Affonso Romano. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*, op. cit., p. 228.

populares. O populismo na literatura realiza-se, de acordo com a autora, quando há uma “naturalização” na complexa relação escritor-povo.²³⁶

Já Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, é muito breve na exploração do tema. Fala de populismo na obra de Jorge Amado, mas sem se estender. E quando vai localizar o período que interessa para este trabalho (a década de 1960), nem chega a utilizar o vocábulo, que o substitui por expressões como “poesia social”, “poesia voltada para as tensões sociais” ou ainda “poesia participante”.

Lafetá classifica a literatura populista como aquela que explorou os temas da miséria das classes populares e da espoliação do povo, da prepotência dos latifundiários, da dominação do imperialismo, das “tensões sociais”. Para ele, este tipo de literatura não só simplificou a linguagem, ao utilizar o coloquial mais direto, mas carregou no texto de passagens dominadas pela função emotiva e arengou politicamente. E mais: “Buscou a comunicação com o amplo público através deste seccionamento de temas e desta amputação de recursos lingüísticos”.²³⁷

Para o autor, o grande erro dos poetas de violão de rua foi esquecerem de problematizar a linguagem que usavam, pois lançavam mão de vocábulos que mal conheciam, como “latifúndio”, “burguesia”, “operário”, “camponês”, “revolução”, “imperialismo”. Nunca se detinham em termos como estes. Apossavam-se deles como de uma novidade e os usavam com a volúpia de quem estava fazendo a revolução junto com operários e camponeses contra os patrões, os latifundiários e o imperialismo. A retórica populista de violão de rua procedia, segundo Lafetá, pela reprodução de um movimento ideológico de seu inimigo: reificava, fetichizava a linguagem, sem indagar de seu verdadeiro significado.

Mas de onde vem o vocábulo populismo? A literatura foi buscá-lo na política, área em que o termo assume vários significados. O populismo é um fenômeno político que modificou as estruturas de vários países, principalmente Brasil, México e Argentina. Os dois primeiros atravessavam uma crise econômica e política fortes, enquanto o terceiro, além dos problemas econômicos, vivia sob forte crise política, graças a vários golpes seguidos. O populismo serviu para o propósito de alguns dirigentes latino-americanos e

²³⁶ HOLLANDA, Heloísa Buarque de e FREITAS Filho, Armando e GONÇALVES, Marcos. *Literatura: Anos 70*. Europa Empr. Graf. e Edit., 1979, p. 53.

²³⁷ LAFETÁ, João Luiz. “Traduzir-se (ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar)”, in: _____, ZILIO, Carlos e CHIAPPINI, Lígia M. L. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982, p. 110.

também como bandeira na tentativa de alterar os padrões de governo na Rússia e nos Estados Unidos no final do século XIX. "O populismo russo propunha uma revolução, pensando como sociedade ideal, aquela livre da 'modernização' capitalista e com valores profundamente agraristas. O populismo norte-americano, defendido por pequenos proprietários rurais, também fazia críticas ao capitalismo, mas não pretendia transformações radicais na sociedade".²³⁸

Pode-se definir o populismo de diversas formas: como a política usada por um grupo para tomar o poder com o propósito de alavancar a política industrial, colocada em segundo plano devido à supremacia da oligarquia agrícola. Outro conceito para populismo diz que ele é a tentativa dos meios de comunicação de popularizar líderes políticos, buscando estabelecer entre eles e seu público uma relação mais direta e pessoal.

Já segundo Francisco Weffort, populismo é um fenômeno de participação política das classes populares, urbanas, "particularmente enraizado naquelas cidades de maior ritmo de crescimento, mais fortemente atingidas pelo desenvolvimento industrial e pelas migrações".²³⁹

No Brasil, o populismo surgiu na década de 1930, com a chegada de Getúlio Vargas, que assumiu o poder através de uma revolução tramada por seus aliados. Sabendo das dificuldades financeiras do país, por conta do *crack* da Bolsa de Valores de Nova Iorque, em 1929, que levou a exportação do café, o principal produto de exportação brasileira, à bancarrota, ele precisava encontrar aliados para reestruturar economicamente o Brasil.

Recorreu, então, à burguesia industrial emergente (mesmo assim, não deixou de adular os cafeicultores. A destruição de toneladas e toneladas de café, todos os anos, era a saída para reduzir os prejuízos dos cafeicultores). Esta burguesia ainda não possuía a força política que os latifundiários tinham. Porém, já possuíam capital suficiente para ajudar o governo Vargas a soerguer a economia nacional e impedir um quebra-quebra generalizado no Brasil.

O populismo pode ser definido como a política do “vão-se os anéis, ficam-se os dedos”, ou seja, faz-se algumas concessões ao povo e aos aliados, mas mantém-se o poder.

²³⁸ PRADO, Maria Lígia. “A questão do populismo - a emergência do populismo no contexto Latino-Americano”. In: MELO, José Marques de (org.). *Populismo e Comunicação*. São Paulo: Cortez Editora, 1981. p. 25

²³⁹ WEFFORT, Francisco. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. IN: MELO, José Marques de (org.). *Populismo e Comunicação*. São Paulo: Cortez Editora, 1981. p.35-36.

Dava-se um pouco de direitos aos trabalhadores, mas atrelava seus sindicatos ao Estado. Queimava-se o café excedente, mas o lucro, que porventura aparecesse, iria para o desenvolvimento das fábricas.

4.1. Uma nota introdutória para violão de rua

A nota introdutória, escrita pelo poeta Moacyr Félix, ao volume III da série *Violão de Rua*, publicado em 1963, serve para caracterizar o ideal político-filosófico-literário daquela geração de poetas. Em seis tópicos, Moacyr Félix, procura deixar clara “a necessidade de algumas breves indicações para responder às perguntas que marcam a sua crescente receptividade nas mãos daquelas camadas do povo brasileiro para as quais vêm sendo destinado”.²⁴⁰

Para o poeta, violão de rua é um gesto resultante da poesia encarada como forma de conhecimento do mundo e servindo, portanto, ao esforço para uma tomada de consciência das realidades últimas que nos definem dentro deste mesmo mundo. É, ainda, a tentativa de levar a poesia para os terrenos em que ela se identifica com a ação de responder ao que substantiva o seu tempo, e integrá-la, como tal, na comunidade de todos os tempos. “Ou seja, é a busca, feita através do sentimento de verdades históricas e essenciais, de uma significação racional para as dialéticas contradições da conduta humana no tempo”. Note-se, pelas palavras de Félix, como violão de rua está bem próximo dos objetivos do CPC. No “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura”, redigido em março de 1962, que será analisado adiante, essa questão será abordada detalhadamente.

Depois de classificar violão de rua como obra participante, mas não partidária, Félix diz que este pretende ser mais um “solavanco nas torres de marfim de uma estética puramente formal, conservadora e reacionária, onde a palavra, esvaziada dos suportes objetivos que a determinam como o pulso onde transita o som e o sangue de toda a realidade”, é apreciada por critérios exclusivamente externos. Embora considere violão de rua partidário, mas não participante, não é isso que se vê na prática. Esse esclarecimento fica restrito apenas as teorias de Félix. Ao observar, mesmo de forma superficial, a coletânea de poesias, o leitor, por mais leigo que seja, vai encontrar procedimentos de

²⁴⁰ FÉLIX, Moacyr (org.). *Cadernos do Povo Brasileiro – Violão de rua*. V. 3. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963, p. 9.

poesia partidária na maioria delas. Será que quando em “Arenga” Félix de Ataíde diz: “félix fúria foice e martelo/ farto até os bagos/ de barriga vazia/ promessa não enche barriga”, ele não está sendo partidário?

Segundo Moacyr Félix, os poetas de violão de rua procuram se desviar da “ineficiente e superficial generosidade que se enreda no sectarismo, no dogmatismo dos *slogans*, no uso acadêmico ou prosaico de uma restritiva seleção de formas e temas”, e que, por conseguinte, acaba de desnaturalizar-se nos erros – já historicamente condenados – de uma estética que resulta apenas na “aplicação mecânica” de esquemas ideológicos. Note-se que ao esclarecer as finalidades de violão de rua, o autor termina desmerecendo as vanguardas anteriores, sobretudo a poesia concreta. Isso fica claro quando ele fala em “dogmatismo dos *slogans*”, uma referência clara aos procedimentos concretos de buscar temas para a poesia no mundo da propaganda. Pode ser, ainda, uma crítica às poesias que não aprofundam questões, não têm caráter partidário e se resumem a frases curtas postas no papel como certezas inquestionáveis e ainda exigem um certo esforço do leitor para entendê-las. Violão de rua preza, antes de mais nada, pela clareza. A preocupação com os temas das poesias e com o povo fica clara no terceiro tópico da nota introdutória:

Violão de Rua almejará ser a utilização, em termos de estética, de temas reais, de temas humanos, baseada na certeza de que tudo aquilo que é verdadeiro serve ao povo, de que o uso apaixonado de uma verdade é o instrumento por excelência da humanização da vida. É o ato de mostrar a ação dos poetas intervindo na vida para dialogar emocionalmente com aquilo que ela possui de mais vivo e de mais dinâmico. *Nas condições atuais de nossa história, um dos seus objetivos imediatos, portanto, não poderá deixar de ser o de revelar também o sentimento destas duas verdades que cada vez mais vão-se clarificando no coração do povo brasileiro: uma, a identificação da luta contra os imperialismos, sobretudo o norte-americano, com a luta pela emancipação econômica; outra, mais funda, a da incompatibilidade essencial entre o regime capitalista e a liberdade ou construção do homem.*²⁴¹

Na segunda parte do texto acima Moacyr Félix assume uma posição nada antropofágica – no sentido oswaldiano do vocábulo – em relação aos Estados Unidos, apontando-os como uma nação inimiga do Brasil. Os poetas de violão de rua tomam como tema exatamente o lado ruim da relação entre os dois países. Isso vai refletir de forma muito clara na produção de violão de rua. Tome-se, por exemplo, “Quatro Mortos por Minuto”, de Ferreira Gullar: “Mil dólares por minuto,/ eis quanto nos rouba o ianque./ Time is money: transformam/ em moeda nosso sangue”.

²⁴¹ FÉLIX, Moacyr (org.). *Cadernos do Povo Brasileiro – Violão de Rua*, op. cit., p.10. Grifo nosso

No sexto e último tópico da nota introdutória, o autor diz que violão de rua procura ser antes de mais nada um trabalho de poetas e se apressa em conceituar o que seria um poeta: “(...) ao nosso ver, são os homens da negação, aqueles que se revoltam contra a fatalidade “traçada pelos deuses” em nome de um destino a ser criado e desempenhado pelos homens: Prometeu”.²⁴² O autor recorre ao personagem mitológico para mostrar a coragem que os poetas devem ter em lutar contra a exploração do homem.

Para Félix, é daí que vem a afinidade de violão de rua com o projeto de desalienação na história dos homens, que sempre foi “marcada pelas revoluções que a distanciam do ensombreado chão da Necessidade para aproximá-la mais e mais do azulado reino da Liberdade”.²⁴³ Tudo isso serve como introdução para o autor fazer a defesa do proletariado, que ele denomina como classe por excelência da negação, única classe que luta para negar-se a si própria, para deixar de existir como tal e com isto fundar o novo mundo em que não existam mais classes.

O que se encontra na retórica de Moacyr Félix? São declarações de princípio, imagens que idealizam não só a poesia, mas a classe operária e a revolução, enfim, boas intenções. Mesmo declarando-se um “homem da negação” – já que é poeta –, Félix não demonstra qualquer negatividade ao expor suas idéias, só a má positividade de um idealismo que faz, imaginariamente, o percurso entre o “ensombreado chão da “Necessidade” e o “azulado reino da Liberdade”. Com isso, fica caracterizado que violão de rua se trata de uma literatura afastada do que caracteriza exatamente a mais forte parte da produção artística atual.

Violão de Rua é um livro que se coloca, portanto, ao lado do proletariado e do campesinato, das suas lutas e das suas aspirações: o poeta deve ser o primeiro a saber e o último a esquecer que na singularidade de cada homem injustiçado é toda a humanidade que sofre, que no olhar daqueles que são escravos – ali, e tão-somente ali – é que se pode ver a verdadeira realidade dos frutos daqueles que se apresentam sob a forma de mestres.²⁴⁴

A declaração de Félix permite entender e conjugar duas coisas diferentes. Uma é a ingenuidade política e literária da arte “populista” e a outra é seu atraso estético como decorrências de uma visão de mundo que se distancia da realidade porque se limita a

²⁴² Idem, p. 11.

²⁴³ Idem, ibidem.

²⁴⁴ Idem, p. 12

reproduzir, através de estereótipos, uma ideologia da força, da ação e do heroísmo individual, que são traços da ideologia burguesa, desde o século XIX.

O curioso é que, no exato momento em que o país se industrializava de forma acelerada, os artistas autoproclamados “populares revolucionários”, em geral filhos das classes médias urbanas, preferem uma temática rural, falando da miséria dos camponeses, principalmente nordestinos. Embora eles incluam o proletariado nas suas preocupações, este é um tema menos explorado que o homem do campo. O artista “engajado” não percebe que as contradições sociais do país estavam se transportando, na trilha do êxodo rural, e se instalavam bem mais perto do que eles eram capazes de conceber. Talvez fosse mais cômodo para eles continuarem protestando contra a miséria distante do que abrir os olhos e enxergar a miséria à sua volta, pois isso os levaria a ter que encarar de frente sua própria condição de indivíduos privilegiados na escala social. Além disso, o nacionalismo desses artistas deixava traçar nítidos de ingenuidade, ao considerar o universo camponês mais digno de se tornar tema literário do que o universo urbano.

Isso tudo não se dar por acaso. Uma das novidades das mobilizações populares do começo dos anos de 1960 foi a sua integração com o movimento camponês. Marginalizado inclusive durante o período de criação dos sindicatos getulistas, o movimento camponês teve focos localizados de resistência, em geral armada, quase sempre liquidados repressivamente, até que, com o início da sindicalização rural, abriu-se um espaço institucional para a organização dos trabalhadores do campo.

Uma dessas expressões foram as Ligas Camponesas, movimento desenvolvido no Nordeste brasileiro, de forma mais concentrada em Pernambuco, sob a direção de um advogado dos camponeses, Francisco Julião. Lutando pela reforma agrária, as Ligas Camponesas se constituíram quase num movimento político, na medida em que a realização de seus objetivos dependia de uma transformação profunda das estruturas de poder no Brasil e à medida que enfrentavam a violência dos latifundiários.

Suas estruturas orgânicas foram se consolidando e sua linha de atuação passou a integrar elementos como, por exemplo, a solidariedade à Revolução Cubana. Conscientes de que somente uma mudança radical do Estado brasileiro possibilitaria o triunfo da reforma agrária, as Ligas Camponesas, com Julião à frente, assumiram posições de luta insurrecional pelo poder, embora concentradas em grande parte no Nordeste brasileiro.

O filósofo e cientista político Emir Sader sintetiza muito bem tudo isso:

Com o crescimento dessas organizações políticas e movimentos – PC do B, Polop, AP, Ligas Camponesas – o monopólio do PCB, no campo da esquerda, foi rompido. Embora hegemônico, ele tinha que compartilhar campos de atuação, como os movimentos estudantil e camponês, com outras forças que questionavam sua orientação. A luta ideológica dentro da esquerda também ganhou força, com a disputa pela hegemonia no campo intelectual se intensificando.²⁴⁵

Não é por acaso que a força das Liga Camponesas, que representava a resistência à opressão e exploração do homem do campo, vai influenciar a nova vanguarda poética que nascia no segundo ano da década de 1960. Aliás, a mesma coleção de livros, intitulada *Cadernos do Povo Brasileiro*, que incluía os três volumes da série *Violão de Rua*, também englobaria um título denominado *Que São Ligas Camponesas*, escrito pelo próprio Francisco Julião.

Há uma unanimidade entre os ex-integrantes do CPC quanto a sua relação com a arte. Todos concordavam com a estetização da política. Carlos Estevam Martins, o primeiro presidente do CPC, declara a este respeito:

As pessoas faziam parte do CPC porque eram artistas ou porque queriam fazer uma carreira artística e entravam na aventura do CPC porque achavam que era possível ser artista e, ao mesmo tempo, fazer arte para o povo. As pessoas não tinham pretensões artísticas, como era o meu caso, perceberam rapidamente que isto era um barco furado. Quer dizer, ou se fazia pedagogia política, usando a arte para produzir conscientização política, ou então nada feito, voltava-se para o teatro de elite, a música, a literatura, o cinema de elite. Esta tensão percorreu toda a história do CPC e teve momentos muito dramáticos (...). (...) Não havia exigências em termos de criação estética, e a filosofia dominante no CPC era essa: a forma não interessava enquanto expressão do artista. O que interessava era o conteúdo e a forma enquanto comunicação com o público, com o nosso público.²⁴⁶

Ferreira Gullar fala sobre o mesmo assunto, mas com uma visão crítica de certos aspectos. Para ele, o CPC considerava necessário que a obra de arte passasse a tratar dos problemas brasileiros, da realidade brasileira e com uma linguagem acessível a um público o mais amplo possível. Desde que se estivesse colocando questões e problemas da nossa realidade e que ideologicamente estivesse correto, a qualidade artística seria secundária. Havia uma tendência a ver na qualidade artística um resíduo de atitude elitista, esteticista. Mas, para Gullar, isso é compreensível porque era uma audácia fazer aquilo, romper com o teatro comercial, com as posições convencionais, que era o comum na intelectualidade e, mesmo, na intelectualidade de esquerda. Além de ser uma audácia sem precedentes, havia

²⁴⁵ SADER, Emir. *O Anjo Torto – Esquerda (e direita) no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995. pp. 94-5.

²⁴⁶ MARTINS, Carlos Estevam. “História do CPC”. In: *Arte em Revista*, nº 3, março de 1980, p. 81.

um preço muito grande a pagar por isso. Gullar também se refere ao início de autocrítica que começou a surgir no interior do CPC, mas que não passou de um esboço, devido ao seu fechamento:

Já no fim do CPC, as discussões nossas eram basicamente de autocrítica sobre o nosso trabalho, e a gente, inclusive, colocava o problema do padrão de qualidade. Essa era a expressão que a gente usava: ‘É preciso levantar o padrão de qualidade do nosso trabalho’. Evidentemente que essa crítica veio de toda essa experiência que eu narrei pra vocês: de que havíamos sacrificado a qualidade do trabalho e tínhamos atingido o público que a gente esperava, ou seja, a gente sacrificou este trabalho em função dele e não conseguiu ou conseguiu muito pouco, o que nos fez compreender que não era por aí. Que era necessário enriquecer a expressão, dar qualidade a ela, sem abrir mão dos nossos princípios, da nossa intenção de atingir um público mais amplo, de deselitizar a expressão artística brasileira.²⁴⁷

Outra constatação relevante da atividade do CPC é que, tendo sido estruturado visando a atingir principalmente operários e camponeses, a sua prática obteve repercussão apenas junto ao público universitário. Apesar de ter feito algumas incursões interessantes junto aos trabalhadores, o CPC acabou mesmo conquistando o setor estudantil. Outro fato curioso é notar que a preocupação com uma linguagem brasileira irá surgir no CPC como decorrência do seu pragmatismo político. Ou seja, utilizavam a linguagem popular, não por considerar que fosse a da arte nacional (o nacionalismo estava, sobretudo, na temática), mas como uma necessidade de comunicação.

Carlos Estevam narra, ainda, a crítica que fez ao grupo quando uma das suas atuações no largo do Machado, no Rio, foi esvaziada por um sanfoneiro que se apresentava no outro lado da praça: “Não é possível, isto é um fracasso total e completo, eu vou sair com os sanfoneiros e vocês ficam aqui, vocês pretendem se comunicar com a massa e estão levando uma linguagem que não está passando”.²⁴⁸ Foi daí que, segundo Estevam, surgiu a concepção do CPC de que se deveria usar as formas populares e complementar estas formas com o melhor conteúdo ideológico possível.

Torna-se claro que o sucesso conseguido entre a classe média mais politizada era uma resultante direta do fato de os membros do CPC estarem transmitindo “mensagens” para um público que já as conhecia. A empatia era imediata, uma vez que as suas peças teatrais, geralmente bem-humoradas, cumpriam apenas um papel de animação social. No entanto, com o seu público de eleição, o fenômeno era inverso. Tratava-se de uma incursão

²⁴⁷ Apud ZILIO, Carlos. “Da antropofagia à tropicália. In ZILIO, Carlos e LAFETÁ, João Luiz e LEITE, Lúgia Chiappini M. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Artes plásticas e Literatura*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, pp.36-7.

²⁴⁸ MARTINS, Carlos Estevam. “História do CPC”, op. cit. p. 81.

de intelectuais, num meio sobre o qual a sua informação era mínima, e se baseava unicamente na crença teórica de que estavam se comunicando com seus naturais interlocutores.

O que ocorria era a transmissão paternalista de conceitos políticos, num código incapaz de atingir o seu destinatário. Acreditando-se porta-voz de uma verdade histórica, o CPC não atentou para a motivação real do público, nem tampouco para as diferenças de código existentes numa sociedade de classes. Não é de estranhar, portanto, que no final seus membros fossem levados a perceber que a questão não pertencia ao terreno da cultura artística, mas pura e simplesmente à escolarização.

Apesar de algumas nuances, o CPC mantém, em linhas gerais, os princípios da posição nacional-popular: arte para o povo, temática social, linguagem popular. Historicamente, a mobilização de intelectuais e artistas em torno de ascensos políticos populares é um fenômeno comum. Esta solidariedade vem geralmente marcada por conflitos não só pessoais como culturais. Num sentido mais geral, assume a figura do “antielitismo” ao identificar a “cultura erudita” como um todo, sem contradições internas e a serviço da classe dominante. Poder-se-ia dizer, seguindo esta lógica, que para a proposta nacional-popular o problema da elitização da cultura é esta própria cultura. Daí a simplificação decorrente ao pretender solucionar questões do campo cultural através de categorias próprias à política.

4.2. O momento político

Para entender melhor as questões colocadas acima, faz-se necessário aprofundar as discussões sobre o panorama político daquele momento. Os anos de 1950 e 1960 são considerados por estudiosos, como Marilena Chauí, anos de nacionalismo desenvolvimentista e populista. A tônica é dada por projetos econômicos e sociais de desenvolvimento capitalista, o combate ao desenvolvimento sendo deflagrado por bandeiras de mobilização nacionalista, sob os auspícios do Estado, ou de sua tomada por representantes dos “verdadeiros interesses populares e nacionais”.

A política de JK, como observa Miriam Limoeiro, pretendia “mudar dentro da ordem para garantir a ordem”, pautando-se pela idéia de ordem como sinônimo de civilização ocidental-cristã, o que permitia forte ligação com o capital internacional e com

o imperialismo, vistos como aliados porque pertencentes à mesma ordem. O desenvolvimento, exposto no Plano de Metas, se apresentava como ideologia técnica (fundado em análises econômicas, números e cifras) e moralista, contrária à demagogia. Punha-se a si mesmo como projeto social e cultural porque beneficiaria toda a coletividade, uma vez que as causas da miséria e das desigualdades eram atribuídas não a determinações internas, mas ao subdesenvolvimento, isto é, à desigualdade entre nações. Oferecia-se, pois, não apenas como um plano do governo, porém como “expressão da vontade irreprimível de todo o povo brasileiro”.²⁴⁹

Pelas observações acima, pode-se concluir que o nacionalismo que reinava no Brasil na naquela época era tanto patriótico quanto internacionalista. Patriótico porque tinha como finalidade o engrandecimento da Pátria e internacionalista porque o desenvolvimento capitalista integraria a nação no sistema das nações. E mais: a política de JK formula um nacionalismo anticomunista, pois, sendo democrático e contrário à subversão cuja causa se encontraria no subdesenvolvimento, o desenvolvimento capitalista em si e por si mesmo anularia a ameaça comunista.

Já a política de Jânio Quadros, mesmo seguindo a trilha anterior, opera uma alteração de curso. A ênfase, agora, recai mais na soberania nacional e menos na integração internacional. A prioridade são as reformas institucionais, a mobilização dos costumes públicos e privados, a justiça social e a erradicação da miséria. Tudo isso é permeado por uma ideologia terceiromundista de independência nacional diante dos Estados Unidos, tanto na política externa quanto na interna.

O povo aparece menos como ansiando por democracia e mais por reformas que beneficiem a coletividade, entendida como comunidade. Porém, na linha de uma antiga tradição do pensamento autoritário brasileiro, JQ considera que nação e povo ainda não existem e responsabiliza grupos, facções, partidos, classes e os planos e metas de JK pela incapacidade de criarem a comunidade nacional. Honestidade (contra as negociatas econômico-financeiras), austeridade (contra os gastos públicos abusivos), moralidade administrativa e cultural, capitalização interna e união dos subdesenvolvidos sob condução do Brasil contra o colonialismo, essas foram algumas das idéias que balizaram o curto período do governo JQ. “O Brasil para brasileiros”.²⁵⁰

Mesmo tentando conciliar os interesses do capital nacional-internacional e os direitos dos trabalhadores, ampliados pelos discursos da autodenominada “vanguarda aguerrida do povo”, a democracia populista do período JG, não satisfazia nem a direita nem a esquerda. “À direita, clamava-se contra a guinada comunista do regime; à esquerda,

²⁴⁹ CHAUI, Marilena. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Seminários*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p. 66.

²⁵⁰ Idem, p. 67.

contra o “reformismo continuísta” do janguismo e do PCB, que o apoiava”.²⁵¹ Hoje, para Marilena Chauí, o radicalismo das críticas de direita e de esquerda parece improcedente, uma vez que o governo JG não tinha nem poderia ter pretensões revolucionárias, porque não se faz revolução a partir do Estado.

O fato de que por um breve momento os dominados tivessem feito uma aparição na cena da “grande política” criou à direita e à esquerda a expectativa da revolução (a primeira, para reprimi-la, a segunda, para dirigi-la). Além disso, dos dois lados, segundo Marilena, sempre prevaleceu, desde os anos de 1920, um modelo explicativo sobre a sociedade brasileira e sua história que favorecia a imagem de uma revolução por vir. Como traços fundamentais desse modelo, a escritora enumera: ausência de uma burguesia, capaz de ser classe dirigente; ausência de um proletariado organizado e maduro, capaz de realizar uma revolução; presença de uma classe média capaz de se radicalizar em defesa dos interesses nacionais, sejam estes apresentados pela direita ou pela esquerda; ausência de uma ideologia nacional, as idéias sendo sempre importadas sem respeito pelo caráter nacional.

A criação e consolidação da unidade nacional pelo Estado nacional como agente histórico é algo compartilhado pela direita e pela esquerda. Esta última, no momento em que se vê diante de um governo populista-nacionalista e ainda por cima se depara com mobilização popular, quase como um presente providencial, não poderá deixar de imaginar que bastará conduzir as massas e apanhar as rédeas do Estado para que a revolução aconteça. O que para a esquerda do começo da década de 1960 aparecia como “necessidade das leis objetivas e científicas da história”, se afigurava para a direita como uma crise política iminente.

(...) Como a direita brasileira sempre concebe a crise como perigo, irracionalidade e desordem, concebe a solução como salvação nacional, racionalidade de medidas técnico-políticas e imposição violenta da ordem. Assim, com o nome de “revolução brasileira”, para uns, e com o de “crise de instituições”, para outros, os protagonistas da história tentavam capturar o significado de uma experiência fixando-a.²⁵²

Augusto de Campos considera toda a produção poética dessa época um nítido retrocesso em relação não apenas ao próprio concretismo e à bossa nova, mas também aos ideais estéticos de 1922. O fato é que, com o argumento de que era preciso utilizar a “sintaxe das massas”, muitos poetas e compositores retomam fórmulas poéticas pré-

²⁵¹ Idem, *ibidem*.

²⁵² Idem, p. 68.

modernistas. O melhor exemplo disso foi a trajetória de Ferreira Gullar, que depois de ter realizado trabalhos experimentais, paralelos aos dos poetas concretos, volta a praticar a rima e o verso curto, à maneira dos repentistas, como já foi mostrado no início deste capítulo. Alegava-se que era preciso ter clareza na mensagem para atingir o público, mesmo que para conseguir esse objetivo fosse preciso sacrificar a experimentação e correr o risco de perda de originalidade.

Augusto de Campos deplorava o retrocesso representado pelo primário engajamento das artes na época e o abandono da pesquisa estética. Ele achava que, por exemplo, as canções de protesto brasileiras, que surgiram a partir de violão de rua, apesar de terem tido o mérito de preceder no tempo as *protest songs* norte-americanas, eram desprovidas de criatividade, estavam centradas no uso de recursos poéticos ultrapassados. Para que essas canções tivessem eficácia, seus autores, segundo Campos, deveriam levar em conta a máxima do poeta russo Maiakovski: “não há arte revolucionária sem forma revolucionária”. Ou seja, a luta por uma nova sociedade começaria exigindo que o artista buscasse praticar uma nova arte.

4.3. Arte popular revolucionária: artista e povo unidos

Violão de rua não teve manifestos ou textos teóricos assim como a poesia concreta (“Plano-piloto da poesia concreta”, por exemplo) e praxis (“Manifesto didático”). Além da nota introdutória para o volume III da série, já discutida aqui, outro texto é de suma importância para compreender os procedimentos dos poetas que integraram o movimento. Trata-se do anteprojeto do “Manifesto do Centro Popular de Cultura”, de 1962, escrito por Carlos Estevam Martins. Ao ler o manifesto e depois as poesias dos três livros da série, tem-se a impressão que a grande maioria dos poetas que fizeram parte de violão de rua se guiaram pelo anteprojeto do manifesto. Até mesmo no caso de poetas que já tinham morrido quando os livros foram publicados e tiveram poesias suas incluídas – como o pernambucano Carlos Pena Filho (“Episódio sinistro de Virgulino Ferreira”) – e outros que tiveram poemas escritos muito antes e também foram reaproveitados na coletânea – como Jacinta Passos, que participou do volume III da série com poemas escritos em 1951 (“A morte do Coronel” e “Elegia das Quatro Mortes” (fragmento) – observam-se obediência ao texto do CPC.

O manifesto é dividido em sete tópicos: “Arte popular revolucionária”, “Os funcionários da servidão”, “O novo é o povo”, “O povo e suas 3 artes”, “Popularidade e qualidade”, “Expressão e comunicação” e “A superioridade da arte “superior”. O texto procura sistematizar suas posições diante do quadro político e cultural do país, já mostrado neste capítulo. Considerando as “próprias perspectivas revolucionárias” que se apresentam ao “homem brasileiro”, o manifesto postula o engajamento do artista e afirma que “em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular”.

Os artistas e intelectuais brasileiros, na visão do CPC, estariam distribuídos “por três alternativas distintas: ou o conformismo, ou o inconformismo, ou a atitude revolucionária conseqüente”. Na primeira alternativa, o artista estaria “perdido em seu transviamento ideológico”, não se dando conta de que

(...) a arte quando vista no conjunto global dos fatos humanos não é mais do que um dos elementos constitutivos da superestrutura social, juntamente com as concepções e instituições políticas, jurídicas, científicas, religiosas e filosóficas existentes na sociedade.²⁵³

Na segunda atitude, “inconformista”, o artista faria parte do grupo de intelectuais movido por um “vago sentimento de repulsa pelos padrões dominantes”, por uma “revolta dispersiva” e uma “insatisfação inconseqüente”, sem perceber que “para estar ao lado do povo e da sua luta, não basta adotar a atitude simplesmente negativa de não adesão, de não cumplicidade com os propósitos ostensivos dos inimigos do povo”.

A terceira e última atitude – “revolucionária” e “conseqüente” –, o manifesto atribui aos integrantes do CPC. Isso fica claro quando se lê: “Os membros do CPC optaram por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no *front* cultural”.

O CPC descarta expressões como “arte do povo” e “arte popular”, substituindo-as por “arte popular revolucionária”. O manifesto explica que a arte do povo é predominantemente um produto das comunidades economicamente atrasadas e floresce de preferência no meio rural ou em áreas urbanas que ainda não atingiram as formas de vida que acompanham a industrialização. Neste caso, o artista não se distingue da massa

²⁵³ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem – cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70*, op. cit., p. 122. Nos anexos do livro, a autora transcreve, na íntegra, alguns documentos, manifestos e textos capazes de permitir a interpretação dos programas ou propósitos das diversas tendências examinadas na obra. O anteprojeto do Manifesto do CPC, publicado originalmente no livro de *A questão da Cultura Popular*, de Carlos Estavam, em 1963, é um dos documentos apresentados nos anexos do livro de Heloísa Buarque.

consumidora. Tanto os artistas como o público vivem integrados no anonimato e o nível de elaboração artística é tão primário que a criação “não vai além de um simples ordenar os dados mais patentes da consciência popular atrasada”. Já a “arte popular” se diferencia da primeira porque seu público é formado pela população dos chamados centros urbanos desenvolvidos e também por conta do surgimento de uma divisão de trabalho que faz da massa receptora improdutiva de obras que foram criadas por um grupo profissionalizado de especialistas. “A arte do povo e a arte popular quando consideradas de um ponto de vista cultural rigoroso dificilmente poderiam merecer a denominação de arte; por outro lado, quando consideradas do ponto de vista do CPC de modo algum podem merecer a denominação de popular ou do povo”.²⁵⁴ Renegando estes dois conceitos, o manifesto cria então um novo, que chamará de “arte popular revolucionária”:

Os artistas e intelectuais do CPC escolheram para si outro caminho, o da arte popular revolucionária. Para nós tudo começa pela essência do povo e entendemos que esta essência só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta a fundo com o fato nu da posse do poder pela classe dirigente e a conseqüente privação de poder em que se encontra o povo enquanto massa dos governados pelos outros e para os outros. Se não se parte daí não se é nem revolucionário, nem popular, porque revolucionar a sociedade é passar o poder ao povo. Radical como é, nossa arte revolucionária pretende ser popular quando se identifica com a aspiração fundamental do povo, quando se une ao esforço coletivo que visa dar cumprimento ao projeto de existência do povo o qual não pode ser outro senão o de deixar de ser povo tal como ele se apresenta na sociedade de classes, ou seja, um povo que não dirige a sociedade da qual ele é o povo.²⁵⁵

Trata-se, nitidamente, de uma concepção da arte como instrumento de tomada de poder. O manifesto não admite “artistas de minorias” ou qualquer produção que não faça uma opção de público em termos de “povo”. A tematização da problemática individual é considerada como politicamente inconseqüente se a ela não se chegar pelo problema social. A dimensão coletiva é o que conta. Ser um artista popular revolucionário era assumir um compromisso de “clareza com seu público”, mas isso não implicaria numa “negligência formal”. Caberia a ele realizar o “laborioso esforço de adestrar seus poderes formais a ponto de exprimir correntemente na sintaxe das massas os conteúdos originais”.

Quando tenta buscar para os intelectuais e artistas um lugar ao lado do povo, o CPC termina por assumir uma postura paternalista, pois escamoteia as diferenças de classes, igualando de forma conceitual uma multiplicidade de contradições e interesses. A

²⁵⁴ Idem, p. 130.

²⁵⁵ Idem, p. 131

necessidade de um “laborioso esforço de adestramento à sintaxe das massas” deixa clara as diferenças não só de classe, mas também de linguagem que distanciam o intelectual do povo.

De acordo com Marilena Chauí, a “cultura de massa” foi reduzida pelo manifesto à distração e ao escapismo, com uma breve referência às demandas e determinações de mercado.²⁵⁶ Para a autora, o manifesto se vale de uma ambigüidade que não examina para poder manipulá-la:

O termo *povo* aparece tanto como sinônimo de classe dominada, os sem-poder, a *plebe*, quanto como sinônimo de vanguarda, *populus* e *optimates*. Isto se torna patente, por exemplo, na discussão a respeito dos públicos. O artista “alienado” possui uma indiscutível vantagem com relação ao artista “popular revolucionário”: pertence ao mesmo campo cultural que seu público, a comunicação entre eles sendo imediata, muito fácil e sobretudo estabelece-se a obrigação do segundo de adaptar-se às criações do primeiro, pois, concebido hegelianamente, esse artista pode inovar e criar seu próprio público. Ao contrário, o artista “popular revolucionário” se dirige a um público que não pertence à *sua classe* e, como se não bastasse, é *inculto* (pois arte mesmo, pra valer, é a “superior alienada”). Nestas circunstâncias, o artista é forçado a adaptar-se ao público popular para cumprir sua missão histórica.²⁵⁷

Sendo assim, o manifesto ignora, no mínimo duas suposições básicas. A primeira é a de que o trabalho de uma obra cultural – seja ela “superior” ou não – se realiza da mesma forma enquanto obra, ou seja, como esforço para capturar a experiência, determinando-a como visível, pensável ou dizível. O manifesto também não supõe que uma obra de arte – também “superior” ou “inferior” – não se encontra apenas nela mesma, como objetividade empírica ou ideal, mas no campo constituído por ela e seus receptores, campo criado a partir dela com estes, aos quais se dirige.

Faz-se importante salientar que a contradição entre qualidade e popularidade, forma e conteúdo ou comunicação e expressão é simplificada quando abordada a relação entre o artista, a obra e o público. Não é por acaso que uma das maiores polêmicas suscitadas pelo manifesto se refere à liberdade de expressão do artista no processo de criação da obra. O manifesto diz que os artistas do CPC optaram por “ser povo, ser parte integrante do povo”. Com base nessa opção obrigatória, caberia ao artista “revolucionário” privar-se de forma consciente de alguns recursos técnicos e formais próprios a sua classe de origem, com o objetivo de se fazer entender pelo público que ele escolheu defender –

²⁵⁶ CHAUI, Marilena. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Seminários*, op. cit., p. 91.

²⁵⁷ Idem, pp. 91-2. Grifos da autora.

público que, segundo o manifesto, foi privado das condições materiais, não teve acesso às formas mais requintadas de criação artística.

Por isso, as críticas terminam sendo dirigidas ao teor dos trabalhos realizados pelos integrantes do CPC, uma vez que a orientação era priorizar o conteúdo em detrimento da forma. Do ponto de vista formal, o manifesto deixa claro que os artistas do CPC seriam capazes de reconhecer o valor da chamada “arte ilustrada”. Por outro lado, o mesmo não acontecia no que diz respeito ao conteúdo, pois, de acordo com o manifesto, a chave que elucida todos os problemas relativos às possibilidades formais da arte ilustrada e da revolucionária é descoberta quando se compreende que o ato de criar está determinado em sua raiz pela opção original a que nenhum artista pode se esquivar e que consiste no grande dilema entre a expressão e a comunicação.

Para o teórico e poeta concreto Haroldo de Campos, o que caracteriza a função poética é um uso inovador, imprevisto, inusitado das possibilidades do código da língua. Nas mensagens referenciais, procura-se fazer uma utilização normal do código, com a finalidade de que o destinatário possa decodificá-las com base nas expectativas que tem em relação a esse código comum, com um mínimo de ruído. De acordo com Campos, Collin Cherry distingue entre código e língua, alegando que o código, de um ponto de vista estritamente técnico, é uma transformação convencional, usualmente termo a termo e reversível, pela qual as mensagens podem ser convertidas de um conjunto de signos em outro – como, por exemplo, o código Morse. Cherry, ainda de acordo com Campos, salienta que o código é concebido como um conjunto de regras não ambíguas, coisa que não acontece com a língua verbal, que é extremamente flexível e até ilógica, inclusive no seu uso cotidiano.

Campos esclarece que, se o ideal da comunicação referencial poderia bem ser a univocidade e a logicidade das mensagens, ou seja, um uso puramente denotativo do idioma como se este fosse um código como o Morse, justamente pelo fato de que a língua desborda desse sentido restrito, técnico, da palavra código é que nela se instala a ambigüidade, a possibilidade de um uso inesperado, imprevisto, original do seu código, na acepção lata deste termo.

Falando das unidades de primeira articulação da língua (palavras, ou mais exatamente “monemas”), Martinet afirma que é no agenciamento inesperado delas que se manifesta a originalidade do pensamento. E Chomsky, do ponto de vista da gramática gerativa ou transformacional, põe a ênfase no aspecto criador da linguagem, ao nível de sua

utilização corrente, dizendo que as coisas se passam como se o sujeito falante inventasse de certa maneira a língua à medida que se fosse exprimindo ou a redescobrisse à medida que fosse ouvindo falar em seu redor, tendo como que assimilado à sua própria substância pensante um código genético, espécie de matriz aberta que possibilita a interpretação semântica de um conjunto indefinido de frases.²⁵⁸

Campos conclui que, se há ambigüidade na comunicação referencial cotidiana, nas relações interpessoais mais elementares através da língua, na poesia, com o exercício predominante da função poética, ela domina. A ambigüidade a que o teórico se refere não é a “vinculada aos preceitos da poesia simbolista, como sinônimo de vagueza, imprecisão, ou, conteudisticamente, como invólucro de “sentimentos inarticulados”.²⁵⁹ Ele se refere a uma “ambigüidade operacional”, ou seja, aquela que coloca “em discussão o código da língua e as expectativas criadas por seu uso normal, revelando-lhe possibilidades insuspeitadas”. E vai mais além:

Nesse sentido, a mensagem poética – ao atualizar imprevistamente o código, enfatizando os valores sensíveis, o lado palpável dos signos de seu repertório – é altamente informativa, e, por isto mesmo, mais dificilmente decodificada, interpretada, percebida (percebemos com mais facilidade o que é mais redundante em relação ao nosso sistema de expectativas, ao uso normal do código). Para Umberto Eco, a mensagem reveste uma função estética quando se apresenta estruturada de maneira ambígua e se mostra auto-reflexiva, isto é, quando chama a atenção do destinatário antes de tudo sobre a própria forma dessa mensagem.²⁶⁰

Foram esses aspectos, imprescindíveis no que diz respeito à poesia de vanguarda, que os poetas de violão de rua – com exceção de Félix de Ataíde – esqueceram de salientar na sua linguagem. Esqueceram que a função do poeta, no sentido do exercício predominante da função lingüística centrada na própria estrutura sensível de sua linguagem, é, como diz o próprio Haroldo de Campos, a de um “configurador de mensagens”. Esqueceram-se que “o poeta é um designer da linguagem”, como disse Décio Pignatari.

Os poetas de violão de rua optaram por privilegiar a linguagem engajada para se comunicar com a classe oprimida, mas mesmo assim cometeram falhas. Jean-Paul Sartre, ao investigar o engajamento da literatura, considerou que um escritor ao escolher o seu

²⁵⁸ CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte Provável*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969, p. 145.

²⁵⁹ Idem, *ibidem*.

²⁶⁰ Idem, *ibidem*.

leitor, também escolhe um aspecto do mundo que deseja desvendar.²⁶¹ Só assim é que o artista revolucionário rompe com a idéia de inferioridade estética em função do estabelecimento da comunicação com a classe “oprimida” da qual escolhe fazer parte, por natureza ou, ao menos, pelo espírito.

4.4. Ecos do violão de rua no tropicalismo

O tropicalismo e o violão de rua estão longe de ser duas vanguardas poéticas com os mesmos objetivos estéticos. Muito pelo contrário. Só que o fato de serem movimentos com finalidades nitidamente opostas não quer dizer que não se podem encontrar pontos convergentes entre ambos. Embora tenham surgido em momentos diferentes, no que diz respeito à realidade política do país – 1962 e 1967 –, detectar dialogismos e outras formas de convergências entre tropicalismo e violão de rua não é um trabalho impossível. E é isso que será mostrado adiante.

Os segmentos ligados aos Centros de Cultura Popular da União Nacional dos Estudantes – e violão de rua foi um deles – tendiam a projetar, nas manifestações culturais não-engajadas – o tropicalismo era considerado assim por eles – a dimensão do “vazio” e do “alienado”, enquanto estava surgindo uma geração para quem o “vazio” e a “alienação” não eram referências, uma vez que a conquista do Estado e a realização da revolução nunca estiveram em seus planos.²⁶²

Um depoimento do cineasta Arnaldo Jabor mostra claramente o quanto os tropicalistas trilhavam caminhos diferentes dos poetas de violão de rua:

A importância do tropicalismo foi dizer: “você não podem continuar contemplando a favela, o boi, o casebre, as mãos doloridas do operário e do camponês”. O Brasil é também a geléia de mocotó, a geléia geral, a grande confusão multinacional que aqui se instalou. Uma mistura de Janis Joplin e Jamelão. O tropicalismo foi muito educativo para todos nós. Sua revolução é a libertação da linearidade do pensamento marxista-leninista que habitava o CPC. (...) O tropicalismo despertou o Brasil para a consciência de que ele habita um planeta, de que as realidades são mais complexas que o império versus a colônia, que existem países socialistas na miséria e países socialistas ricos, que existem países capitalistas pobres e países capitalistas milionários, que a fome se distribui de outra forma, que a tragédia se distribui de outra forma, que existem

²⁶¹ SARTE, Jean-Paul. *Que é Literatura?* São Paulo: Editora Ática, 1989, p. 58.

²⁶² PAIANO, Enor. *Tropicalismo – Bananas ao vento no coração do Brasil*, op. cit., p. 19.

possibilidades novas e que as antigas possibilidades de fracassos foram substituídas por outras.²⁶³

Os tropicalistas, ao propor uma revisão crítica da cultura brasileira, evitavam assumir uma postura de atuação político-doutrinária, calcados na ideologia nacionalista, proclamada pelos artistas engajados, muito próximos da concepção de arte como instrumento de transformação social, já defendidas pelos grupos dos CPCs e da UNE, na fase do governo Goulart. Os ousados artistas do tropicalismo, apresentando algumas soluções desconcertantes quanto à questão das relações entre arte e política, procuram romper com o discurso explicitamente político e preferem radiografar as contradições do país.

Como se tivessem consciência dos limites da palavra como força política, os tropicalistas não deixaram de protestar, assim como fizeram os poetas de violão de rua e depois os cantores de protesto, que acreditavam ter “a história na mão”, mas esse não era o objetivo principal das suas composições. O tropicalismo, ao reagir contra a ideologia nacionalista, procurava jogar por terra o discurso populista que dominou o violão de rua e a canção de protesto, propondo uma revisão do conceito idealizado da cultura local e buscando raízes genuinamente brasileiras. Em defesa de uma cultura capaz de elaborar de forma crítica a profusão de informações culturais, inclusive as de origem estrangeira –, as quais sofreriam transformações e adaptações à cultura local, os tropicalistas rejeitam a idéia da cultura nacional como elemento puro.

Essa distância que os tropicalistas irão experimentar em relação ao projeto revolucionário pré-64 estará implicada com uma revisão do nacionalismo e da idealização populista da “pureza” popular, em favor da idéia de uma cultura brasileira “moderna”, capaz de elaborar criticamente a diversidade das informações.²⁶⁴

De forma consciente e crítica, a linguagem tropicalista termina provocando um impasse na Música Popular Brasileira porque implementa – com a ajuda de instrumentos, ritmos, performances e ruídos – um procedimento que, até então, ficara restrito à voz, ao violão e ao pandeiro. Se a crítica contida nas poesias de violão de rua é política, a dos tropicalistas, por outras vias, tem o mesmo sentido, pois criticava também o reformismo desenvolvimentista e a superficialidade do discurso engajado.

²⁶³ *Apud* HOLLANDA, Heloísa Buarque de e GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982, pp.88-9.

²⁶⁴ HOLLANDA, Heloísa Buarque de e GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*, op. cit., p.52.

A especificidade da linguagem dos tropicalistas consiste em realizar críticas sociopolíticas ao subdesenvolvimentismo do Brasil, à pobreza, à seca, à estrutura social, por meio de uma linguagem que provoca choques e rupturas estilísticas, ao se utilizar de informações dos sofisticados aparatos tecnológicos do mundo moderno, como as guitarras ou as roupas de material plástico. As críticas sociais, amalgamadas à crítica estética, veiculam os problemas do subdesenvolvimento no próprio imbricamento da mensagem.²⁶⁵

O comentário acima mostra como o tropicalismo, mesmo assumindo posturas contrárias às que pregavam os poetas de violão de rua, não está tão longe destes. É como se as duas correntes estéticas trilhassem caminhos diferentes – e até opostos – para chegar ao mesmo lugar, embora na maioria das vezes os projetos estéticos de ambos não coincidissem. O confronto entre os tropicalistas e os chamados artistas “engajados” ia muito além da mera oposição entre a viola sertaneja e a guitarra elétrica, ou o didatismo militante e o experimentalismo estético. Significaram, segundo José Miguel Wisnik, um confronto entre duas perspectivas de leitura do Brasil: a “visão épico-dramática e nacional-popular da história do Brasil” e a “visão paródico-carnavalesca, mesmo que trágica, do Brasil e do mundo”.²⁶⁶

Caetano Veloso e seu grupo alcançam, em suas músicas, aberturas semânticas sem limites ao fundir diversos estilos tradicionais brasileiros, como o baião, o samba e a bossa nova – que já vinha sofrendo críticas dos artistas das canções de protesto. Vale registrar também a incorporação pelos tropicalistas das últimas informações artísticas e comportamentais do mundo, como as colagens *pop*, que foram incorporadas às canções. No auge do tropicalismo, Gilberto Gil conseguiu explicar de forma sucinta, mas clara, o que seria isso:

– Pop – vem de popular que, em inglês, tem a mesma grafia e significado que em português – explica Gil. Veio para a música como para as artes plásticas, a Pop Art. É a arte do consumo. É a utilização, na criação artística, dos dados fornecidos pelos fatores de formação de um mercado de consumo. É a arte que procura concentrar na sua criação os elementos importantes na psicologia das massas, principalmente nos grandes centros urbanos onde o crescimento cada vez maior da classe média padroniza e simplifica os costumes, os valores culturais. A arte pop é a arte de seleção do que é mais direto, incisivo e importante para ser visto ou ouvido pelas pessoas.

Música pop é a música que consegue se comunicar – dizer o que tem a dizer – de maneira tão simples como um cartaz de rua, um outdoor, um sinal de trânsito, uma história em quadrinhos. É como se o autor estivesse procurando vender um produto ou fazendo uma reportagem com texto e fotos. A canção é apresentada de maneira tão objetiva que, em

²⁶⁵ ANDRADE, Paulo. *Torquato Neto – Uma poética de estilhaços*, op. cit., p.37.

²⁶⁶ WISNIK, José Miguel. *Sem Receita – Ensaio e Canções*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 210.

poucos versos e usando recursos musicais e montagens de sons, consegue dizer muito mais do que aparenta.²⁶⁷

Ao conceituar sua música como *pop*, Gilberto Gil não estava fazendo mais do que assumir e até mesmo “internacionalizar” os condicionamentos comerciais, culturais e técnicos de seu tempo. Mesmo porque renegar tudo isso seria uma atitude ingênua, assim como aquela dos operários que destruíam teares no início da revolução industrial. Para Umberto Eco, diante da cultura de massa, a atitude de um homem de cultura deve ser igual a de quem, diante do sistema de condicionamentos “era do maquinismo”, não cogitou de como voltar à natureza, ou seja, para antes da indústria, mas perguntou-se em que circunstâncias a relação dele com o ciclo produtivo reduziria-o ao sistema e como, ao contrário, lhe cumpriria elaborar uma nova imagem de homem em relação ao sistema de condicionamentos, um homem não liberto pela máquina, mas livre em relação à ela.²⁶⁸

A estratégia de diálogo assistemático entre política e estética assegura uma crítica que atinge dois alvos. O primeiro, o nacionalismo das canções que venciam os festivais; em segundo, o discurso de modernização, de um “país do futuro”, veiculado pelo governo que pretendia transformar o Brasil em um país desenvolvido.

A obra do poeta tropicalista Torquato Neto, por exemplo, sintetiza também a pluralidade de manifestações poéticas engajadas, ocorridas na década de 1960. Antes do surgimento do tropicalismo, Torquato aderiu ao grupo que acreditava na palavra como instrumento de luta, como força mobilizadora. Foi na sede da UNE, quando chegou ao Rio de Janeiro, em 1962, auge de violão de rua, que Torquato começou a fazer poesia.²⁶⁹ “Louvação”, canção pré-tropicalista com letra de Torquato e música de Gilberto Gil, de 1966, pode servir como exemplo da adesão do poeta à arte engajada. A música, que dá título ao primeiro LP de Gilberto Gil, gravado em 1967, se constitui num exemplo de trabalho na linha pedagógica de conscientização das classes espoliadas, ou seja, tem os mesmos procedimentos dos textos produzidos pelos poetas de violão de rua:

Vou fazer a louvação - louvação, louvação
Do que deve ser louvado - ser louvado, ser louvado

²⁶⁷ In: “A música é Gil, é pop”. Entrevista de Gilberto Gil ao *Jornal da Tarde*, out. 1967, apud RISÉRIO, Antonio (org.) *Gilberto Gil: Expresso 2222*. Salvador: Editora Corrupio, 1982, p. 17). Publicado originalmente no *Jornal da Tarde*, em 20 de outubro de 1967.

²⁶⁸ ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*, op. cit., p. 16.

²⁶⁹ Sobre o assunto, ler VAZ, Toninho. *Pra mim chega: a biografia de Torquato Neto*. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2005.

Meu povo, preste atenção - atenção, atenção
Repare se estou errado
Louvando o que bem merece
Deixo o que é ruim de lado

E louvo, pra começar
Da vida o que é bem maior
Louvo a esperança da gente
Na vida, pra ser melhor
Quem espera sempre alcança
Três vezes salve a esperança!

Louvo quem espera sabendo
Que pra melhor esperar
Procede bem quem não pára
De sempre mais trabalhar
Que só espera sentado
Quem se acha conformado
(...)

Quem 'tiver me escutando - atenção, atenção
Que me escute com cuidado
Louvando o que bem merece
Deixo o que é ruim de lado

Louvo agora e louvo sempre
O que grande sempre é
Louvo a força do homem
E a beleza da mulher
Louvo a paz pra haver na terra
Louvo o amor que espanta a guerra

Louvo a amizade do amigo
Que comigo há de morrer
Louvo a vida merecida
De quem morre pra viver
Louvo a luta repetida
Da vida pra não morrer

Vou fazendo a louvação - louvação, louvação
Do que deve ser louvado - ser louvado, ser louvado
De todos peço atenção - atenção, atenção
Falo de peito lavado
Louvando o que bem merece
Deixo o que é ruim de lado

Louvo a casa onde se mora
De junto da companheira
Louvo o jardim que se planta

Pra ver crescer a roseira
Louvo a canção que se canta
Pra chamar a primavera

Louvo quem canta e não canta
Porque não sabe cantar
Mas que cantará na certa
Quando enfim se apresentar
O dia certo e preciso
De toda a gente cantar
(...)

Os versos “Meu povo, preste atenção, atenção, atenção/ Repare se eu estou errado” no início dão um tom eloqüente e enfatizam a intenção de se dirigir ao receptor (povo) como se estivesse discursando em praça pública, procedimento muito comum nas poesias de violão de rua. A reiteração dos vocábulos “louvação” e “atenção” no começo de todas as estrofes, além de facilitar a compreensão da mensagem e apreensão do ouvinte, funcionam como jogo rítmico, explorando a musicalidade do texto. Torquato também lança mão de formas populares no ritmo dos versos como na linguagem, que é cheia de frases feitas (“quem espera sempre alcança”), numa referência à literatura de cordel, outro procedimento comum ao violão de rua. “Nesse estilo de compor e de usar instrumentos populares, Torquato identifica-se com poetas como Affonso Romano de Sant’Anna, Félix de Ataíde, Carlos Capinan, Paulo Mendes Campos, Ferreira Gullar, Moacyr Félix e outros que, naquele momento, estavam comprometidos com o violão de rua”.²⁷⁰

Na música “Procissão”, de Gilberto Gil, também se pode encontrar ecos dos mesmos procedimentos utilizados pelos autores de violão de rua. A letra diz:

(...)
Muita gente se arvora a ser Deus
E promete tanta coisa pro sertão
Que vai dar um vestido pra Maria
E promete um roçado pro João
Entra ano, sai ano, e nada vem
Meu sertão continua ao deus-dará
Mas existe Jesus no firmamento
Cá na terra isto tem que se acabar
(...)

²⁷⁰ ANDRADE, Paulo. *Torquato Neto – Uma poética de estilhaços*, op. cit., p. 103

Embora “Procissão” tenha sido uma canção composta em 1964, Gil a gravaria em 1968 no seu primeiro disco-solo tropicalista, portanto pode ser considerada como uma composição tropicalista. O próprio Gil reconhece as semelhanças entre a letra dele e o trabalho do CPC:

A locação da música é em Ituaçu, minha cidade, no interior da Bahia, onde nos dias de festa religiosa as procissões passavam e eu, criança, olhava. Uma canção bem ao gosto do CPC, o Centro Popular de Cultura; solidária a uma interpretação marxista da religião, vista como ópio do povo e fator de alienação da realidade, segundo o materialismo dialético.

A situação de abandono do homem do campo do Nordeste, a área mais carente do país: eu vinha de lá; logo tinha um compromisso com aquilo.²⁷¹

“Procissão” trava um diálogo, no sentido bakhtiniano do termo, com “Poema Para Ser Cantado”, de Paulo Mendes Campos, que integra também o volume I da série *Violão de Rua*. Composto de doze estrofes, uma delas diz:

(...)
Enganado nos comícios,
Com promessas de armistícios
A seus velhos sacrifícios,
O povo não morrerá.
Com a corda no pescoço
Tendo por jantar o osso
Que sobrou de seu almoço
Sei que o povo viverá.
(...)

Em ambos os textos o tema é a exploração do povo, mas a força deste sempre prevalece. O poema de Paulo Mendes Campos termina, dizendo: “Só o povo reinará”, verso que é repetido nove vezes. Com isso, o poeta age como se quisesse esconjurar alguma coisa que impeça o reinado do povo. No fundo, talvez a confiança não fosse tão grande. Mas o que resta compacto, ao final do poema, é uma certeza já atualizada nos versos e, apesar do tempo futuro, presentificada como realidade do aqui e agora. Já o texto de Gil, como já foi mostrado, termina com: “Cá na terra isto tem que se acabar”. Esse procedimento, muito comum nas poesias de violão de rua e que Gil também lança mão em “Procissão”, vai se repetir na canção de protesto, também nascida no seio do CPC junto com o violão de rua.

²⁷¹ RENNO, Carlos (org.). *Todas as Letras – Gilberto Gil*, op. cit., p. 56.

Walter Benjamin é autor de um ensaio no qual critica o otimismo da literatura “engajada” francesa e faz o elogio da visão sombria do surrealismo. No ensaio, ele pergunta: onde estão a primavera, os anjos, a vida feliz que os poemas engajados anunciam? Só se vê a realidade dura do nacional-socialismo, da Luftwaffe, da I. G. Farben e da guerra.²⁷² Um equívoco parecido aconteceu na poesia engajada brasileira nos anos 1960. Não que os poetas daquela época se esquivassem de temas como miséria e sofrimento, mas a perspectiva histórica e política em que estavam montados é que parecia tão falsificada quanto a primavera, os anjos e a vida feliz denunciados pelo pessimismo desconfiado de Benjamin. Tome-se como exemplo um trecho do poema “Canto Abrangente”, de Heitor Saldanha, que foi publicado no volume II de *Violão de Rua*:

(...)
Cantaremos!

Os novos poemas não serão fronteiras,
mas serão ventres para novos filhos
e esses filhos não serão bastardos
sem heroísmo a simular combates,
e nem será os químicos do pranto
a dissecar a lágrima em seu curso.
O horizonte concentrou-se rubro
e dos escombros vai nascer a aurora.
Cantaremos!

O tom triunfalista e ingênuo do poema de Saldanha não chega a ser uma característica geral de violão de rua. Seria, no mínimo, injusto nivelá-los por aí. O que predomina é a absoluta ausência de desconfiança diante das imagens “redentoristas”, como diz Lafetá, do povo, e uma crença quase mágica no verbal. É como se ao serem enunciados, os fatos se realizassem.

De acordo com Walnice Nogueira Galvão, “o traço temático essencial da canção de protesto é a preocupação com o dia que virá, a confiança no dia que vai chegar e em que as coisas vão melhorar. Apesar do presente ser degradante, e estar marcado pela injustiça social, o dia do ajuste de contas, a hora da redenção popular não tardará a chegar”.²⁷³ Depositar confiança no futuro era o que pregava a canção de protesto, mesmo que essa esperança fosse abstrata. Era imprescindível acreditar na justiça social que, cedo ou tarde,

²⁷² *Apud* LAFETÁ, João Luiz. “Traduzir-se (ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar)”, in: _____, ZILIO, C. Carlos e CHIAPPINI, Lígia M. L. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*, op. cit., p. 112.

²⁷³ *Apud* VANCONCELLOS, Gilberto. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977, p.43.

chegaria. “Como se vê, o furor participante deixava clara sua contradição: calcado numa perspectiva sentimental e reformista, não fazia senão embaçar o suposto agente real da transformação histórica; na verdade, se comprazia apenas em alertar a estrutura do privilégio”.²⁷⁴ Tanto na produção de violão de rua quanto na canção de protesto, não admira, pois, que o tempo do verbo tivesse de permanecer sempre indicando o futuro.

Essa postura, na maioria das vezes ingênua, como já foi dito acima, casa muito bem com os discursos no Brasil que trazem uma visão de classe dominante: a tradicional, e a mais comum, alusão ao “país do futuro” traduz, assim, a impossibilidade ideológica de descer ao presente, uma vez que este se vê, além de vítima da escassez econômica, afundado em miséria. Mas mesmo em algumas canções – como foi mostrado em “Procissão” – assumindo essa mesma postura, é o tropicalismo que vai dar um basta ao mito populista da redenção popular que perseguiu violão de rua e, por tabela, a canção de protesto. O tropicalismo iria

reagir através da nota cética, instaurando um sentimento de impasse na MPB. Não é senão por esse motivo que, no discurso irônico e verbalmente exíguo da tropicália, o signo “povo” (lugar comum das letras da nossa *protest songs*) cairia fora das suas composições. É também sob esse mesmo ângulo que devemos entender sua paródia à visão otimista do futuro.²⁷⁵

Um dos equívocos de violão de rua foi, muitas vezes, considerar que o politicamente válido não era nunca visto como o complemento necessário esteticamente justo. Assim, o engajamento político tinha de surgir explícito na temática, nascendo de uma exigência exterior (opinião direta do autor) à tessitura interna do texto. A posição política terminava se sobressaindo em relação à riqueza estética, porque se achava que a palavra não ia além de uma função simplesmente persuasiva. Segundo José Paulo Netto, “é notável, nesse período, a presença de um componente romântico nas produções artísticas: a superação das nossas contradições históricas é concebida abstratamente; há uma fetichização do povo como entidade histórica”.²⁷⁶

No começo da década de 1960, quando a esperança populista tomou conta da linha político-participante da poesia e da música no Brasil, a crença no poder revolucionário da cultura correspondia à participação política. A fetichização do povo como entidade

²⁷⁴ Idem, p. 44.

²⁷⁵ Idem, *ibidem*.

²⁷⁶ COUTINHO, Carlos Neto; RIBEIRO, P. Gilvan; NETO, José Paulo; KONDER, Leandro; HENRIQUES, Luiz Sérgio N. Realismo e anti-realismo na literatura brasileira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

histórica, a que se refere José Paulo Netto, é uma contrapartida cultural do desenvolvimentismo e do marxismo populista de elevar a “nação” enquanto totalidade abstrata – ideologia na qual a luta de classes substituída pelas aspirações nacionalistas.

Com o empenho de veicular uma mensagem de conteúdo “participante”, o CPC – com violão de rua, a canção de protesto e o teatro – cometeu o equívoco de relegar a segundo plano o que é fundamental na arte: a dimensão estética. Diante das contradições que explodiam por todos os lados da vida nacional, o CPC, muitas vezes, se incumbiu de subordinar despoticamente o elemento estético às exigências imediatas da agitação política. O resultado não poderia ser outro: a função social da música popular, por exemplo, “acabou sendo concebida de maneira unilateral e esquemática. Os compositores enveredaram para uma concepção sociologizante, instrumentalista da canção: o componente textual desta foi reduzido a mero veículo de significados políticos”.²⁷⁷

Em “Tropicália”, de Caetano Veloso, texto já analisado no final do capítulo anterior, “a criança sorridente, feia e morte” que “estende a mão”, também já tinha sido um tema explorado em violão de rua. Em “Canto Menor com Final Heróico”, de Reynaldo Jardim, o poeta o poeta também denuncia a miséria urbana:

(...)
São os ossos do menino
O arcabouço da favela
Esse frio envolve e gela
Os ossos do teu menino
(...)

A criança morta ou com fome, que denuncia a realidade do subdesenvolvimento brasileiro, é uma imagem muito comum nas poesias de violão de rua. Observe-se pelo menos mais dois textos que registram essas imagens: o primeiro é “O Céu é Mesmo um Buraco”, de Solano Trindade, e o outro é “Menino com Fome”, de Fritz Teixeira de Salles, ambos do volume III da série. No primeiro:

Todos os dias
na minha rua
passa um menino pro céu
num caixãozinho todo azul.

– de tosse?
– de febre?

²⁷⁷ VANCONCELLOS, Gilberto. *Música Popular: de olho na fresta*, op. cit., p. 43.

– de que foi que ele morreu?
De fome
de necessidade
por todas essas coisas
passa menino pro céu
(....)

Já o segundo texto diz:

No peito da noite grande
passa um menino com fome

Bate na minha porta
bate na tua porta
bate na pedra da rua
pedra de tantas faces
(...)

Se por um lado essas imagens apontam convergências de violão de rua com o tropicalismo elas também apontam divergências. Note-se que as crianças retratadas em violão de rua trazem características coerentes (pobres, com fome, mortas etc.). Já a criança descrita por Caetano Veloso, em “Tropicália”, aparece com características que são um elenco de contradições: o ouvinte sente um choque pela violência com que é quebrada a imagem tranqüilizadora da “criança sorridente”, que apesar de morta ainda pede ajuda com a mão estendida. É a presença, sempre muito comentada, dos opostos nas propostas do tropicalismo, que não estão presentes em violão de rua. A colocação, lado a lado, de palavras como “sorridente” e “morta”, possibilita um efeito paradoxal, absurdo, que supervaloriza um e outro elemento, chamando a atenção para cada um deles e para a relação deles entre si, que é, na essência contraditória.

Enquanto os discursos dos poetas de violão de rua eram explícitos, com uma linguagem direta, os dos tropicalistas, quando tratavam das mesmas questões discutidas pelo CPC, eram cifrados, cheios de alegorias e metáforas. Tome-se, por exemplo, “Enquanto Seu Lobo Não Vem”, de Caetano Veloso, um protesto contra repressão do governo militar todo construído em cima de uma canção de roda de domínio público em que o eu lírico não é ninguém menos que a personagem de conto de fadas “Chapeuzinho Vermelho” (“vou passear na floresta enquanto seu lobo não vem”).

Vamos passear na floresta escondida meu amor
Vamos passear na avenida

Vamos passear nas veredas no alto, meu amor
Há uma cordilheira sob o asfalto
A Estação Primavera de Mangueira passa em ruas largas
Passa por debaixo da avenida Presidente Vargas
Presidente Vargas
Presidente Vargas
Presidente Vargas
Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil
Vamos passear escondidos
Vamos desfilar pela rua onde Mangueira passou
Vamos por debaixo das ruas
Debaixo das bombas, das bandeiras, debaixo das botas
Debaixo das rosas dos jardins debaixo da lama
Debaixo da cama
Debaixo da cama
Debaixo da cama
Debaixo da cama

Com uma linguagem que beira o surrealismo – aliás uma das características do tropicalismo –, Caetano Veloso registra o medo de passear livremente pelas ruas do Rio de Janeiro, “a cidade maravilhosa”. As referências ao regime militar ficam nítidas a partir de vocábulos como “botas”, “bombas”, “bandeiras”, estes dois últimos já utilizados em “Alegria, Alegria” (“em dentes, pernas, bandeiras, bomba e Brigitte Bardot”). Mais de 30 anos depois, Caetano revelaria que o conteúdo da música realmente tinha um teor político:

Em um de seus arranjos divinos, Rogério Duprat faz uma menção à Internacional Comunista, que a censura nem notou. A rigor, podemos dizer que a censura nunca entendeu nada. Também não sacou todas essas coisas que falei a respeito de *Enquanto Seu Lobo Não Vem*; como a esquerda também não sacou muita coisa. Um ou outro percebeu as mensagens na letra dessa canção; mas aquela esquerda festiva do nosso ambiente, posso dizer, não sacou coisíssima nenhuma. (...) Também na letra de *Lindonéia* está caracterizada a violência em que se vivia, através de versos como “cachorros mortos nas ruas/ policiais vigiando”, *Lindonéia* desaparecida”. Era a poesia da opressão.²⁷⁸

O que a esquerda não “sacou” foi que a letra de “Enquanto Seu Lobo Não Vem” fala da resistência clandestina ao regime militar. Além da alusão à “Internacional” no arranjo da canção, a partir do quarto verso da música (“Há uma cordilheira sob o asfalto”) ouve-se um coro que repete até o final o ingênuo verso de “Dora”, música de Dorival Caymmi, que aqui perde seu caráter meramente lírico e ganha um teor político: “Os clarins da banda militar”.

²⁷⁸ GAVIN, Charles e PIMENTEL, Luís. *Tanta Canções*. Livro integra a caixa de CDs Todo Caetano 2, lançada pela gravadora Universal em 2002.

Segundo Celso Favaretto, à utopia romântica de burlar a repressão pelo desejo, opõe-se o “lobo mau”, sempre presente, como denota o familiar “seu” lobo do título da música, resultando daí a ausência de um espaço específico para o desejo. “No espaço da canção, o desejo se expandiria por todos os lugares, na “avenida”, nas “veredas”, no “alto”. Mas, na realidade permanece latente, escondido, já que a lei está estabelecida”.²⁷⁹

Aproveitando o depoimento acima de Caetano Veloso, tome-se outro exemplo: no volume I da série *Violão de Rua* foi incluído um poema de José Paulo Paes, “Baladilha”, que traz versos que dialogam com uma das mais emblemáticas canções do tropicalismo: “Lindonéia”, letra de Caetano Veloso musicada por Gilberto Gil. Os versos da segunda estrofe de “Baladilha” dizem:

(...)

Morre o cão
No meio da rua
Sob a luz da lua
A quem tanto uivou.
Guardou fielmente
O celeiro do homem,
Mas morreu de fome.

(...)

Note-se que para denunciar a ingratidão do homem, o poeta recorre à imagem de um cão que, depois de ser fiel ao seu dono, morre abandonado nas ruas. Em “Lindonéia”, para denunciar a violência urbana, presenciada pela garota suburbana homônima, personagem de um quadro do pintor Rubens Gerchman, Caetano diz:

(...)

Cachorros mortos nas ruas
Policiais vigiando
O sol batendo nas frutas
Sagrando
Ai, meu amor,
A solidão vai me matar
De dor

(...)

²⁷⁹ FAVARETTO, Celso. *Tropicália – Alegoria, Alegria*, op. cit., p. 100.

“Trem Fantasma”, letra de Caetano Veloso com melodia dos Mutantes (Rita Lee, Arnaldo e Sérgio Batista), também de 1968, pode ser definida como o que Caetano Veloso chama de “poesia de opressão”. Com a mesma linguagem surrealista de “Enquanto Seu Lobo Não Vem”, a letra diz:

(...)
Quatrocentos cruzeiros de força
Arrastam o rapaz e a moça
Para um lugar em cinemascope brilhante
A montanha gigante de generais verdejantes
(...)

A quantia em cruzeiros de que fala o primeiro verso da estrofe se refere ao valor dos ingressos para o casal entrar no trem fantasma. No lugar, onde as pessoas pagam para sentir medo, este medo termina sendo outro que não se desembolsou para tê-lo porque lá o casal termina avistando uma “montanha gigante de generais verdejantes”. Noutras palavras, em pleno governo militar nem em parque de diversão as pessoas podem se distrair tranqüilamente. “A gente compôs essa música no apartamento do empresário da gente, o Guilherme Araújo, na Avenida São Luiz, em São Paulo. Sim, com certeza, as referências são à ditadura”, lembra o compositor Sérgio Dias.²⁸⁰

A exaltação a personagens revolucionários da história contemporânea que morreram de forma trágica também pode ser destacada como uma das características nos procedimentos das poesias de violão de rua. No volume I da série, a personalidade escolhida foi Patrice Emery Lumumba, líder nacionalista africano e principal aríete da independência do Congo. Lumumba, que foi assassinado sob tortura pelas elites tribais apoiadas pela CIA em janeiro de 1961, já tinha sido primeiro ministro do Congo até um ano antes da morte dele. No poema “Sons Para Lumuba”, Moacyr Félix procura sensibilizar o leitor a todo custo ao narrar o assassinato do líder nacionalista. Ainda no início do poema, que é quilométrico (toma seis páginas do livro), o poeta diz:

(...)
No vídeo eu te via preso
de pés e mãos amarradas
num caminhão militar.
eu vi homens te arrastando

²⁸⁰ Entrevista via e-mail realizada pelo autor deste trabalho em 06 de setembro de 2004.

como um porco de levar!
e o vídeo mostrava ao mundo
tua mulher e teus filhos
com rostos de só penar.
(...)

Assim como violão de rua, o tropicalismo não esquecia de resgatar personalidades que contribuíram de forma revolucionária contra a opressão do povo. A diferença é que no lugar de lançar mão de versos que beiravam a pieguice e de uma linguagem sociologizante e didática, os tropicalismos preferiam a colagem, a alegoria e enumeração caótica, se aproximando dos textos surrealistas. No tropicalismo, o herói exaltado é Ernesto Che Guevara, o guerrilheiro argentino que defendia a guerrilha como caminho para a revolução. Ele “aparece” na canção “Soy Loco por Ti, América”, de forma insuspeitada. E em versos escritos em portunhol:

(...)
El nombre del hombre muerto
Ya no se puede decirlo, quién sabe?
Antes que o dia arrebente
Antes que o dia arrebente
El nombre del hombre muerto
Antes que a definitiva noite se espalhe em Latinoamérica
El nombre del hombre es pueblo
El nombre del hombre es pueblo
Soy loco por ti, América
Soy loco por ti de amores

Não por acaso, a letra é de José Carlos Capinan, que já havia participado de violão de rua e também assina outras grandes composições do tropicalismo, como “Miserere Nobis”, “Bonina” e “Clarice”. “Soy Loco por Ti, América”, musicada por Gilberto Gil, foi gravada por Caetano Veloso no final de 1967, logo depois do Festival da Record, ou seja, pouquíssimo tempo depois da morte do guerrilheiro argentino, que foi assassinado em 9 de outubro do mesmo ano.

Não é preciso muito esforço para deduzir que o nome de Guevara não é pronunciado com todas as letras na música por conta da Censura. Mesmo assim, os tropicalistas acreditavam que era preciso cantar o nome do homem morto, cuja bandeira de luta ficara para o povo, a quem caberia evitar que a noite definitiva se espalhasse pela América Latina. Mesmo depois da morte de Che, sobreviveria seu espírito, pois o

guerrilheiro seria a encarnação das lutas populares, imortal, pois seu nome identificava-se ao do próprio povo (“el nombre del hombre es pueblo”). Mesmo porque “um poema ainda existe”, seja ele “com palmeiras, trincheiras, canções de guerra, quem sabe canções do mar”, numa clara referência aos que levantaram bandeiras e trincheiras em nome da igualdade.²⁸¹

Mesmo não tendo o caráter abertamente “engajado” das produções de violão de rua, “Soy Loco Por Ti, América” termina sendo um projeto bem mais ambicioso do que os explícitos pelos poetas do CPC. Além de reafirmar a força da luta armada, a canção procura integrar toda a América Latina com sua problemática comum: sua condição de Terceiro Mundo. Isso é alcançado através não só da “letra, em que português e castelhano passam um para outro como vasos comunicantes, numa justaposição temática de todas as faixas”, mas através da melodia, que funde vários ritmos latino-americanos.²⁸²

Diferentemente das canções da época, não há no tropicalismo uma demarcação entre músicas líricas (que seriam caracterizadas pelo intimismo, como na bossa nova) e músicas épicas (significadas pelo engajamento, como a música de protesto). Mesclam-se nele as duas orientações, resultando daí a especificidade crítica das canções, em que não há violência nem agressão contra o ouvinte. Assim, na música tropicalista, o prazer é crítico. O lirismo de *Baby*, por exemplo, não exclui a crítica dos estereótipos consumistas; analogamente, o épico de *Parque Industrial* é, como deboche, divertido.²⁸³

Para não ficar nos dois últimos exemplos de Favaretto, “Bom Dia”, de Gilberto e Nana Caymmi, canção que participou do mesmo festival em que “Domingo no Parque” foi classificada em terceiro lugar, também ilustra as “duas orientações” de que fala o autor acima. A primeira e a quarta das sete estrofes da música dizem:

Madrugou
Madrugou
A mancha branca do Sol
Acordou
O dia
E o dia já levantou
(...)

O dia
Te exige

²⁸¹ RIDENTI, Marcelo. “Revolução brasileira na canção popular”. In: NAVES, Santuza Cambraia e DUARTE, Paulo Sérgio (orgs). *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro/FAPERJ, 2003, p. 119.

²⁸² CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*, op. cit., 170.

²⁸³ FAVARETTO, Celso. *Tropicália – Alegoria, Alegria*, op. cit., p. 84. Grifos do autor.

O suor e o braço
Pra usina
Do dono
Do teu cansaço
(...)

O eu lírico é uma mulher acordando o marido para ir trabalhar. A primeira estrofe é toda composta de versos curtos e ingênuos. É o simples registro de uma cena cotidiana narrada liricamente. Na quarta estrofe, mantendo a mesma economia de palavras, os versos assumem outro tom, de temática social. A idéia poética aqui passa a ser a apropriação, pelo patrão, do cansaço do operário. A leitura puramente cientificista da divisão do trabalho, da divisão de classes é alegorizada e confere “uma acidez poética ao sentido já ácido da apropriação da força do trabalho do outro”. Segundo Gilberto Gil, “não se trata de um discurso meramente político, mas de um poema cantado”.²⁸⁴

Em “Marginália 2”, letra de Torquato Neto com música de Gilberto Gil, composta em plena efervescência do tropicalismo, é revelada uma visão das mais tristes e amargas do Terceiro Mundo. Composta dentro do projeto tropicalista de explicar as contradições de um país subdesenvolvido, que não se deixa vencer na tentativa de inserir-se no contexto internacional, a letra, em tom de *mea culpa*, expõe a condição periférica do Brasil e seus problemas cruciais, como a fome e a pobreza.

Eu, brasileiro, confesso
Minha culpa, meu pecado
Meu sonho desesperado

Meu bem guardado segredo
Minha aflição
(...)

O tom confessional da primeira parte da música dialoga, no sentido bakhtiniano, abertamente com “Canção dos Quarenta Anos”, de Ruy Barata, que foi incluído no terceiro e último volume da série *Violão de Rua*. Neste último, detecta-se o mesmo tom confessional da música de Torquato e Gil, só que em forma de indagações:

²⁸⁴ RENNÓ, Carlos (org.). *Gilberto Gil – Todas as Letras*. Ed. rev. e amp. São Paulo: Cia. das Letras, 2003, p. 89.

(...)

Que virtude foram minhas?

Que pecados confessar?

Que territórios de enganos

a meus filhos vou legar?

A quem passarei meu canto

quando meu canto passar!

(...)

Em “Marginalia 2”, as preocupações do eu lírico não se resumem a ele mesmo. Já em “Canção dos Quarenta Anos”, as perturbações do poeta dizem respeito apenas ao passar do tempo (“Ah! como a vida é ligeira!/ Ah! como o tempo deflui!”). No entanto, nos dois textos as “lamentações” aparecem em tom de *mea culpa* (“Minha culpa, meu pecado”, em “Marginalia 2” e “Que pecados confessar?”, em “Canção dos Quarenta Anos”).

A canção tropicalista vai além do poema de violão de rua porque Torquato Neto delineia também um panorama crítico do país, justapondo imagens e referências literárias, procedimentos não muito comuns na produção de violão de rua:

(...)

Aqui o Terceiro Mundo

Pede a bênção e vai dormir

Entre cascatas, palmeiras

Araçás e bananeiras

Ao canto da juriti

(...)

Minha terra tem palmeiras

Onde sopra o vento forte

Da fome, do medo e muito

Principalmente da morte

Olelê, lalá

A bomba explode lá fora

E agora, o que vou temer?

Oh, yes, nos temos banana

Até pra dar e vender

Olelê, lalá

Aqui é o fim do mundo

Ao se apropriar de versos como “Minha terra tem palmeiras”, de Gonçalves Dias; “tropical melancolia”, de Gilberto Freire; e “canto da juriti”, de Casemiro de Abreu; Torquato os subverte para mostrar o lado negativo da realidade brasileira. Mas não é só na literatura que Torquato vai se apropriar para construir o seu discurso. A própria música brasileira também serve de “matéria-prima” para o discurso do poeta. O Brasil descrito por Torquato é cheio de contradições: ufanista, tropical, romântico, trágico e melancólico. E nesse cenário tão híbrido ele ainda aponta a saída do fim do mundo apropriando-se de versos de uma antiga marchinha de Carnaval: “Yes, Nós Temos Banana”.

O resultado é, no mínimo, surpreendente. Nada melhor do que a exaltação de um primitivismo kitsch, de mau gosto, ou de uma bem-humorada, estilizada e auto-indulgente reversão paródica das nossas mazelas, como a marchinha de João de Barro e Alberto Ribeiro. “Yes, Nós Temos Banana” trata-se de uma sátira de músicas americanas. Nessa música, a “crise” é assumida como condição de um país condenado a ser eterno exportador de gêneros primários, como café, algodão, mate e banana. Mas, na sua ironia provocativamente ingênua, essa condição não representa um fardo, mas uma afirmação agressiva: “Somos da crise/ Se ela vier/ Banana para quem quiser”.²⁸⁵

A paródia, que se apropria de um discurso existente e, ao mesmo tempo, introduz nele uma orientação oblíqua ou mesmo diametralmente oposta à do original, se adapta particularmente bem às necessidades dos oprimidos e impotentes, precisamente porque toma para si a força do discurso dominante só para lançar essa força contra este dominante. De acordo com Robert Stam, às vezes atendem a uma estética ambivalente, típica do discurso colonizado, através da qual navegam com dificuldade entre a zombaria irreverente – caso do tropicalismo – e a imitação servil ou, ainda, terminam sendo transformadas em arma de revolta contra a hegemonia.²⁸⁶

As paródias tropicalistas remetem a outra categoria bakhtiniana: a carnavalização, que, em poucas palavras, seria a transposição para arte do espírito do carnaval. Brevemente delineada no livro *Problemas da Poética de Dostoiévski*, a carnavalização formulada pelo teórico russo foi apresentada mais detalhadamente em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, a partir da obra de Rabelais.

De acordo com Bakhtin, a percepção carnavalesca do mundo tem quatro “categorias” fundamentais instauradas a partir do contato livre e familiar: um modo de

²⁸⁵ WISNIK, Guilherme. *Caetano Veloso (Folha Explica)*. São Paulo: Publifolha, 2005, p. 49.

²⁸⁶ STAM, Robert. *Bakhtin – Da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Editora Ática, 2000, p. 54.

relações humanas, oposto às relações hierárquico-sociais todo-poderosas da vida cotidiana, em que há uma excentricidade na expressão porque o homem se abre e se permite tudo aquilo que comumente está reprimido; e a das *mésalliances*, que se refere à aproximação dos contrários – para Bakhtin, o carnaval aproxima, reúne, casa e amalgama o sagrado e o profano, o alto e o baixo, o sublime e o insignificante, a sabedoria e a ignorância etc. Como uma extensão da categoria das *mésalliances*, estaria a quarta e última, denominada profanação, que é formada pelos sacrilégios carnavalescos, pelas indecências carnavalescas, relacionadas com a força produtora da terra e do corpo, e pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas etc.

Procurando revalorizar o carnaval, Bakhtin resgata também gêneros considerados secundários como, por exemplo, a sátira menipéia – em que se inclui a paródia –, o diálogo socrático e o simpósio ou alegre festim. A sátira menipéia, das três a que mais interessa para esta parte do trabalho, é uma decomposição do diálogo socrático e deve seu nome ao filósofo Ménippe de Gádare (séc. III a. C.), que lhe deu a forma clássica, tendo sido Varão (séc. I a. C.) o primeiro a empregar o termo para designar um gênero particular, intitulado sua obra *Saturae Menippeae*.

A sátira menipéia, segundo Bakhtin, contém uma combinação espantosa de elementos na aparência heterogêneos e incompatíveis: o diálogo filosófico, os discursos oratórios, a aventura, o naturalismo, o fantástico, a utopia etc. Para Bakhtin, a paródia é um elemento inseparável da sátira menipéia e de todos os gêneros carnavalizados. Ele atribui a ela a mesma importância atribuída à estilização e ao *skaz*^{*}, pois, apesar das diferenças substanciais, apresentam traços em comum: permitem reconhecer explicitamente uma semelhança com aquilo que negam, a palavra tem um duplo sentido, voltando-se para o discurso de um outro e para o objeto do discurso como palavra.

Para Bakhtin, um autor pode usar o discurso de um outro para seus fins pelo mesmo caminho que imprime nova orientação significativa ao discurso que já tem sua própria orientação e a conserva. Neste caso, esse discurso deve ser sentido como de um outro. Assim, num único discurso podem-se encontrar duas orientações interpretativas, duas vozes. E o discurso parodístico é assim.

Na paródia, “o discurso se converte em palco de luta entre duas vozes” e, como num espelho de diversas faces, apresenta a imagem invertida, ampliada ou reduzida

^{*} Segundo Bakhtin, “tipo específico de narrativa estruturado como narração de uma pessoa distanciada do autor (pessoa concretamente nomeada ou subentendida), dotada de uma forma de discurso próprio *sui generis*”.

“arrastando o leitor para dentro ao mesmo tempo que o põe para fora”, segundo Hayman.²⁸⁷ Ao analisar a natureza carnavalesca da paródia, sob o ponto de vista da obra de Dostoiévski, Bakhtin diz que:

A paródia é organicamente estranha aos gêneros puros (epopéia, tragédia), sendo, ao contrário, organicamente própria dos gêneros carnavalizados. (...) O parodiar é a criação do *duplo destronante*, do mesmo “mundo às avessas”. Por isso a parodia é ambivalente. (...) O parodiar carnavalesco era empregado de modo muito amplo e apresentava formas e graus variados: diferentes imagens (...) se parodiavam umas às outras de diversas maneiras e sob diferentes pontos de vista, e isso parecia constituir um autêntico sistema de espelhos deformantes: espelhos que alongam, reduzem e distorcem em diferentes sentidos e em diferentes graus.²⁸⁸

Ao se apoderar do discurso de autores de uma área, digamos, mais nobre que a sua (música popular), como Gonçalves Dias e Cassemiro de Abreu, a paródia de Torquato Neto se transforma em procedimento puramente carnavalesco, assim como fez Jorge Luis Borges com Dante Alighieri. “Borges, à primeira vista um escritor patricio, carnavaliza os clássicos literários europeus, transformando *A Divina Comédia* de Dante, por exemplo, numa história de amor banal, em *O Aleph*”.²⁸⁹

O tropicalismo esteve sempre muito próximo da paródia e do carnaval e ia buscar inspiração, em parte, no modernismo brasileiro, principalmente na concepção de antropofagia, de Oswald de Andrade, já analisada no primeiro capítulo deste trabalho. Autores como Robert Stam acreditam que a teoria e prática da antropofagia artística podem ser vistas como a contribuição especificamente brasileira à discussão internacional de “intertextualidade” e, por consequência, de carnavalização.

Distanciando-se do pensamento racional ou linear, carnavalização e antropofagia lançam mão de colagens, justaposição, máscaras e alegorias. Ambos também englobam a fusão entre o que é nosso e o que é estrangeiro, tanto quanto a dissolução e oposições clássicas do eurocentrismo em uma série de inversões, fusões e sínteses: homem e mulher, nacional e estrangeiro, alto e baixo, racional e irracional, religioso e profano.²⁹⁰

O “canibalismo artístico”, para os modernistas, fazia parte de uma estratégia de resistência nacional ao colonialismo cultural. Oswald de Andrade pregava que os artistas brasileiros, ao contrário de evitar a cultura “alienígena”, deveriam digerir produtos

²⁸⁷ Apud FÁVERO, Leonor Lopes. “Paródia e dialogismo”. In: BARROS, Diana Luz Pessoa e FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003, p.53.

²⁸⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*, op. cit., p. 127. Grifos do autor.

²⁸⁹ Bakhtin – *Da teoria literária à cultura de massa*, op. cit., p. 48. Grifos do autor.

²⁹⁰ BENTES, Ivana. “Multitropicalism, cinematic-sensation, and theoretical devides”. In: Carlos Basualdo (org.). *Tropicália - A Revolution in Brazilian Culture*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 107.

culturais importados para depois explorá-los como matéria-prima para uma nova síntese, voltando assim a cultura metropolitana imposta, transformada, contra o colonizador. O grupo tropicalista seguiu a lição ao pé da letra e foi isso que fez com que eles fossem mal compreendidos tanto pela direita quanto pela esquerda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A princípio, a idéia para este trabalho era mostrar que o tropicalismo se trata de uma vanguarda poética contemporânea com uma estética de inclusão. Isso seria mostrado através das afinidades entre este movimento e os seis anteriores (poesia concreta, neoconcretismo, tendência, poema-praxis, violão de rua e poema-processo). Por uma questão de delimitação de tema, optou-se por apenas três das seis vanguardas: poesia concreta, poema-praxis e violão de rua. A seguir, será mostrado porque a opção por essas três vanguardas e depois porque as outras três foram excluídas.

Apesar de inúmeros estudos já realizados sobre as convergências entre concretismo e tropicalismo, acreditamos que a primeira não deveria ficar de fora deste trabalho, pelo grau de importância que ela assume na arquitetura tropicalista. Incluiu-se o concretismo, sim, mas sem se esquecer de lançar novas luzes sobre as discussões anteriores, enriquecendo tudo que já tinha sido feito sobre o assunto. A poesia concreta foi de extrema importância para o tropicalismo não só por ter sido a vanguarda poética com que eles mais tiveram contato.

Foi importante, sobretudo, porque, com a incorporação dos procedimentos concretistas, o grupo da tropicália mostrou que assim como os poetas dos livros, os compositores-poeta também poderiam deixar de ser fingidores ou buriladores parnasianos que sofrem, que limam, que suam com o trabalho artesanal, como disse Augusto de Campos. O compositor-poeta, assim como o concretista, poderia ser um artista gráfico, sem pretender representar apenas um universo de sentimentos, mas de presentificar uma realidade viva e autônoma, a realidade em si do poema, nas três dimensões da palavra: a semântica, a sonora e a gráfica.

O poema-praxis não ficou de fora porque esta vanguarda, ao procurar desconstruir tudo o que os poetas concretos tinham formulado, tornava-se um grande desafio: como poderia o poema-praxis manter convergências com o tropicalismo se este foi claramente influenciado pelo concretismo que, por sua vez, era uma corrente estética contrária ao que Mário Chamie pregava? A resposta a essa indagação está no próprio trabalho.

Quanto ao violão de rua, sua inclusão neste trabalho deve-se a dois motivos: o primeiro é que desde a elaboração do anteprojeto para este trabalho, observou que, mesmo assumindo uma postura contra qualquer tipo de engajamento político, os compositores

tropicalistas deixavam transparecer em seus procedimentos poéticos um caráter que, em alguns aspectos, os aproximavam do movimento nascido no seio do Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE).

A intenção aqui não é mostrar que o tropicalismo foi influenciado por essas três vanguardas poéticas. Muito pelo contrário. Influência mesmo só do concretismo, como foi apontado com base nas teorias de Harold Bloom. A idéia é mostrar que mesmo se opondo ou ignorando pelo menos duas delas (violão de rua e poema-praxis), o tropicalismo abarca ressonâncias de ambas.

Por outro lado, ao serem excluídos neoconcretismo, tendência e poema-processo não se quer provar que esses três movimentos não mantenham traços de convergências com o tropicalismo. Na canção “Tropicália”, Caetano Veloso constrói um monumento fictício em que alguns elementos usados remetem ao neoconcretismo (“O monumento é de papel crepom e prata”). A própria palavra que dá nome à música foi “surrupitada” de uma instalação do artista plástico neoconcreto Hélio Oiticica. Aliás, o nome deste artista está intimamente ligado ao tropicalismo. Além de aparecer, na época, em várias revistas vestindo os parangolés²⁹¹ de Oiticica, Caetano também chegou a usar um estandarte do artista no show dele e Gil que culminou com a prisão e exílio da dupla. O estandarte, colocado no fundo do palco, trazia uma foto do bandido conhecido como “Cara de Cavalo” morto e abaixo da foto a inscrição “Seja marginal, seja herói”.

O neoconcretismo foi responsável pela inclusão do público na experiência cognitiva do trabalho de arte. Com suas obras sensoriais e ambientais, artistas como Oiticica e Lygia Clark conseguiram deslocar o foco artístico do plano da obra para o do receptor, causando tensão tanto no compartilhamento de “autoria” com o expectador-atuante quanto na demonstração de que a existência da obra de arte acontece, de forma ímpar, na experiência presente, no momento e quem ela é penetrada, manipulada e até vestida pelo público. O tropicalismo, que “adotou” o neoconcretismo, não só compartilhava, mas procurava também trilhar o mesmo caminho. Os *happenings*, uma constante nas aparições dos

²⁹¹ Capas para serem vestidas, usadas e, de preferência, as pessoas que as vestiam deveriam dançar com elas. Com o parangolé, os expectadores passam a ser participantes da obra. Os parangolés foram criados para serem experimentados: ou a pessoa os veste e se move com eles, ou os vê em movimento quando eles são vestidos/levados por um outro participante. “Os Parangolés foram mostrados ao público pela primeira vez em 1965, na exposição coletiva Opinião 65, no MAM do Rio de Janeiro. Na abertura da exposição, Oiticica chegou vestido com um desses parangolés, acompanhado de um cortejo de amigos da escola de samba da Mangueira, também vestidos com parangolés, tocando bateria, cantando e dançando samba. Foi um escândalo na época”. In: JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga – A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 36.

tropicalistas, que exigiam a participação efetiva do público do público, podem sim ser considerados procedimentos neoconcretos.

Quanto à tendência – que também ficou de fora deste trabalho –, Affonso Romano de Sant’Anna, um dos integrantes desta corrente estética, reconheceu que a dupla leitura, de intensa carga semântica, dos textos tropicalistas se aproxima do ideário mineiro. Só que esta aproximação, levando-se em conta a raridade do material existente, torna-se difícil de ser confirmada. A produção de tendência, publicada apenas em revistas da época, nunca foi editada em livros.

As aproximações entre o poema-processo e o tropicalismo ficam relegadas às capas de alguns discos, como os de Caetano Veloso (1967), Gal Costa (1968), Tom Zé (1968) e Gilberto Gil (1969), já que se tratava de uma vanguarda poética freqüentemente averbal, aproximando-se da produção em quadrinhos e dos desenhos animados, como já foi esclarecido na introdução deste trabalho, e, por extensão, da *pop* e da *op art*. Os poemas resumem-se a desenhos, gráficos, sinais, colagens, o que dificultaria – mas não seria impossível – compará-los às letras tropicalistas.

Por conta do aparato tecnológico usado pelos tropicalistas em suas aparições públicas, assim como a todo um sistema de som, cenário e iluminação que os envolvia, e, ainda, a utilização de um guarda-roupa constituído a partir de tecidos invulgares para o trajar (plásticos, metálicos, fantasias abstratas em papel luminoso), pode-se afirmar que as apresentações visuais deles eram poéticas, em processo de construção semiótica, com o que também falavam ao público. E não era exatamente isso o que o grupo do poema-processo fazia?

Este trabalho, por mais extenso e minucioso que possa parecer, é apenas o início de um estudo mais aprofundado que será realizado para uma tese de doutoramento em que o tropicalismo será estudado dentro das principais categorias desenvolvidas pelo teórico russo Mikhail Bakhtin: dialogismo, polifonia e carnavalização.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (org.). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/Editora da Universidade de São Paulo, 1971.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa, Edições 70, 1993.
- AGUIAR, Joaquim. *A Poesia da Canção*. São Paulo: Editora Scipione, 1996.
- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira – As vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.
- AMARAL, Aracy A. (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- ANDRADE, Oswald de. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Círculo do Livro, sd.
- ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. São Paulo: Editora Globo, 1990.
- ANDRADE, P. Torquato Neto – *uma poética de estilhaços*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002.
- ARANTES, Otilia. “Depois das vanguardas”, in: *Arte em Revista*, ano 5, n. 7, ago. 1983.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 2.ed. São Paulo: Hucitec, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética. Teoria do Romance*. 4 ed. São Paulo: Editora Unesp Hucitec, 1998.
- BARROS, Diana Luz Pessoa e FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- BENTES, Ivana. “Multitropicalism, cinematic-sensation, and theoretical devides”. In: Carlos Basualdo (org.). *Tropicália - A Revolution in Brazilian Culture*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BERENSTEIN Jacques, Paola. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas na obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência – Uma Teoria da Poesia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BLOOM, Harold. *Um Mapa da Desleitura*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

BORGES, Jorge Luis. “Pierre Menard, autor do Quixote”. In: *Ficções*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2001.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRITO, Jomard Muniz de. *O modernismo e a bossa nova*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa – Antologia crítica da moderna música popular brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

_____. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Poesia, Antipoesia, Antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

_____ e CAMPOS, Haroldo de e PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta – Textos críticos e manifestos 1950-1969*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem – Ensaio de Teoria Crítica e Literária*. 2 ed. Petrópolis, 1970.

_____. *A Arte no Horizonte Provável*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

CALADO, Carlos. *Tropicália – A história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.

CHAMIE, Mário. *Lavra Lavra*. São Paulo: Massao Ohno Editora, 1962.

_____. *Instauração Praxis. Manifestos, plataformas, textos e documentos críticos – 1959 a 1972*. Vols. I e II. São Paulo: Edições Quíron, 1974.

_____. *A Linguagem Virtual*. São Paulo: Quíron, 1976.

_____. *OBJETO SELVAGEM – poesia completa*. São Paulo: Quíron, 1977.

CHAUÍ, Marilena. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Seminários*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

COUTO, Maria de Fátima. *Por uma vanguarda nacional*. São Paulo: Editora Unicamp, 2004.

CYNTRÃO, Sylvia H. (org.). *A forma da festa: tropicalismo – a explosão e seus estilhaços*. Brasília: UNB, SP, IOE, 2000.

DAGHLIAN, Carlos (org.). *Poesia e Música*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: Linguagem e Comunicação*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

DINIZ, Júlio. “O recado do morro – criação e recepção da música popular brasileira”, in: OLINTO, Heidrum Krieger e SCHECHOLLHAMMER, Karl Erik. *Literatura e Cultura*. Rio de Janeiro: Editora PUC, 2003.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. “As aporias da vanguarda”, in: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, v. 26-27, janeiro/março, 1971.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália – Alegoria alegria*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FÉLIX, Moacyr (org.). *Violão de Rua* v. 2 (Cadernos do Povo Brasileiro). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1962.

_____. (org.). *Violão de Rua* v. 3 (Cadernos do Povo Brasileiro). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963.

_____. *O Pensar e o Sentir na Obra de Moacyr Félix*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil – Fundação Biblioteca Nacional, 2002.

FERREIRA FILHO, João Antônio. *Literatura Comentada – Noel Rosa*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

GAVIN, Charles e PIMENTEL, Luís. *Tantas Canções*. Livro que integra a caixa de CDs Todo Caetano 2, lançada pela gravadora Universal em 2002.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de e FREITAS Filho, Armando e GONÇALVES, Marcos. *Literatura: Anos 70*. Europa Empr. Graf. e Edit., 1979.

_____. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

_____. e GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e Participação nos Anos 60*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

INGARDEN, Roman. *A Obra de Arte Literária*. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Semánalise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LONTRA, HILDA O. H. “Tropicalismo a explosão e seus estilhaços”. In: *A Forma da Festa*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- MALTZ, Bina e TEIXEIRA, Jerônimo e TEIXEIRA, Sérgio. *Antropofagia e Tropicalismo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1993.
- MARTINS, Carlos Estevam. “História do CPC”. In: *Arte em Revista*, nº 3, março de 1980.
- MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais – Uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- MENESES, Adélia Bezerra. *Desenho Mágico – Poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.
- MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado – modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 1994.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2001.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PAIANO, Enor. *TROPICALISMO – Bananas ao Vento no Coração do Brasil*. São Paulo: Editora Scipione, 1996.
- PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo, Edusp, 1998.
- PEREIRA, Carlos Alberto M. e HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Patrulhas ideológicas, Marca Reg. – Arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- PERRONE, Charles A. *Letras e Letras da MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- PIZZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura: vanguardas e modernidade*. Campinas: Memorial/Unicamp, 1995.
- PORTELLA, Eduardo. *Literatura e Realidade Nacional*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971.
- PRADO, Maria Lígia. “A questão do populismo - a emergência do populismo no contexto Latino-Americano”. In: MELO, José Marques de (org.). *Populismo e Comunicação*. São Paulo: Cortez Editora, 1981.
- RENNÓ, Carlos (org.). *Gilberto Gil - Todas as letras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

RENNÓ, Carlos (org.). *Gilberto Gil – Todas as Letras*. Ed. rev. e amp. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

RICARDO, Cassiano. *Algumas Reflexões Sobre Poética de Vanguarda*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1964.

_____. *Poesia práxis e 22*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1966.

RIDENTI, Marcelo. “Revolução brasileira na canção popular”. In: NAVES, Santuza Cambraia e DUARTE, Paulo Sérgio (orgs). *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro/FAPERJ, 2003.

RISÉRIO, Antonio (org.). *Gilberto Gil – Expresso 2222*. São Paulo: Corrupio, 1982.

_____. *Avant-garde na bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

ROBSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

SADER, Emir. *O Anjo Torto – Esquerda (e direita) no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

SALOMÃO, WALY e DUARTE, Ana Maria Silva de Araújo. *Torquato Neto – Os Últimos Dias de Paupéria*. São Paulo: Editora Max Limonad, 1982.

SANTAELLA, Lúcia. *Convergências: Poesia Concreta e Tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986.

SANT’ANNA, Affonso Romano (org.). *Violão de Rua v. 1* (Cadernos do Povo Brasileiro). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1962.

_____. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: Vozes, 1980.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é Literatura?* São Paulo: Editora Ática, 1989.

SEVCENKO, Nicolau. “McLuhan assombra o Rei”. In: Folha de São Paulo, Caderno Mais! 23 de fevereiro de 1997.

SIMON, Maria Iumna e DANTAS, Vinicius. *Poesia Concreta – Literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis Colados*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1986.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular – Da Modinha ao Tropicalismo*. 5. ed. ver. e aum. Petrópolis: Editora Vozes, 1974

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VAZ, Toninho. *Pra mim chega: a biografia de Torquato Neto*. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2005.

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

_____. *Sobre as Letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WEFFORT, Francisco. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. IN: MELO, José Marques de (org.). *Populismo e Comunicação*. São Paulo: Cortez Editora, 1981.

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

WISNIK, Guilherme. *Caetano Veloso (Folha Explica)*. São Paulo: Publifolha, 2005.

ZÉ, Tom. *Tropicalista Lenta Luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

ZÍLIO, Carlos e LAFETÁ, João Luiz e LEITE, Lúcia Chiappini M. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Artes Plásticas e Literatura*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

OUTRAS PUBLICAÇÕES:

Enciclopédia Microsoft Encarta (CD ROM), 2000

Jornal do Brasil, Caderno B, 11 de novembro de 2003.

Revista Continente Multicultural. Ano 1, nº 11, Recife, Companhia Editora de Pernambuco, 2001.

Revista do CD, nº 14, maio/1992, São Paulo, Editora Globo.

Revista Ele e Ela, setembro de 1992.

Revista Fatos & Fotos. Nº 362, Rio de Janeiro, Bloch Editores, 1968.

Revista Fatos & Fotos. Nº 371, Rio de Janeiro, Bloch Editores, 1968.

Revista Manchete, 19 de fevereiro de 1983, nº 1.609. Rio de Janeiro, Bloch Editores.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS:

COSTA, Gal. *Gal Costa*. CD 514 992-2, Polygram, 1968/1993.

COSTA, Gal. *Gal Costa*. CD M-514 993-2, Polygram, 1969/1993.

GIL, Gilberto. *Louvação*. LP R 765.005 L, CBD, 1967.

GIL, Gilberto. *Gilberto Gil*. CD 518121-2, Universal Music, 1968/1998.

GIL, Gilberto. *Gilberto Gil*. CD 518122-2, Universal Music, 1969/1998.

LEÃO, Nara. *Nara Leão*. LP R 765.051L, CBD/Philps, 1968.

Nova História da Música Popular Brasileira – fascículo Caetano Veloso. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

História da Música Popular Brasileira – fascículo Gilberto Gil. São Paulo: abril Cultural, 1971.

Os Mutantes. *Os Mutantes*. CD 829 498-2, Polydor/Polygram, 1968/1998.

Tropicália ou Panis et Circencis. Vários. CD 512 089-2, Polygram, 1968/1993

VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. CD 838 557-2, Polygram, 1967/1990.

VELOSO, Caetano, *Caetano Veloso*. CD 838 556-2, Polygram, 1969/1990.

VELOSO, Caetano. *Singles*. Universal Music, 2002.

ZÉ, Tom. *Tom Zé*. LP Rozenblit, 1968.

INTERNET:

PETRONIO, Rodrigo. “Mário Chamie: a palavra-poema e a poesia em movimento”. Entrevista de Chamie publicada no site www.secrel.com.br/jpoesia/ag34chamie.htm. Acesso em 23 de dezembro de 2005.

PORTO, Vilênia. “Sociologia e Literatura: encantos e desencantos no desvelamento do mundo”, in: www.vendome.art.br/artigos/vilenia.htm. Acesso em 27 de dezembro de 2005.