

De poetas a músicos e de músicos a poetas: vanguardas em diálogo no Brasil

From poets to musicians and from musicians to poets: vanguards in dialogue in Brazil

Tiago Lopes Schiffner¹

¹ Doutorando em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, e membro do projeto de pesquisa Literatura Brasileira em dinâmica desigual e combinada no Ocidente.
tiago_roll@yahoo.com.br

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo explicitar a aproximação intelectual entre o Tropicalismo, movimento musical do final dos anos 60 e do início dos 70, e o Concretismo, ideário de poesia moderna dos anos 50 e 60. Para tanto, há, nesse estudo, o intuito de demonstrar que os dois grupos compartilham de concepções artísticas similares e que possuem, por consequência, referências vanguardistas comuns. Acrescenta-se, ainda, que as reflexões a serem expostas materializaram-se a partir, inicialmente, da leitura de *Verdade Tropical*, livro de autoria de Caetano Veloso, e dos manifestos teóricos dos poetas concretistas, compilados em 1965 e publicados sob o título de *Teoria da Poesia Concreta – 1950-1960*.

PALAVRAS-CHAVE: Concretismo; Tropicalismo; Vanguardas.

ABSTRACT: This paper describes the intellectual connection between Tropicalism, the musical movement from the late '60s and early '70s, and Concretism, ideal of modern poetry in the 50s and 60s. For that, this study intends to demonstrate that both groups share similar artistic conceptions and, consequently, carry common avant-garde ideas. The ideas exposed in the present essay were built by the reading of *Verdade Tropical* – written by Caetano Veloso – and the manifestos of concrete poets, compiled in 1965 and published under the title of *Teoria da Poesia Concreta – 1950-1960*.

KEYWORDS: Concretism; Tropicalism; Avant-gardes.

1 Concretismo e Tropicalismo: movimentos estéticos de vanguarda no Brasil

“**M**ovimento de poesia que altera o contexto da poesia brasileira” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p. 7), essa pode ser uma primeira apresentação do que foi o Concretismo na poesia brasileira dos anos 50 e 60. Diante do processo histórico de desenvolvimento financeiro e tecnológico centrado em um Estado empreendedor, Augusto e Haroldo de Campos, juntamente com Décio Pignatari, restabelecem “o diálogo com 22, interrompido por uma contrarreforma, convencionalizante e floral” da poesia da geração de 45 (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, p. 7). Os concretistas se opõem então ao simbolismo e ao lirismo da poesia de fundo neorromântico e neossimbolista que se fez presente no período de pós-guerra no Brasil. O anseio deles é o de retomar “o fio do novelo poético do pós-guerra” e “da linha evolutiva da poesia, que a crise econômica dos anos 30 e a 2ª Guerra tinham interrompido brutalmente.” (CAMPOS, 1984, p. 27).

Os concretistas objetivam a criação do poema não discursivo, o qual comunicaria também pelo seu aspecto formal e sonoro. “O ciclo histórico do verso” é “dado por encerrado” e o espaço das páginas em branco e as cores dos poemas contrastam-se na criação do poema “espácio-temporal”. (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p. 156). A criação poética é pautada pela concepção do ideograma, estrutura que substitui a linearidade das palavras e que se torna elemento de “apresentação direta – presentificação – do objeto [virtual]” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p. 48). Acima de tudo, o poema concretista é concebido de maneira plurifacetada e as palavras se tornam coisas na visualidade das páginas: “um objeto útil, consumível, como um objeto plástico.” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p. 52). A metamorfose do poema em obra de arte de visualidade geométrica expõe as influências das pinturas de Mondrian, Malévitch, Max Bill, entre outros, no

processo criativo dos poetas concretistas. Por isso, as inúmeras exposições no MAM (Museu de Arte Moderna) são fundamentais para a constituição dos versos não discursivos, pois criam “condições para a experimentação concreta nos anos 1950” ao anunciarem as novas tendências não figurativas. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURA: ARTES VISUAIS, 2010, s/p.). O poema concretista é concebido como uma espécie de quadro das palavras-coisas, das palavras-matérias, de substantivos e de verbos que se fundem e se confundem, colorindo-se na paginação branca dos poemas, dos jornais e dos “slogans” das propagandas impressas e televisivas. Como os poetas paulistas afirmam: “na linguagem e na visualidade cotidianas, a poesia concreta comparece.” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p. 7). O que se explicita na forma do poema *Nascemorre*, de Haroldo de Campos.

Figura 1 – Poema Nascemorre



Fonte: CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p. 57.

O autor correlaciona os formatos triangulares do poema com sequências temporais. Pontuam-se os marcos iniciais nos planos retos – a semelhança do zero de uma linha regressiva ou progressiva. A esquerda define o retorno ao passado iniciado pelo *re* – o qual enuncia o renascimento de mortos e a inexistência dos vivos num movimento contínuo a *se* repetir. É como se um observador do presente convivesse junto à constante dialética entre a flexibilidade e a causalidade do futuro – marcada no *se* (pronome reflexivo e conjunção causal) – e no qual há sucessiva renovação de eventos, e o passado em que o reexame do contemporâneo ocasiona o *desmorrer* e o *desnascer* de fatos e indivíduos. Esse argumento semântico e visual abarca semelhança demasiada com a percepção dos concretistas e tropicalistas sobre arte, sobretudo no entendimento da necessidade de reavaliar e revisar a tradição. O que terá como consequência a *remorte* e o *renascimento* de poetas e músicos que serão importantes para a cíclica revitalização da arte – aspecto que será tratado adiante.

Os poetas concretos, no entanto, não se limitam apenas ao aspecto verbal e visual. Valorizam também a expressão sonora do fazer poético. Músicos dodecafônicos, como Boulez, Stockhausen e Weber, são inspirações para a sonoridade concreta assimilada pela “frase/palavra/sílaba/letra(s), cujos timbres se definem por um tema gráfico-fonético ou 'ideogrâmico” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p. 15). Dessa maneira, os instrumentos de sopro e de corda das sinfonias orquestradoras dos músicos mencionados são substituídos pelo acordo das palavras – ganhando verdadeira expressão sonora na leitura do poema. As partituras são supridas e se apresentam na imagem espacial do verbo concreto. Como num concerto, a poesia é visualidade formal nas construções ideogrâmicas e na sonoridade das escolhas vocabulares. Essas características estão expressas no poema *Cidade, city, cité*, de Augusto de Campos:

atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubri
mendimultipliorganiperiodiplastipubliaraparecipro
rustisagasimplitenaveloveravivaunivora
cidade
city
cité
(CAMPOS, 1986, p. 115)

A negação da discursividade coloquial pelo liame de vocábulos fracionados e o banimento do verso fazem do poema um fluxo de combinação com relativa aleatoriedade. O texto de cento e cinquenta e oito letras corrompe a estrutura sintática e morfológica convencional. As palavras são acordadas de forma a criar um bloco discursivo no qual dada mistura pode formar um poema em três línguas – algo similar ocorre no final da canção *Miserere Nobis*, de Gilberto Gil. Nela há também o desmembramento da morfologia das palavras até restar apenas as suas características fonéticas:

Bê, rê, a - Bra
Zê, i, lê - zil
Fê, u - fu
Zê, i, lê - zil
Cê, a - ca
Nê, agá, a, o, til - ão
(GIL, 1982, p. 29)

O sentido não é recomposto na reprodução da música e apenas se torna visível – como no poema de Augusto – por meio da leitura vertical e organizadora cujo resultado é: Brazil/fuzil/canhão. É como se o poema e a canção fossem constituídos de pequenos timbres desorganizados com um sentido confuso e – por vezes – de expressão imperfeita, a exemplo da falta do dígrafo “*nh*” na última parte. A música e a poesia estão em processo de criação no instante da leitura ou da escuta, o que deflagra os problemas de

sua formatação. Esse modelo artístico acarreta estranhamento no admirador desavisado e demanda consciência dos procedimentos criativos utilizados pelos artistas.

Diante dessas inovações expressivas incomuns à época, a revista *Cruzeiro* distingue o Concretismo como o “rock’n’roll da poesia” (VELOSO, 1997, p. 213). Aliás, a familiaridade com os ideais da Poesia Concreta se sedimenta na imprensa e em revistas acadêmicas. Além da criação da *Noígrandes* e da *Invenção*, os escritores elucidam e divulgam as suas concepções literárias por meio de poemas, traduções e manifestos publicados no *Suplemento Dominical*, do *Jornal do Brasil* e do *Correio Paulista*. Esses textos estão compilados no *Teoria da Poesia Concreta – 1950-1960* numa espécie de balanço das atividades do grupo que desenvolve inúmeros debates/discussões sobre o fazer poético brasileiro, trocando e confluindo informações estéticas com artistas da época, entre os quais estão os tropicalistas.

Machado de Assis, em 1873, defende – no célebre ensaio *Instinto de Nacionalidade* – “o desejo de criar uma literatura mais independente” da forjada aparência local – avaliando como errônea a opinião “que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura” (ASSIS, 2015, s/p.). Quase um século depois, nos anos setenta de mil e novecentos, a arte brasileira é regida por outro instinto de nacionalidade. Nele, os índios falsos saem do palco, e o povo idealizado ocupa o seu lugar. Agora, intelectuais e artistas se detêm em expor preferencialmente as injustiças sociais e em denunciar os desmandos do sistema autoritário. Todos aqueles que não o fazem explicitamente são caracterizados como alienados e/ou traidores. Esse é o caso da *Jovem Guarda*, a qual assimila aspectos do rock inglês, fala dos conflitos amorosos juvenis e é vista com maus olhos pelos nacionalistas de esquerda. No meio dessas disputas e com uma atitude muito similar à de Machado, estão os tropicalistas – os quais se negam a “folclorizar [seu]

subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas” (CAMPOS, 1993, p. 159) e expõem à sociedade “de imagens e emoções próprias ao país patriarcal, rural e urbano” a:

(...) forma ou técnica mais avançada ou na moda mundial – música eletrônica, montagem eisensteiniana, cores e montagem do pop, prosa de *Finnegans Wake*, cena ao mesmo tempo crua e alegórica, atacando fisicamente a platéia. (SCHWARZ, 2015, s/p.)

Como define Celso Favaretto, “com uma operação de bricolagem, o Brasil [em músicas como a *Tropicália*] emerge da montagem sincrônica de fatos, eventos, citações, jargões e emblemas, resíduos, fragmentos” da incipiente modernidade ferida pelo conservadorismo arcaico (FAVARETTO, 2007, p. 63). Na geleia geral do Brasil, parece que o propósito do Tropicalismo – a exemplo dos concretistas – é “exercer as funções de medula e de osso;” – no caso dos baianos – definir o perfil classe-média daquela sociedade desigual (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p. 171). A promessa de desenvolvimento uniforme e de espectro nacional define na estrada do tempo e se torna tema e estrutura formal das canções do grupo. O Tropicalismo é “a expressão de uma crise” e deflagra os antagonismos de “um avanço industrial que vem trazer nossa redenção” (HOLLANDA, 1981, p. 55). As composições apresentam – de forma precisa – as discrepâncias do processo de adiamento da promessa de integração social. Ouvimos, lemos e vemos “uma criança sorridente, feia e morta”, que “estende a mão” possivelmente na busca de algumas moedas esmoladas na cidade do futuro, em *Tropicália*. A música dos nordestinos radicados no sudeste deixa o intuito da vinculação da voz do povo e refina as denúncias contra o regime militar – parodiando, por exemplo, os momentos de medo e insegurança em *Enquanto seu Lobo não Vem*.

A feitura das letras passa ainda pelo uso de inovações expressivas de cunho pop e vanguardista em escala inédita no Brasil. Valendo-se da

bricolagem e da ruptura morfológica e discursiva, Gilberto Gil nivela um ícone do quadrinho estadunidense e uma divindade do candomblé em *Batmacumba*. Essa canção também se caracteriza pela visualidade geométrica dos seus versos, os quais podem denotar figurativamente o símbolo do herói americano ou a bandeirinha de um festejo nacional. Em *Tropicália*, Caetano utiliza a paronomásia – jogo de linguagem que opõe vocábulos foneticamente semelhantes por um traço distintivo (fossa, bossa, roça) – como instrumento de composição.

Diante do exposto, a palavra é encarada no Tropicalismo – a exemplo do Concretismo – “como ferramenta industrial” (HOLLANDA, 1981, p. 67). Com essa busca pela inventividade e pelo desejo de renovação da MPB, o grupo baiano conflui ideias com os paulistas e compartilha noções e inspirações contemporâneas na música, na literatura, na pintura e na arquitetura. Esse tema é justamente o ponto do próximo tópico de estudo, o qual versa sobre a seguinte questão: como os poetas concretistas e os poetas/músicos brasileiros tropicalistas chegaram a pensamentos críticos e estéticos similares antes mesmo da convivência em São Paulo?

2 **Concretropical: pensamento crítico similar e referências vanguardistas comuns**

Verdade Tropical surge em 1997, trinta anos depois do surgimento do Movimento Tropicalista. O leitor de Caetano entra nas memórias de um artista-narrador e de um narrador-artista que relembra a edificação de momento histórico rico nas artes brasileiras. Algumas informações de outras leituras e textos são reafirmados, como – por exemplo – a confirmação das inúmeras reuniões entre concretistas e tropicalistas no apartamento de Guilherme Araújo, em São Paulo. Juntos debatiam compreensões sobre a atividade criativa e suas escolhas. Como escreve Celso Favaretto,

“tropicalismo e poesia concreta convergiam na intenção de modernidade.” (FAVARETTO, 2007, p. 53). Caetano, Gil, Torquato Neto, Tom Zé, entre outros, passam a dialogar diretamente com intelectuais cujo objetivo também era o de reestruturar a arte nacional.

Dando um passo atrás – antes mesmo dos encontros na casa de Araújo – Augusto de Campos já admira as palavras do desconhecido cantor baiano por elas defenderem a imperiosidade da recuperação da linha evolutiva da música popular brasileira deixada pela Bossa Nova. Com a aproximação e as afinidades, os nordestinos e os paulistas parecem antever a possibilidade de edificação de um movimento evolutivo poético e musical. Todavia, o questionamento perdura: como dois movimentos inicialmente distantes tiveram concepções artísticas similares? Caetano escreve *Alegria, Alegria* com técnicas semelhantes às utilizadas pelos concretistas, embora não tivesse conhecimento de seus textos. A resposta pode estar nas influências comuns que os concretistas e os futuros tropicalistas convergiam.

Gilberto Gil – em entrevista à revista *República* – menciona que, na época do Tropicalismo, era leitor e admirador da poesia de Ezra Pound – autor do *paideuma* concreto (REPÚBLICA, 1999, p. 48). Outra convergência artística entre Gil e os escritores paulistas é Gertrude Stein. O cantor chega a criar um “jingle” – parodiando alguns versos de Gertrude – para concorrer a um concurso do jornal *JS*, do qual é declarado “o campeão em 13 de abril de 1967” (NETO, 2004, p. 68). Pelo lado concretista, Augusto de Campos é quem faz referência à poetisa no poema em formato de rosa, intitulado: *Rosa para Gertrude*.

Não se pode deixar de enunciar que a convergência também passava pela música concreta. Stockhausen foi de grande valor para os dois movimentos. O poema concreto procurava a sua sonoridade e os tropicalistas se apropriavam de certos artifícios musicais em suas canções, sobretudo pela inspiração dos alunos do compositor alemão: Rogério Duprat e Júlio Medaglia, arranjadores

de várias canções de Gil e de outros tropicalistas. Não se pode deixar de citar que igualmente Tom Zé foi discente de alguns músicos dodecafônicos na UFBA.

No caso de Caetano, a aproximação com os concretistas se torna mais evidente nas composições e nas propostas artísticas. O cantor baiano chega a afirmar já ser “influenciado indiretamente por eles [os concretistas]” mesmo estando na Bahia e não tendo notícia dos escritos dos paulistas. Parece que Caetano não se percebe como necessariamente influenciado pelos concretistas, mas tal qual um artista que converge ideais e referenda intelectuais de admiração mútua:

Eu fora, sem embargo, influenciado indiretamente por eles, pois aos vinte anos, em Salvador, eu já fazia uma ligação entre João Gilberto, o cool jazz, poemas de João Cabral, a arquitetura de Niemeyer em Brasília e o uso de letras tipo “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. (VELOSO, 1997, p. 218)

O entusiasmo que Caetano nutre por intelectuais de vanguarda, como Oscar Niemeyer, e poetas inventivos, como João Cabral de Melo – que é exaltado por ambos os movimentos devido à sua construtividade rigorosa, seu ascetismo –, aproxima certos trejeitos de suas primeiras composições de determinados procedimentos do fazer poético da Poesia Concreta. Isso pode explicar a simplicidade discursiva de *Alegria*, *Alegria* exaltada por captar “o imprevisto da realidade urbana, múltipla e fragmentária” com “substantivos-estilhaços da “implosão informativa” moderna” (CAMPOS, 1993, p. 153). O excerto acima evidencia ainda a insistência do músico baiano “na ênfase sobre João Gilberto”. (CAMPOS, 1993, p. 208). Aliás, Augusto de Campos conhece Caetano Veloso por sua opinião sobre João Gilberto em “um debate sobre música popular na *Revista Civilização Brasileira*”. O cantor baiano

menciona a importância do compositor da Bossa Nova e defende a retomada do legado dos bossanovistas, pois somente com “uma organicidade [se pode] selecionar e ter um julgamento de criação” na música popular brasileira. (CAMPOS, 1993, p. 208). Essa postura de Caetano se assemelha à discussão iniciada pelos concretistas em 1953, como declara Augusto em entrevista:

– Em 1953, Décio, Haroldo e eu buscávamos o fio da meada do novo poético do pós-guerra, insatisfeitos com o conformismo da geração que nos precedia – avesso do experimentalismo rebelionário das vanguardas do início do século, inclusive nossa, encarnada pelos modernistas. (...) Queríamos retomar a linha evolutiva da poesia, que a crise econômica dos anos 30 e a 2ª Guerra tinham interrompido brutalmente. (CAMPOS, 1984, p. 27)

Esses posicionamentos críticos dialogam com outro não muito distante temporalmente e vinculado por Oswald de Andrade. No *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, o poeta paulista preconiza que se deve “acertar o relógio império da literatura nacional”, fazendo referência ao atraso por que passava a poesia brasileira atrelada ainda a moldes parnasianos de culto à forma elevada. Escreve em outro momento – “dividamos: poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação” (ANDRADE, 2015, s/p.). O intuito de Oswald também é transformar a poesia nacional, o que influenciará diretamente os poetas e confluirá indiretamente com as ideias dos músicos. Afirma-se que os tropicalistas mantinham indireta compatibilidade com seus ideais, pois – segundo Caetano – o conhecimento que se tinha do modernista na Bahia era pequeno, tendo ouvido o seu nome “pronunciado duas vezes: por [um] colega de classe Walderlino Nogueira Neto no curso secundário, e [numa] conversa entre Rogério e Agripino sobre *Panamérica*” (VELOSO, 1997, p. 241). Como se sabe, a obra de Oswald caiu num ostracismo completo, até a reedição dos seus livros nos anos 60. Nessa mesma época, José Celso Martinez Correa monta a peça *O Rei da Vela*, o que ajuda a resgatar a notoriedade do autor.

É justamente numa dessas exposições que o compositor de *Tropicália* tem o primeiro contato com o imaginário do criador das *Memórias sentimentais de João Miramar*:

Fui ver O rei da vela – a peça de Oswald de Andrade que o Oficina tirava do ostracismo de trinta anos – cheio de expectativa. Mas não imaginava que iria encontrar algo que era ao mesmo tempo um desenvolvimento dessa sensibilidade e uma total negação. (VELOSO, 1997, p. 242)

Essa experiência se dá em 1967 e, em uma conversa, o músico relata a Augusto de Campos o deslumbramento gerado pela peça. Percebendo as afinidades entre “eles concretos” e “nós, tropicalistas”, Augusto lhe dá alguns ensaios de Haroldo e de Décio sobre a obra de Oswald. Por meio dessas leituras, Caetano passa a apreciar e se nutrir da poesia, da prosa e dos manifestos oswaldianos:

Quando eu disse a Augusto o efeito que o contato com Oswald tinha produzido em mim, ele logo animou-se a me passar os textos de Décio e Haroldo, e considerou o meu entusiasmo uma confirmação a mais das afinidades entre eles, concretos, e nós, tropicalistas. Através de Augusto e seus companheiros tomei conhecimento da poesia (...). Também, pouco tempo depois, da sua revolucionária prosa de ficção. Sobre tudo recebi o tratamento de choque dos “manifestos oswaldianos” (...). (VELOSO, 1997, p. 246)

O efeito da encenação nas composições do cancionista fica evidente na entrevista em que diz: “Atualmente eu componho, depois de ter visto *O Rei da Vela*. O espetáculo é a coisa mais importante que eu vi.” (VELOSO, 1997, p. 161). Oswald é deglutido por Caetano.

Outro tropicalista que exalta a inspiração do esquecido modernista é Torquato Neto. Nascido na Paraíba, ele muda-se com dezesseis anos para Salvador, onde conhece Gil, Caetano, Gal e Bethânia. Em 1962, a fim de cursar

jornalismo, o compositor de *Geléia Geral* se transfere para o Rio de Janeiro e reencontra os antigos amigos, com quem formulará o disco-manifesto: *Tropicalismo ou Panis et circenses*. Torna-se – segundo Caetano – “um tropicalista sectário” e exige uma unidade nas falas públicas dos integrantes (VELOSO, 1997, p. 231). Torquato parece buscar certa homogeneidade, uma integração mais forte, pois, como afirma, “as coisas já estão postas em termos de Grupo Baiano, de movimento...” (CAMPOS, 1993, p. 193). Nesse sentido, a concepção dele carrega afinidades com o argumento de Décio Pignatari e parece que, para Torquato, o Tropicalismo deveria se posicionar como a “medula” e “osso” da geleia geral da música popular. Assim, em 1968, o paraibano publica o seu primeiro manifesto: *Tropicalismo para principiantes*. Fazendo referência à definição de Nelson Motta, designa a Tropicália como uma forma de:

Assumir completamente tudo o que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra, ainda desconhecido. Eis o que é. (NETO, 2004, p. 58)

A exemplo dos textos de Oswald, inicia-se então uma colagem/enumeração que define o movimento pelas personalidades valorizadas.

O papa do Tropicalismo – e não poderia faltar um – pode ser José Celso Martinez Correa. Um deus do movimento: Nelson Rodrigues. Uma musa: Vicente Celestino. Outra musa: Gilda de Abreu. (...) Um gênio: Chacrinha. (NETO, 2004, p. 59)

Essas citações apresentam, por um lado, a proposta irreverente de reduzir a distância entre o antiquado e o novo e, por outro, satirizam lugares sagrados para uma mentalidade conservadora e beletrista. A figura papal é preenchida por um diretor de teatro de experiências cênicas

desconfortantes e agressivas, para quem os espetáculos “ligavam-se ao público pela brutalização (...); e seu recurso principal é o choque profanador” (SCHWARZ, 2015, s/p.). O *status* de musa – antes ocupado pela garota de Ipanema – perde o sentido e vira piada ao ser substituído por um cantor de voz grave. O deus é a imagem controversa de Nelson Rodrigues e de suas polêmicas obras incestuosas e violentas. Chacrinha com sua visualidade discrepante adquire perfil de sábio: a inteligência nacional. Como se nota, o tom espirituoso e a crítica ácida – características dos escritos de Oswald de Andrade – mantêm-se na apropriação de Torquato. Outra semelhança entre os manifestos é a de que o pensamento dos dois escritores está pautado pela “justaposição do arcaico e do moderno, feita numa fusão espaço-temporal.” (FAVARETTO, 2007, p. 86). Dessa maneira, tal como afirma Celso Favaretto, Torquato alegoricamente se refere:

(...) ao Brasil não como a uma totalidade que, sendo designada, é imediatamente significada como um universal, mas [vai] montando, pelo cruzamento das designações parciais, a significação como vulto das justaposições sincrônicas. (FAVARETTO, 2007, p. 85).

O Tropicalismo expõe as carniças culturais rechaçadas por um gosto burguês a céu aberto e decide assimilá-las com o que há de vanguarda, porque “seus princípios estéticos provinham da visão pura do cubismo, (...) da imaginação sem fim do futurismo, da agressividade dadaísta, da livre associação surrealista (...)” (FAVARETTO, 2007, p. 56). Em *Tropicalismo para principiantes*, o autor de *O Rei da Vela* não é citado diretamente. Contudo, em outro texto que parodia uma encenação teatral cujos personagens são os tropicalistas – o locutor do texto dramático diz que o cenário: “está decorado com citações do grande patrono do tropicalismo inesquecível e soberbo escritor Oswald de Andrade e a filosofia espontaneamente tropicalista do pára-choque de caminhão nacional.” (NETO, 2004, p. 68).

O leitor pode se perguntar agora: o que esse procedimento de deglutição tropicalista tem a ver com as técnicas concretistas de escritura? Quase tudo, pois os dois conjuntos de artistas acreditam no perfil nacional incumbido da antropofagia “socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (ANDRADE, 2015, s/p.). Por isso, do mesmo modo e partindo da sincronia da composição, os concretistas no *Plano-Piloto para a Poesia Concreta* – lançado em 1958 – justapõem diversos “inventores” e as suas singularidades estéticas, às quais referendam e desejam assimilar. No *Plano*, são elencados alguns dos artistas já apresentados nesse ensaio, como: João Cabral de Melo Neto, Oswald de Andrade, Erza Pound, Stockhausen. Ainda, os escritores exaltam o Futurismo, o Dadaísmo, Joyce (o qual vai se tornar importante para Caetano pelas traduções dos irmãos Campos), Mallarmé, Cummings e Apollinaire, entre outros. Todo o intelectual é estimado pelos concretistas em função de seus artifícios expressivos racionalmente depurados, pois procuram a estrutura do “poema-produto: objeto útil”. O gesto de tropicalistas e de concretistas é análogo, pois têm como intuito revisar: seja a tradição da canção popular e erudita, seja a da poesia. A partir dessa reavaliação do passado recente ou remoto, os membros dos dois ideários constituem suas músicas e seus poemas ao mesmo tempo em que fazem *renascer e remorrer* escritores, pintores, músicos etc. de inspiração ou de renegação mútuas – o que aproxima seus trabalhos.

Conclusão

Com o cotejo entre as realizações e os ideais criativos dos poetas e dos cancionistas, vê-se que – embora não tivessem contato – já confluíam concepções artísticas e igual opinião sobre o contexto de produção de cultura no Brasil. Desse modo, buscavam a evolução e a modernização da expressão poética e musical para responderem aos desafios: seja de um contexto de desenvolvimento com promessas de integração social, seja de um momento

marcado pela descrença e pelo autoritarismo. Referendavam artistas inventivos comuns com a finalidade de criar uma arte (r)evolucionária de forma (r)evolucionária, reforçando afinidades que aumentaram com o convívio e com os debates “em prol de uma arte brasileira de invenção.” (CAMPOS, 1993, p. 293).

Para tal fim, o empenho deles era passar em revista o incipiente cânone da canção popular e da literatura brasileiras conjuntamente à atividade composicional. Portanto, a divulgação de seus objetivos teve como veículo os manifestos e suas obras – as quais deixam transparecer o princípio oswaldiano (meia luz entre uma feição cosmopolita e periférica) ao consumirem componentes dissonantes entre si: nacionais e internacionais, retrógrados e modernos.

Referências

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Disponível em: <www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em: 09 jan. 2015.

_____. *Manifesto Antropófago*. Disponível em: <www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em: 09 jan. 2015.

ASSIS, Machado de. *Instinto de nacionalidade*. Disponível em: <www.ufrgs.br/cdrom/assis/massis.pdf>. Acesso em: 09 jan. 2015.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa: e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. Entrevista com Augusto de Campos no joycentenário. In: *Ilha do desterro: a journal of language and literature*, Florianópolis, v. 5, n. 12, p. 25-35, 1984.

_____. *Viva Vaia: 1949-1979*. São Paulo: Duas Cidades, 1986.

_____. CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta – 1950-1960*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL: Artes Visuais. Disponível em: <www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto;cd_verbete=370>. Acesso em: 09 jan. 2015.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

GIL, Gilberto. *Literatura comentada – Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios* por Fred Góes. São Paulo: Abril Educação, 1982.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960-1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

NETO, Torquato. *Torquatália: do lado de dentro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004a.

_____. *Torquatália: Geléia Geral*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004b.

REVISTA REPÚBLICA. Gil pensa o Brasil. São Paulo, ano 03, n. 28., p. 45-51, fev. 1999.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política: 1964-1969*. Disponível em: <http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/visbras_6.php>. Acesso em: 02 jan. 2015.

_____. Verdade Tropical: um percurso do nosso tempo. In: *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

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

Recebido em 31/03/2015.

Aceito em 06/08/2015.