

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA**

TAZIO ZAMBI DE ALBUQUERQUE

POESIA E TECNOLOGIA EM ARAÇÁ AZUL, DE CAETANO VELOSO

**MACEIÓ
2011**

TAZIO ZAMBI DE ALBUQUERQUE

POESIA E TECNOLOGIA EM ARAÇÁ AZUL, DE CAETANO VELOSO

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras, na Área de Concentração: Estudos Literários.

Orientadora: **Profa. Dra. Susana Souto Silva.**

MACEIÓ
2011

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

A345c Albuquerque, Tazio Zambi de.
 Poesia e tecnologia em Araçá Azul, de Caetano Veloso / Tazio Zambi de
 Albuquerque. – 2011.
 143 f.

 Orientadora: Susana Souto Silva.
 Dissertação (mestrado em Letras e Linguística: Estudos Literários) – Universi-
 dade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em
 Letras e Linguística. Maceió, 2011.

 Bibliografia: f. 138-143.
 Inclui anexos.

 1. Veloso, Caetano, 1942- – Crítica e interpretação. 2. Crítica literária.
 3. Poesia brasileira. 4. Tropicalismo. 5. Antropofagia. 6. Tecnologia. I. Título.

CDU: 869.0(81).09



UFAL

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA



PPGLL

TERMO DE APROVAÇÃO

TAZIO ZAMBI DE ALBUQUERQUE

Título do trabalho: "POESIA E TECNOLOGIA EM ARAÇÁ AZUL, DE CAETANO VELOSO"

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRE em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

Profa. Dra. Susana Souto Silva (PPGLL/UFAL)

Examinadores:

Profa. Dra. Eliana Kefalás Oliveira (PPGLL/UFAL)

Prof. Dr. Walter Matias Lima (PPGE/UFAL)

Maceió, 29 de abril de 2011.

*pra susana,
isto
& o resto*

Agradecimentos

A Susana, pela alegria que foi, é e será.

A meus pais, Madalena Zambi e Fábio Cunha, pelos primeiros livros e discos.

A minha irmã, Ananda, presença carinhosa em todas as etapas deste percurso. A meu irmão André, que mesmo distante continua perto.

A Gláucia Machado, que acompanhou grande parte deste trabalho como orientadora, pela amizade e pelas lições de poesia experimental.

Aos amigos José Max Deivys, Marcelo Marques, Allan Nogueira, Ari Denisson, Helenice Fragoso, Vinícius Meira, Bruno César Ribeiro e Moreno Baêta, pelos leros e boleros.

Aos meus avós, Maria do Carmo, Antônio e Inailda, pelo carinho e pelo incentivo incondicional a minha formação.

A Seu Zelito, pela acolhida generosa.

À Profa. Gilda Vilela Brandão, pela atenciosa leitura realizada na qualificação.

Ao Prof. Walter Matias Lima, pelos debates instigantes, dentro e fora da sala de aula, e pelas contribuições na qualificação deste trabalho.

À Profa. Maria Denilda Moura e ao PET-Letras, que me iniciaram no universo da pesquisa.

Ao Grupo de Pesquisa Poéticas Interartes, um ambiente que incentiva o pensamento criativo e o diálogo.

A todos & todas,

aquele abraço

<i>priimitittii</i>	<i>tisch</i>
<i>tesch</i>	
<i>priimitittii</i>	<i>tesch</i>
<i>priimitittii</i>	<i>tischa</i>
<i>tescho</i>	
<i>priimitittii</i>	<i>tescho</i>
<i>tuschi</i>	
<i>priimitittii</i>	
<i>priimitittii</i>	
<i>priimitittii</i>	<i>too</i>
<i>priimitittii</i>	<i>taa</i>
<i>priimitittii</i>	<i>too</i>
<i>priimitittii</i>	<i>taa</i>
<i>priimitittii</i>	<i>tootaa</i>
<i>priimitittii</i>	<i>tootaa</i>
<i>priimitittii</i>	<i>tuutaa</i>
<i>priimitittii</i>	<i>tuutaa</i>
<i>priimitittii</i>	<i>tuutaatoo</i>

Kurt Schwitters (1887-1948)

RESUMO

No Brasil, durante os anos 1960-70, o surgimento do tropicalismo operou um desvio radical no percurso das poéticas tradicionais, de cunho livresco, por meio da incorporação de elementos de repertórios diversos, como, por exemplo, das culturas massivas e das vanguardas históricas. Este trabalho objetiva analisar as complexas relações estabelecidas entre os conceitos de poesia, tecnologia e tropicalismo no álbum *Araçá azul* (1972) de Caetano Veloso, que figura no repertório tropicalista como uma de suas mais radicais produções ligadas à cultura auditiva. Elaborado a partir de elementos de diversos campos do consumo e da criação experimental do século XX, o tecido sonoro resultante se configura como ponto de convergência de processos agenciados pelo advento e massificação das tecnologias no mundo contemporâneo. Com o intuito de proceder a uma aproximação desse objeto, tentaremos reunir esses diversos fragmentos e modos de incorporação, a fim de, a partir disso, analisar a ampliação e transfiguração do conceito de poesia diante das novas tecnologias, com base, especialmente, nos teóricos Marshall McLuhan (1971, 1972), Paul Zumthor (1993, 1997, 2005, 2007), Pierre Levy (1993, 1996), Philadelpho Menezes (1992, 2001) e R. Murray Schafer (1991, 2001).

Palavras-chave: Poesia contemporânea, Poesia e tecnologia, Antropofagia, Caetano Veloso, Tropicalismo.

RESUMEN

En Brasil, durante los años 1960-70, el surgimiento de lo tropicalismo ha operado una desviación radical en la ruta de las poéticas tradicionales, de naturaleza libresca, a través de la incorporación de elementos de distintos repertorios, como, por ejemplo, de las culturas masivas y de las vanguardias históricas. Este trabajo pretende analizar los enlaces establecidos entre los conceptos de poesía, tecnología y tropicalismo en el disco *Araçá azul* (1972), de Caetano Veloso, que figura en el repertorio tropicalista como una de sus producciones más radicales vinculada a la cultura auditiva. Elaborado a partir de elementos advenidos de distintos ámbitos del consumo y de la creación experimental del siglo XX, el tejido sonoro resultante se configura como un punto de convergencia de procesos resultantes de la aparición y masificación de las tecnologías en el mundo contemporáneo. Procediendo a una aproximación de ese objeto, intentaremos reunir esos varios fragmentos y modos de incorporación, con el fin de, así, analizar la extensión y la transfiguración del concepto de poesía ante las nuevas tecnologías, con base, especialmente, en los teóricos Marshall McLuhan (1971, 1972), Paul Zumthor (1993, 1997, 2005, 2007), Pierre Lévy (1993, 1996), Philadelpho Menezes (1992, 2001) y R. Murray Schafer (1991, 2001).

Palabras clave: Poesía contemporánea, Poesía y tecnología, Antropofagia, Caetano Veloso, Tropicalismo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 POESIA E TECNOLOGIA NOS TRÓPICOS.....	14
1.1 Aproximações.....	15
1.2 Poesia e/é tecnologia.....	21
1.3 Maquinando.....	25
1.4 Meios, não metades.....	28
1.5 Tecnofobia e tecnolatria.....	31
1.6 Vanguardas na tomada.....	34
1.7 Poéticas do precário.....	39
1.8 O pobre e o nobre.....	43
1.9 Consumir o consumo.....	51
1.10 De palavra em palavra.....	56
2 SMETAK & MUZAK: CULTURA AUDITIVA NO SÉCULO XX.....	61
2.1 Ouvindo de perto.....	62
2.2 Oralidades e escrita.....	65
2.3 A arte dos ruídos.....	70
2.4 Somemória: breve panorama.....	77
2.5 Poesia sonora.....	80
2.6 Objeto não identificado.....	85
2.7 Sons-poema, letras-poema.....	87
2.8 Um épico meândrico.....	91
3 NA PRAIA DAS TROPICÁLIAS.....	97
3.1 Oswald tropical.....	98
3.2 Antropofagia, super-antropofagia.....	101
3.3 A floresta e a escola.....	103
3.4 As Tropicálias.....	111
3.5 Transobjeto sim.....	116

3.6	<i>Sugar cane fields forever</i>	120
3.7	Montagem-desmontagem.....	126
3.8	Araçá azul é brinquedo.....	129

4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	133
---	---------------------------	-----

	REFERÊNCIAS.....	138
--	------------------	-----

ANEXOS

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende investigar algumas questões levantadas pela produção de poetas e teóricos do século XX, no que isso diz respeito à reconfiguração do fazer poético diante dos novos ambientes tecnológicos advindos da consolidação e expansão do projeto industrial e informacional. Como objeto privilegiado das questões mobilizadas tanto pelo imaginário fabril, quanto pela determinação das instâncias tecnológicas no processo de elaboração textual, nos deteremos sobre o disco *Araçá azul* (1972), do poeta e compositor Caetano Veloso.

Araçá azul se inscreve no panorama da música e da poesia brasileira de maneira complexa. Em face da multiplicidade de procedimentos mobilizados em sua elaboração, as redes criadas pelo disco oferecem inúmeras possibilidades de aproximação. Um álbum que se fez em íntimo diálogo com as discussões promovidas pela poesia concreta, como observamos em dedicatórias e apropriações, como a de fragmentos do poeta maranhense Joaquim de Sousândrade, na faixa “Gilberto Misterioso”, bem como com as experimentações levadas a cabo pelos movimentos de vanguarda musical do século XX, materializadas em solo brasileiro com a fundação do grupo Música Nova, liderado pelos músicos – ligados tanto ao concretismo quanto ao tropicalismo – Júlio Medaglia, Rogério Duprat e Damiano Cozzela, o disco se mostra como a culminância de um projeto experimental, marcado pelo construtivismo das vanguardas, e se configura como um ímpeto sistematizador do que poderíamos chamar de “poética tropicalista”.

Como um projeto que foi interrompido pela prisão do músico, seguida de seu exílio na Europa, que consistia em uma aproximação mais sistemática com as discussões promovidas pela poesia concreta paulista, e que se intitulava inicialmente *Boleros e sifilização*, o disco em questão se fixa no influxo dos investimentos experimentais de Caetano Veloso. O título *Araçá azul* é derivado de um sonho relatado e registrado pelo autor em *Sobre as letras* (2003), e que deu origem à última canção do LP, intitulada “Araçá blue”.

As peças do disco *Araçá azul* se sucedem em uma dinâmica que subverte todos os princípios de organização codificados pela indústria fonográfica. No entanto, essa aparência caótica nos leva a uma percepção de profundo senso elaborativo, de uma organicidade que destoa do horizonte de expectativa do público consumidor, e nos sugere novos modos de ler

uma obra fonográfica, bem como os territórios adjacentes a ela, como a poesia.

O disco é composto por dez faixas, a saber: “Viola meu bem viola”, “De conversa / Cravo e canela”, “Tu me acostumbraste”, “Gilberto misterioso”, “De palavra em palavra”, “De cara / Eu quero essa mulher”, que informam o lado A do LP; e “Sugar cane fields forever”, “Julia / Moreno”, “Épico” e “Araçá blue”, que constituem o lado B. Como uma extensa instalação sonora, na qual o participante é provocado a agenciar os significados dispostos de modo constelar, para tornar possível a sua leitura-audição, os fragmentos oferecem fluxos entre si que não correspondem à relação física de sua organização que se faz de modo linear.

Devido à impossibilidade de nomearmos a maioria das peças de canções, e como mesmo quando executadas como canções elas se contaminam pelas determinações promovidas por um disco elaborado a partir de procedimentos tão díspares, preferimos chamá-las, ainda que de modo ainda aproximativo, de “peças sonoras” ou simplesmente “peças”, e não “faixas”, ou “poemas sonoros”. O primeiro termo excluído não nos parece indicar uma qualidade estrutural do objeto, pelo fato de estar muito relacionado a seu aspecto físico. Já o segundo, trata-se de um conceito de difícil delimitação, e sua própria delimitação se fará um dos objetivos deste trabalho (Capítulo II).

Considerando a existência das determinações tanto formais quanto materiais que cada mídia inflige aos poetas que se aventuram a ocupá-la, pretendemos esclarecer as tensões que impelem a produção poética sob o viés das tecnologias mobilizadas por ela. Deve-se ressaltar que não pretendemos realizar uma leitura totalizante do objeto deste estudo, por entendê-lo como um construto múltiplo e inesgotável. Seguindo percursos originados pelas pistas legadas pelas peças, este trabalho pretende evidenciar apenas algumas questões que julgamos pertinentes, a partir do repertório labiríntico que se mostra a nosso alcance.

No primeiro capítulo, intitulado “Poesia e tecnologia nos trópicos”, tentaremos analisar as relações estabelecidas entre poesia e tecnologia, por meio de uma visão panorâmica das vanguardas históricas e seus desdobramentos a partir da metade do século XX, em movimentos ou momentos de reavaliação dos procedimentos legados por esses processos de ruptura, que aqui culminam no momento tropicalista. Com o intuito de evidenciar a importância fundamental da “invasão” do imaginário e técnica fabris nos repertórios artísticos, faremos um percurso por textos teóricos, manifestos e obras poéticas

vinculados ao Futurismo, Cubofuturismo e Dadaísmo, lugares privilegiados para essa análise.

Questões retomadas pela poesia concreta também merecem destaque especialmente neste capítulo, pelo vigor das proposições iniciais, que se vinculam de modo acentuado às questões de sua época, e principalmente por seu interesse sistematizador das conquistas legadas pelos movimentos acima referidos. “De conversa / Cravo e canela”, “Tu me acostumbraste” e “De palavra em palavra” serão analisadas neste capítulo.

No segundo capítulo, chamado “Smetak & Muzak: cultura auditiva do século XX”, binômio esse retirado de um fragmento da peça “Épico”, pretendemos abordar reflexões acerca dos processos de recepção e produção que se inscrevem na cultura auditiva dos séculos XX e início do XXI. Com uma história extremamente recente na civilização ocidental, as tecnologias de registro acústico transformaram as relações entre os homens e os espaços nos quais se inscrevem. Assim como o surgimento e consolidação do projeto industrial redimensiona os ambientes urbanos, esses transformam e complementam a “sensibilidade da época”, com seus novos ruídos, nunca antes ouvidos, e seus mecanismos passíveis de operação pelo homem.

Para a compreensão das mudanças tomadas pela “cultura auditiva” do século XX, julgamos importante traçar um breve panorama das manifestações de vanguarda relativas à música, porque nelas são germinadas novas concepções de música e, de forma mais radical, de som.

No Capítulo II, também pretendemos uma aproximação analítica do que se convencionou chamar de *poesia sonora* ou, de modo menos enrijecedor, “poéticas sonoras”. Assim, tentaremos definir o conceito de poéticas sonoras, em face das manifestações realizadas no Brasil, a partir das discussões levadas a cabo por Philadelpho Menezes e Paul Zumthor, relacionando-as aos estudos sobre o tropicalismo. Queremos com isso enfatizar que o processo de consolidação de uma poética sonora no Brasil se dá com o ponto de convergência em que se transforma o tropicalismo, pela diversidade de vetores que o informam. As peças “Gilberto misterioso” e “Épico” serão abordadas a partir de seus procedimentos apenas possibilitados pelo advento da aparelhagem eletroacústica.

As discussões levadas a cabo pelo modernismo brasileiro e, principalmente, pelas produções de Oswald de Andrade e sua sistematização de imagens fundamentais para a compreensão de uma matriz poética brasileira, a partir dos manifestos da *Poesia Pau Brasil*

(1924) e *Antropófago* (1928), serão analisadas no terceiro capítulo, intitulado “Na praia das Tropicálias”, porque vistas como um ponto de convergência entre os diversos projetos gestados pelo tropicalismo.

Assim como a suspensão dos limites entre os setores das artes foram promovidas pelos projetos vanguardistas do século XX, *Araçá azul* se inscreve nesse *paideuma* a partir de uma compreensão radical da antropofagia oswaldiana. As peças “Viola, meu bem”, “De cara / Eu quero essa mulher assim mesmo”, “Sugar cane fields forever” e “Araçá blue” são analisadas a partir dos repertórios antropofágicos. Essas peças (excetuando-se a terceira) se deixam facilmente circunscrever ao território do gênero canção, mas operam desvios no horizonte de expectativas, e ressignificam as tradições nas quais se inserem, a partir da ironia e da metalinguagem. Os objetos deslocados para contextos novos, adquirem novas dimensões, apenas compreendidas nessa nova conjuntura.

Para discutir o processo de apropriação do nome *Tropicália*, lembrando os processos de desterritorialização promovidos por Caetano Veloso ao empregá-lo como nome de uma canção, depois de conhecida a instalação de Hélio Oiticica (1967), pretendemos mobilizar uma aproximação ao disco *Araçá azul*, por meio de imagens e conceitos gestados pelo próprio tropicalismo em sua multiplicidade de atuação, retomando em diálogo a produção de Oswald de Andrade e de outros atores constituintes do momento tropicalista, em especial o artista carioca Hélio Oiticica.

Desse modo, em face das questões mobilizadas nessa *obra em progresso* em que se configura *Araçá azul*, pretendemos entender o importante papel que esse álbum assume dentro de nossa história cultural, assim como realizar uma elaboração teórica que dê conta desse objeto, sabendo que toda leitura se faz em campo aberto e se abre também para outros campos, bem como da multiplicidade dos projetos vinculados a sua realização.

1 POESIA E TECNOLOGIA NOS TRÓPICOS

1.1 Aproximações

Caetano Emanuel Viana Telles Velloso, cantor, compositor, cineasta e poeta, nasceu em Santo Amaro da Purificação, cidade do recôncavo baiano, em 1942. A multiplicidade de projetos que convergem sob seu nome compõe esse conjunto heteróclito, inclassificável, ligado a grandes transformações ocorridas na arte brasileira na segunda metade do século XX.

Transformado em marco do experimentalismo sonoro e poético, Caetano Velloso se alinha com a constelação de autores que transformaram os paradigmas criativos de seu tempo e que se inscrevem no repertório cultural de nossa língua. Em sua produção há, até agora, 42 discos, sendo eles: *Domingo* (1967¹, com Gal Costa), *Caetano Velloso* (1968), *Tropicália ou Panis et circensis* (1968, disco-manifesto), *Caetano Velloso* (1969), *Caetano Velloso* (1961), *Caetano e Gil ao vivo na Bahia* (1969), *Transa* (1972), *Caetano e Chico, juntos e ao vivo* (1972), *Araçá azul* (1972-73), *Temporada de verão, ao vivo na Bahia* (1974), *Jóia* (1975), *Qualquer coisa* (1975), *Doces bárbaros* (1976), *Bicho* (1977), *Outros carnavais* (1977), *Maria Bethânia e Caetano Velloso* (1978), *Muito* (1978), *Cinema transcendental* (1979), *Outras palavras* (1981), *Cores, nomes* (1982), *Uns* (1983), *Velô* (1984), *Totalmente demais ao vivo* (1986), *Caetano Velloso* (1986), *Caetano* (1987), *Estrangeiro* (1989), *Circuladô* (1991), *Circuladô vivo* (1992), *Tropicália 2* (1993), *Fina estampa* (1994), *Fina estampa ao vivo* (1994), *Livro* (1997), *Prenda minha* (1999), *Omaggio a Federico e Giulietta* (1999), *Noites do norte* (2000), *Noites do norte ao vivo* (2001) *Eu não peço desculpa* (2002, com Jorge Mautner), *A foreign sound* (2004), *Onqotô* (2005), *Cê* (2006), *Cê ao vivo* (2007), *zii e zie* (2009); os livros *Alegria, alegria* (1977, organizado por Waly Salomão), *Verdade Tropical* (1995), uma antologia de seus poemas em *Letra só / Sobre as letras* (2003, organizado por Eucanaã Ferraz), e *O mundo não é chato* (2005, organizado por Eucanaã Ferraz); o filme *Cinema Falado*, de 1986; além de diversos ensaios publicados em jornais, participações em filmes, DVDs, clipes, antologias da poesia concreta, etc.

Habitando especialmente o território da canção, que no Brasil se caracteriza por uma exuberância de formas e fôrmas já consagradas no imaginário de seu vasto público, as operações de desvio a que se propôs renderam, a despeito de fortes tendências conservadoras, a reconfiguração do estatuto da música popular. A construção de contiguidades com outros

¹ As datas mencionadas são as de publicação original e nem sempre correspondem ao material consultado.

territórios da arte, a implosão das fronteiras de gênero musical e de estilo, a ocupação programática das instâncias midiáticas de circulação de bens culturais, são alguns dos elementos novos de seus projetos nos anos 60-70, que ainda hoje trazem de maneira intensa seus ecos e projetam o futuro da música e da poesia como territórios moventes.

A transversalidade do consumo desse objeto denominado *canção*, que atravessa classes sociais, determinações de gênero e etnias, é um índice de sua importância, de seu valor constitutivo. Segundo Caetano Veloso, em seu livro de memórias *Verdade Tropical*: “Sou brasileiro e me tornei, mais ou menos involuntariamente, cantor e compositor de canções” (2008, p. 16). Podemos perceber que o *involuntário* aqui se inscreve não só como um gesto de humildade ou autocomiseração, mas como a revelação de uma consciência dos vetores que informam o imaginário brasileiro e da impossibilidade de fuga desse enfrentamento.

Com Gal Costa, sua parceira e interlocutora do tropicalismo, Caetano Veloso lançou o LP (*long play*) *Domingo*, em 1967, em que se notam intensos diálogos com as tendências da bossa nova e do samba-canção. Com a maioria das composições de sua autoria (excetuam-se “Nenhuma dor”, em parceria com Torquato Neto; “Candeias”, de Edu Lobo; “Minha senhora” e “Zabelê”, de Gilberto Gil e Torquato Neto; e “Maria Joana”, de Sidney Miller), o disco soa em consonância com os anseios de um público consumidor marcado pelo conformismo imposto pela indústria cultural². No entanto, algumas tensões já se apresentam, lançando-o como centro de atenções na mídia impressa e televisiva.

Quando em 1967, no 3º Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, Caetano Veloso apresenta sua canção “Alegria, alegria”, os rumos da música brasileira se veem transformados, transtornados, alçados a novos planos. Inscrito no e tornado centro do aparato midiático, de aspirações massificantes, industriais, Veloso encarna a transgressão e suas potencialidades diante de um público ainda confuso, dentro de uma maquinaria que se deixou infiltrar, dramatizando as relações de passividade impostas pelo mercado. A nova proposição, traduzida na multiplicidade de imagens verbais, articuladas a partir dos princípios da colagem, e na nova textura sonora, incorporadora das guitarras, do ruído e da música *pop*

² O termo *Indústria cultural* é compreendido aqui a partir das considerações de Adorno e Horkheimer, que a definem como: “O que é novo na fase de cultura de massas em comparação com a fase do liberalismo avançado é a exclusão do novo. A máquina gira sem sair do lugar. Ao mesmo tempo em que já determina o consumo, ela descarta o que ainda não foi experimentado porque é um risco [...] A seu serviço estão o ritmo e a dinâmica. Nada deve ficar como era, tudo deve estar em constante movimento. Pois só a vitória universal do ritmo da produção e reprodução mecânica é a garantia de que nada mudará, de que nada surgirá que não se adapte. O menor acréscimo ao inventário cultural comprovado é um risco excessivo.” (1985, p. 111)

internacional, entra em consonância com as intensas transformações comportamentais, políticas, vivenciadas ao redor do mundo.

Incorporando a própria cena da superexposição promovida e mediada pela televisão, Caetano Veloso se dirige a seu ouvinte, em autorreferência, projetando a partir de uma elisão de conectivos, de uma espécie mesmo de anacoluto, uma comparação irônica entre a instância midiática e o sol, centro de nosso sistema planetário, em “Alegria, alegria” (1967):

Ela nem sabe até pensei
Em cantar na televisão
O sol é tão bonito
[...]

Caetano Veloso aqui atribui uma nova dimensão à presença das textualidades verbais na composição de canções populares, que à época submetidas a uma “demanda social” imediatista se reduziam a denúncias e convites apáticos ao enfrentamento com os aparelhos repressores. “Por que não?”, o refrão entoado diversas vezes, é um convite ao pensamento periférico, à reinvenção dos repertórios culturais, e uma provocação que marca a história das rupturas estéticas no País.

No mesmo ano de 1967, Hélio Oiticica inaugura sua instalação intitulada *Tropicália* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (obra que será retomada no terceiro capítulo deste trabalho para a análise de *Araçá azul*). A aproximação entre esses dois artistas referenciais para as poéticas experimentais brasileiras se dará de forma natural, apesar das distâncias procedimentais que os separam. Caetano Veloso, então, se apropria do nome da instalação de Oiticica por sugestão de Luís Carlos Barreto, como relatado por ele próprio (2008, p. 16) e por Carlos Calado (1997, p. 162), e a partir daí inicia-se a rede de apropriações sem fim que caracterizará o tropicalismo.

A canção-manifesto “Tropicália” servirá de plataforma para a criação de um vasto grupo de artistas, localizados entre São Paulo e Rio de Janeiro, a despeito de seu caráter nada programático. Nela, podemos ouvir:

O monumento é de papel crepom e prata

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

Apresentando imagens desarticuladas no plano discursivo, em que a fratura da sintaxe se faz evidente, observamos, assim como em “Alegria, alegria”, um procedimento de composição constelar, ou ideogramático, ou seja, um procedimento no qual se reúnem de modo dinâmico fragmentos que se interpenetram de modo não-hierárquico. A desconstrução, a reorganização dos repertórios, a iconoclastia, o *nonsense* enquanto dispositivo de crítica, anunciam a si próprios sob a imagem mítica e *kitsch* da Tropicália, e se constituem como elementos operáveis por seu espectador. Monumentos nacionais, produtos de papelaria, mulatas, florestas, o sertão: elementos contrastantes que compõem o painel em mosaico do momento tropicalista em seu batismo.

Ao ocupar os espaços abertos pela indústria do entretenimento, ainda em expansão no País, Caetano Veloso se tornou uma das primeiras figuras midiáticas de grande difusão, agenciando consumo e informação, e também catalisando polêmicas e posturas ideológicas. A superexposição a que se submeteu, em conjunto com outros intérpretes e compositores do que se convencionou chamar tropicalismo, lhe rendeu epítetos antagônicos que refletem a ambiguidade em sua obra, ambiguidade essa que assume valor construtivo.

Com o Golpe Militar de 1964, e seu recrudescimento em 1968, com o Ato Institucional nº 5, importantes artistas brasileiros foram exilados, entre eles, Caetano Veloso e Gilberto Gil, cuja ausência no cenário da música e poesia brasileiras anunciava um novo programa a ser executado, distinto daquele levado a cabo pelo apogeu tropicalista. O novo dado, o estado totalitário, se interpunha entre o artista e suas materialidades, assim como entre o artista e seu público, condicionando sua ação, e obrigando-o a enfrentamentos oblíquos, a fim de dar continuidade a sua ação, a sua produção.

Ao retornar de Londres, onde ficara exilado, em 1972, Caetano Veloso intensifica as contradições que lhe são especialmente constitutivas. De um lado, o registro de um espetáculo

ao vivo em parceria com Chico Buarque de Hollanda, no qual as canções que fizeram de seu nome uma marca inflacionada no mercado cultural se dispõem docilmente à audição; e de outro lado, procede ao início da gravação de seu álbum mais radical no que diz respeito às investigações de formas e materialidades aliadas a um aprofundamento dos recursos tecnológicos de que dispunha à época. Caetano Veloso investe no nomadismo anunciado pelos primeiros trabalhos tropicalistas como *práxis* da poesia.

Araçá azul, lançado no início de 1973, é o primeiro disco composto e produzido por Caetano Veloso quando de seu retorno do exílio na Europa. Saído do país como um dos maiores fenômenos de público e de crítica, as expectativas que giravam em torno de sua próxima obra foram desfeitas nesse disco pela insurgência de texturas sonoras até então nunca ouvidas no Brasil, principalmente, no universo da canção popular.

O disco se configura como um marco do experimentalismo sonoro brasileiro. Nele encontram-se entretecidas influências da música *pop* e das radicalizações promovidas pela música erudita contemporânea. Recursos reconhecidamente anti-convencionais são utilizados para a elaboração de uma textura sonora que não parece se adequar aos parâmetros do mercado fonográfico tradicional, ao tempo em que nele se inserem. Em choque com as expectativas da maior parte do público, o disco, mais do que um produto disposto à voragem do consumo, é uma proposição de novas possibilidades de composição e um desvio das formas consagradas pelo mercado. De acordo com o relato de Caetano Veloso:

Afinal, eu tinha feito o *Araçá azul* como um movimento brusco de autoliberação dentro da profissão: precisava me desembaraçar no estúdio, testar meus limites e forçar meus horizontes (2008, p. 479)

A afirmação acima destaca bem o projeto de proceder a uma prospecção dos limites a que foi imposto pela indústria que o inscreveu no território da música popular: Caetano Veloso busca ressignificar os elementos que o acompanham em seu trajeto em *Araçá azul*.

Encenando a falência de alguns valores que marcaram o gênero musical denominado *canção*, definido, segundo o *Dicionário de Música Zahar* (1985), como uma “peça curta para voz solista, com ou sem acompanhamento, em estilo simples” (p. 63), e que está profundamente arraigado na organização da sociedade e composição do imaginário brasileiro, ao ouvir as peças que se sucedem, entre espantos e relaxamentos, nos percebemos diante de

um momento singular da história da indústria fonográfica, talvez diante mesmo de seu esgotamento. As estruturas reiterativas, que definem o gênero, e seu pertencimento à tradição popular, são postas em xeque, tanto por sua abolição quanto, em alguns momentos do disco, por sua saturação. Podemos observar também não só um resgate, mas a intensificação de procedimentos tropicalistas iniciais, no que tange a seu aspecto combativo, de ruptura. A dinâmica experimentalista do tropicalismo, por conseguinte, é retomada nesse álbum com outras proporções e maior complexidade.

Deve-se notar que a confecção de *Araçá azul*, seu experimentalismo declarado, divergente da operabilidade dos produtos agenciados pelo grande mercado da cultura, tem antecedentes na obra fonográfica de Caetano Veloso. No disco de 1969 de Caetano Veloso, ouvimos uma faixa bastante incomum que antecede seu encerramento. Chama-se “Acrilírico” e consiste num poema lido a quatro vozes, acompanhadas por efeitos musicais tradicionais à *hörspiel*, ou peça radiofônica, que emprestam um teor dramático à vocalização. A peça estabelece inúmeros pontos de contato com as discussões inauguradas no Brasil pela poesia concreta paulista. Já aí podemos vislumbrar o que Celso Favaretto destaca como uma das grandes inovações tropicalistas:

Esta inscrição do corpo na substância viva do som tensiona a língua cantada, levando ao ultrapassamento dos fenômenos decorrentes de sua estrutura, como estilos de interpretação, idioletos dos compositores, mudanças rítmicas, variações de timbres (2007, p. 37)

Tal radicalismo não pode se adequar ao mercado. Caetano Veloso, ao afirmar em sua autobiografia, *Verdade Tropical*, que “o disco bateu recorde de devolução” (2008, p. 477), refere-se ao processo de desfamiliarização, ou desautomatização (para retomarmos a proposta das vanguardas históricas incorporada pelo formalismo russo), que provocou em seu público, que o aguardava em padrões composicionais aos quais já o haviam fixado. A quase total ruptura com o gênero que lhe rendeu o epíteto de poeta, atribuição de inúmeros críticos e poetas, dos quais citaremos apenas Augusto de Campos (1985), isto é, a canção, desestabilizou a tradição na qual estava inserido, e que rapidamente o repeliu. Tanto é que poderíamos mencionar, apenas para fins ilustrativos, que *Araçá azul* é o maior “fracasso comercial” da carreira do autor.

Vinculado tanto à tradição oral nordestina dos cantadores, que remete a dos trovadores medievais, como também às pesquisas das vanguardas históricas e aos experimentadores que utilizam aparelhos de registro para produzir peças poéticas, o disco *Araçá azul* de Caetano Veloso, de 1972, torna-se uma obra emblemática, na qual culminam experiências até então sem registro e elaboração no Brasil. Resgatando texturas sonoras diversas, em uma montagem complexa, povoada por relações subjacentes, Caetano Veloso traça um percurso do imaginário sonoro brasileiro, e se inscreve na tradição ainda a ser escrita das poéticas sonoras do País.

A maioria das faixas da obra tem como eixo estruturante esboços melódicos que se interrompem pela sobreposição de sons e ambiências sonoras, que, em uma visão de conjunto, aproximam-se estruturalmente de uma sintaxe ideogramática. Fica evidente, portanto, o vínculo do cantor e compositor com a *paideuma* concretista, ou seja, com a tradição da ruptura, e que ganhou impulso e notabilidade com os estudos e traduções do grupo de São Paulo.

Além da poesia concreta, destacada por Caetano Veloso em *Verdade tropical* (2008) como uma de suas referências, é bastante ampla a rede de relações em que se inscreve *Araçá azul*, que transita por múltiplos caminhos do poema e da música, rompendo com hierarquias que opõem popular e erudito, novo e antigo, tradicional e inovador, nacional e estrangeiro.

Como anuncia Marshall McLuhan, em seu livro *Os meios como extensões do homem*, “a velocidade elétrica mistura as culturas da pré-história com os detritos dos mercadologistas industriais, os analfabetos com os semiletrados e pós-letrados” (1971, p. 31). Essa multiplicidade, apenas possibilitada pelas advento das novas tecnologias elétricas, que informam o mercado massivo de bens culturais, é um dado importante para a compreensão das poéticas contemporâneas.

1.2 Poesia e/é tecnologia

Poesia e tecnologia são conceitos que se fazem a partir de limites imprecisos entre si, e constituem um binômio de grande importância para a compreensão das poéticas modernas.

A compreensão de cada um desses conceitos passa necessariamente pela delimitação do outro, o que enseja uma simultaneidade movente e de grande dificuldade de fixação.

A radicalização dessa imprecisão, que implica uma indefinição crônica de ambos os campos, marca o andamento e os percursos do experimentalismo poético no século XX e no início deste. Compreender os estratos condicionantes do fazer poético integra o programa dos poetas experimentais que reinventaram as possibilidades latentes em repertórios diversos dos convencionados, e que anunciam lugares de criação híbridos e nômades. Cada vez mais, estamos submetidos às experiências que põem em xeque conceitos enrijecidos, incapazes de abarcar sua presença, que se fazem em uma multiplicidade de mídias e suportes, inventados e reinventados diariamente.

Poesia, palavra de origem grega que se refere conceitualmente ao ato de *fazer*, mas que se especializará com o tempo e o uso, em manifestação estética por meio do discurso verbal escrito, deverá ser retomada em sua acepção primeira, a fim de podermos lidar com circunstâncias tecnológicas e textualidades muito distintas que convivem nos tempos atuais, e que constituem o *corpus* deste trabalho.

Já a tecnologia passa, dia após dia, a se fixar de modo mais irrevogável no centro das atenções de nosso mundo, tanto como objeto e agenciamento de consumo, quanto como objeto e agenciamento político. A palavra, que deriva de *tekne*, pouco guarda de seus usos iniciais, e está tão disseminada no universo cotidiano que sua presença nas televisões e jornais escamoteia a necessidade de se pensar em seus usos e processos mobilizados como instrumento de reflexão de nossa sociedade.

Outro vetor que informa este trabalho, é a concepção de experimentalismo poético, pois aparece com frequência em textos lidos, em teóricos citados, e se adapta ao próprio *corpus* mobilizado. De início, portanto, vale estabelecer que experimentalismo aqui remete a todos os procedimentos que se constituíram como busca de caminhos imprevistos ou inovadores na elaboração de textualidades que foram denominadas poéticas e estão em relação com as vanguardas das primeiras décadas do século passado, que prolongaram sua permanência em movimentos e produções artísticas em diversas partes do mundo. Experimentalismo mantém relação com pesquisa formal, no sentido de reelaboração do que foi legado pela tradição com incorporação de novos mecanismos de registro e difusão da arte. Guarda ainda relação com a noção, cunhada e defendida pelos formalistas russos de

desautomatização perceptiva, ou seja, com a compreensão de arte que promove (ou pode promover) no receptor o questionamento dos estereótipos e modelos de compreensão do mundo e, principal e inicialmente, de arte.

Segundo Philadelpho Menezes, em *A crise do passado* (2001, p. 196),

O experimentalismo nas vanguardas tem por origem o conceito de experimentação científica como método de pesquisa que parte da anulação dos postulados da sabedoria tradicional e autoritária instalada como dogma ou crença que dirige a conduta científica, predeterminando suas conclusões.

Podemos observar, deste modo, a íntima relação que se estabelece inicialmente entre os processos de ampliação do conhecimento, incluindo-se nesse campo o científico, a partir de observações sistemáticas, baseadas em procedimentos experimentais, empíricos, contra sistemas de conhecimento consolidados, como as estratégias das vanguardas históricas de restabelecimento do contato com as materialidades primeiras de que se servem os códigos artísticos. Os vetores desse comportamento frente aos repertórios culturais são multifacetados e não constituem um programa articulado, o que podemos observar em rápida consulta a manifestos e obras do referido período. Na medida em que se fazem como recusa daquilo que foi instituído como norma de elaboração artística e como busca de possibilidades inusitadas, não poderiam se confinar como um outro conjunto normativo fechado.

Esses procedimentos se estabelecem ainda a partir da incorporação, por parte dos artistas, de tecnologias que surgiram no final do século XIX, início do século XX, problematizando os limites entre as artes. Assim como a fotografia, o rádio ou cinema são elementos que agenciam novas formas de pensamento, novas temporalidades e texturas, o desenvolvimento de pequenos utensílios domésticos, por exemplo, são determinantes como fragmentos que compõem esse imaginário mais complexo, sob a efígie da tecnologia elétrica, e do consumo de massas.

Como palco de inúmeros ataques ao conservadorismo artístico e comportamental, o século XX, por meio de todos os artistas envolvidos com o projeto de alargamento dos horizontes das codificações da arte, lançou as bases para a consolidação de uma poética da instabilidade, da contingência. Sob o signo da inovação, as proposições das vanguardas se misturam, se confundem, se excluem e se apropriam das demandas do mercado

simultaneamente. Essas relações ambíguas estruturam os programas das vanguardas e seus desdobramentos no experimentalismo da segunda metade do século XX.

Segundo Pierre Lévy, “linguagem e técnica servem para modular o tempo” (1993, p. 76). Essa capacidade de reconfiguração das relações temporais que se deixam mediar pelo diálogo contínuo entre linguagem e técnica caracterizam também as tendências poéticas das vanguardas históricas. Mais do que uma ataque às convenções que determinavam o estatuto das artes, as proposições vanguardistas e o experimentalismo do pós-guerra promoveram um novo paradigma do pensamento, que ia de encontro à linearidade da discursividade verbal, ao mesmo tempo, que recusava o que era legado pela tradição como verdade absoluta, e investia, de modo contínuo e decisivo, na busca de outras possibilidades do fazer artístico que ainda não haviam sido catalogadas. A arte se configura como um contínuo campo de pesquisa, o que é atestado pela significativa produção de textos metapoéticos, por exemplo.

A partir do momento em que o homem se torna capaz de domesticar o tempo e o espaço, capaz de alterá-lo à sua semelhança, as relações com esses objetos são potencializadas. A ampliação da possibilidade de elaborar memórias objetivas, arquivos constituídos fisicamente aos quais pudessem recorrer com facilidade, contrários à fluidez da memória, e que correspondem, não só em um plano simbólico, mas empírico, às experiências vivenciadas, faz do homem um organizador da realidade. No século XX, vemos a ascensão de um projeto reformulador, de comportamentos, códigos, gestualidades, que se baseia na transgressão das convenções, em um mundo que se polariza.

Ainda segundo Pierre Lévy,

Os produtos da técnica moderna, longe de adequarem-se apenas a um uso instrumental e calculável, são importantes fontes de imaginário, entidades que participam plenamente da instituição de mundos percebidos. (1993, p. 16)

Nesse período, de modo muito nítido, as condições materiais, ou, mais especificamente, os ambientes tecnológicos, se inscrevem no fazer poético redimensionando seu estatuto e seus repertórios, bem como exigindo dos seus leitores abertura para o inusitado, para o ainda não catalogado. A relação entre tecnologia e arte será um dos pontos centrais dos manifestos das chamadas vanguardas históricas, que emergem nas primeiras décadas do século passado e

ecoam no movimento modernista brasileiro, especialmente no polo constituído por Oswald de Andrade.

1.3 Maquinando

Com a consolidação dos processos industrializantes iniciados a partir do século XIX, as máquinas se tornam um dado fundamental para a compreensão das novas relações (sociais, econômicas, políticas, estéticas, etc.) que surgiam. A partir do momento em que quase todos os processos humanos podem ser mediados por máquinas e por seus agenciamentos, se torna evidente a urgência de reconsiderar a estreita relação entre o fazer artístico e, conseqüentemente, o fazer da máquina.

Aqui, procederemos a uma compreensão do termo *máquina* enquanto

estrutura material ou imaterial, aplicando-se a qualquer construção ou organização cujas partes estão de tal modo conectadas e interrelacionadas que, ao serem colocadas em movimento, o trabalho é realizado como uma unidade (SANTAELLA, 1997, p. 33)

Desse modo, a unidade pretendida pela operação da máquina é uma das condicionantes de sua expansão em nosso imaginário. A ideia que a informa, a de organicidade, metáfora do corpo humano, cuja imprecisão é resolvida pelo cálculo exato de sua exteriorização, é reproduzida em diversas tendências culturais da modernidade. As analogias que se estabelecem com a operabilidade do corpo humano, suas dinâmicas, fluxos e intensidades marcará o período industrial do século XX.

Todos os planos da vida cotidiana são ocupados por máquinas. A multiplicidade de máquinas e de seus agenciamentos possíveis tornam a tarefa de sua delimitação conceitual árdua. Muitas proposições de categorização foram realizadas. Aqui, faremos menção ao trabalho de Lucia Santaella, *O homem e as máquinas* (1997), no qual é proposta a classificação das máquinas em três categorias, a saber: as máquinas musculares; as máquinas sensoriais; e as máquinas cerebrais. Essa proposição nos parece ressaltar, mais do que limites

precisos, uma aproximação entre determinados conjuntos de máquinas.

As primeiras, as máquinas musculares, se definem pela reprodução de movimentos relacionados às corporalidades humanas, que objetivam resultados na transformação de elementos da natureza. Essas máquinas se fazem enquanto ampliações das possibilidades do corpo humano, e não, *a priori*, a partir de suas virtualidades. Como uma espécie de agenciamento narcísico, cuja intenção é a extenuação da corporalidade humana, a expansão do uso das máquinas musculares está estreitamente relacionada ao surgimento das indústrias e da fabricação em série que caracterizam a Revolução Industrial.

As máquinas sensórias, por sua vez, na concepção aqui discutida, estabelecem um novo pacto produtivo. Ao invés de transformar elementos da natureza em derivados materiais, localizáveis dentro de um relação causal específica, essas máquinas produzem signos. O agenciamento simbólico que é operado através dessas máquinas é de extrema importância para se compreender as relações entre poesia e tecnologia neste trabalho. O cinema, a fotografia e o disco fonográfico são pertinentes a esse conjunto de operações, o que nos permite perceber a grande capilaridade de seus produtos. Essas máquinas

são [...] dotadas de uma inteligência sensível, na medida em que corporificam um certo nível de conhecimento teórico sobre o funcionamento do órgão que elas prolongam. (SANTAELLA, 1997, p. 36)

Contudo, a compreensão da máquina sensória como, unicamente, extensão dos sentidos, tais como a visão e a audição, é reducionista, assim como a de que as máquinas musculares se resumem aos processos físicos que acionam. Se as máquinas sensórias parecem prolongar, ou ampliar, os sentidos é porque os desvios que instauram encontram eco nos anseios da corporalidade moderna, que está cada vez mais submetida a uma virtualização radical.

O pacto que se estabelece entre o registro sonoro e seu ouvinte é o da ilusão. Supor que o disco ou o rádio é capaz somente de “intensificar” as experiências auditivas fundadas na experiência da “realidade” é mistificação de questões cruciais para a compreensão da arte contemporânea. Os estatutos do real, do som, da representação, são modificados pela insurgência de um novo modo de operação. Mais do que um agenciamento informacional a tecnologia de armazenamento e registro sonoros imprime uma instância diversa de

significação, isto é “[...] ao simular esse funcionamento, os aparelhos extensores se tornaram capazes de produzir e reproduzir entidades inauditas que viriam provocar modificações profundas na própria paisagem do mundo (SANTAELLA, 1997, p. 37)”.

Já as máquinas cerebrais inauguram uma nova dimensão no universo da automação, na qual o operador participa em cooperação da construção de objetos derivados da inteligência com fins extremamente diversos. Para esse tipo de experiência,

[...] a própria noção de máquina que está sendo definitivamente substituída por um agenciamento instável e complicado de circuitos, órgão, aparelhos diversos, camadas de programas, interfaces, cada parte podendo, por sua vez, decompor-se em redes de interfaces. (SANTAELLA, 1997, p. 41)

A complexidade desses processamentos levados a cabo pelas denominadas *máquinas cerebrais* se expandem em nosso cotidiano, através de computadores, celulares, e outros aparelhos digitais. Cada vez mais, nos tornamos coautores de seus processos, operando suas mutações.

O tropicalismo se consolida, não por acaso, no momento em que a indústria fonográfica transcende o limite imposto pela tradição do consumo, de apenas registrar e reproduzir canções interpretadas por músicos competentes, que projetavam a ilusão de presença à audição de seu público, e passa a pesquisar e projetar em laboratório ou estúdios sonoridades impossíveis no plano da natureza, da imediação.

Durante os anos 1960-70 no Brasil, haverá uma nova compreensão dessa realidade. Surgido dos vetores da indústria cultural, o ímpeto de inovação de procedimentos e comportamentos encontra ecos nos projetos de alguns artistas. Por meio de uma operação tecnicamente coesa e esteticamente experimental das máquinas sensórias de que dispunha, a música popular brasileira inaugura a metalinguagem no discurso sonoro-verbal e a prospecção de seus limites, especialmente, de sua sintaxe, na medida em que inicia a pesquisa de novos procedimentos de elaboração sonora, realizada a partir da incorporação de sons antes ausentes do universo da canção, como, por exemplo, ruídos urbanos e sons gerados pelo corpo humano.

1.4 Meios, não metades

O estudo dos ambientes tecnológicos e de suas relações com o fazer poético aborda não apenas os interesses temáticos, representacionais, incorporados por toda a arte moderna, tanto programaticamente, quanto casualmente, mas evidenciam as condições de produção e circulação desses objetos poéticos. As condições tecnológicas surgidas com o advento da eletricidade e de seus desdobramentos informacionais promovem a realização de textualidades antes inimagináveis, reconfiguram nosso imaginário e por isso merecem atenção.

No entanto, não pretendemos circunscrever a eclosão de textualidades, de suas formas, padrões, ao período moderno, ou relacioná-la à dinâmica da contingência imposta pelos princípios do consumo. A história desses processos, de suas intensidades, codificações, e contínua metamorfose, constitui uma rede complexa, cujo produto vemos hoje mais como resultado do acúmulo de possibilidades do que como progresso de uma linha evolutiva. De acordo com Antonio Risério,

De uma perspectiva paleontológica, podemos dizer que, desde o momento em que o desenvolvimento do cérebro atingiu uma configuração organizacional que o capacitou a construir mensagens verbais (e a capacidade de simbolização é detectável já no período da cultura neandertalense), é possível pensar em criação textual. (1998, p. 45)

Com isso, a partir da compreensão de texto como resultado de um processo organizacional, codificado, em que se promove a simbolização do vivido, não nos referimos mais às condições produtivas do sistema gráfico alfabético e de seus suportes materiais. Antes mesmo do desenvolvimento da tecnologia de registro da língua (ideográfico ou alfabético ou sonoro) as textualidades ocupam lugar central na organização da sociedade, que constituem seus repertórios culturais e processos comunicativos através delas.

A elaboração de textos, assim, é um processo condicionado às especificidades de seu suporte. Ao expandir os limites do conceito de texto para outras manifestações que não se valem exclusivamente do papel e de seus simulacros (como, por exemplo, o binômio computador-monitor), nos temos diante de uma multiplicidade de fazeres que exigem

aproximações mais detalhadas. No caso do poema, objeto verbal que durante o período moderno se caracterizou de modo hegemônico por sua realização física no papel, teremos uma ampliação conceitual drástica a fim de transgredir tais imposições genéricas que acabam por escamotear manifestações complexas que são objeto dessa dissertação.

De acordo com Antonio Risério (1998), ecoando as afirmações de Marshall McLuhan (1972): “Um poema existe quando se materializa num medium. E cada 'meio', além de oferecer um rol de recursos, abre um leque de exigências” (p. 47).

Tais exigências estabelecem o campo de criação do texto. Assim como o papel e a caneta criaram disposições de gesto e procedimentos de composição, as máquinas datilográficas e o sistema QWERTY (sistema de organização das teclas, inicialmente, das máquinas datilográficas, que se ampliou aos computadores devido ao seu caráter ergonômico) também criaram novos modelos de produção e recepção de textos.

Uma das tecnologias mais presentes em nosso cotidiano e que ao mesmo tempo inventou a história da civilização ocidental, é a escrita. Baseada no sistema gráfico alfabético, a escrita exige processos que lhe são especialmente necessários, e que à época de sua fixação implicou uma transformação muito intensa. Esses mesmos processos se darão com todas as novas textualidades a que estamos submetidos por meio dos agenciamentos da publicidade e das mídias massivas, e com os desenvolvimentos de novas possibilidades advindas do histeria de inovação do mercado.

Mas a escrita também assume para si um papel que não havia se fixado em nenhuma tecnologia: o de memória objetiva. Segundo Pierre Lévy,

Seja nas mentes, através de processos mnemotécnicos, no bronze ou na argila pela arte do ferreiro e do oleiro, seja sobre o papiro do escriba ou o pergaminho do copista, as inscrições de todos os tipos – e em primeiro lugar a própria escrita – desempenham o papel de travas de irreversibilidade. (1993, p. 76)

Atuando como uma espécie de memória material, os produtos das inscrições amplificam e situam objetos em novos planos. Recorrer ao inscrito implica a possibilidade de repetição do objeto, de sua desapropriação do espaço-tempo específico de sua ocorrência, de estabelecer sua contiguidade com o tempo da leitura.

A escrita se organiza como sistema e reorganiza o imaginário humano. À imagem do tempo que se sucede e que a tudo devora, retrocedendo sempre ao estado de esquecimento, de deterioração, opõe-se a imagem da fixação e da posse por meio da técnica. Assim, o relógio se configura não apenas como uma projeção racionalista sobre a transitoriedade, medindo-a, impondo sua condição de mensurável, mas também como uma alegoria do tempo enquanto propriedade, enquanto posse do homem. O relógio escreve o tempo, continuamente, simulando-o; é a sua codificação.

Há, portanto, tantas escritas quanto tecnologias. O desenvolvimento de um novo plano de mediação acarreta o código de sua operabilidade. O papiro e a tinta constituem uma espécie de construto arqueológico das novas textualidades advindas do progresso informacional. No entanto, o princípio de linearidade que informam as mídias fundadas no sistema gráfico das línguas naturais, já não se estabelecem como hegemônicos.

A tecnologia elétrica forjou novas textualidades que não se fundam em simulacros do construto “papiro e tinta”. O cinema e o som, por exemplo, reinventam a possibilidade do escrever. Podemos estabelecer a analogia com as escritas tradicionais, que buscam a representação de elementos empíricos e usuais. No entanto, o cinema e o som (rádio, álbum, etc.) são objetos criados a partir de uma relação icônica, e não representacional, como os sistemas gráficos das línguas ocidentais. Essa escrita icônica implica uma nova lógica.

A textura sonora, enquanto algo operável, seus elementos espaciais e temporais, e sua aplicação massiva através da indústria do entretenimento, contribuem para a formação de uma imagem complexa que povoa nosso cotidiano, e para a história ainda muito recente da audição mediada por aparelhos de registro. A sintaxe do som extrapola às condicionantes históricas do imaginário escritural, linear e decomponível; possui dinâmicas que não se deixam fixar em analogias com o papel, com a inscrição rupestre, ou qualquer outra forma de registro que tenha na visão seu sentido mais proeminente.

Assim, com a consolidação do que Marshall McLuhan denominou Revolução Elétrica, iniciada em finais do século XIX, que reconfigura o paradigma produtivo, da repetição mecânica ao processamento informacional, “vivemos hoje uma redistribuição da configuração do saber que se havia estabilizado no século XVII com a generalização da impressão” (LÉVY, 1993, p. 11).

1.5 Tecnofobia e tecnolatria

O mundo vivenciou, nos últimos dois séculos, uma profunda transformação, que ainda não cessou de alterar os estatutos da arte, da sociedade, do humano. A intensificação do comércio, da produção, da especulação, a hegemonia do pensamento capitalista, nos fazem trazer em nossos corpos as cicatrizes de sua presença, os protocolos de seu raciocínio. Segundo Nicolau Sevcenko:

[...] ao redor de 1870, com a chamada Revolução Científico-tecnológica [...] se desenvolveram as aplicações da eletricidade, com as primeiras usinas hidro e termoelétricas, o uso dos derivados de petróleo, que dariam origem aos motores de combustão interna e, portanto, aos veículos automotores; o surgimento das indústrias químicas, de novas técnicas de prospecção mineral, dos altos-fornos das fundições, usinas siderúrgicas e dos primeiros materiais plásticos. No mesmo impulso foram desenvolvidos novos meios de transporte, como os transatlânticos, carros, caminhões, motocicletas, trens expressos, e aviões, além de novos meios de comunicação, como o telégrafo, com e sem fio, o rádio, os gramofones, a fotografia, o cinema. (2001, p. 15)

Essa metamorfose contínua de estruturas e relações é refletida, ou redimensionada, tanto pela produção dos poetas que, pretendendo “reinventar a sensibilidade” (RISÉRIO, 1998, p. 115) de seu tempo, a partir da apropriação dos mecanismos legados pela indústria cultural (produto e escória), estabelecem conexões imprevistas pelo mundo urbano-industrial compartimentalizado, quanto pelos que viam nela um vício a ser combatido.

As complexas relações da arte com as novas tecnologias no início do século XX geram duas tendências dicotômicas que podem ser, em linhas gerais, definidas como: tecnófoba, expressão proposta por Risério (1998) que, como a palavra indica, caracteriza-se pela aversão às inovações técnicas, e tecnólatria, ou seja, pela celebração do domínio das novas tecnologias como condição necessária à elaboração artística.

As tendências tecnófobas da poesia do século XX, geralmente, se associam a uma espécie de discurso neo-simbolista, que se define a partir da oposição entre alta cultura e cultura de massa. Em linhas gerais, podemos caracterizar o simbolismo como uma resposta negativa aos desdobramentos tecnológicos do final do século XIX, ao mesmo tempo em que procura estabelecer a manutenção da “aura poética” e de sua transcendência diante das novas

estruturas sociais que a emergente indústria cultural agenciará.

Expandindo-se por todo o espaço ocidental, essa tendência poética gera produtos alheios, marcados por traços de hermetismo e, por conseguinte, pela concepção mágica e ritual da poesia. O discurso divulgado pela historiografia literária de “arte pela arte” não apenas indica um período no qual as materialidades escriturais são ressignificadas, mas também um período em que a autonomização do texto se contrapõe ao servilismo histórico da sociedade urbano-industrial.

As experimentações formais do poeta francês Stéphane Mallarmé e sua aventura pelas materialidades da tecnologia gráfica de que dispunha, mais evidente no poema-livro *Un coup de dés* são, de fato, assim como muitos teóricos propuseram em suas análises (especialmente o grupo concretista de São Paulo), possibilitadas pelo advento da imprensa e pela reorganização do espaço da página e, por conseguinte, do texto. Esse desvio da sintaxe escritural, de uma lógica da causalidade, horizontal, para uma da simultaneidade, fundada pela sobreposição dos eixos sintagmático e paradigmático, será um dos marcos históricos das vanguardas e neo-vanguardas do século XX.

No entanto, Mallarmé incorporou processos e técnicas oriundas de esferas mais ordinárias do tempo no qual se inscrevia para criar uma obra que ainda privilegia seu não-pertencimento a tais esferas originais. Mallarmé (assim como seu contemporâneo o poeta maranhense Sousândrade),

São poetas da 'Galáxia de Gutenberg', acusando textualmente a influência da imprensa e dos primeiros anúncios publicitários ou, mais genericamente trazendo para o corpo do poema o novo modo de existência da letra nas grandes cidades. (RISÉRIO, 1998, p. 48)

A estética universalista, portanto, promovida pelo simbolismo é o berço no qual são gestados os projetos emancipados e emancipadores da “arte pela arte”, que pretendem se desviar de aspectos emergentes na sociedade ocidental, que começa a organizar em torno do eixo constituído pelo consumo, especialmente nas esferas da cultura de massas.

Por outro lado, na forte tendência tecnólatra que eclode com as primeiras vanguardas do século, tais como o Futurismo e o Dadaísmo, ecoam traços românticos de pertencimento e participação social, que implicam uma relação mais íntima e cúmplice com os ambientes

tecnológicos.

Com sua expansão geográfica, o romantismo se mostrou em sua multiplicidade, “ajustando-se a cada nova ambiência que penetrava” (RISÉRIO, 1998, p. 89). Os autores românticos muitas vezes ocupavam o lugar “secularizado” do comerciante, agenciando relações de troca com seu público. Basta lembrarmos que é nesse período, entre o fim do século XVIII e o XIX, que a cadeia produtiva de literatura começa a se constituir.

Tendo grande participação principalmente nos estratos abastados da sociedade, com seus folhetins, suas peças de teatro, suas óperas, etc., o autor romântico catalisou a formação de processos identitários e, por conseguinte, remodelou processos de subjetivação, em um momento histórico no qual a literatura ocupava significativo lugar de *status* social. A expansão e a capacidade de mobilização do imaginário de sua época, são fatos que atribuíram ao autor romântico papéis de grande relevância para seus contemporâneos. De acordo com Benedito Nunes,

Firmava-se, enfim, alçada a um plano ideal, a superioridade da arte ou da poesia, como um domínio privilegiado e transcendente, veículo de todos os valores e princípios da formação espiritual do homem (1978, p. 71)

Durante esse período, no entanto, começa-se a esboçar a compartimentalização e hierarquização de setores culturais, como no caso da invenção das “culturas populares” e do “folclore”, conceitos que tentam dar conta de experiências alheias aos princípios de produção, circulação e recepção da chamada literatura, pensada, quase sempre, a partir de valores de uma elite ocidental letrada.

Assim, as tecnologias que possibilitaram a formação da cultura romântica (inclusive a própria idéia de “literatura” é um artefato tecnológico do período) são fruto do monopólio e não tem intenções aglutinadoras nem críticas, e se configuram como totalizantes.

A tensão estabelecida entre os modelos de produção e consumo pré-fabricados de poesia, que começam a se estabelecer no século XIX, na configuração que ainda é hegemônica em nossos dias, com a exultação das individualidades, culminando na apoteose da categoria de criadores denominada por “gênio”, criam o pano-de-fundo no qual eclodirão as vanguardas do século XX, muitas vezes, com um caráter desacralizador dessa noção, na medida em que as vanguardas operam uma desmistificação da ideia de gênio, visto não mais

como um criador absoluto, mas como aquele que tem domínio de uma técnica que foi aprendida, não doada por uma entidade misteriosa.

Segundo Philadelpho Menezes,

A semelhança entre as posturas pessoais dos artistas românticos e os de vanguarda é, em última instância, derivada do enfrentamento das mesmas questões suscitadas pela industrialização e pelo redimensionamento do papel do artista numa nova sociedade. (MENEZES, 2001, p. 47)

1.6 Vanguardas na tomada

As vanguardas históricas redimensionam o fazer poético em todas as suas instâncias. Imersos num ambiente que lhes impulsionava à contestação e à descoberta de novas possibilidades que se adequassem às novas temporalidades impressas na sociedade com suas máquinas e dinâmicas, seu nomadismo imanente, os artistas vanguardistas aboliram seus espaços consagrados, se opuseram a continuar como reféns de uma tradição conservadora. A partir de então, o artista reivindica o lugar não era apenas de criador de “obras”, mas também o de criador de máquinas, cujos agenciamentos tornam possível a reinvenção de materialidades e do código artístico. Segundo Arlindo Machado,

O artista na era das máquinas é, como o homem de ciência, um inventor de formas e procedimentos; ele recoloca permanentemente em causa as formas fixas, as finalidades programadas, a utilização rotineira, para que o padrão esteja sempre em questionamento e as finalidades sob suspeita. (MACHADO, 1996, p. 15)

Com a publicação do manifesto *A arte dos ruídos* de Luigi Russolo em 1913 e, logo após, no mesmo ano, com a idealização e realização de seus *intonarumori* (entoadores de ruído) os espaços e práticas rituais de produção e apreciação vinculados às belas artes se viram depostos de seus lugares sagrados com a invasão das máquinas em salas de concerto. Diferentemente de Marinetti e outros poetas futuristas, que se valiam das metáforas e imagens bélicas como argumento e elemento construtivo, Russolo transforma o estatuto do fazer

poético à medida em que sua obra musical é precedida pela realização técnica de novos instrumentos que devem lhe servir como ferramenta para sua execução.

Assim como Russolo, mas a partir de outros pressupostos e de outra circunscrição histórica, Anton Walter Smetak, músico suíço radicado na Bahia, a partir da década de 1950, ao qual faremos referência mais detalhada no próximo capítulo, pelas proximidades conceituais e procedimentais com *Araçá azul*, dá grande ênfase, dentro da intensa multiplicidade de seus projetos, ao conjunto de esculturas-instrumentos que denomina por *plásticas sonoras*. Esses objetos se caracterizam por serem instrumentos musicais dotados de intensa pesquisa formal tanto em seus aspectos acústicos quanto plásticos. Modificando o estatuto do instrumento, agora realizado com fim de atender a uma outra concepção de música, de som, e de mundo, assim como o da escultura, esse conjunto de obras de Smetak é emblemático para a compreensão da arte contemporânea.

No início do século XX, poderíamos dizer que todas as vanguardas se valem desses novos repertórios para anunciar e propor de modo, muitas vezes, iconoclasta, novos modos de elaboração, já apartados do resto da história, pelos novos contextos tecnológicos, que então inauguravam uma nova era. Como se pode notar, “novo” é a palavra mais recorrente nos programas e obras do período.

Seguindo a trilha das vanguardas históricas e de suas apropriações de imagens de máquinas, muitos poetas fizeram uso do imaginário construído pelo advento das indústrias em suas produções. A celebração da máquina tem em Filippo Tommaso Marinetti, como já nos referimos, um dos seus maiores entusiastas. Em sua vertiginosa imaginação, a máquina se amplia e reconfigura todas as possibilidades humanas, seja a arte, seja a guerra. Para ele, o poema se faz em diálogo com o devir bélico da tecnologia, como declarado nos itens 7 e 9 do Manifesto, de 1909:

Não há beleza senão na luta. Nada de obra-prima sem um caráter agressivo. A poesia deve ser um assalto contra as forças desconhecidas, para intimá-las a deitar-se diante do homem.

[...]

Nós queremos glorificar a guerra. [...] (1983, p. 92)

A arte será afetada pela presença cada vez maior das máquinas no cotidiano,

redefinindo as relações de trabalho, as relações entre as pessoas, enfim as relações do homem com o tempo e o espaço. Podemos perceber essa mudança não só em Marinetti, mas em diversos textos. Um dos mais significativos foi escrito pelo poeta russo Vladimir Maiakóvski, ligado ao movimento cubofuturista do seu país. Trata-se do seu panfleto *Como escrever versos*, no qual algumas proposições são elaboradas a partir de analogias tecidas entre a maquinaria industrial e o poema:

1. A poesia é uma indústria. Das mais difíceis e das mais complicadas, mas, apesar disso, uma indústria.

[...]

6. É desnecessário construir uma grande fábrica de poesia para confeccionar objetos inúteis. É necessário virar as costas a uma futilidade poética tão pouco racional. Só se deve pegar na caneta quando não há outro meio de expressão a não ser o verso. Só nos devemos lançar ao trabalho no momento em que sentirmos nitidamente o mandato social.

[...]

9. A apreciação de acaso, individual, o gosto sem princípios, só podem ser eliminados se considerarmos a arte como uma indústria. Apenas esta maneira de a considerar colocará em pé de igualdade os diversos gêneros de trabalho literário, tanto o poema como a nota do rancor. Em lugar de raciocínios místicos sobre um tema poético teremos a possibilidade de abordar o problema, pois chegou a altura de decidir acerca da tarifa e da qualidade poéticas. (1991, p. 45-47).

A definição que abre o panfleto é bastante categórica. Associando duas palavras que parecem pertencer a universos distantes, quando não opostos, *indústria* e *poesia*, o manifesto ressignifica esse dois vocábulos, ao mesmo tempo. O leitor é forçado a distanciar-se da noção de poesia como algo dado, derivado de uma espécie de dom misterioso, para inseri-la em condições concretas, humanas, de produção e circulação de bens, ainda que simbólicos. Qualificada como *complicada* e *difícil*, é ainda ampliada e reafirmada a definição inicial: poesia é indústria. Em seguida, Maiakóvski examina as consequências dessa definição, em especial no que concerne ao valor, pois se é uma indústria, ela produz bens que integram uma dinâmica de mercado, o que exige a definição de valores. Situado em um contexto revolucionário, em que o trabalho é tido como traço definidor do homem, o poeta russo também destaca a relevância social do labor poético e retira, com a definição proposta, poeta e poesia, ao mesmo tempo, de um campo indefinido e sem importância social, retira-os do lugar

da futilidade, para inseri-los no campo da necessidade.

Utilizando a analogia entre poesia e indústria, o poeta referido se caracteriza, no poema “O regresso”, como “uma usina soviética / de fabricar felicidade” (MAIAKÓVSKI, 1987, p. 159). Ocorre nesse poema, em relação ao texto programático antes citado, uma ampliação da noção de poesia como indústria. O poeta não é apenas aquele que sabe, assim como o operário, manipular, operar, um maquinário para produzir algo, agora é ele mesmo a usina. Há, portanto, nessa metáfora, uma fusão entre poeta e a tecnologia, entre poeta e fábrica.

Deslocado do lugar de criador sagrado, ele, o poeta, é celebrado como um dos mecanismos sociais complexos de produção de bens simbólicos, tão necessários à vida da sociedade quanto tudo que saía das linhas de montagem de outras fábricas. Além disso, merece destaque o produto final: a *felicidade*. A associação entre *poesia*, *fábrica* e *felicidade* remete para a dimensão não-utilitária do poema e associa-o a um valor.

Podemos perceber Marinetti e Maiakóvski como duas vertentes da tecnolatria, conforme os textos citados, mas é preciso estabelecer também algumas nuances que os distanciam.

Enquanto os futuristas, liderados por Marinetti, insistem em celebrar a tecnologia, transformando-a em objeto de sua textualidade, os cubofuturistas russos inauguram o projeto funcionalista da arte, que se apropriará da indústria, a fim de incorporar a arte a suas engrenagens. Essa diferença é fundamental para se compreender a participação da tecnologia nos espaços de criação poética do século XX.

No período entre as duas guerras mundiais, outra tendência propositiva das vanguardas históricas se estabelece. O Dadaísmo desponta no instável cenário político e cultural europeu, inicialmente na Suíça, em Zurique. Para o grupo, os desdobramentos tecnológicos, antes hipervalorizados pelos futuristas, se revestem da aura do *nonsense* e da gratuidade. Ao contrário de Marinetti e Maiakóvski, eles não assumem uma postura celebrativa em relação à tecnologia, mas sim irônica.

Pregando a liberdade total da criação, os poetas dadaístas dialogaram profunda e contraditoriamente com o contexto tecnológico de sua época, sem, no entanto, deixar de fazer uso da paródia e da ironia como procedimentos críticos. Como afirma Tristan Tzara no “Manifesto do Senhor Antipirina”:

Dadá permanece no quadro europeu das fraquezas, no fundo é tudo merda, mas nós queremos doravante cagar em cores diferentes para ornar o jardim zoológico da arte de todas as bandeiras dos consulados (apud TELLES, 1983, p. 135)

Diferentemente dos românticos, a *liberdade* apregoada pelos dadaístas não estava condicionada à persona do indivíduo criador, mas à falência da gênese da criação e, por conseguinte, de qualquer valorização da personalidade, enquanto origem da arte. Podemos tomar como exemplo as colagens e os poemas fonéticos de Kurt Schwitters, poeta e artista visual alemão, fundador do movimento *Merz* (cujo único membro era ele mesmo), que acabam por se tornar referências a essa desorientação das utopias e também a elaboração de uma poética da transitoriedade, do ruído e da ruína.

O Dadaísmo irá colocar em xeque, talvez em xeque-mate, a setorização do fazer artístico e a ideia de arte, atacando principalmente noções como a de autoria e de *originalidade*, o que podemos observar no antológico texto “Receita de Poema”, de Tristan Tzara:

Pegue um jornal.

Pegue a tesoura.

Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema.

Recorte o artigo.

Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco.

Agite suavemente.

Tire em seguida cada pedaço um após o outro.

Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco.

O poema se parecerá com você.

E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público.

Nesse poema, a dessacralização da arte passa pela incorporação do elemento cotidiano. O poema e o jornal se correspondem. É de lá, do menos sacralizado, da banalidade, que sai a matéria do poema.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, o panorama da geopolítica

internacional se viu transformado numa dicotomia, mantida pela ameaça recíproca e contínua entre os Estados Unidos e a União Soviética, os dois grandes projetos ideológicos do século, período esse conhecido por “Guerra Fria”. Nasce dessa disputa e das novas condições econômicas e industriais advindas dela uma corrida tecnológica que dará forma ao imaginário de nossa época.

Com a intensificação e consolidação das mídias comunicacionais, como a televisão, o rádio e o telefone, novas práticas se fixam e indicam a construção de novos repertórios culturais. A consolidação de um sistema que visa a contínua transformação, substituição e criação de novos produtos, a fim de alimentar uma sociedade que se estabelece pela força motriz do consumo, tensões que então emergiam nas sociedades ocidentais, tem profundos impactos na produção dos poetas da segunda metade do século XX.

A presença de mecanismos agenciadores, como eletrodomésticos, máquinas datilográficas, automóveis, etc., modifica a operação e o produto mobilizados no gesto criativo. Esse redimensionamento através da aproximação dos materiais e de suas relações concretas se faz a partir de uma contaminação recíproca. A partir disso a percepção dos materiais em sua concretude, ou seja, ausentes de qualquer codificação prévia, começa a se estabelecer no repertório de procedimentos das vanguardas e se estenderão por toda a produção do século XX.

Essas novas estruturas estabeleceram o dilema fundamental que marca as poéticas contemporâneas, que oscilam entre aceitar ou não a incorporação da arte pelo mercado, ou seja, em especial no bloco capitalista, há um divisor (ou o “Grande Divisor”) que opõe arte e indústria cultural, ou arte e cultura de massa.

1.7 Poéticas do precário

O advento da tecnologia elétrica suscitou adesões incondicionais por parte de alguns artistas e movimentos programáticos, e pôs também em circulação ideais contrários à serialização e à padronização imputados pela indústria. Essas duas tendências entram em confronto de forma contínua e podem ser vistas, em seus percursos, como projetos que tinham

em vista a manutenção de um antagonismo inconciliável. A palavra é assediada pela máquina e por seu antípoda, o corpo humano.

No entanto, à margem dessa disputa territorial, as escórias dessa nova sociedade organizada pela via do consumo se acumulam, criando novos universos, novas possibilidades criativas, novas potências. Suspensa a dicotomia estabelecida entre as imagens da cultura e da natureza, os artistas se viam diante de uma realidade ainda passível de elaboração, um universo selvagem entre as colunas de concreto, entre as avenidas, que em nada se assemelhavam aos bosques objetos de nostalgia, ao *locus amoenus* da literatura clássica.

À racionalização dos processos produtivos corresponde o acaso de seus fluxos, da contingência de suas realizações e de sua ambiência. O lixo, a escória, a poluição produzem outros processos sociais, novos princípios de relação, e expandem-se no imaginário como elementos de um novo tempo, produzindo novas temporalidades. Mediada pelo consumo, e consequentemente pelo descarte, a temporalidade das cidades se adapta aos processos que ela abriga e aos quais dá forma, formando-se um ciclo vicioso de formatação.

Um artista que promoveu para si múltiplos planos de ação e se adaptou a esse novo cenário do descarte, emancipado dos movimentos programáticos aos quais recorreu inicialmente, foi o artista alemão Kurt Schwitters, já citado nessa dissertação. Com uma obra vasta e heteróclita o poeta alemão é algumas vezes mencionado em estudos comparados com a produção de Hélio Oiticica, artista fundamental para a compreensão de alguns vetores do experimentalismo brasileiro e, especialmente, do tropicalismo.

Segundo o poeta, tradutor e ensaísta Haroldo de Campos, em importante estudo sobre a obra de Kurt Schwitters, intitulado “A poética do precário”,

O despejo linguístico – esse amontoado residual de frases feitas, locuções dessoradas, ecos memorizados de anúncios, citações, convenções sentimentais, expressões de etiqueta, lugares comuns coloquiais, etc. - também assumia o aspecto de um material a ser reencontrado e devolvido ao mundo novo do poema. (1977, p. 36)

Essa pesquisa dos *despejos* – dos objetos frutos dos processos de descarte de uma sociedade centrada nos princípios legados pelo consumo – ainda ecoa como índice da negação dadaísta da novidade enquanto elemento detonador da ruptura e da desautomatização, que se

opera em várias direções.

Quando, por exemplo, lemos a receita de poesia Dadá, ressignificamos as definições consagradas de poesia, mas também o espaço do jornal no cotidiano das leituras, principalmente se lembramos que os dadaístas estavam situados historicamente em um período de grandes transformações, em um momento de mudanças rápidas, que o jornal (a escrita diária) pretende apreender.

Essa *pesquisa de despejos*, levada a efeito por tantos provocativos artistas, nada tem de irrefletida ou irresponsável. Ela mobiliza um conjunto de saberes e desmistifica a pretensão de acabamento e definição categórica. Esse movimento pode ser percebido, por exemplo, nas colagens verbais e visuais de Kurt Schwitters. Há nelas uma intensa pesquisa de matérias e de formas, em que os projetos utópicos se desfazem pela irredutibilidade do *agora*. A compreensão profunda das materialidades que dão forma aos objetos de arte (ou não) levam a um esvaziamento de sentido que é mais uma fuga das codificações. Ainda segundo Haroldo de Campos,

De seu trato de humildade com o material, de sua preocupação minuciosa e paciente com a textura do objeto verbal despido da categoria “literária” previamente convencionada, Schwitters é conduzido irresistivelmente à pesquisa dos próprios elementos fundamentais da expressão poética, e, visando, à “coisa em si” dessa expressão, só se detém em sua espeleologia linguística no próprio som, no fonema, na sílaba, nos radiais do idioma. (1977, p. 42)

A peça “De conversa / Cravo e Canela”, primeira a ser gravada em estúdio para o álbum *Araçá azul*, como é indicado em seu título pelo uso da barra, é composta de dois momentos. A primeira parte consiste em uma elaboração difusa de sons produzidos pelo corpo humano, em que o signo verbal é destituído de seu lugar de primazia nas elaborações poéticas, aproximando-se portanto, das definições de poesia sonora (Capítulo II). Segundo o próprio Caetano Veloso,

A primeira faixa que gravamos [...] é uma peça vocal sem letra e sem melodia. [...] ela consiste em gemidos e grunhidos superpostos, sons de vozes brasileiras em conversa (o título “De conversa” vem do fato de João Gilberto - sempre ele! - ter, pouco antes, gravado o samba de Lúcio Alves “De conversa em conversa”), em que se mantêm os sotaques mas se

abstraem as palavras. A isso se somava percussão tocada por mim mesmo sobre meu corpo. (2008, p. 476)

Aqui, em analogia com o Kurt Schwitters da análise de Haroldo de Campos, Caetano Veloso se apropria de elementos desapropriados pelo consumo e pelo descarte. Partindo de referências convencionais, como o samba de Lúcio Alves cantado por João Gilberto, sua realização no plano sonoro se dá em elementos dificilmente alocáveis nas determinações de um gênero sonoro específico. Com a predominância de elementos indecomponíveis, como a entoação, a peça se faz no plano das materialidades imediatas, mobilizadas pela aparelhagem eletroacústica, a fim de, por meio de sobreposições e volumes, criar uma espécie de mural sonoro, de espaço sonoro complexo, aglutinador.

A precariedade, nesse sentido, se instaura pela pesquisa formal dos despojos, “o que não é ouvido” em situações banais de comunicação, assim como, em Schwitters, o lixo gerado por bilhetes de trem, panfletos de propaganda, passa despercebido pelos estratos da comunicação cotidiana. Os sotaques se configuram como elementos que se fixam em nossa audição como parâmetros de naturalidade, mas aqui são reduzidos a suas estruturas sonoras. Simulando um vozerio em que se fazem indistintas todas as vocalizações, o que nos lega durante esse processo de realização alguns signos verbais como “bem” e “mas”, surgem fragmentos de assovios, choro de criança, solfejos interrompidos, etc.

Ao final da peça, todas as inflexões e fragmentos vocais parecem convergir sobre a a canção “Cravo e Canela”, de Ronaldo Bastos e Milton Nascimento, simulando uma formação espontânea de vozes a compor seu arranjo. Segue abaixo, o texto verbal, que não se encontra disposto no encarto do disco, entoado:

Ê, morena, quem temperou
cigana, quem temperou
o cheiro do cravo

Ê, cigana, quem temperou
morena, quem temperou
a cor da canela

Segundo Caetano Veloso, “o que surge como revelação melódica e semântica no final da peça é a canção 'Cravo e canela' de Milton Nascimento” (2008, p. 476). Essa referência nos parece determinada pela temática da origem (DIETRICH, 2003, p. 76), em que se busca resolver problemas banais de compreensão dos estratos formadores do mundo. Ao se contrapor à indistinção inicial, dos fragmentos vocais e percussivos sobrepostos, essa “revelação melódica e semântica” produz um intenso contraste, e a imagem de uma busca que resulta na formulação de uma pergunta sobre as origens.

Ao final da peça, saindo da ambiência “musical”, um coro de vozes diz: “É conversando que a gente se entende”, explicitando seu caráter dialógico, que se esboça programático, e que se desdobrará em todo o disco como procedimento compositivo, além de ser uma referência à canção de Lúcio Alves mencionada em seu livro de memórias.

Assim, a redução da textualidade verbal a sua materialidade (sonora, tátil, visual), esse pragmatismo que se recusa às determinações dos códigos estéticos, se reveste da aura de precariedade, quando na verdade indica uma tendência construtiva. Mais do que uma resposta à exaustão do consumo, e da tecnologia, é uma proposição fundamentada na pesquisa, na experiência dessa exaustão, inclusive do consumo de sua definição de arte consagrada.

1.8 O pobre e o nobre

No Brasil, as vanguardas históricas surgidas especialmente na Europa irão ressoar em muitos textos e projetos do modernismo de 1922. No entanto, a relação entre tecnologia e poesia será enfrentada de modo mais radical pelo grupo que participa da poesia concreta paulista, que se caracteriza como uma neo-vanguarda, já depois da Segunda Guerra Mundial.

O projeto funcionalista, pertencente às tendências construtivistas, será retomado por esse grupo de poetas. Em seu manifesto, *Plano-piloto para a poesia concreta* (1957), Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari remetem seu projeto a:

[...] uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. criar problemas

exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema-produto: objeto útil. (2006, p. 218)

Em diversos movimentos artísticos, o investimento no caráter industrial pode ser pensado como um desdobramento de uma espécie de *utopia utilitária*, que volta a se apropriar dos projetos poéticos no pós-guerra, e que visa a integração das esferas da arte e da vida (ou melhor, do consumo e da arte?), apoiados em discursos revolucionários, engajados. Não é à toa, neste caso, que o título do manifesto vincula-se à construção de Brasília, o maior projeto modernizador vivido pela sociedade brasileira, com consequências sociais, políticas e econômicas significativas para a história do País.

Pode-se ler no título do manifesto, não apenas uma homenagem à construção da nova capital do Brasil, mas também como a elaboração de uma nova matriz a partir da qual seria repensada a poesia brasileira, como aliás fizeram os poetas envolvidos na criação da poesia concreta ao traçar novos percursos para uma compreensão sincrônica dessa produção, associando, em chave experimental, Gregório de Matos, Sousândrade e Kilkerry.

Os poetas concretos foram, também, atacados por sua tecnolatria. Muitos viram (e veem até hoje) com desconfiança a dessacralização do artista como uma espécie de sacerdote que doa a sua tribo o que os deuses lhe concediam. A arte, na visão dos concretos, está mais associada à frieza da máquina, é também despida do tom confessional, já não é mais uma fábrica de lágrimas, um objeto comovente, é, antes, um objeto desconcertante, incômodo, que solicita mais a reflexão do que a emoção. As críticas e resistências falam do que havia de novo no que eles propunham, uma vez que

As convenções que tornam possível que a arte seja um fato social, ao mesmo tempo que estabelecem formas compartilhadas de cooperação e compreensão, também diferenciam os que se instalam em modos já consagrados de fazer arte dos que encontram a arte na ruptura das convenções. (CANCLINI, 2003, p. 40)

Essa *ruptura*, da qual nos fala Canclini, será promovida pelos concretos a partir da retomada do diálogo com as proposições das vanguardas históricas e de seus principais atores, não só ligados ao universo restrito da literatura, mas também ao universo das mais diversas artes. Ao reunir autores que atuaram em diversas frentes, com seus percursos conceituais e

experiências formais muitas vezes conflitantes, o concretismo brasileiro lança um olhar da “periferia” do mundo ocidental, sobre obras e autores extremamente sofisticados e, que, por isso mesmo, se tornaram marginalizados por sua própria cultura, seu país.

Sob o signo da devoração antropofágica, elaborada e promovida pelo poeta paulista Oswald de Andrade, nas décadas de 20-30 no Brasil, a poesia concreta pretende superar o provincianismo cultural de nosso país³, em um processo de abertura e internacionalização, já anunciado por poesia de exportação do *Manifesto Pau Brasil*, publicada em 1928.

Com o tropicalismo, nascido em terreno brasileiro sob a marca de sua história de colonização e da cristalização dos processos sociais implicados por ela, na trilha aberta pelos poetas concretos de São Paulo, se estabelece não um programa de síntese de dualidades opositivas, mas um sistema de sobreposição, suspensão, e crítica de realidades e bens culturais compartilhados pelo lugar-comum.

Deste modo, as “poéticas do precário” são realidades vivenciadas por todos os momentos que informarão nosso imaginário. Ausentes dos circuitos de elaboração e circulação de bens culturais na condição de produtores, e inscritos neles unicamente enquanto consumidores de objetos de segunda categoria, emulando tardiamente o pacto colonial, os poetas brasileiros se veem diante de uma escolha irreduzível: ou a continuidade do pacto colonial, que asfixia quaisquer ímpetus de emancipação e desenvolvimento local, ou a ruptura com esse sistema de valores.

Podemos compreender o tropicalismo, portanto, principalmente na realização de *Araçá azul*, como um desdobramento do que chamamos genericamente de poética do precário, que aqui, no Brasil, se estabelece também por condicionamentos históricos e sociais. Imagens sonoras como as promovidas pelo registro que abre o disco *Araçá azul*, de um samba-de-roda tradicional, sem autoria, entoado pela tia de Caetano Veloso, Dona Edith e seu prato, ou outras fragmentadas espalhadas por entre as peças sonoras entoadas pela mesma mulher, estabelecem tensões entre a naturalidade, a imediação aparente do registro, com a sofisticação de sua realização técnica.

É preciso acrescentar, antes de dar continuidade às análises, que o termo *subdesenvolvimento* é muitas vezes usado pelos atores do tropicalismo, refletindo uma postura crítica acerca das condições materiais de sua produção. Caetano Veloso em entrevista à revista

³ Pretendemos analisar com mais profundidade as relações entre antropofagia, poesia concreta e tropicalismo no terceiro capítulo desta dissertação.

Civilização Brasileira, em 1967, no início de sua carreira, com as primeiras repercussões de seu trabalho, afirma: “Nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas” (CAMPOS, 1986), e com isso se contrapõe às tendências democratizadoras da cultura, geralmente vinculadas aos grupos de esquerda, que se valiam dos ideais de valorização das culturas regionais através de sua mitificação.

Cercados pelos ideais de consumo propalados pelas mídias massivas, em que tudo e todas as coisas são passíveis de agenciamento de valores comerciais, alcançando nisso sua mais urgente necessidade, os artistas tropicalistas, confundidos com os valores projetados, tendem também a se confundir como meros objetos dispostos à venda. Não apenas suas obras estão misturadas nas prateleiras junto com outras, de boleros, sambas-canções, bossa nova, etc., mas a sua própria constituição se dá através desse contato, dessa contaminação. Canção após canção as rádios oferecem uma dinâmica de confrontos, um sistema de significação, uma retórica específica, que encontra eco nas expectativas de seu público, assim como a sintaxe das prateleiras das lojas. Em *Araçá azul*, percebe-se uma consciência crítica do lugar do disco e do artista em uma sociedade de consumo.

Na quarta peça do disco nos deparamos com uma circunstância de difícil previsão, o que irá marcar os desdobramentos do projeto poético do LP. Caetano Veloso interpreta um bolero, intitulado “Tu me acostumbraste”, do compositor cubano Frank Domínguez, fazendo referência e se apropriando, portanto, da cultura do bolero no Brasil durante os anos 50-60. A escolha da canção, de seu gênero e das imagens verbais que apresenta, é emblemático para a compreensão da poética tropicalista, fundamentalmente baseada na colagem e no contraste.

Segundo Marjorie Perloff, “como um modo de destacamento e readerência, de transplantação e citação, a colagem inevitavelmente corrói a autoridade do eu individual, a 'assinatura' do poeta ou do pintor” (PERLOFF, 1993, p. 145). Assim, ao mesmo tempo, se faz como um recurso de ligação com a tradição do bolero e indicação de que todo o processo de elaboração pressupõe a audição, a retomada e a devoração de elaborações anteriores.

Merece destaque ainda a escolha do bolero. Nascido em fins do século XIX em Cuba, o gênero de canção denominado *bolero* se disseminou por toda a América Latina como um fenômeno de consumo, ao mesmo em que se definia por seu caráter localista, de propósitos identitários. Geralmente relacionada ao tropos do amor, a retórica do bolero é geralmente previsível.

Nesta canção, especialmente, há a presença de construções verbais que valorizam lugares representacionais marcados pela frustração amorosa, como podemos ver abaixo:

tu me acostumbraste
a todas esas cosas
y tu me enseñaste
que son maravillosas
sutil llegaste a mi
como una tentación
llenando de inquietud
mi corazón
yo no concebía
como se quería
en tu mundo raro
y por ti aprendí
por eso me pregunto
al ver que me olvidaste
por que no me enseñaste
cómo se vive sin ti

As imagens que se acumulam nessa canção estão relacionadas a seu desfecho, no qual a voz poética se declara incapaz de descobrir por si só como esquecer o objeto desejado. Mesmo esse esquecimento só poderia ter sido ensinado pela amada. A tensão resultante do objeto que ensina, que redimensiona o universo da voz poética, mas não anuncia modos de seu desfazimento no imaginário do outro é o eixo imagético da canção. Através dele a canção se organiza a partir da tensão entre lembrar e esquecer: o objeto desejado, que é também sujeito, ensina a lembrar, “acostuma”, mas não dá a lição do esquecimento, mantendo-se, assim, sempre desejado, lembrado.

Caetano Veloso ao interpretar tal canção faz uso de recursos aqui também pouco usuais. Ao usar o falsete, técnica vocal que modifica a frequência acústica natural do cantor de modo artificial, em duas oitavas acima do que o seu natural, Veloso se inscreve em sua estrutura. Caetano Veloso não só anuncia seu projeto desautomatizador, em contraste com a noção de costume, de repetição, mas se inclui nesse projeto por meio de um recurso musical.

Experimentando texturas, materialidades, distintas, potencialidades vocais e tecnológicas, não há um propósito de transformar a canção, de melhorá-la, mas de retomá-la e ampliar suas possibilidades de recepção, audição, realização. Segundo Harold Rosenberg (2004, p. 93), “as composições em que objetos encontrados ao acaso são colados, ou fixados, ou formam protuberâncias, ou são suspensos, sujeitam a arte ao tempo nas mesmas condições da natureza e dos produtos de uso cotidiano”.

Os primeiros quatro versos da canção

tu me acostumbraste
a todas esas cosas
y tu me enseñaste
que son maravillosas

anunciam uma circunstância de amenidade, de prazer indisfarçável, e ao mesmo tempo, como designa seu título, de uma circunstância de comodismo também. O “costume”, conceito central das imagens elaboradas nessa canção, assume múltiplas acepções: repetição, continuidade, aprendizado.

O costume do prazer, se desfaz diante da impossibilidade de manter o agenciador desse mesmo prazer. Cria-se, portanto, a imagem da dependência, e da inexorabilidade do prazer, apontando para o que há de dor nesse universo, com o fim inevitável da relação amorosa. O objeto que acostuma, que ensina, e que se configura como tentação, alarga sua concepção a partir de seus qualificativos, não mais se deixando circunscrever exclusivamente a uma temática amorosa, na medida em que, deslocado para o quadro mais amplo do eixo e do projeto de Veloso de retomar elementos e gêneros significativos da música latino-americana, pode ser lida como reflexão metapoética, como questionamento da relação entre autor e tradição na qual se inscreve.

O poema apresenta, também, em seu início uma vaguidade que abre margem a sua compreensão a partir de uma reflexão metalinguística, o que nos parece ser a tônica de sua incorporação em *Araçá azul*. “Todas essas coisas” é uma afirmação genérica relativa a onipresença dos “costumes” nos quais a voz poética se vê enquanto refém e cúmplice, amante e amado. O objeto do desejo, o que opera o “maravilhoso”, através do qual se estabelece o “costume”, é capaz de ressignificar (ou inventar) os objetos do mundo, mas é incapaz de se

ausentar dele. Sua lembrança é a constante, mesmo quando seu interesse se desfaz, o que indica uma memória contínua a atravessar o percurso do artista, seu diálogo com o antes produzido.

Do rock ao bolero, *Araçá azul* suspende as delimitações e rótulos da indústria fonográfica. Num lance de grande ironia, Caetano Veloso canta um bolero de temática tradicional, isto é, com o texto voltado a apresentação da dor e da separação amorosas. Como um ready-made duchampiano, essa peça nos lembra dos despojos de nosso consumo. O lixo e o luxo; o pobre e o nobre das poesia, sem reduzi-la a seu inverso. Lembra-nos também da memória e de sua relação com a arte, bem como das possibilidades de transformar “costumes”, gêneros, referências, no contínuo jogo entre lembrar e esquecer.

Também “Julia / Moreno” é uma das peças “convencionais” do álbum de Caetano Veloso. Organizada em dois módulos, que correspondem aos núcleos “Júlia” e “Moreno”, respectivamente, a canção se organiza a partir de um procedimento reiterativo, que a cada enunciação de uma frase, se acrescenta uma palavra ou sintagma e um fragmento melódico, culminando em um verso que aparentemente desvalida todos os anteriores, como vemos abaixo:

uma talvez julia
uma talvez julia não
uma talvez julia não tem
uma talvez julia não tem nada
uma talvez julia não tem nada a ver
uma talvez julia não tem nada a ver com isso
uma julia

um quiçá moreno
um quiçá moreno nem
um quiçá moreno nem vai
um quiçá moreno nem vai querer
um quiçá moreno nem vai querer saber
um quiçá moreno nem vai querer saber qual era
um moreno

O procedimento empregado já havia sido usado na elaboração de outra canção que se tornou uma bandeira sintética, ideogramática, das discussões tropicalistas, a canção “Batmakumba”, gravada pela banda *Os Mutantes*, no disco-manifesto *Tropicália ou Panis et circensis* (1968). De autoria de Caetano Veloso e Gilberto Gil, a canção se organiza a partir de um único verso, a saber: “Batmakumbayêê batmakumbaobá”⁴. No entanto, essas duas palavras se organizam de modo a propor uma síntese de elementos culturais díspares em sua enunciação harmoniosa.

A palavra-valise incorpora o personagem das histórias em quadrinhos, Batman, e religiões sincréticas africanas, conhecidas de modo pejorativo por macumba, além de uma referência à Jovem Guarda, grupo conhecido como *iê-iê-iê*. Dessa confluência de práticas culturais antagônicas, surge o eixo discursivo da canção.

Com grande apelo rítmico, marcado pela percussividade das consoantes /b/, /m/ e /k/ o verso é decomposto enunciado a enunciado a ponto de restar unicamente a sílaba “bat”, para logo em seguida percorrer o sentido inverso, isto é, acrescentar outras sílabas à “bat”, e recompor o verso original.

Em “Júlia / Moreno”, o procedimento se limita a seguir em crescendo e retroceder bruscamente ao fim das estrofes, suprimindo os advérbios de dúvida “talvez” e “quicá”, com os versos “Uma Julia” e “Um Moreno”. Nessa canção, há maior discursividade, tendo em vista a atribuição dos sintagmas de modo convencional. É apresentado, ainda nessa canção, um ambiente de especulações que se resolvem pela concretude dos nomes envolvidos e que lhe dão o título. À medida que progridem, as duas suposições (ou protosuposições, já que se organizam assim apenas pela indicação dos advérbios de dúvida iniciais) começam a se desfazer, fiam-se e desfiam-se.

Assim, “Uma talvez Julia não tem nada a ver com isso” e “Um quicá Moreno nem vai querer saber qual era” são versos que relacionam, cada um, dois processos distintos de aproximação. O primeiro, da voz que enuncia, que pretende compreender a partir da suposição de algo a respeito da pessoa (ou do nome) em questão. E o segundo, do objeto provocado, que responde por meio de sua indiferença à suposição lançada. Essas imagens e tensões podem ser compreendidas como uma alegoria tropicalista na qual se desconstroem alguns dos lugares que lhe são reservados, na história, na estética e nas prateleiras. A

⁴ A grafia da letra de “Batmacumba” varia de acordo com a fonte consultada. Aqui, preferimos usar a que está disponível no site de Gilberto Gil (<http://www.gilbertogil.com.br/>)

compreensão é a da contingência e da obra como demanda do mercado, que se esgota em proporção que se entrega à voracidade do consumo.

Demolindo as compartimentalizações entre os gêneros da arte e do mercado,, o tropicalismo inocula uma nova (in)formação, advinda das poéticas de invenção do século XX. Com isso, a arte, disseminada pelas mídias massivas, se transformou, transformando também os horizontes de expectativa que a condicionavam.

1.9 Consumir o consumo

Hélio Oiticica, em depoimento intitulado *Brasil diarréia*, de 1973, afirma que a solução para os problemas da arte no Brasil seria a compreensão da necessidade de se “consumir o consumo”. Esse depoimento foi posteriormente compilado por Favaretto (2000) e, posteriormente, por Oiticica Filho e Ingrid Vieira (2009). Com o intuito de uma visão mais profunda, menos dicotômica, da tensão entre arte e mercado, Oiticica analisa as disseminações tropicalistas na música na mídia massiva como uma proposição poética urgente e eficaz, que deveria acarretar uma mudança comportamental com a veiculação da operação desviante da experimentação (FAVARETTO, 2000, p. 150).

Essa proposição de Hélio Oiticica, apesar de circunscrita à ambiência tecnológica e material específica, ainda corresponde às tendências das vanguardas históricas que pretendiam abolir as fronteiras entre a arte e a vida cotidiana. Para isso, dois projetos se consolidaram: o futurista e o construtivista ou produtivista (MENEZES, 2001, p. 200). O primeiro pretendia o vínculo indistinto entre arte e vida a partir da abolição dos repertórios culturais e ratificação do presente enquanto instância da experiência; e o segundo pretendia a eliminação do conceito de arte por sua incorporação à técnica, à indústria e, por conseguinte, a seu corolário, o consumo de massa.

À incipiência de alguns parâmetros industriais no início do século XX, e de sua abrangência, podemos contrapor o estabelecimento, principalmente depois da Segunda Guerra, com o acirramento das disputas tecnológicas e comerciais, de uma ascensão hegemônica não só do aparato industrial mas do imaginário do consumo. Essa determinação

encontrará desdobramentos até os dias atuais.

Os movimentos (ou momentos) nascidos depois da década de 1950, no Brasil (como a poesia concreta paulista, o tropicalismo, etc.) e no mundo (como o letrismo, a poesia concreta mundial, as diversas tendências da poesia sonora, etc.), já são frutos da tensão entre a arte e a massificação dos procedimentos vanguardistas pelo mercado.

Segundo alguns teóricos, tais procedimentos, que à época de sua elaboração visavam a constituição de novos modelos de arte e de vida, se transformaram em produtos agenciados pela chamada indústria cultural e, a partir de então, servem como antídoto de seus próprios projetos revolucionários, ao se deixarem atenuar e circunscrever ao que a historiografia literária chamará de “vanguardas históricas”. Os poetas, então, fazem uso da tecnologia, não por uma recusa radical à tradição ou como crítica à hegemonia positivista do pensamento, mas pelo motivo de estarem imersos num ambiente saturado por agenciamentos maquínicos.

Essa circunstância tecnológica leva à constituição de novas formas de produção mediadas pela cultura de massas. Andreas Huyssen afirma que “mass culture depends on technologies of mass production and mass reproduction and thus on the homogenization of difference” (1986, p. 9). A complexidade do circuito de produção e circulação de bens culturais gerados no seio das técnicas industriais é evidente e aparentemente se interpõe a qualquer ímpeto de experimentação.

As indústrias culturais produzem tanto os bens culturais, que as caracterizam, quanto as demandas que farão de seus bens objetos passíveis de capitalização, de comércio. Para isso, a manutenção da homogeneidade é essencial para sua própria manutenção, à medida que toda a diferença soará como denúncia do ímpeto devorador que promove a ilusão da escolha. Segundo Andreas Huyssen, a grande ironia criada pelas relações entre tecnologia e vanguarda se estabelece pelo fato de que

technology helped initiate the avantgarde artwork and its radical break with tradition, but then deprived the avantgarde of its necessary living space in everyday life. It was the culture industry, not the avantgarde, which succeeded in transforming everyday life in the 20th century. (1986, p. 15)⁵

⁵ “A tecnologia ajudou a iniciar a obra de arte de vanguarda e sua ruptura radical com a tradição, mas, em seguida, privou a vanguarda do seu espaço de vida necessário na vida cotidiana. Foi a indústria cultural, e não a vanguarda, que conseguiu transformar a vida cotidiana no século 20.”

Alimentando-se de mecanismos que já prometiam sua extinção, as utopias das vanguardas históricas, se viram, em grande parte, cerceadas pela indústria cultural, assim que ela se estabelece de modo hegemônico em nossa sociedade. Das proposições transgressoras do comportamento e da arte, aos condicionamentos do consumo, a força motriz das vanguardas se domesticaram, e o ímpeto de suspensão dos limites se viu traduzido como mais um produto formatado. Assim, o projeto de ampliação e ocupação dos planos do ordinário pela arte, foi desviado para o consumo cultural, em uma significativa parcela do que circulava, em especial, no rádio. Segundo Philadelpho Menezes,

[...] o experimentalismo vanguardístico sempre teve por escopo a inserção dos seus produtos no campo da grande produção e do consumo de massa no sentido, não de se comercializar, mas de inserir, nos padrões de gosto e de sensibilidade, novos elementos estéticos que representassem a nova era moderna, segundo a ótica das vanguardas. (2001, p. 199)

O objetivo, a partir de então, se transmuda num propósito de disseminação nas estruturas opressivas do consumo. É o lugar da obra de arte que

ao mesmo tempo em que assume sua condição de mercadoria, prega sua independência e se rebela no interior das leis de mercado, propondo-se enquanto novidade produtora de estranhamentos [...] (MENEZES, 2001, p. 75)

A partir da segunda metade do século XX, no Brasil, movimentos de renovação eclodiram, a fim de revalidar processos das vanguardas históricas esquecidos ou deformados pelos agenciamentos das mídias massivas. Estabelecendo interlocuções, muitas vezes, irônicas, entre os diversos campos de produção compartimentalizados nas oposições entre erudito e popular, por exemplo, várias propostas se constituíram e, agora, já se tornam canônicas no âmbito da literatura.

Com a publicação do *Plano-piloto para a poesia concreta*, em 1957, escrito por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, a poesia do País retoma posicionamentos críticos e participativos com a revisão de procedimentos analíticos e compositivos inventariados e organizados de modo a responder a uma circunstância de

conformismo da poesia brasileira. Esse conformismo combatido inicialmente pelos poetas concretos se referia ao retorno da ideologia moderna de “pureza da arte” promovida por parte dos poetas da Geração de 45 e pelo abandono do projeto antropofágico de Oswald de Andrade.

No entanto, a poesia concreta ainda se vinculava ao registro escrito, visual. Mesmo com o advento das tecnologias elétricas, a centralidade da escrita parece também dominar o projeto concretista de renovação. Assim, mesmo com o intuito de ressignificar a poesia, com a incorporação de métodos industriais e com o estudo de materiais a fim de redimensionar o escrito em seu aspecto tátil, o projeto concreto não consegue, a priori, se desvincular de algo que, contraditoriamente, lhe torna conservador.

Em fins dos anos 1960, o surgimento do movimento tropicalista, constituído pela multiplicidade de suas frentes de atuação, teatro, artes visuais, cinema, moda, etc., mas que será mais reconhecido por seus compositores e intérpretes musicais, também oferecerá a possibilidade de reavaliação do panorama das artes e do pensamento do país. A Tropicália se configura como um momento de reavaliação das tradições artísticas brasileiras sob a égide da *antropofagia* oswaldiana e, conseqüentemente, do diálogo com o concretismo paulista.

Inscrevendo-se no espaço midiático, os poetas tropicalistas foram repudiados pelos grupos democratizadores de artistas engajados, pretensamente revolucionários, que objetivavam a constituição de uma identidade cultural fundamentada em valores tradicionais. Considerados como uma extensão do projeto imperialista da cultura massiva, os poetas tropicalistas foram alvos de incompreensão e violência, por conta de suas ironias e de suas recusas às cooptações facilitadoras, em especial àquelas vinculadas à miragem nacionalista. Com a ascensão de um novo mercado cultural, mais amplo, e mediatizado, “o cultivo experimental de linguagens artísticas e uma sincronia maior com as vanguardas internacionais” (CANCLINI, p. 86) se tornam dados irreversíveis.

Assim, a Tropicália opera o deslocamento do Grande Divisor da alta modernidade, que se consolida a partir do século XIX. Essa categorização visava denunciar ou mesmo promover uma espécie de incomunicabilidade entre essas duas esferas a fim de que a arte (denominada alta cultura) não se deixasse dominar pela indústria cultural, que à época se fortalecia (HUYSEN, 1997). No entanto, essa relação opositiva é desconstruída pela Tropicália, pelo fato de a incorporação do *pop*, produto da indústria cultural, funcionar como

um catalisador do procedimento antropofágico. Segundo Celso Favaretto, “o efeito *pop* era adequado para descrever os contrastes culturais, enfatizando discontinuidades, o absurdo e o provincianismo da vida brasileira”. (2007, p. 47)

Assim, jovens compositores como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, ao lado de músicos eruditos com extenso repertório contemporâneo, como Júlio Medaglia e Rogério Duprat, perceberam que o espaço que se abria com a consolidação dos grandes veículos midiáticos no Brasil poderia oferecer não apenas a vitrine onde expor suas experiências, mas também uma forma de retomar “a linha evolutiva da música popular” (CAMPOS, 1981) absorvendo e ressignificando as estruturas das culturas massivas. Assim indica esse processo Favaretto:

Procurando articular uma nova linguagem da canção a partir da tradição da música popular brasileira e dos elementos que a modernização oferecia, o trabalho dos tropicalistas configurou-se como uma desarticulação das ideologias que, nas diversas áreas artísticas, visavam a interpretar a realidade nacional, sendo objeto de análises variadas – musical, literária, sociológica, política. (2007, p. 25)

No projeto tropicalista, há uma tentativa de articulação entre tradição e modernidade que promove a desarticulação de propostas mais conservadoras, inclusive da esquerda nacionalista, que se recusava ao diálogo com todo e qualquer elemento estrangeiro.

Ou, nas palavras de Caetano Veloso, em entrevista a Augusto de Campos:

Acredito que a necessidade de comunicação com as grandes massas seja responsável, ela mesma, por inovações musicais. O rádio, a TV, o disco, criaram, sem dúvida, uma nova música: impondo-se como novos meios técnicos para a produção de música, nascidos por e para um processo novo de comunicação, exigiram/possibilitaram novas expressões. (apud CAMPOS, 1981, p. 106)

Nessa afirmação de Veloso, ressalta a percepção da relação entre as novas tecnologias de comunicação e os processos de elaboração artística.

Deve-se lembrar a intervenção ocorrida em 1969, no Festival da Canção da TV Record na qual Caetano Veloso, tendo como banda de apoio *Os Mutantes*, responde à

desclassificação de Gilberto Gil, após a execução de sua canção “É proibido proibir”. Em meio a vaias de protesto do público, Caetano Veloso destila sua insatisfação com a mercantilização da canção e com a passividade de seus consumidores. “Vocês não estão entendendo nada”, repetia diante do protesto geral do público.

Ficaram para a história, portanto, experiências radicais, cuja marca transgressora se fez notar, reconfigurando o lugar da canção e do compositor no Brasil, inclusive a postura de Caetano Veloso no citado festival, ainda hoje exemplar da relação entre artista e público. Opondo-se a uma postura ideologicamente definida, exigida, em especial pela esquerda no período da Ditadura Militar no Brasil, Caetano Veloso erigiu e ocupou novos espaços até então não imaginados pela indústria cultural. Assim, a hibridação programática operada por Caetano Veloso é, ao mesmo tempo, uma proposição de um espaço criativo nômade e sua negação, sua delimitação. Tropicália, mais do que uma projeto de inovação, é uma nova modalidade operativa com os repertórios da modernidade, uma postura que indica um modo de ler e incorporar esses repertórios, retomando a antropofagia oswaldiana.

1.10 De palavra em palavra

“De palavra em palavra” é o título da quinta peça pertencente ao álbum *Araçá azul*, e que nos parece abordar de maneira exemplar a íntima relação entre poesia e tecnologia, suas condicionantes, limites, e, em uma visada prospectiva, campos abertos de produção.

Inicialmente, o título da peça é uma releitura de um samba de Lúcio Alves intitulado “De conversa em conversa”, gravado por João Gilberto em 1970, no disco *Ela é carioca* (o mesmo samba dará título também à peça “De conversa” a ser analisada no terceiro capítulo). Na primeira estrofe da canção de Alves, ouvimos:

De conversa em conversa
Você vai arranjando um modo de brigar
De palavra em palavra
Você está querendo é nos separar

[...]

O samba de temática amorosa trata da separação de um casal. É apresentada a nós apenas a voz de uma das partes, que dá por inevitável o fim da vida em comum. Tematizando o conflito amoroso, em sua fase final, de dissolução, Caetano Veloso parece fazer referência a sua postura diante de seu público. *Araçá azul* opera a separação inconciliável com o mercado fonográfico e suas expectativas.

Com a peça “De palavra em palavra”, define-se claramente um projeto transgressor das expectativas do mercado fonográfico. Peça dedicada, no encarte do disco, a Augusto de Campos, é composta exclusivamente por vozes, e por uma disposição tipográfica particular, presente no encarte do disco. No entanto, podemos vislumbrar mais do que uma simples celebração, mas a inserção de Caetano Veloso no campo da poesia experimental, ao fazer uso de procedimentos elaborados ou revisitados pelas vanguardas do início e metade do século XX, fundamentais também para compreendermos o percurso da poesia de Augusto de Campos e da poesia concreta.

Faremos aqui uma análise da faixa mencionada, “De palavra em palavra”, a fim de que se evidenciem as possibilidades ensejadas pelas pesquisas das vanguardas, em especial as da concretista, que lançou pontes sobre o passado literário, renovando-o.

O exemplo, contudo, tem sua *concretude*, ou seja, aproximação e domínio, no material sonoro quase que exclusivamente, excetuando-se o encarte, em que se tem o esquema visual, ou partitural, que segue abaixo:

som
mar
amarelanil
maré
anilina
amaranilanilinalinarama
som
mar
silêncio

não
som

Inicialmente, temos a construção de um *falso étimo* constituído pela justaposição dos vocábulos *som* e *mar*, repetidos nessa ordem três vezes. Note-se que o primeiro fonema da segunda palavra estabelece uma relação de contiguidade com o último da primeira, e essa relação material suscita uma aproximação subjacente.

Tal procedimento possibilita apenas à audição (pois essa possibilidade perde-se no registro escrito) a leitura do vocábulo “inexistente”: *somar*. A imagem de acréscimo, originada da palavra pertencente à terminologia matemática, é mimetizada, ou apresentada, pelo movimento vocal das duas primeiras palavras e não por sua disposição tipográfica.

Logo a seguir, nos deparamos uma palavra-valise: *amarelanil*. A fusão de duas tonalidades distintas – o amarelo, reconhecido, devido a sua frequência, como uma cor *quente*, e anil, uma cor *fria*, em um único vocábulo – pode-nos sugerir uma imagem contrastante, ou simplesmente uma imagem que desloca o eixo de raciocínio maniqueista, o qual estabelece *a priori* antagonismos, valores contrastivos.

Vale ressaltar também o valor simbólico dessas duas cores, que se inscrevem no eixo da bandeira nacional, em sua composição geométrica. Aqui as duas tonalidades, mesmo classificadas em lugares opostos pela linguagem cromática racionalista, convivem harmonicamente na palavra de materialidade anômala, porém familiar, tendo em vista que reconhecemos os elementos que a constituem.

Além disso, na faixa, há uma sobreposição de vozes que acarreta uma sobreposição conceitual. O esquema partitural do poema não pôde prever tal sobreposição, pelas restrições do suporte linear do papel. Ao enunciar a palavra *amarelanil*, temos, na faixa, outras duas vozes que enunciam simultaneamente a palavra *maré*, deslocando o esquema prosódico inicial, e o que nos remete à construção inicial de *somar*.

A operação do autor com os palíndromos *anilina* e *amaranilanilinalinarama*, outra palavra-valise, sugerida por Augusto de Campos, na qual se encontra *amarelo*, *anil*, *anilina*, *Amaralina*, *amar* e *rama*, não se restringe a uma simples vocalização linear. Utilizando-se de recursos da aparelhagem eletroacústica, temos a reprodução em sentido inverso da voz de Veloso, na qual se comprova efetivamente a construção e artifício palindrômico. Esse efeito é

possibilitado apenas por recursos tecnológicos de registro de som, evidenciando a importância dos desdobramentos das experiências eletroacústicas para redefinir parâmetros de vocalidade e, assim, oferecer suporte a novas experiências do som.

A partir de então, na referida faixa, temos o retorno das primeiras palavras, seguido de um arranjo vocal que estabelece uma tensão radical entre som e sentido. Um turbilhão de vozes emerge do silêncio, ou pausa musical, enunciando a palavra *silêncio* em gritos. Esse recurso vocal, baseado em uma palavra que o antagoniza, ratifica o rigor da composição, que gira em torno de aproximações vocabulares e em suas respectivas possibilidades de construção de sentido. Assim como o esquema partitural-tipográfico não pode prever, *a priori*, sobreposições de signos, pelo fato de a dinâmica de leitura ocidental ser linear, também não pode indicar contradições ou metáforas estabelecidas por sua vocalização.

Após a extinção das vozes agressivas, a mesma estrutura vocal do início se estabelece com a alteração da primeira palavra e da inversão de suas respectivas frequências melódicas: em vez de *som*, temos *não*. Ambas as palavras possuem semelhanças fonéticas entre si, como o traço de nasalidade. Contudo, a negação expressa pelo vocábulo, em um plano mais genérico, sugere mais uma contradição. Mesmo com o desarranjo da estrutura melódica e vocabular, o padrão que se estabelece ao final da faixa sugere a permanência das duas palavras iniciais pela reiteração do intervalo musical.

O título, entendido como chave de leitura, é ressignificado, como ocorre com qualquer título, após a audição/leitura da peça. “De palavra em palavra”, assim, parece um convite a pararmos para ouvir a materialidade sonora da qual a palavra é constituída, e que interpela o leitor-ouvinte a ouvir como novos os sons de sua própria língua. Amplia-se, dessa forma, a percepção do universo da poesia, da música, bem como da língua, que agora se mostra como espaço contínuo de descobertas e surpresas, algumas, desconcertantes e incômodas.

O silêncio gritado e o eco de *não* em *som* são alguns recursos mobilizados pelo poeta, que embaralha referências e depõe a fixidez de algumas imagens. O movimento parece ser celebrado, o deslizar de palavra em palavra, de som em som, sem definição possível e acabada. Todas as virtualidades atualizadas por esse poema se tecem exclusivamente mediadas pela aparelhagem eletroacústica, por suas restrições, por seus campos abertos. No entanto, sua feitura está relacionada a múltiplos planos de mediação, como os da escrita, do

registro sonoro, da notação musical. O século XX vivenciará, assim, o surgimento de uma cultura auditiva sem precedentes na história, que tentaremos analisar no próximo capítulo.

2 SMETAK & MUZAK: CULTURA AUDITIVA NO SÉCULO XX

2.1 Ouvindo de perto

A ocupação da cidade pelas máquinas, no início do século XX, imprimindo seus territórios produtivos, seus fluxos de passagem, suas contenções e repousos, é um dado extremamente importante para a compreensão das transformações que não só o espaço visual, mas que também o espaço acústico tem sofrido no período moderno. O advento das tecnologias de produção autônomas transformaram a nossa percepção, antes vinculada à relação entre nossas corporalidades e os ambientes que as englobam e os fazeres que as determinavam. A partir da máquina, de sua emancipação, que inventa fluxos produtivos não reconhecidos na natureza, e de suas escórias (sonoras, visuais, tácteis), o homem convive com a tensão entre ser determinado e determinar o ambiente no qual se inscreve.

Os motores movidos a água, vapor ou carvão, não se comparam ao que se tornou possível com a eletricidade e a síntese de combustíveis não-renováveis, derivados especialmente do petróleo, com sua projeção para além dos processos produtivos tradicionais. De uma circunscrição bastante delimitada, como a de um descaroador de algodão, que se baseava em uma etapa primária da produção, às indústrias automotivas, ou navais, e, recentemente, da tecnologia informacional que a cada dia se miniaturiza mais, há um vão que se traduz em uma mudança de paradigma. Da realização de funções primárias, agenciamento de matérias-primas, ao processamento de informação, há uma diferença tecnológica, de princípios, objetivos e funções. A multidimensionalidade do desenvolvimento tecnológico acaba por abarcar todos os estratos da vida em sociedade, transformando-a a sua semelhança.

No entanto, não são apenas os desdobramentos óbvios de seus usos, mas também os produtos inesperados de seus agenciamentos, que se instauram como nova realidade que exige ser compreendida. Desvios, retrocessos, prospecções, são algumas das dinâmicas a que se permitem nossos ambientes tecnológicos. Entre essas novas dinâmicas afetadas pelo novo ambiente urbano industrial, destaca-se o que chamar de paisagem sonora, proposta por Schafer (1991, 2001).

As condições de escuta que se consolidam hoje são, portanto, completamente diferentes das do século XIX, por exemplo, em que os trabalhos das máquinas eram realizados em proporções muito menores. Com o superpovoamento de sons, principalmente nas cidades, ouvimos o que nos é imposto, não aquilo que escolhemos. Somos continuamente

afetados por sons de automóveis, fábricas, etc. A cidade é, principalmente, um ambiente sonoro.

Com as revoluções Industrial e Elétrica o universo acústico torna-se povoado por sons antes inimagináveis. Inicialmente, as primeiras máquinas desenvolvidas a fim de otimizar a produção em série imprimem às paisagens sonoras padrões de repetição e volume não reconhecíveis na natureza. Depois, com o advento da eletricidade, em fins do século XIX, novos recursos são desenvolvidos e mais uma vez recriam nossas relações com os ambientes nos quais nos inscrevemos. Ao tentarmos esboçar um panorama das transformações que ocorrem em nossa cultura auditiva, podemos concordar com Schafer:

A Revolução Industrial introduziu uma multidão de novos sons, com conseqüências drásticas para muitos dos sons naturais e humanos que eles tendiam a obscurecer; e esse desenvolvimento estendeu-se até uma segunda fase, quando a Revolução Elétrica acrescentou novos efeitos próprios e introduziu recursos para acondicionar sons e transmiti-los esquizofonicamente através do tempo e do espaço para viverem existências amplificadas ou multiplicadas (2001, p. 107)

Nossa escuta, desse modo, se transforma e, com isso, evidencia seu processo contínuo de transformação, que antes não chegava a ser considerado matéria de interesse para estudiosos. A ascensão da consciência da escuta como um fato condicionado pelos ambientes materiais de sua inscrição e como sistema de significação só se torna possível com a fratura das paisagens sonoras imediadas, dos campos, das paisagens rurais. Com essa mudança de perspectiva, que reinventa um dos sentidos do corpo humano, mudam-se também as noções que informam os repertórios culturais e especialmente os repertórios poéticos, que sempre tiveram íntima relação com o som, o que pode ser percebida pela denominação de “lírica” à poesia acompanhada por um instrumento musical. No caso da tradição poética de língua portuguesa, os primeiros textos remontam ao trovadorismo, em que o som e a poesia mantinham uma relação indissociável, para citarmos dois exemplos significativos.

As cidades se reconfiguram não apenas em seu aspecto visual, assumindo novas formas, novos projetos que se adaptem às novas condições de produção, mas também imprimem sua marca na estrutura de nossos aparelhos auditivo e fonador. Segundo Schafer,

o aumento de intensidade da potência do som é a característica mais marcante da paisagem sonora industrializada. A indústria precisa crescer: portanto, seus sons precisam crescer com ela. (2001, p. 115)

Paralelamente ao projeto industrial de produção em série – de formação de um imaginário tecnológico, e do consumo de massas – os projetos acústicos também assumem um ímpeto dominador, autoritário. A expansão da indústria implica a expansão de seu ruído, e com isso uma maior disseminação em toda a vida cotidiana, não só de suas “escórias”, neste caso sonoras, mas de todo o aparato ideológico que está vinculado a ele.

Com a simplificação, em termos de profundidade e presença dos sinais sonoros, das paisagens sonoras da cidade, as indústrias da informação e do entretenimento desenvolveu tecnologias sofisticadas de registro e reprodução, a fim de sanar as deficiências originadas da poluição que originam:

Os benefícios da transmissão e reprodução eletroacústica do som são bastante celebrados, mas não devem obscurecer o fato de que precisamente ao tempo em que a alta fidelidade (hi-fi) estava sendo criada, a paisagem sonora mundial estava resvalando permanentemente para uma condição lo-fi. (SCHAFER2001, p. 131)

Como um desdobramento da ascensão dos ruídos nas cidades, os artistas se apropriaram da nova conjuntura, inscrevendo sua diferença na paisagens sonoras imperialistas e monótonas da vida das cidades. O desenvolvimento das tecnologias de registro, reprodução e manipulação do material sonoro tornou possível ao homem dialogar com os gigantes acústicos que faziam dele seu refém e espectador apático.

Assim como o homem pôde se aproximar dos mitos da ubiquidade com a transmissão radiofônica, sendo o som multiplicado ao infinito, pelas casas, ruas, lojas, e quaisquer outros espaços públicos ou privados, o registro sonoro se tornou um território passível de codificação em termos mais complexos. A aparelhagem eletroacústica tornou possível aos homens competir com as máquinas industriais através da pesquisa de timbres e dinâmicas nunca antes ouvidos, e que nunca o seriam caso não fossem desenvolvidas tais estruturas tecnológicas.

O homem é profundamente sonoro e tem na voz, em sua projeção, sua prática

comunicativa permanente. Ao falar, o homem se inscreve na paisagem sonora, compondo-a, integrando-a, como mais uma peça, entre milhares de outras. Antes de haver qualquer domínio da linguagem verbal, os sons impelem-no a participar do universo sonoro no qual está submerso, mimetizando-o e, assim, estabelecendo vínculos com as pessoas que o rodeiam. O processo de resposta a essas ambiências, através do domínio do aparato vocal, se desdobrará na compreensão de sintaxes, de sistemas de signos, e por fim das línguas.

As paisagens sonoras, portanto, são o primeiro contato que temos com o mundo, antes mesmo da compreensão e normalização dos elementos visuais. Assim, as paisagens sonoras, como um dado culturalmente construído e como presença física, são condicionantes de nossa fala e de nossa escuta, e conseqüentemente, de nossa compreensão de linguagem, de arte, de poesia.

2.2 Oralidades e escritas

As relações que se sedimentaram com a consolidação da tecnologia tipográfica, iniciada no Ocidente, no século XV, pelos tipos móveis de Gutemberg, modificaram para sempre o estatuto da oralidade. Diversos níveis de enunciação se fixam determinados pelos suportes de sua realização e a fragilidade, a transitoriedade do registro oral determina sua crescente desvalorização. Contrária às instituições integrantes do sistema letrado de constituição dos estados modernos, a palavra falada se torna o pária da significação e ao mesmo tempo realiza o ideal de ubiquidade em seu papel comunicativo.

A poesia, como discutido no capítulo anterior, está sujeita a essas transformações tecnológicas, e talvez mesmo as antecipe. Dos instrumentos musicais dos trovadores, e do uso dos recursos vocais para a produção e circulação de suas textualidades, em diálogo com sua própria condição transitória, ao binômio “papel e caneta”, do período moderno, muitos estratos da cultura foram ressignificados.

Hoje, com a consolidação das tecnologias elétricas e informacionais, assistimos a um novo trânsito que se dá, gradativamente, de uma cultura tipográfica para uma cultura auditiva, fomentada pela massificação das mídias, como rádio, televisão e cinema (McLUHAN, 1971).

Essas tecnologias abrem um campo para novas codificações, novas possibilidades de integração a outras tecnologias. Não mais linear, a cultura auditiva, agora produzida pelo advento da eletricidade e do processamento informacional, se faz como entrelugar, como dispositivo antropofágico em contínua transformação.

Outro dado para se compreender a emergência do fenômeno auditivo no estrato dos repertórios de procedimentos e temas da poesia, é a objetivação da voz em um novo plano, tornando-se passível de ouvir a própria voz originada de lugares outros. A partir do momento em que o homem pode se ouvir como outro, projetando seus próprios ouvidos e voz para um dispositivo alheio a sua corporalidade, ocorre um redimensionamento da voz e da escuta e de seus respectivos estatutos. Não só produzindo condições de registro de seus enunciados, mas também intercedendo neles, transforma-se o território sonoro em território (assim como o papel) de escrita.

Os poetas respondem a essa nova demanda de formas diversas. Esse novo cenário tecnológico não permite uma dicotomia, nem dilemas; isto é, não há uma escolha a ser feita, nem uma ambiguidade com a qual conviver. Querendo ou não, são as condições materiais de sua escrita, irreduzíveis aos projetos pessoais, que pretendam se sobrepôr a essas determinações. A resposta a esses apelos será tão diversa quanto forem diversas as imagens de seus repertórios, e de suas práticas e projetos. Assim como o poeta medieval não foi *submetido* a uma ordem escritural diferente da sua, mas foi ressignificado por ela, os poetas-escritores são ressignificados pela eclosão da compreensão do som como dado cultural imanente e passível de fixação.

No Brasil, a cultura auditiva sempre foi de extrema importância, tanto por aspectos socioculturais quanto econômicos. Como país colonizado, os processos sociais no Brasil foram herdados das antigas relações comerciais normatizadas pela metrópole. Dentro do grande conjunto de determinações impostas, o analfabetismo é um dado importante, por manter alheia dos trânsitos culturais europeus letrados a grande maioria da população, o que representa o perfil da colonização portuguesa.

Tanto os leitores, quanto poetas-escritores, se viram cercados por uma estrutura de circulação extremamente pobre, em que as mercadorias convencionais à prática da poesia na modernidade, como poemas, livros, etc., não encontravam demanda suficiente na população colonial, tornando-os todos alienígenas a essa cultura.

Nesse contexto de precariedade de circulação do texto escrito, surgem os primeiros escritores modernos. O caso mais significativo ocorre justamente na Bahia do século XVII. Desse modo, Gregório de Matos, como será mais adiante analisado, se situa nos repertórios culturais do país enquanto uma imagem poética de extrema importância para a compreensão do tropicalismo e da cultura auditiva brasileira no século XX. Atuando como agenciador de formas de circulação e produção, em grande parte herdadas das condições medievais de produção, Gregório de Matos, através de seus instrumentos de corda e da sua voz, reformulará o pacto comercial da poesia, levando-a aos lugares desprestigiados pela cultura tipográfica, o que acaba por se assemelhar ao que o Grupo Baiano do tropicalismo realizou com sua música. A imagem arquetípica que se encarna na figura de Gregório de Matos do cantor e poeta, que realiza sua obra com sua presença, sua performance, será retomada diversas vezes pela música popular brasileira.

No entanto, a história da escuta e da vocalidade é muito recente. O som apenas se tornará um campo de criação, com possibilidades de experimentações, com suas virtualidades, e como sistema significativo, fora do sistema musical, em fins do século XIX, quando se tornou passível de registro. Gregório de Matos, e outros poetas-cantores que não chegaram a ser registrados nos relatos historiográficos, pertencem a uma espécie de lugar mítico, no qual não podemos ouvi-lo, e onde sua voz não passa de uma projeção, de uma especulação, mesmo que fundadora de um importante elemento de nossa cultura. Todos os seus poemas, como é sabido, só conseguiram transpor as condições imediatas de sua execução pelo fato de terem sido transpostos para o signo escrito e resistido ao tempo, como relata James Amado, organizador de suas poesias completas.

Séculos após a voz de Gregório de Matos ter ecoado pelas ruas da Bahia, outro poeta-cantor, nos fez refletir sobre som e poesia. Um caso exemplar para pensarmos nessa compreensão radical do tropicalismo da tessitura sonora enquanto meio de experimentação é o primeiro registro de “Tropicália”, de Caetano Veloso, publicada pela primeira vez no disco de 1968. Há nela um pequeno preâmbulo em que o baterista Dirceu, no ambiente de gravação, parodia a narrativa fundadora do imaginário e da identidade brasileiras. Assim diz:

Quando Pero Vaz de Caminha descobriu que as terras brasileiras eram férteis e verdejantes, escreveu uma carta ao Rei: tudo que nela se planta, tudo cresce e floresce. E o Gauss da época gravou.

Essa declaração feita de improviso foi registrada e incorporada pelo maestro Júlio Medaglia, produtor musical do disco, na peça final. Numa releitura das utopias do paraíso ensejadas pela descoberta e colonização das Américas, assim como do temário antropofágico oswaldiano, Dirceu, Medaglia e Veloso, conjuntamente, desconstroem a expectativa de seus ouvintes-leitores com essa desapropriação: “E o Gauss da época gravou”.

Gauss, o técnico de som envolvido na produção dessa canção, é incorporado num lance irônico de metalinguagem tropicalista, em que o ouvinte é convidado a olhar e ouvir o processo de registro, de feitura do disco. A analogia que se estabelece entre Gauss (metonimicamente, a aparelhagem eletroacústica) e a escritura é fundamental para a compreensão das relações estabelecidas entre poesia e tecnologia de registro e reprodução de som, que nos levará a uma melhor compreensão do álbum *Araçá azul* e da cultura auditiva no qual se insere.

De acordo com Marshall McLuhan, “[...] o homem tribal, analfabeto, vivendo sob a intensa pressão da organização auditiva de toda experiência, está, como se fosse, em estado de transe” (1972, p. 42). Esse “transe” gerado pela fluidez e instabilidade dos repertórios de saberes é substituído pela fixidez da letra e por seu caráter estruturador da sociedade com o advento da imprensa de tipos móveis de Gutemberg no Ocidente.

Ainda segundo Marshall McLuhan, a palavra falada “foi a primeira tecnologia pela qual o homem pôde desvincular-se de seu ambiente para retomá-lo de novo modo” (1972, p. 77). A palavra falada, tecnologizada pela escrita, e depois pela aparelhagem de registro sonoro, se transforma assim, em um híbrido mutante, que atravessa percursos, suspende limites, e se reinventa, ampliando os horizontes humanos da significação.

Desse distanciamento inicial advém a possibilidade interventiva do homem em seu ambiente no que tange às construções dos conhecimentos tanto pragmáticos quanto simbólicos. A palavra, mesmo que em seu estado primitivo, entendida enquanto dispositivo tecnológico, modula a realidade, a torna operável pelo homem, constituindo-se, a partir de seu uso, em um sistema complexo de representações em contínuo diálogo com o ambiente do qual se origina.

A escrita surge em contraposição a essa cultura oral fluida e não condicionável. O princípio de fixidez, já comum ao sistema de práticas e elementos culturais pictográficos do cristianismo mas sem seu arcabouço simbólico, se estabelece no seio da sociedade como uma

memória material e pública, objetiva, capaz de reproduzir o discurso verbal por intermédio da atualização operada pela leitura. Com o gesto de atualização a palavra se refaz na tessitura sonora, mesmo que de forma virtual, mimetizando essa pseudo-fala produzida num contexto de isolamento, possibilitado apenas por essa tecnologia.

A consolidação do sistema de reprodução de textos promovido por Gutenberg e sua prensa de tipos móveis foi uma das mudanças estruturais da ordem social mais profundas ocorridas no Ocidente. A alfabetização fonética, que “deu ao homem um olho por um ouvido” (McLUHAN, p. 103, 1971), modificou o paradigma da percepção e, por conseguinte, do pensamento. Quando a revolução se consolidou “os princípios tipográficos da uniformidade, da continuidade e da linearidade se haviam superposto às complexidades da antiga sociedade feudal” (McLUHAN, 1971, p. 29).

Caracterizada pela centralidade da voz no lugar da produção e circulação de conhecimento, a sociedade feudal é extinta, também, pela eclosão dessa nova tecnologia e de suas implicações políticas e econômicas. A poesia produzida nessa época operava com códigos e modos de produção disponíveis para a constituição de sua textualidade. Os registros escritos eram escassos, dada a dificuldade de acesso tanto a materiais quanto ao código do sistema gráfico, restrito apenas à nobreza e ao clero. Fazendo uso de mecanismos vocais acompanhados de instrumentos musicais, os trovadores dominavam as únicas mídias e tecnologias de que dispunham. Devido a quase inexistência de registros desse *modus operandi* medieval, e a sua transitoriedade fundamental, pouco se conhece sobre as peças musicais ou as práticas de entoação utilizadas pelos trovadores na circulação de seus poemas. O único registro que nos deixaram, e que constituem os únicos documentos da historiografia, foi o escrito.

As relações que se estabelecem, portanto, entre a escrita e a constituição do estado, em seus primórdios, são íntimas. Segundo Pierre Lévy, “através da escrita o poder estatal comanda tanto os signos quanto os homens, fixando-os em uma função, designando-os para um território, ordenando-os sobre uma superfície unificada” (1993, p. 88).

A escrita, com seu caráter centralizador, atuou como catalisador na constituição das identidades nacionais, especialmente através da fixação das línguas nacionais, na constituição do estado de direito, na especialização do trabalho, e em quase todas as instituições do estado contemporâneo. Assim, emancipando o poeta do confronto direto com seu público, o texto

impresso e seu processo compositivo individualizado permitiu a ele uma liberdade criativa nunca antes vista.

A superposição do encenação solitária da leitura, às circunstâncias complexas de recepção pela via da performance poética do jogral da Idade Média estabeleceu o isolamento e esvaziamento simbólico dos gestos de leitura e criação poéticas. “Pela primeira vez os discursos podem ser separados das circunstâncias particulares em que foram produzidos”, afirma Pierre Lévy (1993, p. 89).

Assim como os discursos se emancipam das condições de produção imediatas, as palavras faladas assumem novos sentidos. Ao afirmar a existência de uma oralidade primária que “remete ao papel da palavra antes que uma sociedade tenha adotado a escrita” e de uma oralidade secundária que “está relacionada a um estatuto da palavra que é complementar ao da escrita, tal como o conhecemos hoje” (1993, p. 77). Pierre Lévy se refere à questão da multiplicidade das instâncias mediadas pela oralidade, colocando-as em relação à escrita de forma hierarquizada. As concepções de oralidade, portanto, sempre remetem a concepções de escrita, e as suas relações de interdependência são fundamentais.

2.3 A arte dos ruídos

Em 1913, Luigi Russolo, músico italiano, publica seu manifesto *A arte dos ruídos*, elaborado em forma de missiva a outro compositor italiano, Francesco Balilla Pratella (1880-1950), também ligado ao movimento futurista. O texto se transformará num dos documentos mais interessantes sobre as mudanças das paisagens sonoras das cidades, e em suas implicações para os demais registros da cultura no século XX, e será revisitado em vários momentos de reavaliação tanto no que se refere à música, quanto à poesia, de forma mais estrita, constituindo-se como um dos grandes polos de interlocução das vanguardas a partir da década de 1950.

Suas proposições consistem na reorganização da sensibilidade auditiva, a partir da compreensão dos novos objetos sonoros advindos da revolução industrial. “This evolution toward noise-sound is only possible today”, comenta Russolo, e acrescenta: “this revolution

of music is paralleled by the increasing proliferation of machinery sharing in human labor”^{*6} (2003, p. 5).

Pretendendo reelaborar as paisagens sonoras, tecidas agora com rumores contínuos, novos timbres e alturas, ritmos irregulares, e texturas, Russolo põe em xeque nossa compreensão desses novos espaços sonoros que começamos a habitar, e a necessidade que nos impõem de nos adequarmos a eles. A partir disso, os repertórios simbólicos acústicos são evidenciados por meio da radical transformação operada pela maquinaria industrial: “Some will object that noise is necessarily unpleasant to the ear. The objection is futile, and I don’t intend to refute it, to enumerate all the delicate noises that give pleasant sensations”⁷ (2004, p.5)

Tais “sensações agradáveis”, produzidas pelos ruídos que nos cercam, são um novo dado a ser contemplado pelos projetos vanguardistas da música e, simultaneamente, da poesia e das artes em geral. O ruído, considerado o rumor inicial, aquilo que ainda não se deixou codificar, se faz presente de modo determinante para processar a mudança de paradigma das materialidades na instância das artes. Assim como o músico se ausenta de sua função de operador de um sistema previamente estabelecido de alturas e relações, com sua sintaxe rígida determinada, e dá início a uma pesquisa acerca das sonoridades anteriores que compõem esse mesmo sistema e de outras que compõem o universo urbano, o poeta moderno decompõe a retórica beletrista, inaugurando novos valores, novos princípios a partir das materialidades que o cercam.

Considerando a música como um construto artificial, nascido da “concepção do som como um universo aparte, diferente e independente da vida”, Russolo em seu manifesto indica novos modos de elaboração musical ao expandir a matéria-prima do sistema musical a todo e qualquer objeto sonoro existente ou não na natureza.

A oposição à artificialidade imanente ao sistema musical, acaba por ser sintetizada nas seguintes palavras de Russolo: “Noise accompanies every manifestation of our life. Noise is familiar to us. Noise has the power to bring us back to life”⁸ (2004, p. 9). Desse modo, o

* Todas as traduções foram realizadas por mim.

⁶ “Essa evolução na direção do som-ruído só é possível hoje [...] Essa revolução da música é acompanhada pela proliferação crescente das máquinas na divisão do trabalho humano”

⁷ “Alguns alegarão que o ruído é desagradável ao ouvido. O protesto é inútil, e eu não pretendo refutá-lo enumerando todos os ruídos delicados que dão sensação de prazer”

⁸ “O ruído acompanha toda a manifestação de nossa vida. O ruído é familiar para nós. O ruído tem o poder de nos trazer de volta à vida.”

ruído é caracterizado como um princípio de realidade; isto é, como elemento detonador da revelação dos mecanismos convencionais e restritivos dos códigos estéticos. Ocupar esse território ainda não mapeado se torna a tarefa do músico experimental, que se pretenderá organizar a infinidade de ruídos presentes, tanto na natureza, quanto nas cidades industriais e nos novos instrumentos que ainda viriam a ser construídos.

No entanto, o “elemento realista” atribuído ao som, é reconfigurado com a seguinte assertiva: “Although the characteristic of noise is to brutally bring us back to life, the art of noises must not be limited to a mere imitative reproduction”⁹ (2004, p. 9).

Segundo R. Murray Schafer,

Escrevendo às vésperas da Primeira Guerra Mundial, Russolo proclamou que a nova sensibilidade do homem dependia de sua propensão para os ruídos, que teriam sua maior oportunidade de expressão na guerra mecanizada (2001, p. 111)

Não desejando ser reconhecida como uma arte imitativa, esse *ruído musical* também se propõe a dialogar com as tecnologias de sua época, a fim de criar novos dispositivos geradores de som e, por conseguinte, novos sons.

As *intonarumori*, ou máquinas de ruído, de Russolo constituíram uma das mais radicais experimentações artísticas do século XX. Elaboradas a partir de princípios mecânicos, mobilizados por meio de manivelas, e organizadas em uma larga série em formato de coro, as máquinas de ruído projetavam intensas “manchas” sonoras dentro das salas de concerto, incorporando e redimensionando as paisagens sonoras das cidades, até então ausentes dos lugares privilegiados de fruição do “belo”. Havia, desse modo, uma espécie de apagamento das fronteiras entre rua e teatro, entre vida e arte, como postulavam as vanguardas.

Essas transformações mobilizadas por Russolo dos paradigmas da produção e recepção dos objetos sonoros, “marcam um ponto focal na história da percepção auditiva, uma inversão de figura e fundo, uma substituição da beleza pelo lixo” (SCHAFER, 2001, p. 161), que nos remetem às *poéticas do precário* discutidas no capítulo anterior e fundamentais para o

⁹ “Embora a característica do ruído seja nos trazer brutalmente de volta à vida, a arte do ruído não deve ser limitada a uma mera reprodução imitativa”

quadro de análise proposto para *Araçá azul*.

Em oposição aos gestos aparentemente destruidores promovidos por Russolo e o grupo de compositores ligados ao futurismo italiano, na Alemanha, Arnold Franz Walter Schönberg viria a sistematizar o sistema dodecafônico. Assim como na música futurista, a necessidade de reconstrução dos repertórios culturais legados pelo Ocidente está presente no dodecafonismo, sem no entanto simbolizar sua destruição, mas sua saturação. O sistema dodecafônico ainda permanece circunscrito aos sons codificados da música ocidental, bem como aos princípios de notação tradicionais. No entanto, “ele rejeita cerradamente o *princípio* tonal, isto é, o movimento cadencial de tensão e repouso” (WISNIK, p. 161). Esse princípio tonal informou toda a produção musical do ocidente desde sua sistematização e possibilidade de registro através da notação. Transferindo do tom para o campo da série o eixo organizador da música, o dodecafonismo reconfigura a sensibilidade da cultura auditiva contemporânea, e indica os processos de ressignificação operados pelo experimentalismo de vanguarda.

Segundo José Miguel Wisnik, “a memória dificilmente é capaz de repetir o que ouviu, porque a própria música diversifica suas repetições de modo a que elas não sejam captadas na superfície como repetição” (1989, p. 162). Escamoteando a informação redundante da música, a composição serial se indispõe com os princípios de linearidade que regem a música tonal. Organizando-se de modo constelar as séries se interpenetram e se recombinaem, alterando o estatuto do fruidor, que aqui deverá operar essas materialidades.

Outra inovação formal promovida pela escola vienense de música, e especialmente por Schönberg, é o procedimento nomeado *Klangfarbenmelodie*, que em alemão significa “melodia de timbres”, presente em *Tratado de Harmonia*, publicado pela primeira vez em 1911. Trata-se de uma alteração do eixo paradigmático da composição musical, com fixação no território dos timbres. Fazendo uso de uma nota, ou acorde, o desenvolvimento da composição se daria na transformação do timbre, por meio da passagem de um instrumento a outro, e não da altura.

Em diálogo com essas experimentações, em 1953, o poeta Augusto de Campos, publica o livro intitulado *poetamenos*, em que apresenta esse processo compositivo, transposto para o território da poesia, no qual os instrumentos são “frase / palavra / sílaba / letra(s), cujos timbres se definam p/ um tema gráfico-fonético ou 'ideogrâmico” (CAMPOS, p. 29). É importante ressaltar aqui que em 1973, ano de lançamento do disco *Araçá azul*,

Caetano Veloso, a partir de um sintetizador e de sua voz, irá sonorizar o poema “dias dias dias”, do referido livro, que apresenta o seguinte arranjo tipográfico:

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

A aproximação de Caetano Veloso com a poesia concreta é, portanto, registrada, em sua transposição do poema do universo da visualidade (ao menos como elemento marcante) para o da sonoridade. Essa passagem mostra como Veloso entra em sintonia com as transformações que o projeto concretista operava na poesia brasileira, bem como com a sua dimensão verbivocovisual, para usarmos a palavra valise proposta por James Joyce e traduzida pelos irmãos Campos.

Tendo circulado inicialmente no formato impresso, o poema é agora lido em sua tessitura sonora. A diversidade das cores que o compõem é traduzida em uma diversidade de timbres, de sons. Os espaços em branco correspondem aos silêncios que são ordenados em uma linha mais temporal do que espacial. O poema transforma-se pela leitura de Veloso, em partitura, que experimenta o lugar desafiador de leitor co-autor, na medida em que o incorpora à sua própria produção.

Na direção das mudanças ocorridas no universo da música ocidental no século

passado, outra grande transformação será realizada na França. No início da década de 1950, o engenheiro de som ligado à rádio estatal francesa, Pierre Schaeffer, se inscreverá na história da música de vanguarda, ou na história da reinvenção da música do século XX, a partir dos desenvolvimentos e constituição do movimento que será conhecido pelo nome de *musique concrete*. A própria nomeação desse movimento, que se define pela criação de um novo gênero musical já indica um princípio de organização de seu sistema de significação. Assim como os futuristas e dadaístas promoveram a suspensão dos códigos estéticos, enquanto dispositivos de restrição da arte, a ideia de concreção atesta sua predisposição ao experimentalismo tanto material quanto formal, como categoriza Philadelpho Menezes (2001). Em estreito diálogo com as assertivas de Luigi Russolo, mas circunscrito a um novo ambiente tecnológico, que já lhe havia legado a ampliação e consolidação mídias massivas, como a rádio e a televisão, bem como as tecnologias de registro, produção e reprodução acústica, Schaeffer ressignifica as paisagens sonoras das cidades ao manipulá-las em laboratório sonoro.

Essa mesma predisposição vai ecoar em outro movimento quase homônimo, como a poesia concreta, que também se define pela proposição de um novo gênero. De acordo com Cox e Warner, “Schaeffer called his new music 'musique concrete', in contrast with traditional 'musique abstraite', which passed through the detours of notation, instrumentation and performance”¹⁰ (2008, p.5). Segundo Arlindo Machado,

A música já operava com informação virtual muito antes de o termo entrar em circulação, colocado pelas atuais poéticas tecnológicas: enquanto notação musical numa partitura, ela era apenas uma possibilidade latente, mas a sua materialização dependia sempre da mediação de um instrumento e de seu executante. (MACHADO, 1996, p. 16)

O trabalho teórico da *musique concrete* é, em larga escala, realizado a fim de dar forma às experimentações empreendidas por seus integrantes. Dentre essas tentativas de formulação, se encontram as conceituações de *objeto sonoro* e de *acusmática*, por Pierre Schaeffer, importantes para a compreensão de seu projeto.

O primeiro conceito objetiva a constituição de um objeto de pesquisa. Negando as suposições baseadas no senso comum, Schaeffer pretende a definição do objeto sonoro em

¹⁰ “Schaeffer chamou sua nova música de 'musique concrete', em oposição à tradicional 'musique abstraite.’”

termos físicos e técnicos, destituindo-o de qualquer aura simbólica. Assim, tais objetos servem como determinação de critérios de análise para a composição.

Já o termo *acusmática* tem origem nos textos de Pitágoras nos quais faz menção aos procedimentos rituais das aulas ministradas pelo filósofo. Eram chamados de acusmáticos os discípulos que ouviam ao que Pitágoras proferia por trás de um pano, sem vê-lo. A acusmática, portanto, tenta definir as relações auditivas que se dão em ausência. Pierre Schaeffer propunha esse conceito abdicando de todas as transformações ocorridas desde seu primeiro uso:

Between the experience of Pythagoras and our experiences of radio and recordings, the differences separating direct listening (through a curtain) and indirect listening (through a speaker) in the end become negligible (2008, p. 78).¹¹

com isso pretendendo delimitar “the perceptive reality of sound as such, as distinguished from the modes of its production and transmission”¹² (2008, p. 77). Segundo Michel Chion,

By isolating the sound from the “audiovisual complex” to which it initially belonged, it creates favourable conditions for reduced listening which concentrates on the sound for its own sake, as sound object, independently of its causes or its meaning (2009, p. 18)¹³

Elaborando células rítmicas, por exemplo, a partir de registros colhidos nas estações de trem de Paris, Schaeffer além de propor uma nova compreensão da textura sonora, agora manipulável e passível de fixação, inicia na música uma ampliação de espectro e uma dinâmica da colagem, de escopo aparentemente mais realista, aproximando-se da teoria eisensteiniana da montagem.

Outro polo de irradiação do pensamento vanguardístico na música contemporânea foi John Cage, músico, poeta e ensaísta americano. Relacionando questões vinculadas,

¹¹ “Entre as experiências de Pitágoras e as nossas experiências de rádio e registro, as diferenças que separam audição direta (através de uma cortina) e audição indireta (através de um alto-falante) no final tornam-se insignificantes.”

¹² “a realidade perceptiva do som em si, distinguindo-os dos modos de sua produção e transmissão”

¹³ “Ao isolar o som do ‘complexo audiovisual’ a que inicialmente pertencia, criam-se condições favoráveis para a escuta reduzida que se concentra no som, em si, como objeto sonoro, independentemente das suas causas ou de seu significado”

inicialmente, às vanguardas históricas, assim como elementos das tradições religiosas orientais, John Cage pode ser considerado uma espécie de protótipo do poeta contemporâneo, subvertendo os limites normativos, e promovendo texturas híbridas.

Herdeiro de Russolo, dos poetas dadaístas e de Pierre Schaeffer, entre outros, Cage reelabora a compreensão do que é música e radicaliza o gesto auditivo como um princípio de composição. Segundo ele, “the composer (organizer of sound) will be faced not only with the entire field of sound but also with the entire field of time”¹⁴ (1973, p. 5).

Ampliando o conceito de compositor, agora entendido como “organizador de som”, Cage reforça as discussões levantadas por seus antecessores, e incorpora a noção de acaso dentro do campo fechada da composição musical. A escuta, a partir de então, se transforma no grande procedimento criativo, originado da escolha, do deslize dos focos de atenção, das sobreposições do universo acústico.

Pode-se afirmar, e essa é uma proposta deste trabalho, que toda a história da produção e circulação desses objetos em nossa sociedade, todo esse percurso, é trazido à tona por *Araçá azul* quando o colocamos na vitrola e nos sentamos para ouvi-lo enquanto o mundo se transforma.

2.4 Somemória: breve panorama

Inventar, por meio da linguagem, os objetos que sobrevivem impassíveis a qualquer ímpeto de domesticação, é uma das tônicas das histórias culturais do Ocidente. Dos registros pictográficos das cavernas à primeira sistematização de uma estrutura gráfica para representação das línguas faladas, há um percurso que subjaz em nosso imaginário aos princípios de posse projetados sobre a realidade.

A memória do som, até meados do século XIX, era exclusivamente resgatada pela letra, pelo sistema gráfico alfabético das línguas ocidentais. Apesar de serem documentados muitas narrativas em tradições de todo o mundo sobre a constituição de uma memória sonora, as condições materiais para sua realização só se deram recentemente. Um dos mitos que de

¹⁴ “o compositor (organizador do som) será confrontados não só com todo o domínio do som, mas também com todo o domínio do tempo”

algum modo previram sua consecução é o babilônico, que se relata a existência de uma “sala especialmente construída em um dos zigurates, onde os sussurros permaneciam para sempre” (SCHAFER, 2001, p. 133). Esse relato atesta a presença de um desejo de fixação anterior aos desdobramentos tecnológicos que assistimos.

Essa história dos registros sonoros e das alterações perceptivas promovidas por esses aparatos tecnológicos começa a se escrever no ano de 1877 com os primeiros sistemas de registro de Charles Cros e Thomas Edison. Antes disso, o mais próximo que tivemos da constituição de uma memória acústica, objetiva, em nosso repertório cultural foi o sistema gráfico europeu, originado na Grécia, que almeja a representação visual dos fonemas. Nele o leitor, ou operador do texto, defronta-se com suas possibilidades de realização no plano vocal e com sua liberdade de constituí-lo como outro texto, a partir de então sonoro. Desse modo, a execução em termos musicais, ou vocalização, pertence ao campo da imprecisão e exige exclusivamente do operador o domínio dos códigos gráficos.

Com a invenção dos aparelhos fonógrafos, que pretendem reproduzir o aparelho auditivo humano e registrar materialmente por meios mecânicos as informações acústicas passíveis de serem captadas, em fins do século XIX, o homem começa a estabelecer uma nova relação com algo com o qual convive desde seu nascimento: o som.

Com a popularização do equipamento de registro em fita magnética, nas décadas de 40 e 50, grandes transformações se operaram na música contemporânea: “Tape composition allowed the composer to bypass musical notation, instruments, and performers in one step.”¹⁵ (p. 5). Mudando o estatuto e a cadeia produtiva da música, eliminando registros e atores fundamentais que dinamizam sua estrutura, a fita magnética ampliou especialmente a noção de escuta, e, por conseguinte, de suas dimensões criativas. Tais mudanças de ordem paradigmática acabaram por abrir espaço, também, para a consolidação futura das poéticas sonoras.

Esse novo fenômeno transformará nossas relações com o mundo a partir da experiência acústica, que se liberta dos contextos imediatos de sua realização, produção. Para uma maior aproximação do fenômeno e sua delimitação, o músico e pesquisador R. Murray Schafer, em *A afinação do mundo* (2001), propõe o termo *esquizofonia*. O termo vem da junção dos vocábulos gregos *esquizo*, apartado, e *fonía*, som, e pretende abarcar o fenômeno

¹⁵ “A composição por meio de fita permitiu ao compositor ignorar notação musical, instrumentos e intérpretes, de uma vez só”

do escamoteamento do espaço-tempo de produção do som, isto é, “refere-se ao rompimento entre um som original e sua transmissão ou reprodução eletroacústica”. (p. 133)

Ao ouvirmos um disco de canções, sabemos que, com o artifício estereofônico, somos levados a uma espacialidade e a um não-tempo, que se sobrepõe ao nosso espaço-tempo de audição, e cujo objeto gerador de som se encontra em imagem. Essa relação de presença que é agenciada pela aparelhagem de reprodução, realiza o som que se mantém estocado, necessariamente. Assim, uma transmissão radiofônica expande o alcance da voz ou da banda que interpreta uma canção em estúdio, ou mesmo da canção já estocada, e então reproduzida, apartada de seus contextos originais. Os fenômenos a que se refere o termo esquizofonia são inúmeros, e cada vez mais ocupam espaços em nosso imaginário cultural.

Em uma apresentação musical, que mobilize todos os aparatos técnicos e artísticos que já conhecemos, com seu palco, luzes, amplificadores, sabemos que tudo que está sendo agenciado ali, à frente de nossos olhos e ouvidos, jamais poderá ser repetido, a despeito da ilusão promovida pela publicidade de que os intérpretes realizam seu disco, sua experiência de laboratório. Sob condições ambientais não controláveis, os espetáculos musicais, que são experiências de mediação radical, com o redimensionamento da voz, dos instrumentos, dos volumes, através da iluminação, são realizações não do registro fonográfico mas das músicas, de suas estruturas, de sua sintaxe latente.

Araçá azul portanto se inscreve nesse percurso da história do som, de seu registro, e indica a tomada de posse pela poesia de uma mídia, que até então poderíamos chamar de subutilizada. Ao realizar um disco de laboratório, sem nenhuma mistificação do que isso implica, e que dificilmente seria realizado ao vivo, em espetáculos, sob a atenção de um público em presença, Caetano Veloso parece optar por percorrer novos caminhos, opostos à estrutura comercial da indústria fonográfica, sem no entanto dela se desfazer.

A compreensão da ubiquidade do som em nossa sociedade, que prescinde da presença do corpo para ser reproduzida, e que se instaura em todos os estratos da vida cotidiana e das experimentações estéticas, parece motivar a execução desse grande desvio de percurso da história da indústria cultural e, ao mesmo tempo, da poesia experimental brasileira chamado *Araçá azul*.

2.5 Poesia sonora

Importante para se pensar a nova cultura auditiva do século XX, especialmente no que se refere ao campo da poesia, é o surgimento das poéticas sonoras, que se deixam abrigar pelo nome genérico de poesia sonora. Pretendemos analisar as relações históricas e materiais (tecnológicas) que contribuíram para a formação e realização da poesia sonora, relacionando esse processo às prospecções tropicalistas, levadas a cabo especialmente em *Araçá azul*.

Herdeira direta de todas as contribuições vanguardistas europeias, relacionadas à experimentação dos códigos, em sua ampliação ou abolição, nessa reconfiguração sintática e conceitual que lançou os mapas do experimentalismo contemporâneo, a poesia sonora é também um novo gênero (ou uma nova textualidade) originado de um desdobramento tecnológico, e exclusivamente conformado em seu ambiente tecnológico. Com o aparelho de registro e reprodução acústica por meio de fita magnética, os poetas puderam, enfim, se tornar “sonoros”.

As experiências de suspensão da discursividade imanente às línguas naturais, como a poesia fonética dadaísta, o futurismo italiano, e a poesia *zaum*, ou transmental, do cubofuturismo na Rússia, são antecessores diretos da poesia sonora. Movidos pela tensão do intuito construtivo-desconstrutivo das radicalizações vanguardistas, esses poetas reivindicaram o espaço do ruído e das materialidades puras da língua (o som) como objeto de operação poética. Em diálogo tanto com as culturas populares, quanto com os novos elementos das cidades, as poéticas fonéticas são um desvio do percurso que informava muitas das intenções construtivistas da época.

Ao reduzir toda a poesia às suas materialidades primeiras, como a letra e o som, abdicando de todas as profundidades, de toda a ideologia herdada de uma cultura humanista decadente, abre-se um vasto campo a ser mapeado. No entanto, todo o esforço fonético estava vinculado à vocalidade e a sua transitoriedade imanente, bem como a uma visualidade representacional, que em nada se referia a sua presença sonora.

Projetados contra o ar, os sons se extinguíam, deixando sua marca na audição de seus receptores, e a sua ordenação tipográfica não carregava elementos diretamente a eles relacionados, por serem apenas representações visuais. Em todas as manifestações dessas propostas elaborativas, surge como hegemônica não só a materialidade sonora que constitui o

poema, mas também a temporalidade implicada por ela, e a sua impossibilidade de documentação. De acordo com Philadelpho Menezes,

Antes mesmo da palavra, a experimentação no Dadá se baseava na exploração da voz enquanto elemento puro e primordial da expressão poética, o que conduziu sua poesia ao campo do experimentalismo fonético, onde o próprio léxico se via destruído, para dar lugar ao som enquanto matéria-prima do poema. (MENEZES, 2001, p. 142)

Escolher determinada matéria-prima implica não só uma seleção de formas, mas também de relações de espaço e tempo, de maturação e operabilidade. O som, antes da popularização dos aparelhos de registro por fita magnética, é a matéria-prima menos acondicionável e, sendo assim, a que cria mais obstáculos para sua organização e fruição. No entanto, esses projetos também trazem consigo o ímpeto de realização de uma comunicação direta, não mediada, pelo sistema de valores conceituais, pelos sistemas de significação, que se torna mais aparente na poesia *zaum*, que consiste

na abolição da sintaxe em associação com a recuperação da dimensão fônica do poema, onde a desordem e a ausência de significados devem conduzir a um estado psicológico que prepare o advento de uma língua virgem. (MENEZES, 2001, p. 144)

No Brasil, manifestações desse teor não existiram até a consolidação das mídias massivas e de seu aparato tecnológico. Alguns poetas modernistas, como Raul Bopp, Mário de Andrade e Jorge de Lima, se apropriaram de fragmentos das poéticas extraocidentais, aproximando-se de suas textualidades e vazios conceituais, elementos alienígenas que se organizam de forma híbrida. Contudo, o caráter dessa pesquisa era antes de catalogar, constituir inventários das culturas populares, ainda sob o influxo europeu do primitivismo, do que uma radicalização das materialidades de que se serviam.

Outro fenômeno interessante para a compreensão dessa cultura auditiva no Brasil é a imagem de Gregório de Matos. Em nossa historiografia, o poeta barroco se inscreve como um dos emblemas das hibridações de códigos e mídias. Educado em Portugal, em pleno processo de consolidação da cultura tipográfica, Gregório de Matos afirma em território brasileiro,

destituído da organização gutenberguiana da sociedade, onde novas relações se estabeleciam com base na economia colonial, um procedimento híbrido de circulação de seus poemas que remonta às tradições medievais dos trovadores e jograis. Esse dado é importante para a compreensão do que mais tarde viria a gerar uma das tônicas da poética tropicalista: a síntese entre poesia e tecnologia.

Caetano Veloso, no LP intitulado *Transa* (1970), gravado e lançado em seu exílio londrino, transforma parte de um soneto de Gregório de Matos em uma canção, acrescentando ao texto inicial outros registros de tradições iletradas. “Triste Bahia”, assim, por meio da simulação de um princípio de circulação original do poema de Gregório, evidencia as tensões que forjam as produções poéticas nascidas na colônia, e que acabam por estabelecer diálogos com outras temporalidades que não correspondem às do texto original. Levada à espacialidade e temporalidade do registro fonográfico, o simulacro de Gregório de Matos, performado por Caetano Veloso em seu exílio, sobrepõe diversos planos representacionais e constitui um ideograma vivo da poesia experimental brasileira.

No que concerne especificamente às relações entre poesia e som, o principal polo de reflexão é o poeta e ensaísta brasileiro Philadelpho Menezes, pioneiro nos estudos sobre a área, especialmente no âmbito do experimentalismo poético do último século. Em sua compilação de textos referenciais da poesia sonora, livro organizado sob o título de *Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX* (1992, p. 10), podemos ler na apresentação:

A Poesia Sonora se apresenta como um novo modo de pensar a poesia como a arte da vocalidade não domada pela linguagem comunicativa e letrada, e sim libertada num espaço de a-comunicabilidade (não anticomunicabilidade) através da criação de uma língua (um racional código aberto) que não carrega significados mas somente sua própria presença no mundo.

Nessa mesma direção, as pesquisas de Paul Zumthor destacam a vocalidade como espaço de investigação ainda em construção, que exige dos estudos na área contínuos deslocamentos das definições consagradas de poesia que a restringem ao universo da letra, do impresso: “Em meio às outras poesias – orais ou não – com as quais ela coexiste, é por oposição a elas que a poesia sonora encontra sua legitimidade e sua função histórica” (2005, p. 151). E assim Zumthor define seu princípio metodológico, ao se debruçar sobre a presença

da voz em nossa cultura:

Jogamos com sutilezas infinitas opondo à voz o silêncio de onde ela emerge, e depois onde ela submerge novamente; — ou, por outra, a garganta imitará um som natural, um dos ruídos do mundo, do qual ela vai se apropriar e vai transmutar naquilo que ela é; ou ainda, explorando a multiplicidade real dos registros sonoros captados por nosso ouvido, vai praticar, seja uma colagem [...], seja uma montagem, no sentido que Eisenstein dava ao nome; combinação semanticamente motivada e que exige “leitura”; — enfim, de maneira mais radical vamos proceder à análise fonemática, à desconstrução dos sistemas acústicos significantes, e à recomposição de seus elementos em novas harmonias, insuspeitadas. (2005, p. 153)

Nesse mesmo texto, Zumthor recupera a importância das experiências das vanguardas históricas, em especial as do Futurismo e do Dadaísmo.

Poetas-pesquisadores, herdeiros dessas vanguardas, como Henri Chopin e Pierre e Ilse Garnier, no início da segunda metade do século XX, apropriam-se de instrumentos de registro acústico surgidos na época, para radicalizar a experiência de produção e percepção sonora do homem. Deste modo, recriam o universo do que denominamos poesia, incorporando a seu programa a pesquisa de novas possibilidades de elaboração poética. O poeta francês Henri Chopin, um dos pioneiros nesse campo de experimentação, reforça a novidade do fenômeno e, ao mesmo tempo, compara-o à mesma circunstância em que se dá a instauração do registro escrito como suporte para a materialidade do poema:

A voz aparece realmente pelos anos 50, no momento em que ela pode se ouvir a si mesma. Desde então o gravador “entra na boca” quase naturalmente, advinha-a, apreende-a e descobre suas forças vocais. O fenômeno é tão misterioso quanto o nascimento do poeta que, outrora, soube submeter-se à escritura. (apud MENEZES, 1993, p. 62).

Toda a transformação do domínio sonoro se deve a suas formas de circulação e estocagem. Comparar o surgimento da escritura, tal como a conhecemos hoje, ao surgimento da fita magnética, não nos parece desacertado, mas atinge exatamente o ponto fundamental das transformações que essas tecnologias operam. Segundo Zumthor, “fixando o som vocal, elas permitem sua repetição indefinida, excetuando-se qualquer variação. As condições naturais do seu exercício se acham assim alteradas” (ZUMTHOR, 2005, p. 29).

As pesquisas que objetivam analisar o fenômeno da vocalidade realizam um deslocamento significativo do eixo estruturante de nossa cultura. A sedimentação da letra como fundamento último das relações humanas estabelece um “esquecimento” sistemático e oficial das individualidades. Segundo Zumthor, “em razão de um antigo preconceito em nossos espíritos e que performa nossos gostos, todo produto das artes da linguagem se identifica com uma escrita, donde a dificuldade que encontramos em reconhecer a validade do que não o é” (1997, p. 11), processo que ratifica “[...] a antiga tendência de sacralizar a letra” (p.11) que cultivamos.

No Brasil, a presença da voz tornou-se marca característica de nossa cultura. As tradições populares fundamentadas na figura dos cantadores, marcadas pela não inserção no mundo da letra, mantêm-se como exemplo material do fenômeno imanente da sublevação da voz. A poesia, que sempre o foi, mas que, por fim, se denominou *sonora* não só se concentra nas pesquisas do texto partituralizado, isto é, à espera de sua atualização no plano do som, mas também da utilização improvisada do aparelho fonador. No entanto, o código da escrita que inicialmente a suporta, em seu aspecto verbal, precisa ser adequado a uma nova perspectiva de vocalização, tendo em vista o antagonismo que os poetas sonoros estabeleceram com a civilização da escrita. Nesse contexto, podemos compreender melhor as experimentações de Caetano Veloso nos dois casos anteriormente mencionadas: a apropriação do poema de Gregório de Matos e a sonorização do poema de Augusto de Campos.

Todas as definições acima apresentadas destacam um traço que se configura como pertencente a essas elaborações e que exigem do pesquisador um contínuo deslocar-se entre áreas afins, uma vez que “[...] a poesia sonora, saída de pesquisas fonéticas, tenha testemunhado muito cedo uma tendência a englobar os códigos expressivos de outras artes” (ZUMTHOR, 2005, p.153).

2.6 Objeto não identificado

A dificuldade em se aproximar dos trabalhos de Caetano Veloso e dos repertórios que os informam, tanto em seu aspecto conceitual, quanto metodológico, é a mesma que as obras de arte contemporânea apresentam para o pesquisador. A instabilidade de seus valores, dado

que se configura como seu elemento constitutivo, é um índice de sua recusa também aos sistemas de significação consolidados. Na canção “Não identificado”, que em muitos planos se aproxima das baladas sentimentais da Jovem Guarda, pertencente ao disco de 1969, os seguintes versos de Caetano Veloso:

Minha paixão há de brilhar na noite
No céu de uma cidade do interior
Como um objeto não identificado

parecem anunciar o trânsito contínuo e os processos em que consistem sua obra. Comparando seu fazer poético aos discos voadores (chamados de OVNI, “objetos voadores não identificados), e se apropriando da contiguidade da palavra disco com a imagem do alienígena, nos vemos numa encruzilhada entre os fluxos da cultura *pop*, da ciência, da música popular, e dos processos de desautomatização, sugeridos pelas vanguardas.

O poeta e ensaísta Philadelpho Menezes, em importante ensaio para as discussões acerca das relações entre poesia, tecnologia e vocalidade, intitulado *A oralidade no experimentalismo poético brasileiro*, pretende definir os motivos para o não surgimento no Brasil de fenômenos como os acontecidos na Europa e que se rotulavam pelo nome de poesia sonora. No entanto, ao declarar que “os poetas [brasileiros] não tiveram a civilização da escrita contra a qual se devia lutar para por em prática a abertura sígnica e a diversidade viva que o falar propicia, com sua natureza errática e indomável” (1997, p. 275-276), Menezes minimiza a mudança paradigmática operada pelos poetas modernistas, principalmente por Oswald de Andrade, na remodelação das relações entre a vocalidade e a escrita, e tampouco seus desdobramentos com o tropicalismo, e o que poderíamos chamar de pós-tropicalismo. Se preferimos pensar em termos de poéticas sonoras, ao invés de nos limitarmos ao conceito de poesia sonora, como o próprio Menezes prefere, não poderemos deixar de lado as questões que se devem mobilizar ao pensar nesse fenômeno inscrito no lugar histórico e cultural chamado América Latina.

Ao pensarmos no surgimento das poéticas sonoras do pós-guerra europeu, enquanto processo reativo às determinações do estado de direito e ao engessamento das codificações da poesia, limitamos o campo de abrangência do fenômeno. Poetas sonoros, como Henri Chopin,

propuseram novas formas de produção e novas possibilidades advindas dessa nova mídia.

Philadelpho Menezes, no texto acima citado, declara que Caetano Veloso, com *Araçá azul*, “conseguiu alcançar formas verdadeiramente experimentais que se assemelham muito a poemas sonoros” (1997, p. 277). Essas aproximações se dão especialmente com as experiências sonoras em que há um apagamento das estruturas declamatórias, e que também que se ausentam da formatação da música popular. Menezes prossegue elencando circunstâncias que impediram a formação da poesia sonora no Brasil. Entre elas está

A oralidade popular e 'inculta', que, ao mesmo tempo em que recebe a influência da 'alta cultura' por meio dos produtos do mass media, infiltra-se na cultura escrita através do emprego dos meios técnicos (1997, p. 276)

Outra das circunstâncias para Menezes foi “a presença da música popular brasileira, a chamada música de consumo, que se serve historicamente deste cruzamento do 'baixo' e do 'alto' que se processa no *mass media*.” (1997, p. 276) É justamente nesse conjunto de fatores, aqui referidos em sua negatividade, que a obra de Caetano Veloso e alguns outros compositores (especialmente os tropicalistas) se encontram.

A poesia sonora, assim como surge na Europa, encontra uma enorme barreira ao ser confrontada com a tradição hegemônica da canção popular no Brasil, na perspectiva do poeta e pesquisador paulistano. Dos rituais e festas das tradições populares, eminentemente coletivas, às audições silenciosas do rádio e da televisão, se consolida uma outra espécie de cultura auditiva que impossibilita uma experimentação que radicalize e deforme alguns de seus elementos constitutivos.

A delimitação desse conceito, de poesia sonora, que implica uma definição de gênero, suporte, etc. encontra seus limites nas tradições que informam nossos repertórios culturais. Com uma história diversa, forjado sob a efígie de uma sociedade constituída em que as discrepâncias são indisfarçáveis, uma cultura iletrada de grande força ainda que nos meios oficiais e, portanto, letrados, e com os atrasos nos projetos modernizadores, a poesia brasileira tem grande parte de seus repertórios anexada à tradição das canções.

Nesse amplo e complexo cenário o tropicalismo fará uma nova medição nessa balança e imprimirá a necessidade do estabelecimento de novos parâmetros. A canção se

revestirá de possibilidades originadas das pesquisas formais da música eletroacústica ou concreta, ou dodecafônica, bem como do rock'n'roll, e as letras que serão projetadas em milhares de rádios e vitrolas do Brasil farão referências à poesia concreta e a seu repertório, assim como a compositores populares, a tradições populares, e a indústria cultural, sem hierarquias.

2.7 Sons-poema, letras-poema

Em ensaio pioneiro no Brasil sobre a obra de Kurt Schwitters, Mário Faustino em 1958 anuncia o termo “sons-poema” de que faremos uso nesta seção. A expressão nos parece interessante por anunciar uma ampliação dos elementos passíveis de constituição do poema. Essa expansão do domínio poético nos levaria a falar em poemas que se organizam por meio de sons, de letras, de luz, etc. Especialmente através de sons (mas não apenas como veremos no terceiro capítulo), de sua concretude, estabelecendo diálogos com outros elementos, se faz *Araçá azul*.

Na quarta peça do LP, intitulada “Gilberto misterioso”, nos deparamos com uma vocalização de um texto saturado de paronomásias. Esse núcleo verbal, “gil em gendra / em gil rouxinol”, é mais uma das apropriações do disco e investe nas relações entre o texto impresso e o texto sonoro, suas aproximações, limites e planos de fuga.

A peça é assinada por Caetano Veloso e Sousândrade, poeta maranhense de fins do século XIX, reabilitado pelos irmãos Campos, no famoso trabalho crítico *Re-Visão de Sousândrade* (1982). O estranhamento promovido pela autoria da peça parece ser mais artifício velosiano de deslocamento dos horizontes de expectativa de seu público. Aqui a rede de citações promovidas pelo tecido sonoro extrapola as compartimentalizações cronológicas, de gênero artístico e de mídia utilizada.

O verso é retirado do Canto X de *O Guesa Errante*, poema épico escrito por Sousândrade ao longo de sua vida, da 72ª estrofe da seção nomeada pelos irmãos Campos de *O Inferno de Wall Street*. Grande parte do estudo de *Re-visão* é baseado nas inovações formais e temáticas realizadas por Sousândrade, destacando-se o caráter pioneiro da referida seção.

Segue a estrofe em questão abaixo:

(W. Childs, A.M. elegiando sobre o filho de Sarah Stevens:)

— Por sobre o fraco a morte esvoaça...
Chicago em chamma, em chamma Boston,
De amor Hell-Gate é esta frol...
 Que John Caracol,
 Chuva e Sol,
Gil-engendra em Gil rouxinol...
Civilização... ão!.. *Court-hall!*

(2009, p. 259)

Lançando mão de recursos pouco convencionais, e desviando-se de uma sintaxe discursiva, a estrofe se constrói a partir de uma organização ideogramática. Muitas informações e imagens nos são dadas de modo simultâneo, ou, ao menos, tentam criar essa ilusão de simultaneidade. Augusto e Haroldo de Campos destacam a experimentação sonora realizada por Sousândrade nessa seção de seu poema:

O que o autor chama de *toada monótona e grosseira*, para prevenir-se contra a incompreensão de seus contemporâneos, não é senão um agílimo sentido de ritmo funcional, comensurada aos propósitos do texto: sínopes, contraponto de versos curtos, ecos e contrastes, algo como um “estilo staccato” enfim. (1982, p. 87)

A agilidade do *staccato*, termo pertencente ao universo da música¹⁶, com o qual se faz analogia com o texto poético escrito é também uma interrupção ou alteração do estatuto de uma sintaxe, de uma contiguidade imanente a ela. O “sonorismo” sousandrino se relaciona à prospecção de possibilidades verbais a partir de uma nova compreensão de sua elaboração, ou seja, seus poemas tem uma organização que, muitas vezes, é pautada pelas aproximações sonoras, não pelos nexos semânticos. Trata-se de uma poesia que, como destaca os irmãos Campos, no trabalho acima referido, antecipa procedimentos das vanguardas do início do

¹⁶ Definido de acordo com o *Dicionário de Música Zahar* (1985) como “instrução para indicar que as notas assim marcadas (com pontos) devem ser tocadas de modo ligeiramente mais breve que seu valor de tempo normal, com pequena pausa entre elas” (p. 364)

século XX e se distancia das normas compositivas predominantes do período em que foi produzida.

No encarte do LP, há apenas a indicação do núcleo verbal a ser vocalizado, com a seguinte disposição tipográfica convencional:

gil em gendra
em gil rouxinol

Apesar da curta extensão do trecho citado de Sousândrade, muitas outras vocalizações e registros sonoros estão presentes na peça. É curioso notar que apenas alguns dos textos que aparecem na peça se nos mostram em sua forma tipográfica, indicando os percursos seguidos pelo autor e suas escolhas. A incorporação do texto escrito, na forma de encarte do disco, não é feita como correspondência entre som e letra, antes parece ressaltar suas diferenças intraduzíveis na medida em que a escrita exclui muitas sutilezas da sonorização das palavras e também incorporação do que não é palavra. Há, portanto, uma reflexão acerca da relação entre o oral e o escrito e também sobre as diversos modos de pensarmos a oralidade.

Como se pode observar, o trecho, composto por um dístico de versos curtos, em que são ordenadas poucas palavras, poucos sons: gil, em, gendra, engendra, rouxinol. A repetição, recurso sonoro por excelência, constrói o ritmo do dístico, em que o “em” liga-se à “gendra” formando sonoramente o verbo “engendrar”. No entanto o sentido permanece aberto.

Retomando a distinção proposta por Lévy (1996), de oralidades primária e secundária, podemos perceber que os processos de elaboração da textura sonora, sempre se vinculam a registros escritos. A palavra escrita se faz, não mais de modo hierárquico, no qual figura soberana, como um plano de percepção. A coexistência dessas instâncias atesta a grande complexidade das poéticas contemporâneas, especialmente das sonoras. De acordo com Paul Zumthor,

[...] o uso da escrita implica uma disjunção entre o pensamento e a ação, um nominalismo natural ligado ao enfraquecimento da linguagem como tal, a predominância de uma concepção linear do tempo e cumulativa do espaço, o individualismo, o racionalismo, a burocracia... (2005, p. 36)

O trecho de Zumthor é bastante crítico no que concerne aos limites que a escrita impõe a nossa relação lúdica com as palavras, relação esta que é retomada pelas poéticas sonoras. As poéticas sonoras acabam por retomar um ideal de presença que se ausenta do registro escrito. Com o objetivo de operar a convergência entre as instâncias dos planos significativos, substituindo as hierarquizações impostas pelo regime da letra, a poesia que se vale do uso do som e, em consequência disso, da voz, ocupa um papel especial na contemporaneidade, em que diversos registros da oralidade convivem com suas tensões. Ainda segundo Zumthor

Em um mundo de oralidade primária, o poder da palavra só tem como limite sua impermanência e sua imprecisão. Em regime de oralidade secundária, a escritura dissimula, sem muito sucesso, essas fraquezas. A oralidade mediatizada assegura a exatidão e a permanência, às custas de uma submissão à quantidade e aos cálculos dos engenheiros. (ZUMTHOR, 2005, p. 30)

É nesse quadro de oralidade mediatizada, em que opera a maior parte do conjunto que promove a ascensão da nova cultura auditiva, como a televisão, o rádio, o cinema, etc. Em *Araçá azul*, a presença do registro sonoro em convívio com o texto escrito (o encarte é parte importante do disco), nos oferece a possibilidade de refletirmos sobre a palavra poética e seus trânsitos pela letra, pelo som, pela imagem.

2.8 Um épico meândrico

O título desta seção está relacionado a outro poeta contemporâneo de Caetano Veloso e de grande relevância para o pensamento poético tropicalista. Waly Salomão responde a uma pergunta sobre seu livro *Me segura qu'eu vou dar um troço*, também de 1972, com as seguintes palavras, que serão incorporadas como prefácio do mesmo livro nas edições futuras: “O meu é um curso enviés torto oblíquo de través. O meu é um fluxo MEÂNDRICO” (2005, p. 136). Sua definição, de seu projeto poético, ecoa no ensaio “A praia da Tropicália”,

pertencente ao livro *Armarinho de miudezas* (2005), quando intenta definir a Tropicália, a partir da mesma imagem: o meândrico¹⁷.

Meandro é um termo da geografia e se refere às curvas realizadas pelo leito de um rio. Os desenhos em zigue-zague se devem às dinâmicas de acúmulo de materiais sólidos que impedem a passagem das águas e mudam seu percurso. Essa imagem da sinuosidade é de grande valia para analisarmos as tendências de uma provável poética tropicalista, que a ela se refere, e se em sua imagem se projeta.

Uma das peças que nos parecem mais exemplares para a compreensão do fenômeno tropicalista – enquanto agenciamento de contradições, de percursos insuspeitados, de transformação dos paradigmas criativos e de fruição – é a peça intitulada, de forma irônica, “Épico”.

Em “Épico”, penúltima peça do disco aqui analisado, configura-se como um construto em que diversos planos de registro sonoro coexistem. Aos rumores do tráfego da Avenida São Luiz da capital paulista, sobrepõem-se as passagens orquestrais elaboradas por Rogério Duprat, que trazem ecos do poema sinfônico “Assim Falava Zaratustra”, de Richard Strauss, corrompida pela estrutura rítmica de uma fanfarra, tornando orgânico e indissociável, portanto, ambos os planos escriturais. Superando também a dicotomia entre o registro “puro” e o “impuro”, a faixa estabelece um diálogo antropofágico em sua estrutura interna.

Ao iniciar sua vocalização, Caetano Veloso executa uma frase baseada nos padrões melódicos dos cantadores nordestinos. No entanto, as imagens que se produzem criam fortes contrastes, como podemos ver abaixo:

ê, saudade

Todo mundo protestando contra a poluição

Até as revistas de Walt Disney

Contra a poluição

¹⁷ “A Tropicália nasceu de um rio de humus generoso. É o desembocar MEÂNDRICO do atelier de Ivan Serpa, do círculo Mário Pedrosa, do suplemento JB, do neo-concreto, da teoria do não-objeto, da ideia de superação do espectador, do bicho de Lygia Clark, da arquitetura das favelas, do buraco quente, das quebradas do morro da Mangueira, do Tuiuti, da Central do Brasil, dos fundos de quintais da Zona Norte, do mangue, do samba, da prontidão, da liamba e outras bossas” (SALOMÃO, 1993, p. 43).

Parecendo se tratar de um canto melancólico, saudoso (“ê, saudade”), que pertence ao mesmo tropos da representação do cantador nordestino, a que se acresce as condições de imigrante, flagelado, nos repertórios culturais brasileiros, o texto indica outro percurso e outra solução. A voz se direciona para a criação de uma ambiência urbana que se opõe a seu lugar previsível, rural. À imagem da saudade, justapõe-se as do protesto e da poluição, elementos que não fazem parte do horizonte de expectativas de seus leitores-ouvintes, mas a oposição pode ser pensada como demanda do par rural-urbano.

No plano exclusivamente sonoro, percebe-se o desfazimento do plano musical, em sentido estrito, com a ascensão de um ruído indistinto. No encarte do disco, encontramos nos créditos da peça a menção à “Av. São Luiz”, como um dos “instrumentos” tocados para consecução da música.

A consonância entre os ruídos realizados pela organização sonora da peça e da imagem que se deixa enunciar pela voz de Caetano Veloso é um dado, aparentemente, realista. Vocalizar e realizar por meio da máquina o ruído da alteridade são processos que se equivalem na textura sonora.

Logo na sequência anuncia-se a participação de um elemento pertencente à cultura massiva, que traz em seu bojo o caráter imperialista e hegemônico. Walt Disney, nome popularizado por meio da intensa circulação de suas histórias em quadrinhos e também de suas realizações cinematográficas, foi um desenhista empreendedor que constituiu uma das maiores indústrias do entretenimento do mundo, nos Estados Unidos.

Ao justapor elementos de repertórios bastante distintos, como o da ausência, da melancolia, o da infância e do consumo, e ainda o do protesto, a peça que resulta é fundada de modo contrastante, e ao mesmo tempo anuncia processos constitutivos de sua própria elaboração, e de sua visada crítica.

O “protesto contra a poluição” cria um efeito especular, que sugere uma auto-referência que se estenderá por todo o resto do texto verbal da peça. As revistas de Walt Disney, saturação do politicamente correto, da assepsia dos comportamentos, de sua serialização e disseminação na colônia, é a voz que se opõe à poluição, não só representada, mas apresentada no tecido sonoro, através das buzinas e dos motores de carros incorporados, e da degeneração da apoteose do início da faixa em fanfarra.

Parecendo tanto simular a resposta conservadora de seu público, quanto sua própria

motivação, Caetano Veloso coloca no centro da questão a própria peça sonora, e em consequência disso, o próprio disco.

Na segunda seção do poema, ouvimos o seguinte texto:

ê, Hermeto

Smetak, Smetak & Musak & Smetak

& Musak & Smetak & Musak

& Razão

Mais uma vez desviando as expectativas que geravam tanto em torno do título da peça, e depois do anúncio de um tropos consagrado em nossa historiografia literária, a “saudade” é substituída, como numa espécie de ilusionismo sonoro, por “Hermeto”, numa referência ao músico experimental alagoano Hermeto Pascoal.

Logo após, duas palavras de sonoridade incomum são apresentadas de forma reiterativa, de modo harmônico, o que sugere uma interpenetração entre elas, e assim sua fusão tanto conceitual quanto sonora. Vale acrescentar que o último fragmento sonoro estabelece uma indefinição quanto ao sentido do sintagma, que ora soa como “e razão”, ora como “irrazão”, neologismo derivado de irracionalidade. As duas palavras, na verdade, são referências a campos completamente distintos no campo da cultura auditiva do século XX.

Anton Walter Smetak, músico e compositor suíço radicado na Bahia a partir de 1956, figura no panorama de nossa música contemporânea como um mestre experimentador. Desenvolveu sua obra a partir da conceito de microtom, que procura pesquisar novos padrões ou valores para o estudo dos sons a partir de uma organização de um novo sistema musical, não mais baseados nos 12 tons tradicionais, a fim de expandir os processos perceptivos e, por conseguinte, a consciência do ouvinte bem como a do intérprete.

Em 1975, Caetano, junto com Roberto Santana, produziu o primeiro registro fonográfico do trabalho de Smetak, e lhe faz referência ao se identificar com suas pesquisas. Em suas palavras: “a música de SMETAK me estimula e eu acredito que deva ser do mesmo modo estimulante para tanta gente que, no Brasil hoje, tem tantos interesses e preocupações semelhantes às minhas” (p. 158).

Reconhecido também por suas obras híbridas que denominou por plásticas-sonoras, que consistiam em objetos pertencentes ao entrelugar criado entre a escultura e o instrumento musical, é importante salientar que Smetak participou da Mostra Nova Objetividade Brasileira, em 1967, exposição fundamental para se compreender as discussões da arte brasileira do período. Hélio Oiticica relata sua participação no texto seminal “Esquema geral da nova objetividade”.

Já *musak*, ou *Moozak*, como prefere R. Murray Schafer, é um termo que designa a partir dos anos 60 nos Estados Unidos as músicas ou texturas sonoras que servem como *background* para lojas, elevadores e ambientes de espera. Seu surgimento opera um desvio de figura e fundo no panorama da música Ocidental, isto é,

No decorrer da História, a música sempre existiu como figura – uma coleção de sons desejáveis, aos quais o ouvinte dedica especial atenção. O *Moozak* reduz a música ao fundo. [...] O *Moozak* é música para não ser ouvida. (2001, p. 140).

Esses mecanismos de sobreposição das qualidades naturais de determinado espaço acústico garantiriam conforto àqueles que nele se encontrassem, assegurando de algum modo uma espécie de paraíso artificial para os transeuntes. Não bastando não ser ouvida, *musak* oblitera as paisagens sonoras reais.

Ao tempo em que aproxima duas órbitas completamente distintas, Caetano Veloso as harmoniza em sua vocalização. As imagens antagônicas que se apresentam perdem seu caráter opositivo quando da vocalização que opera, em que os embaralha, e que nos leva a pensar em algum pertencimento de uma palavra em outra, tendo em vista que se contaminam pela analogia sonora. Assim, portanto, estaríamos diante de um emblema tropicalista de superação da visão dicotômica do mundo e da valoração processual.

Assim que se encerra essa vocalização a parte orquestral se faz presente na peça. A partir de então se manterá incidentalmente, assumindo maior proporção no final da peça.

Logo em seguida ouvimos mais uma vez a mesma frase melódica que enuncia:

ê, cidade

Sinto calor, sinto frio
Nordestino do Brasil?
Vivo entre São Paulo e Rio
Porque não posso chorar

Em um jogo agora paronomásico, “saudade” se transforma em “cidade”, e em vez de lançar um olhar para o passado, para uma paisagem ausente, como antes, a nova imagem circunscrive a voz poética num espaço específico, urbano e delimitado.

Essa nova paisagem agencia oposições que se refletem no jogo metonímico “sinto calor, sinto frio”, como estados que suscitam o desconforto e nunca o consenso. A tensão se traduz mais adiante com o questionamento no qual a palavra nordestino é fraturada a fim de evidenciar sua contiguidade com a ideia de destino, grafada portanto “*nordestino*” com a distinção em itálico. A discrepância das relações de produção que se consolida no século XX entre o Sudeste, mais especificamente Rio de Janeiro e São Paulo, e o restante do País, informa esse fragmento da imagem. O *destino* anunciado, que reflete uma tendência messiânica e ao mesmo tempo apocalíptica, é apresentado de forma risível. A causa do nomadismo entre as capitais econômicas e culturais do País se reduz a uma impossibilidade de chorar, que aqui poderia ser compreendido como gesto de comoção.

Mais à frente, podemos ouvir as seguintes palavras em mesmo padrão melódico:

ê, começo

Destino eu faço não peço
Tenho direito ao avesso
Botei todos os fracassos
Nas paradas de sucessos

nas quais percebemos o uso de um procedimento em que a corrosão das estruturas mercadológicas na qual a própria obra se insere parece ser sua efígie. Anunciando-se como aquele que alimenta a indústria dos “fracassos bem-sucedidos”, essa voz poética dialoga agora

com a estrutura externa que o torna mercadoria evidenciando sua posição de agenciador e produto simultaneamente.

Misturando-se às participações incidentais da orquestra que começa sua gradação final, Caetano Veloso executa sua última participação vocal na peça enunciando “ê, João”, em referência explícita e recorrente no restante de sua obra a João Gilberto. Após a vocalização dos quatro blocos de textos verbais, e da última interjeição e evocação, aos quais nos referimos, a orquestra retoma o tema da abertura e finaliza a peça com uma explosão ruidista.

A peça constitui uma espécie de revisão por Caetano Veloso de sua própria obra que se inscreve no percurso tropicalista, e indica saturações e desdobramentos possíveis. Em um plano mais genérico, indica a forte tendência à metalinguagem do tropicalismo.

Com a remissão a um gênero clássico de poesia, essencialmente narrativa, e que objetiva o relato de heróis e de mitos fundadores, presente no título, esboça-se uma espécie de ensaio sonoro, com suas sinuosidades, seu caráter meândrico. A poética tropicalista cujo programa se ensaia em “Épico”, se faz nas curvas de um leito que oscila entre Smetak e Musak, inscrevendo-se no turbilhão sonoro do século XX.

3 NA PRAIA DAS TROPICÁLIAS

3.1 Oswald tropical

O início do século XX foi um momento de grandes transformações agenciadas por atividades transgressoras nascidas no território da arte e do comportamento, cujos influxos ainda hoje sentimos. Com as vanguardas históricas, os parâmetros consagrados de produção, circulação e recepção da arte foram postos em questão, e novas proposições ocuparam esses espaços, mesmo que de modo conflitantes entre si. A multiplicidade de projetos corresponde a uma multiplicidade ainda maior de obras e autores, que nem sempre se deixaram formular em plataformas organizadas de criação poética. Desse modo, a arte, emancipada de seus padrões e de seu código retórico, tornou-se um conceito polivalente, fluido, que traz em si uma indefinição difícil de ser transposta.

O resultado desse acúmulo de técnicas, imagens e comportamentos se torna mais visível com o aparecimento das poéticas experimentais do pós-guerra, que mobilizam os códigos legados tanto pelas repositórias das poéticas clássicas, quanto das inúmeras vanguardas que alimentaram o imaginário do século, forjado pelas poéticas de invenção. Abdicando do aparato retórico e mistificador das poéticas clássicas, assim como das utopias gestadas pelas vanguardas históricas, ou relendo-as a partir de outra perspectiva imposta pelas novas condicionantes econômicas e culturais da segunda metade do século XX, o poeta se vê diante de um grande mercado, em que as conjunções e disjunções da história da arte se dispõem a seu consumo.

No Brasil, grandes abalos sísmicos no território da arte também se fizeram sentir, especialmente com a realização da Semana de Arte Moderna em fevereiro de 1922, no qual se começou a desenhar uma plataforma de suspensão do pacto colonial da circulação dos bens culturais e de afirmação de um projeto cosmopolita de arte. Agregando um grande número de artistas plásticos, músicos e poetas, esse evento entrou em confronto direto com as tendências conservadoras da sociedade brasileira. Desse grande grupo, desponta um poeta que assumirá para si a responsabilidade de reinventar o imaginário da poesia experimental no Brasil, em suas dimensões técnicas, políticas e culturais: o poeta paulista Oswald de Andrade.

Oswald de Andrade fomenta a discussão acerca das relações que informam as poéticas brasileiras, historicamente definidas por seu caráter colonizado. Diante da eclosão e institucionalização de práticas produtivas extremamente convencionais, como a do grupo

parnasiano, que se pautava no elogio indistinto à cultura letrada europeia, Oswald de Andrade, por meio de sua obra, e especialmente por meio de seus manifestos, a saber *Manifesto da Poesia Pau Brasil* (1924) e *Manifesto Antropófago* (1928), promove a possibilidade de um novo percurso para a inteligência brasileira, seja como produção, seja como recepção. Com um agudo olhar crítico sobre a história e a poesia brasileiras, o projeto oswaldiano faz uso de recursos irônicos e metalinguísticos a fim de restabelecer a vivacidade do pensamento no País e ressituar sua cultura ante a bifurcação que se oferecia aos olhos dos países periféricos, vitimizados pelo pacto colonial. Segundo Silviano Santiago,

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*: estes dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado [...] A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e mutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo (1978, p. 18).

O modernismo brasileiro, que se organizou em diversas frentes autônomas, teve em Oswald de Andrade seu baluarte e mais aguerrido poeta e teórico. As diatribes entre os movimentos dissidentes (Verde-amarelo, Anta, Regionalista) com o núcleo paulista centrado na “Poesia Pau Brasil” e na “Antropofagia” de Oswald, representam bem o ambiente de debates que se constituiu no cenário literário do período. Esse mesmo processo, guardada as devidas diferenças e condições materiais, pôde ser visto também na passagem dos anos 1960 para os 1970, com o momento tropicalista (SUSSEKIND, 1985), em que se cruzavam tendências muito diversas entre si, como a poesia concreta, o cinema novo, o cinema de invenção (ou marginal), o Teatro Oficina, etc.

As décadas de 1920 e 1970 no Brasil foram palco de profundas transformações artísticas e comportamentais, cujos desdobramentos ainda hoje se fazem presentes. Suas especificidades (circunstâncias históricas, ambiência tecnológica, proposições artísticas) as distinguem entre si, mas sua aproximação se dá pelo teor contrastivo que inscrevem no panorama cultural de suas respectivas épocas.

Resultado também da intensa discussão inaugurada pela Poesia Concreta de São Paulo, no final da década de 1950, por meio de seus propositores, Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, o tropicalismo se alimentou desses antagonismos, e respondeu a eles por meio de suas sínteses e de seus contrastes.

Esse período se caracterizou por inúmeras proposições de novos paradigmas. Além do concretismo e do neoconcretismo, surgiram a Poesia-práxis, o Violão de Rua, a Poesia semiótica, o Poema/Processo, todas buscando responder aos ambientes políticos e culturais nos quais se inscreviam e a partir dos quais eram inscritos. O tropicalismo, em sua dimensão populista e antropófaga, pôs fim às tensões resultantes desses diversos vetores, aproveitando-se de todas, convivendo com as diferenças enquanto necessidade, e assim se mapeando enquanto programa poético.

Os manifestos da *Poesia Pau Brasil* e, especialmente, o *Antropófago* de Oswald de Andrade procuraram responder a essa multiplicidade de programas e condições de possibilidade, através de um mapeamento das forças que informam as condições culturais brasileiras. Comprovando esses trânsitos, a assertiva de Caetano Veloso publicada em entrevista de 1967, “o Tropicalismo é um Neo-Antropofagismo” (VELOSO, p. 115) é mais que uma pista, mas uma confirmação da analogia entre os interesses mobilizados em épocas distintas

São inúmeros os estudos que destacam a obra de Oswald de Andrade como uma referência (ou mesmo o centro de convergência) para a compreensão do momento tropicalista. Eixo de uma postura de revitalização dos processos artísticos e culturais de sua época, Oswald de Andrade informará um gesto de ruptura onipresente também entre os artistas do momento tropicalista. A montagem da peça *O rei da vela* (1938), peça de Oswald de Andrade, pelo grupo do Teatro Oficina, com direção de José Celso Martinez Correia, em 1967, aparece em diversos estudos sobre o tema como um dos gatilhos que deram vazão ao que compreendemos hoje por tropicalismo. Fazendo uso de recursos cênicos heterodoxos, baseados em concepções de espaço e interpretação de confronto, sua montagem provocou repercussões profundas em artistas que buscavam novas possibilidades de criação. Também são elencadas como obras que despertaram a consciência experimental, sob a efígie antropófaga, o filme *Terra em transe* de Glauber Rocha e a própria instalação de Hélio Oiticica, *Tropicália*, que viria batizar o momento.

3.2 Antropofagia, super-antropofagia

Em 1928, Oswald de Andrade publica o “Manifesto Antropófago”, no primeiro número da *Revista de Antropofagia* (que viria a se configurar como uma plataforma de debates de um grupo reunido sob esta imagem mítica) se inscrevendo de vez nos repertórios das poéticas de invenção gestadas na América Latina. Com a seguinte assertiva, de grande teor provocativo, o que contrasta com sua qualidade sucinta, é aberto o manifesto: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (ANDRADE, 1976, p. 25).

O teor totalizante da assertiva inicial, que se seguirá em todo o manifesto, e que pretende inscrever em um princípio único, isto é, a devoração antropofágica, toda a organização da humanidade, reflete as intenções das vanguardas históricas de suspensão dos limites entre a arte e a vida. Assim como se constitui em uma imagem de referência para o pensar poético, a partir de novas dinâmicas fundadas na invenção, também se configura como referência para todo e qualquer pensamento de invenção, que reivindique um caráter experimental de formação, e que se faça nos territórios contaminados ainda pelo pacto colonial de circulação de bens. A imagem do antropófago, portanto, se faz como uma espécie de proposição coringa que dirige seus ataques, assim que projetada sobre o conservadorismo burguês, em diversas frentes aos ideais cristalizados da sociedade brasileira. Segundo o ensaísta peruano Carlos A. Jauregui, a antropofagia oswaldiana “hace del canibalismo una *metáfora* vanguardista *de choque* com el archivo colonial, la tradición, el Romanticismo indianista, las instituciones académicas, el conservadurismo católico y el nacionalismo xenófobo” (2008, p. 393).

Ao relacionar temporalmente a publicação do manifesto não ao ano do nascimento de Cristo, assim como se compartimentaliza o suceder do tempo na tradição cristã, mas sim ao ano da deglutição do Bispo Sardinha (“Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha”), o que podemos ler no cabeçalho do manifesto, inaugura-se um novo período para as poéticas de invenção no Brasil, postula-se uma outra cronologia.

Em entrevista a *O Jornal*, em primeiro de setembro de 1929, Oswald afirma: “A Antropofagia é uma revolução de princípios, de roteiro, de identificação. O homem por uma fatalidade que eu chamo de 'lei de constância antropofágica' sempre foi o animal devorante”

(2009, p.78).

Já no *Manifesto Antropófago*, a realização dessa devoração crítica é exemplificada com uma realização que acabaria por se transformar em uma espécie de *slogan* da campanha antropofágica. O dilema hamletiano, “to be or not to be”, se transfigura, como lance de humor e ironia, num emblema dos novos procedimentos e, por conseguinte, dos novos percursos anunciados pelo modernismo brasileiro: “Tupi or not tupi. That's the question” (ANDRADE, 1976, p. 25). O célebre dilema de Hamlet, a peça mais consagrada de Shakespeare, devorado e incorporado por Oswald de Andrade, anuncia novas relações que seriam estabelecidas entre as instâncias legitimadoras da arte a partir de sua transgressão. No texto “O entrelugar do discurso latino-americano”, Santiago discute essa apropriação como constitutiva do processo de criação do escritor em países colonizados, já que “o escritor latino-americano brinca com os signos de um outro escritor, de uma outra obra” (1978, p. 23)

A leitura de Shakespeare sob a perspectiva do primitivismo antropofágico, numa simulação do semiletrado diante das esferas da arte europeia, inaugura o processo de ressignificação e tomada de posse das práticas artísticas no Brasil sob um viés não servil, bem como de reconfiguração dos ímpetus regionalizantes promovidos pelo romantismo, a partir de uma perspectiva irônica e cosmopolita.

A referida “lei de constância antropofágica” será evidenciada mais tarde com os movimentos de reabilitação do ideário e da obra poética de Oswald de Andrade ocorridos nos anos 60-70 no Brasil. O trabalho do poeta paulista funcionou como agente catalisador de diversos projetos experimentais que não estavam em estreita consonância entre si, dado que se propunham caminhos em diversas mídias, matérias, formas, etc., mas que dialogavam no âmbito da experimentação. Segundo Flora Sussekind, “essa redescoberta da 'antropofagia' funcionaria, de fato, como um dos pontos fundamentais de interseção cultural entre linguagens artísticas distintas nesse momento (2007, p. 32-33).

Não só as releituras da Poesia Concreta, de Glauber Rocha ou de José Celso Martinez deram nova visibilidade ao projeto antropófago de Oswald de Andrade. Em 1967, Hélio Oiticica pretende sistematizar uma etapa do processo de experimentação que é mobilizado nesse período, centrado na ideia de heterogeneidade. A coesão de todos esses projetos se daria a partir da ideia de super-antropofagia, vinculada, portanto, à de uma “Nova Objetividade”. Hélio Oiticica no texto “Esquema geral da Nova Objetividade”, no catálogo da

exposição *Nova Objetividade Brasileira*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, discutirá mesmo essa possibilidade de uma *super-antropofagia*, redimensionando e dando continuidade ao projeto oswaldiano. Em seu dizer:

A Antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma criativa essa vontade construtiva, a que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o definitivamente numa Super-antropofagia.

Assim, a explicitação do projeto de revisão crítica se estenderia, com o intuito de abrangência total, ao próprio imaginário nativo, deslocando-o para uma nova condição de existência, relacionada à ideia anunciada de “vontade construtiva”. Segundo Flora Sussekind, a *super-antropofagia* levaria

[...] a uma absorção exacerbada e crítica não apenas do 'colonialismo cultural', dos modelos estrangeiros, mas também do repertório imagético brasileiro, das tentativas mais recorrentes de mitologização e caracterização da nacionalidade. (2007, p. 32)

Em *Araçá azul*, diferentemente do projeto oswaldiano de desapropriar objetos do discurso historiográfico que de certo modo funda as noções de Brasil, elementos presentes no mercado, agenciados pela indústria cultural, são sobrepostos a outros, que por seu caráter experimental, não ocupam lugares de destaque nas prateleiras da estante nacional.

3.3 A floresta e a escola

No *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, publicado em 18 de março de 1924 no jornal *Correio da Manhã*, Oswald de Andrade realiza diversas vezes a justaposição entre as imagens da floresta e da escola. Lançado no mesmo ano do *Manifesto Surrealista* de André Breton, esse texto se configura como uma espécie de marco zero da poesia de invenção no Brasil, e que pretende fazer frente aos desdobramentos das primeiras vanguardas europeias. Segundo

Jorge Schwarz, “além de definir novos princípios para a poesia, Oswald pretende realizar uma revisão cultural do Brasil, através da valorização do elemento primitivo” (2008, p. 165).

Araçá azul opera essas imagens de modo contínuo em sua elaboração. Intercalando registros de tradições populares, em seu estado original, sem artifícios técnicos, senão aqueles operados em laboratório no momento de sua escrita, com as vanguardas poéticas e musicais, o LP de Caetano Veloso, realiza mais do que os outros trabalhos de sua vasta produção, essa justaposição de elementos díspares, que se deixam incorporar pela dicotomia floresta-escola.

“De cara / Eu quero essa mulher”, sexta peça do disco, é composta, como indica o sinal gráfico inscrito no título, de duas sessões. “Eu quero essa mulher” é um samba do compositor, ator, cantor, pintor Monsueto Menezes, já pertencente ao repertório de Caetano Veloso, desde o disco *Transa*, lançado em 1972, com sua interpretação da canção “Mora na filosofia”.

O texto que se presta à vocalização é aparentemente simples em sua negação do ornamento discursivo, em sua redução radical aos núcleos das imagens elaboradas. Baseia-se em reiterações similares às usadas em canções entoadas coletivamente, geralmente associadas a tradições populares, nas quais se destaca o caráter responsivo e colaborativo, tanto na execução quanto na própria elaboração das imagens sonoras e verbais. A monotonia que se apresenta no estrato verbal da canção se traduz em um minimalismo de intensa pesquisa metafórica. Podemos usar aqui uma análise de Haroldo de Campos sobre a poesia de Oswald de Andrade, deslocando-a, bem ao gosto tropicalista, para esse novo contexto poético:

Ao invés de embalar o leitor na cadeia de soluções previstas e de inebriá-lo nos estereótipos de uma sensibilidade de reações já codificadas, esta poesia, em tomadas e cortes rápidos, quebra a morosa expectativa desse leitor, força-o a participar do processo criativo (CAMPOS, 2002, p. 22).

No encarte do LP, encontramos a seguinte disposição tipográfica do poema de Monsueto Menezes:

eu quero essa mulher assim mesmo
baratinada
alucinada

despenteada
descabelada
embriagada
intoxicada
desafinada
desentoada

Nessa canção, assim como em outras do disco, os elementos representados no plano verbal pertencem ao *tropos* tradicional dos poemas amorosos. Contudo, a redução total operada pelo texto, deixando de lado todos os aparatos e ornamentos verbais, caracterizadores do discurso poético sobre o amor, constituindo-se numa instância de objetividade plena, se faz em outro tom. O eixo do poema se estabelece no verso “eu quero essa mulher assim mesmo”, do qual parte a circularidade do poema, composto a partir de então, de uma sucessão de qualificativos que se distanciam da convencional exaltação dos atributos positivos da mulher amada.. Caetano Veloso introduz a canção cantando

eu quero essa mulher assim mesmo
eu quero essa mulher assim mesmo
essa mulher assim mesmo, eu quero
eu quero essa mulher assim mesmo

Essa objetividade extrema, ou o que poderíamos chamar, a partir do *Plano-piloto para a poesia concreta*, de “isomorfismo entre fundo e forma”, em que as imagens produzidas pelo discurso verbal se adequam à própria sintaxe através da qual se constituem, aproxima repertórios díspares como o do samba e da vanguarda poética.

Logo depois, ouvimos pela voz de Caetano Veloso entoar os seguintes versos:

eu quero essa mulher assim mesmo
baratinada
eu quero essa mulher assim mesmo
alucinada
eu quero essa mulher assim mesmo

despenteada
eu quero essa mulher assim mesmo
descabelada
eu quero essa mulher assim mesmo
embriagada
eu quero essa mulher assim mesmo
intoxicada
eu quero essa mulher assim mesmo
desafinada
eu quero essa mulher assim mesmo
desentoada
quero essa mulher assim mesmo

A partir do núcleo ou eixo gravitacional da canção, um elenco de qualidades é, então, gerado e atribuído ao objeto de desejo dessa voz poética. A “mulher” se apresenta como um mosaico de qualidades pertencentes ao paradigma da transgressão ou da precariedade. Todos os adjetivos atribuídos a esse objeto são também organizados a partir de sua correspondência fônica; isto é, por vocábulos terminados em *-ada*, confirmando uma compreensão formal intensa de elaboração poética, e a exaustão de um dos recursos sonoros mais frequentes: a rima consoante.

A poesia, a música e a tecnologia, assim como outras palavras e imagens, podem ser lidas em um eixo paradigmático do discurso amoroso elaborado por Veloso, por meio da metáfora feminina elaborada, promovendo um deslizamento do poema de amor para o metapoema. Nessa proposta de análise, o vocábulo “mulher” corresponde à “música” ou à “canção e opera-se então, a reafirmação de uma escolha, artística e amorosa, ou seja, pertencentes ao universo do desejo, inusitado, contrária à figura perfeita ou idealizada. O recurso de repetição, típico dispositivo do discurso amoroso, é usado para reafirmar a escolha contra, para fazer o elogio da transgressão. Adjetivos como “intoxicada”, “desafinada” e “desentoada” parecem indicar os percursos transgressivos e precários pelos quais o LP *Araçá azul* é construído.

Essa peça é apresentada como uma canção, tradicionalmente realizada no espaço acústico do samba com seus instrumentos percussivos, no entanto, em *Araçá azul* a ouvimos de um outro modo. A estrutura do arranjo nos remete a outros ritmos, contrários à formação

tradicional do grupo de samba, pois é construída a partir de uma guitarra, de uma bateria e de um contrabaixo. Essa disposição instrumental executa um rock improvisado e longo, em que as referências ao virtuosismo do rock progressivo são claras. Segundo Peter Dietrich, autor de uma dissertação sobre *Araçá azul*:

O arranjo dado a esta faixa mais uma vez deixa clara uma das faces da proposta tropicalista, a de reconhecimento de todas as tendências musicais, internas ou externas, como formadoras da música e musicalidade do Brasil. (2003, p. 122)

Os poetas e músicos tropicalistas atualizando o projeto oswaldiano de “devoração crítica do legado universal” (CAMPOS, 1992, p. 68), se apropriaram das tendências então emergentes nos Estados Unidos e Europa como a cultura do rock, estabelecido no bojo dos movimentos contraculturais. Diferentemente, do que ficou conhecido entre nós como o iê-iê-iê, liderado pelos compositores e cantores Roberto e Erasmo Carlos, o tropicalismo criou uma nova dimensão do fazer musical através do rock.

Esse gênero musical, aliás, funcionará como um catalisador das questões relativas ao primitivismo oswaldiano. Visto como um produto da cultura massiva, o rock se torna um grande fenômeno de mercado. A redução harmônica e melódica, e priorização das células rítmicas é vista pelo grupo tropicalista como um emblema primitivista.

De acordo com o crítico e filósofo Benedito Nunes, em análise das múltiplas facetas do projeto antropofágico oswaldiano,

era o primitivismo que nos capacitaria a encontrar nas descobertas e formulações artísticas do estrangeiro aquele misto de ingenuidade e de pureza, de rebeldia instintiva e de elaboração mítica, que formavam o depósito psicológico e ético da cultura brasileira. (1979, p. 25)

Assim, o primitivismo daria forma a uma pretensa liberdade dos grilhões dos acordos convencionais que agenciam a vida em comunidade. Encontrando nos primitivos, ecos de um repertório cultural brasileiro caracterizado pela precariedade colonial, Oswald de Andrade modelou a imagem da antropofagia de modo a corresponder criticamente às novas relações construídas no início do século XX.

Longe de reducionismos e mesmo criticando os estereótipos promovidos pelo período romântico, Oswald de Andrade prevê a síntese entre a “floresta e a escola”, como podemos ler no *Manifesto da Poesia Pau Brasil*. A proposição dessa síntese reflete profundamente nas práticas tropicalistas de criação. Principalmente no terreno da canção, observamos como práticas tecnicamente sofisticadas convivem com outras mais tradicionais, comumente relegadas ao plano do folclore.

Como já foi dito, a inversão das relações de poder estabelecidas pela antiga estrutura econômica colonial, promovida por Oswald de Andrade, em seu *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, publicado em 1924, foi um dos vetores da produção musical tropicalista. Com a proposição de uma “poesia de exportação” os processos de colonialismo cultural são subvertidos dando lugar a um novo esquema de ocupação do sistema de consumo de produtos culturais elaborados no Brasil. Assim como a bossa nova, movimento surgido na década de 1950, com as composições e/ou interpretações de João Gilberto e Tom Jobim, se disseminou pelo mundo, ocupando lugares de destaque no mercado fonográfico dos Estados Unidos, o tropicalismo se constituía como uma ampliação dos repertórios compartilhados pela música popular. No entanto, a maior diferença entre esses dois movimentos é a incorporação da música popular massiva, e sua interpenetração com as vanguardas musicais, como a *musique concrete*, dodecafonismo e o serialismo, a partir de referências locais.

No referido manifesto, Oswald de Andrade declara:

O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. (1976, p. 25)

onde o referencial romântico, encarnado na figura de Wagner, compositor erudito alemão, responsável pela popularização de óperas e poemas sinfônicos, é “deglutido” por uma manifestação cultural que nos identifica por seu caráter híbrido, fazendo-o assemelhar-se, de fato, a “nós”, num processo de desterritorialização divergente do levado à cabo pelo projeto romântico brasileiro. Assim,

Afetando o desprezo dadaísta pela literatura, mas usando a literatura como instrumento de rebelião individual, à maneira dos surrealistas, os nossos antropófagos foram críticos da sociedade, da cultura e da história brasileiras. (NUNES, 1979, p. 51).

Os poetas tropicalistas resolvem a negatividade contida no gesto antropófago de negação da literatura através da afirmação da canção enquanto mídia ideal para circulação de seus poemas.

A despeito da riqueza de nosso cancionário popular e do interesse do projeto modernista de revitalização de tradições populares, a relação entre os sistemas da escrita e da música se mantiveram estanques até a década de 1950, com a *bossa nova*, e posteriormente com a Tropicália. A revisitação de compositores e/ou intérpretes como Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Carmem Miranda, entre outros, que constituíram e se fixaram num sistema de circulação e distribuição industrial, ainda que em seus primórdios, é de fundamental importância para a compreensão de uma poética tropicalista. Procurando assumir seu lugar na *torre de controle* (McLUHAN, 1972) da sociedade, Caetano Veloso pesquisa materiais pertencentes às culturas massivas e faz um percurso pela tradição da música brasileira que retoma vozes que se fizeram ouvir por públicos amplos e diversificados, como os artistas citados. Segundo Benedito Nunes,

uma vez que a sensibilidade moderna se encurvava na direção do arcaico, entre nós existindo em estado de cultura ativa, a descoberta da primitividade situava-nos no mesmo território comum e suprageográfico, onde a fusão do originário com o novo situava os próprios rebeldes europeus. (1979, p. 24)

A dicotomia primitivo x urbano estará presente no imaginário das vanguardas europeias. O canibalismo de Francis Picabia, grande indutor do dadaísmo francês, assim como a poesia *zaum*, ou o transmental, de Krutchenik, na Rússia, são evidências desse processo, que se pautava numa busca por novos paradigmas de elaboração poética. Diferentemente, o futurismo italiano se pautava num elogio incondicional à civilização europeia, a sua cultura citadina, e a seu vetor bélico, em que as imagens de submissão a seu imperialismo imanente constituem o cerne de sua textualidade.

Esse dilema proposto por esses vetores, metaforizados (devorados) por Oswald de Andrade em “a floresta e a escola”, imagem utilizada como uma espécie de refrão no *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, encontrará sua solução na convivência dos opostos, em seu contraste. Segundo Philadelpho Menezes,

O primitivismo, assim, é nas vanguardas uma opção que se coloca ao desmantelamento das sintaxes tradicionais e ao abandono das formas clássicas e se dá dentro da procura de uma linguagem pura, virgem, não viciada, que se realize nas escrituras simplificadas.(MENEZES, 2001, p. 150).

Ao incorporar procedimentos que são percebidos como anti-literários pelos dispositivos oficiais da literatura, tais como os apresentados no livro *Pau Brasil*, Oswald se situará no repertório vanguardista, tanto construtivista quanto sensorialista, da segunda metade do século no Brasil, como um emblema.

“História do Brasil”, segunda parte do livro *Pau Brasil*, publicado no ano de 1925 em Paris, é um livro de poemas que se configuram como objetos verbais deslocados de seus lugares discursivos originais. Ao se apropriar de documentos oficiais que narram e descrevem o processo de apropriação do espaço que viria a ser nomeado América, e o embate cultural com a diferença representada pelos nativos para os desbravadores, Oswald (para fazermos uso de um jogo paronomásico) desapropria o gesto de apropriação colonizadora europeia, de tomada de posse, que se dá também em nível discursivo, e o reterritorializa transformando-o em 'poesia'.

Diversos textos referenciais para a construção do imaginário acerca do Brasil, como a carta de Pero Vaz de Caminha, assim como o tratado de Gandavo, o relato de Hans Staden, Frei Vicente Salvador, Frei Manoel Calado, entre outros, se interpenetram e constituem um mosaico dos repertórios culturais do País nesse livro-montagem, que reorganiza em versos trechos da *Carta de Caminha*, em poemas como “os selvagens”, “primeiro chá”, “a descoberta”, transcrito abaixo:

Seguimos por nosso caminho por este mar de longo
Até a oitava da Páscoa
Topamos aves
E houvemos vista de terra (1974, p. 80)

Em “as meninas da gare”, Oswald de Andrade não só se apropria do texto de Caminha, dando-lhes uma nova disposição na página, como também propõe um título que o atualiza, associando-o a elementos do espaço urbano:

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
Com cabelos mui pretos pela espáduas
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tínhamos nenhuma vergonha (1974, p. 80)

Essa perspectiva de releitura e incorporação dos textos legados pelo passado e sua apropriação dessacralizadora será retomada pela Tropicália, na qual novas questões serão abordadas, sem, no entanto, divergir do projeto oswaldiano.

3.4 As Tropicálias

O tropicalismo é fruto de múltiplas proposições no campo da arte e de seus desdobramentos no campo do comportamento, que se baseavam na transgressão de valores cristalizados na sociedade brasileira. Tanto os influxos da modernização tardia pela qual passava o País, quanto as fixações nacionalistas de alguns setores do território cultural, se configuram como dados fundamentais para a compreensão da época e da força transformadora acionada pelo momento tropicalista. São inúmeros os atores que ajudariam a compor essa circunstância histórica que viria a marcar profundamente o imaginário de nossa época, gerando frutos ainda hoje, originados pelo vigor de suas ações e pelas implicações que se seguiam à mudança de paradigma proposta.

As mudanças que se processaram durante os anos 60 e 70 no Brasil foram intensas, em múltiplos planos, e não apenas no plano cultural. Desde a consolidação do golpe militar, em 1964, ao decreto do AI-5, em 1968, e seus desdobramentos na década de 70, com a perseguição, tortura e exílio de artistas e intelectuais, os repertórios que (in)formavam as imagens míticas, fundadoras de certa brasilidade ideal se veem diante de novas circunstâncias, diante de novos interlocutores. Caetano Veloso, preso em 1969, e por fim exilado na Europa, especialmente em Londres, retornaria ao Brasil em 1972, ano da realização das gravações do disco *Araçá azul*, disco que marcaria o fim de uma etapa de radicalismo experimental.

Um dos mais importantes artistas que despontam nesse cenário tumultuado de

manifestações contrastantes é Hélio Oiticica, que, atribuindo o nome Tropicália a uma de suas obras, e que a partir de uma apropriação de Caetano Veloso (usada na canção “Tropicália” e no disco *Tropicália ou Panis et circensis*), acabaria por dar nome ao momento que redefiniu os caminhos da arte e do comportamento no Brasil.

Iniciado precocemente no universo das artes, especialmente induzido pela presença de seu pai, fotógrafo modernista consagrado, José Oiticica Filho, Hélio Oiticica estreita suas relações com as artes plásticas por meio do contato com o artista plástico Ivan Serpa do Grupo Frente em seu ateliê a partir de 1954. Lá é apresentado às noções construtivistas legadas pelas vanguardas históricas e às materialidades que informam a atividade.

Outro momento decisivo para seu programa experimental foi a configuração do movimento derivado do concretismo paulista e que se denominou neoconcretismo, no início dos anos 1960, no qual se propunha uma outra racionalidade, menos formal.

A obra de Hélio Oiticica se faz a partir de módulos programáticos. Percebe-se diante de um maior contato com seu trabalho que as dimensões tácteis e conceituais convivem em grande tensão, numa relação de acréscimo recíproco e contínuo. Ao tempo em que realiza suas obras Oiticica também as realiza em plano conceitual, redimensionando o construto que se oferece ao seu espectador-leitor-participador. Assim, ao conjunto de suas obras deve-se acrescentar o conjunto teórico, tecido para e por suas obras.

Hélio Oiticica se situa no panorama do experimentalismo brasileiro como um monumento, uma referência. Seu trabalho percorre uma multiplicidade de caminhos, procurando sempre estabelecer uma prospecção dos limites nos territórios em que se inscreve. Suspendendo codificações e propondo novas soluções para problemas contemporâneos (culturais, artísticos, políticos), Oiticica revisita a tradição na qual se inscreve ressignificando-a. Segundo Favaretto,

Raros no Brasil, o experimental e o programa de Oiticica desencadearam, com agilidade e sofreguidão, uma plethora de ideias e proposições que, ao manifestarem os lances típicos das intervenções de vanguarda, as transformações da pintura na passagem dos anos 50 aos 60, tiveram, também, o alcance de expor o processo de integração e esfacelamento dos projetos modernos no Brasil. (FAVARETTO, 2000, p. 15)

A instalação *Tropicália* pertence ao conjunto dos *Projetos Ambientais* de Hélio

Oiticica. Essa instalação, montada a partir de elementos heterogêneos, é uma radicalização do lugar do espectador como participante, assim como da imagem mítica brasileira, ou em suas palavras: “Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente 'brasileira' ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional” (apud FAVARETTO, 2000, p. 137). Não mais mobilizando conceitos em um discurso, que se caracteriza pela codificação e linearidade de sua textura, o artista apenas agencia possibilidades de relação. Com a ausência do papel da autoridade na obra, objeto ou construto, resta ao participante ocupá-lo ou não. Segundo Hélio Oiticica,

Ambiental é para mim a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar – as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção etc., e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contato com a obra (apud FAVARETTO, 2000, p. 122).

A impermanência do *ambiental*, que se faz no plano do provisório e da precariedade, é um dos catalisadores da experiência. Ao desmontar o espaço contínuo e linear de um museu com a inscrição de elementos do imaginário – dos repertórios míticos do consumo e da tradição, no mesmo plano, e permitir ao participante sua colaboração na contingência, isto é, na organização estrutural da obra – Hélio Oiticica propõe um novo paradigma da produção e do consumo estéticos.

A instalação que acaba por nomear um dos momentos de mais intensa reelaboração do pensamento artístico e cultural do país, *Tropicália*, não é apenas o batismo nem o gatilho dessa revolução. Sua realização encontra eco nos anseios de um grupo, que rapidamente conseguiu metabolizá-la em prol de interesses comuns e que, em sua maioria, consistiam na transformação dos parâmetros da arte, da poesia. Segundo Celso Favaretto,

Sistema delirante, máquina de produção de sentido, *Tropicália* é um ambiente-acontecimento que opera transformações de comportamentos: desconstrói as experiências (não só dos participantes como também do propositos) e as referências (culturais, artísticas), impedindo a fixação de uma “realidade” constituída. (2000, p. 139)

O caráter programático da Tropicália (ou tropicalismo) em sua fase heroica, que se

estende de 1967 a 1969, ano do exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil, resulta num aprofundamento caótico das trilhas abertas, em percursos isolados que se configuram na constelação tropicalista na década de 1970. Segundo Lúcio Agra, “é no seu momento posterior, quando se dissolve enquanto movimento programático, que o tropicalismo avança em radicalidade” (2010, p. 29). Essa radicalidade abarcará projetos diversos e simultâneos, que se afinavam pelo intuito da desconstrução dos limites impostos à arte e ao comportamento.

Assim, seguindo essa indicação de Agra, podemos proceder a uma comparação entre o disco-manifesto, em seu período programático, *Tropicália ou Panis et circencis*, de 1968, e *Araçá azul*, de 1972. Ambos apresentam possibilidades inovadoras da linguagem da poesia, da música e das artes visuais, em sua textura eminentemente híbrida. No entanto, o projeto coletivo que informa *Panis et circencis* é substituído pelo projeto individual de *Araçá azul*. Contudo ambos mantêm as mesmas dinâmicas da fragmentação e da operação de seus receptores. Ou como bem diz Favaretto,

Estruturas abertas à fantasia dos ouvintes-participadores, as músicas simulam uma realidade em desagregação, hiperbolizando contradições (culturais, artísticas, políticas). O receptor não “ouve” propriamente as músicas, mas realiza ideias, estabelece relações, acompanhando desenvolvimento e neles interferindo. (2000, p. 148)

Hélio Oiticica, em texto de 1972, mesmo ano da gravação do álbum em questão, dedicado à celebração dos 50 anos da Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo e que se configura como marco referencial para as poéticas de invenção no Brasil, faz uma convocação a seus leitores para que se desfaçam dos lugares-comuns da criação e da recepção, assim como do pacto colonial que ainda agenciava as relações de troca no país, e comecem a *experimentar o experimental*.

Essa fórmula, uma tautologia de grande repercussão entre os artistas comprometidos com a busca de novas possibilidades poéticas, também reflete a postura compositiva e crítica de Caetano Veloso, especialmente em *Araçá azul*. Envolvido por todo o ambiente tecnológico e cultural, seu gesto antropofágico de tomada de posse dessas possibilidades, de todos os aparatos técnicos e de suas virtualidades, reconfigura o fazer poético e musical, a partir do confronto entre os padrões de operabilidade e suas intenções expressivas. Segundo Hélio

Oiticica,

o potencial-experimental gerado no brasil é o único anticolonial
não-culturalista nos escombros híbridos da “arte brasileira”
(2009, p. 106)

Ao definir a prática experimental como a única a fazer frente aos descompassos a que submete as modernizações tardias nos países periféricos, e que se configura como via desviante do resgate do nacionalismo ufanista do romantismo, Oiticica ratifica a impermanência como dado constituinte de nosso imaginário, e única possibilidade combativa de realização poética. Essa postura nos parece como um resgate de toda a combatividade oswaldiana de fixação de novos paradigmas criativos. Ainda para Oiticica, segundo Favaretto,

[...] a palavra “experimental” é apropriada, não para ser entendida como descritiva de um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso ou de fracasso, mas como um ato cujo resultado é desconhecido. (2000, p. 205)

O desconhecimento como objeto do percurso, essa prática nômade em que se realizam as prospecções dos limites, tanto dos materiais quanto dos repertórios culturais que os definem, são fundamentais para a compreensão das poéticas experimentais, porque

os fios soltos do experimental são energias q brotam
para um número aberto de possibilidades
(2009, p. 109)

As continuidades que podemos perceber entre os planos conceituais e teóricos realizados por Hélio Oiticica, em todos os campos de atuação propostos por seu fazer poético, encontram respaldo nas discussões que informam o *happening sonoro* intitulado *Araçá azul*. Do projeto ambiental, que inicialmente catalisa o vigor criativo de muitos artistas, ao reconhecimento do experimentalismo, como fuga de todo e qualquer vínculo com os estratos de legitimação constituintes da arte.

3.5 Transobjeto sim

“Viola, meu bem” é a canção que abre o disco *Araçá azul*. Ausentando-se de corresponder a algumas expectativas primárias, especialmente a da presença vocal do autor do disco, ainda mais quando se trata de um cantor, a peça já indica um percurso alusivo e pouco (ou nada) comprometido com as exigências mercadológicas, que poderiam lhe cercear as experiências criativas. Assim como o público é deposto de seus lugares do comodismo e da narcose do agenciamento comercial, a noção de autoria é recolocada em novos termos enquanto um enigma.

Não se trata mais de um cantor, ou compositor de canções, mas, em *Araçá azul*, há a presença da autoria em todos os aspectos do disco. Caetano Veloso não é só quem assina enquanto autor as canções compostas (excetuando-se as referências à “Cravo e Canela” de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos e o bolero de Frank Dominguez “Tu me acostubraste”) e interpretadas, mas ele é a voz (e o ouvido) que agenciará os percursos a que submeterá seus ouvintes. Os percursos pelas paisagens sonoras do país a que Caetano Veloso recorre enquanto apropriação informaram as imagens sonoras e verbais com as quais dialogará com as experiências de seu leitor-ouvinte.

A peça consiste em um samba-de-roda sem autoria, pertencente ao domínio público, entoado, inicialmente, por Dona Edith, tia de Caetano Veloso, acompanhada de um prato, que lhe serve de instrumento percussivo, assim como referido nos créditos da peça. A voz da tia retoma uma cena inicial, remetendo para a infância do artista, seu contato com a música. Dividida em dois módulos, ou partes, na primeira, que é publicada na disposição tipográfica a seguir no encarte do disco, a vemos entoar as seguintes palavras:

vou-me embora pra o sertão
viola meu bem, viola
eu aqui não me dou bem
o viola meu bem, o viola
sô empregado da leste
sô maquinista do trem
vou-me embora pra o sertão, eu aqui não me dou bem
viola, meu bem, viola

As imagens utilizadas se referem a uma situação de confronto com circunstâncias desfavoráveis à voz poética, a que enuncia, cujo desdobramento é a iminência de um retorno às origens, que se afigura como resolução das tensões mobilizadas. Paradoxalmente, o ímpeto do retorno se intensifica pelas imagem implicadas pela enunciação do trem, veículo automotivo que reconfigura o estatuto do tempo e do espaço diante da corporalidade humana. Ao tempo em que é anunciado seu exílio, a voz poética se reconhece como o “maquinista de trem” da empresa Leste-Oeste, e assim opera a própria potência de sua mudança.

Com uma transição tênue, em que o volume vai gradativamente diminuindo, o que implica uma imagem de continuidade não testemunhada, o primeiro espaço acústico é substituído por um no qual há a participação de mais vozes, que compõem um coro informal, típico de tradições populares, fundados na base da enunciação e resposta. O texto verbal dessa parte não se encontra transcrito no encarte do disco, como o anterior, mas implica questões importantes também para a compreensão da peça. A ausência desses textos no encarte pode, inclusive, ser lida como referência e elogio a uma memória que se transmite oralmente nas varandas de casa, no cotidiano do trabalho e do convívio familiar. Ouvimos o coro enunciar:

Meu aipim
Xô, piau
Minha mandioca
Xô, piau
Iauê
Xô, piau
Meu milho
Xô, piau
[...]

Indicamos o fim da enunciação vocal com reticências, porque novamente o módulo se extingue gradativamente em *fade out*, sugerindo mais uma vez a ideia de continuidade sem a participação de seu receptor.

Após a composição inicial, em que se apresentam as tensões de imagens em conflito, inscrevendo a voz poética numa circunstância de impossibilidade e do isolamento apresentado por sua própria vocalização solitária, somos levados a um cenário composto de múltiplas

vozes que apresentam imagens de vegetais típicos na alimentação do sertão, acrescidas de pronomes possessivos (“meu aipim”, etc.) seguidas sempre de uma resposta negativa (“xô, piau”). Dando continuidade às imagens de incompatibilidade apresentadas anteriormente, esse segundo módulo, que se configura como uma outra canção (DIETRICH, 2003, p. 59), opera uma mudança do lugar de audição, inscrevendo-a na cena do próprio exílio, ou realização do retorno.

A ligação com as questões sociais, especialmente a da migração nordestina, que remete ao legado histórico da injustiça social no Brasil, é evidente, e apresenta um gesto autoral que se definirá como um dos procedimentos operados para a elaboração do disco. As imagens de não-pertencimento são inúmeras e se acumulam por toda a textura do disco, assim como refletem uma espécie de duplo dos trânsitos periféricos. O retirante parece reproduzir a imagem do exilado político, ambos coagidos ao fluxo que os leva para longe de suas origens, que os priva de seu lugar, assim como indica também o nomadismo poético imanente às práticas tropicalistas de criação.

Caetano Veloso, logo na abertura do disco, se apropria das tradições populares, por meio do registro e montagem em laboratório de áudio, se aproximando ainda do legado das vanguardas do século XX, especialmente de Marcel Duchamp, através de seu *ready-made*, ou de modo mais próximo com o que Hélio Oiticica chamará de *transobjeto*, em sua tentativa de formulação teórica dos *Bólides*.

Segundo o próprio Hélio Oiticica, em sua formulação do conceito proposto,

O que faço ao transformá-lo (o objeto apropriado) numa obra não é a simples “lirificação” do objeto, ou situá-lo fora do cotidiano, mas incorporá-lo a uma ideia estética, fazê-lo parte da gênese da obra, tomando ele assim um caráter transcendental, visto participar de uma ideia universal sem perder a sua estrutura anterior. (FAVARETTO, 2000, p. 92)

Esse trânsito que pretende a manutenção das estruturas originais, engastando-as na estrutura maior da proposição estética que implica a obra, indica um novo percurso de leitura, uma nova sintaxe de inscrição que se baseia na simultaneidade sígnica. A presença de um objeto em outro, sem sua “lirificação”, isto é, sem sua transformação por meio do aparato discursivo em objeto ornamental ou exótico, revela a pluralidade dos planos de construção de

uma obra, a partir das tensões criadas entre esses planos. Assim, esse caráter de multitemporalidade, em que se cruzam modos de produção, de escuta, de registro, é uma marca definidora não só das produções tropicalistas, mas da arte contemporânea em geral. Segundo Harold Rosenberg,

As composições em que objetos encontrados ao acaso são colados, ou fixados, ou formam protuberâncias, ou são suspensos, sujeitam a arte ao tempo nas mesmas condições da natureza e dos produtos de uso cotidiano. (2004, p. 93).

Araçá azul, um álbum que reivindica para si um novo lugar dentro das especulações e consequentes castrações do mercado criativo do entretenimento, em sua abertura, desterritorializa uma prática comum às tradições populares sem inscrever nela, em sua estrutura, as marcas de sua origem, ao mesmo tempo em que as transforma pela aproximação com seu projeto estético. Esse procedimento se configura como um dos mais transgressores e que mais se projetaram no imaginário da arte do século XX. As poéticas de apropriação em que se constituem as obras de Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, e mesmo Andy Warhol, imprimiram sua força no repertório da arte contemporânea, de modo que esta não se pode mais desvincular de seu estatuto transgressor para as instâncias legitimadoras da arte e da propriedade. Segundo o crítico de arte estadunidense Harold Rosenberg, em ensaio que analisa o fluxo intenso da arte contemporânea,

A transformação das coisas por seu deslocamento para a arte, e a transformação da arte por sua inserção num cenário real, é a forma de ilusionismo específica do século XX. (2004, p. 67)

Caetano Veloso inscreve o registro de uma tradição popular, operando algumas diferenças possíveis apenas em laboratório, estabelecendo um trânsito pelas paisagens sonoras e por suas reminiscências. O registro do samba-de-roda, operado em laboratório, modifica seu próprio estatuto ao se colocar em confronto com temporalidades distintas, que se fixam em tensão pela articulação da montagem. Assim como mencionado por Hélio Oiticica, ao tratar do *transobjeto*, a proposta não nos parece ser “lirificar” o objeto desterritorializado, incorporá-lo a uma codificação auto-suficiente, e sim apresentá-lo como um vetor inscrito nas

redes associativas do texto.

3.6 *Sugar cane fields forever*

O início do lado B do LP nos provoca o desconforto de se ter diante de algo ainda não catalogado. “Sugar cane fields forever” é mais uma das faixas de difícil delimitação conceitual e genérica de *Araçá azul*. Organizando-se à semelhança de um grande painel mural, ou instalação, em que elementos de variadas origens e contextos culturais se misturam, o ouvinte se depara com uma multiplicidade de possibilidades de leitura. Tecido a partir de inúmeras referências, “Sugar cane fields forever” projeta uma poética sonora que transcende as dimensões discursivas da fala e se inscreve no território de uma nova sintaxe da instabilidade e do som, ainda a ser descoberta.

A referência que logo se faz presente é à canção “Strawberry fields forever”, primeira faixa a ser gravada para o disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, da banda inglesa The Beatles, lançado em 1967, mas que não seria incorporada por esse álbum, e sim pela versão americana do disco do mesmo ano intitulado *Magical Mystery Tour*, ambos discos importantes para a história da canção no século XX. A canção, inicialmente lançada em formato de *single*, obteve grande sucesso de público e de crítica, anunciando os novos rumos que a banda inglesa, e, em sua esteira, a música pop internacional tomariam.

Os referidos discos tanto marcam profundamente as relações entre a música *pop* e as vanguardas musicais, tais como a eletroacústica e a *musique concrète*, quanto marcam uma época de contestações comportamentais. A banda The Beatles assume certo lugar profético à medida em que acompanha certos vetores da cultura europeia e americana que ainda estavam latentes, e que viriam desembocar na ascensão do psicodelismo e de seus desdobramentos.

A deformação do título proposta pela peça de Caetano Veloso, que passa por um processo substitutivo de “strawberry” (morango) para “sugar cane”, que em português significa cana-de-açúcar, é um procedimento comum aos tropicalistas, que se apropriam dos lugares-comuns da fala e da cultura, a fim de ressignificá-los, pondo-os em conflito, contrastando seus lugares consagrados de recepção. Assim, cana-de-açúcar em lugar de

morangos, opera uma mudança profunda na experiência mítica da música pop, inscrevendo-se em nosso imaginário através de elementos fundamentais na constituição de nossa cultura.

A cana-de-açúcar foi o principal motor da colonização portuguesa nas Américas, implicando configurações sociais que ainda prevalecem em algumas regiões do Brasil. Uma cultura concentradora, baseada em grandes propriedades rurais, cujo uso de mão-de-obra, inicialmente, escrava, e contemporaneamente, muito barata, estabelece a desigualdade como tônica desde o início da colonização portuguesa.

Ao mesmo tempo, a cana-de-açúcar e seu processamento, representou durante o início da modernidade uma especiaria de grande valia: o açúcar. Hoje, com a intensificação dos processos industriais, a popularização

Strawberry fields se refere a uma região de Liverpool, na Inglaterra, em que havia um orfanato, a que rememora John Lennon. A letra da canção composta por John Lennon e Paul McCartney faz referência a essa região. Marcada por forte teor onírico e biográfico, as imagens utilizadas na canção se aproximam de modo tangencial ao percurso memorialístico acionado por Caetano Veloso em *Araçá azul*, e especialmente nessa peça.

A peça de Caetano Veloso se configura como um tecido composto de fragmentos dos quais se ausentam os princípios ordenadores de uma discursividade comum. Imagens verbais e sonoras entram em conflito entre si, sem pretenderem uma coesão ou síntese de seus trânsitos. Ao final o ouvinte-leitor se tem diante de muitos percursos e de suas fraturas, de seus influxos, em que todas as expectativas de ordem são frustradas com a criação de novas expectativas, numa elaboração circular e elíptica.

O primeiro fragmento verbal mobilizado é o verso “verdes mães” repetido duas vezes acompanhado de uma flauta. Essa imagem reflete a anunciada pelo título da peça, em referência aos campos de plantação da cana-de-açúcar.

Logo a seguir nos temos diante de mais um registro protagonizado por Dona Edith, a mesma da peça “Viola, meu bem”, e que apresenta os traços característicos de manifestações populares. O texto entoado, que não consta na disposição tipográfica incorporada pelo encarte do LP, é o seguinte:

Pacuri estava sentado
Lá na beira da lagoa
Esperando pata nova
Pra que lado ela voa
Xô pacuri! – Na lagoa

Com esse fragmento sonoro, nos temos diante das mesmas paisagens sonoras do início do disco com a peça “Viola, meu bem”. Aqui, engastada em um novo contexto do tecido sonoro, a cena sonora assume outra dimensão, já que anteriormente ela constitui o cerne estrutural da peça, enquanto aqui os fragmentos são tecidos por uma moldura musical e poética que as incorpora.

Essa peça, assim, representa em esquema miniaturizado as estruturas que regem a construção do disco, em que nos vemos guiados por uma voz que se ausenta dos espaços de registro originais, e que nos fala de dentro de um laboratório, com todo o aparato técnico de que dispõe, manipulando nossa escuta e seu percurso no espaço e no tempo. Acompanhando esse discurso sonoro em primeira pessoa, em que não há fluxos de suspensão dos limites entre os registros, em que cada qual se restringe aos espaços que lhe são cabidos, os ouvintes somos acossados a operar com essa constelação de signos.

Na sequência, vemos (no encarte) e ouvimos:

cavalinho de flecha
eu quero, eu quero

As duas imagens, a do elemento que faz referência as coisas da terra, como cavalinho de flecha, usado para confecção de fantasias, e a representada pela verbalização do desejo da voz poética, “eu quero” que se repete incessantemente até desaparecer em *fade out*, isto é, em gradação decrescente de volume. Elementos de raízes identitárias se somam à cobiça da voz poética, que são interrompidas em sua realização por outro registro de sambas-de-roda,

Meu Deus, onde eu vou coarar?
- Coarar minha roupa
O guarda civil não quer
A roupa no coarador

em que somos apresentados, novamente, a uma cena de adversidade imposta por um agente dos aparelhos da sociedade moderna, encarnado na figura do guarda civil. A imagem da higiene é contraposta à de autoridade, e nesse balanço, se estabelece uma hierarquia intransponível. Encerrando-se nesse conflito, o texto verbal não indica uma solução, isto é, por sua apresentação, as imagens apresentadas são fixas, presas de um dinamismo circular.

Retomando ao esquema partitural do texto verbal, de sua organização tipográfica, Caetano Veloso entoa os versos, inscritos num construto harmônico menos popular, e mais pop:

sou um mulato nato
no sentido lato
mulato democrático do litoral

Nesse fragmento, Veloso faz uso de recursos de apropriação de estereótipos que fundamentam e mitificam a história do Brasil. A imagem da hibridização imanente, a qual não se pode fugir (“mulato nato”), indicando uma referência às teorias da miscigenação como elemento fundante de um hipotético povo brasileiro, e que se deixa acrescentar pelo termo de origem latina, de grande uso cotidiano, a fim de ratificação (“sentido lato”), agencia por meio de metonímias as estruturas da peça que está sendo construído, assim como as do disco que está sendo elaborado, em abismo. Após essa vocalização de Veloso, outro fragmento é inscrito no tecido sonoro, que apresenta outra situação de desconforto, físico e afetivo, intenso:

Tô doente, bem doente
Da ferida no dente
Mandei chamar o barbeiro
Com a lanceta de ouro
Ferida no mesmo olho
Prumodi dos arengueiros
Eu fiquei sem meu amor

Esse fragmento é interrompido por uma textura sonora completamente distinta, tanto por seu registro muito mais elaborado, quanto pelos lugares que ocupa nos repertórios culturais já

sedimentados e agenciados pela indústria cultural, que se adapta às intenções comerciais vigentes no território da canção:

vem
comigo no trem da leste
peste, vem no trem
pra boranhém

O convite realizado pela voz poética faz referência à primeira faixa, em que podemos ouvir os seguintes versos: “sô empregado da leste / sô maquinista do trem / vou-me embora pra o sertão, eu aqui não me dou bem”. Mais uma vez as imagens do trem e a da empresa de transportes se apresentam, retomando as imagens do exílio, do deslocamento, do desconforto, apresentadas na abertura do disco. Ao que sucede outro fragmento:

Vadeia, vadeia, vadeia
Vadeia, vadeia, tô vadiando
- Eu vi a pomba na areia
Eu vim aqui vou trabalhar

Aqui há um jogo paronomásico entre os verbos “vadear”, referente a atravessar rios, e “vadiar”, relacionado à vadiagem, à ociosidade. As vozes que reiteram, em modo imperativo, o exercício de deslocamento, é respondida pela afirmação de seu contrário, que se aproxima fonicamente da ordem proferida. Os fluxos contrários do dever e do lazer se encontram em conflito nas imagens elaboradas.

Caetano veloso, então se reinscreve na paisagem sonora, e volta a vocalizar as palavras “verdes vênus”, reiterando o fragmento inicial “verdes mães”. Vênus, deusa da mitologia romana, a que se credita os ideais de amor e de beleza, aparece aqui, justapondo-se à imagem de fertilidade, ampliando as redes associativas das imagens produzidas.

A voz de Caetano Veloso a partir daí some, para o reaparecimento do fragmento sonoro anterior, que então passa por uma transformação de seu eixo com a substituição de mãe por Vênus, ou por sua justaposição.

Depois disso, aparece em confronto com as texturas do fragmento sonoro outro

realizado em estúdio, no qual se ouve, em ambiência de marcha, autoritária: “ir, ir indo, ir, ir indo, ir, ir indo”, que se repete indefinidamente, se esvaindo em *fade out*. Aqui a construção tautológica apresenta imagens de inexorabilidade. Que se conectam às anteriores, mas um indicam um desdobramento, uma solução.

No fragmento final:

Canarinho da Alemanha
Quem matou meu curió?
Odiê, odiá
A mulher tava no samba
Mas o homem quer levar
Odiê, odiá
Eu trabalho o ano inteiro
Na estiva de São Paulo
Só pra passar fevereiro em Santo Amaro

imagens se sucedem de modo tradicional, que se baseia em acúmulos, e trânsitos velozes de um tropos para outro. O último verso então é vocalizado por Caetano Veloso, “pra passar fevereiro em santo amaro”, indicando um pertencimento que até aí não havia se tornado claro. A transformação do discurso sonoro, realizado em dois estratos de produção (o técnico e o popular), com a suspensão entre seus limites, apresenta um sentido aos percursos realizados.

“Sugar cane fields forever” representa um *modus operandi* tropicalista pela complexidade dos trânsitos, dos fluxos e refluxos, em que a obra se constitui. A devoração promovida nela, não encontra barreiras de espaço e tempo, assim como de técnicas e materiais. Uma grande instalação que, percorrida pela audição atenta de seus ouvintes, se mostrará cada vez mais múltipla.

3.7 Montagem-desmontagem

Um dos conceitos mais importantes para a compreensão dos fenômenos ocorridos no território da arte do século XX é o de montagem, elaborado pelo cineasta e ensaísta russo Sergei Eisenstein, em plena consolidação da tecnologia cinematográfica, e promovido em larga escala no Brasil pela poesia concreta paulista, a partir de citações, traduções e sistematizações incorporadas em suas obras. Com o intuito de sistematizar um novo modelo de significação que a tecnologia do cinema acabou por consolidar, Eisenstein parte desse dado técnico para elaborar uma teoria cognitiva geral.

Complementar, ou cúmplice da mesma visada crítica sobre o fenômeno das poéticas ocidentais e de seus sistemas de significação, foi também o conceito de ideograma, inicialmente sistematizado pelo sinólogo Ernst Fenollosa, a partir de suas leituras do ideograma chinês, e posteriormente resgatado pelo poeta americano Ezra Pound. O ensaio, bastante difundido pelos poetas concretos, “Os caracteres gráficos chineses como instrumento para a poesia”, no ano XXXX, reabilitado por Ezra Pound em suas teorizações sobre poesia moderna, tenta estabelecer um outro eixo paradigmático para as poéticas ocidentais, a despeito das estruturas lineares agenciadas pelas línguas naturais nas quais ela se realiza.

No *Plano-piloto para a poesia concreta* lemos:

espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear, daí a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógico-discursiva – de elementos. [...] eisenstein: ideograma e montagem. (2006, p. 215)

Com essa proposição, que se estabelece fundamentalmente numa mudança radical de paradigma, a poesia concreta em seu primeiro manifesto já diz a que vem, com seu ímpeto reestruturador. Essa relação será bastante pertinente para a compreensão das poéticas tropicalistas, no que elas tem de subversivas, tanto no que se refere a fixação de repertórios, quanto a experimentação por meio de organizações, de outras sintaxes possíveis. A oposição entre os métodos de compor através de justaposição direta e através da discursividade fundamentada na identidade elementos propostos, abre uma fresta nos repertórios

cristalizados do cânone poético, estabelece um diálogo com a tradição através de um novo lugar de criação e reflexão.

Com o intuito de sistematizar uma teoria cognitiva que desse conta das novas relações estabelecidas pelo advento do cinema, estreitamente relacionado à popularização das tecnologias elétricas, Eisenstein propõe a montagem não só como um princípio de organização fílmico, mas a base do que viria a chamar de *cinematografia*.

A teoria da montagem portanto se constitui como uma sistematização de uma nova proposição sintática, não mais baseada nos estruturas lineares das línguas naturais. O cinema, por se apresentar como uma mídia incorporadora, antropofágica (a pintura, a escultura, a música, a poesia são devoradas por ela), se torna um ponto de convergência, ou um ponto limítrofe entre as convenções de gêneros, de outros vetores, e daí a necessidade de ser repensada a partir de seu caráter relacional.

Ainda para Sergei Eisenstein, toda manifestação cognitiva relativa ou não às artes passa por um processo de reunião. Reunir objetos e relacioná-los é o princípio dos processos de significação, tanto no cinema, quanto na poesia, no teatro, etc. Assim, não haveria uma necessidade de suspensão da hegemonia da lógica de identidade, fundamentalmente linear, posto que através da montagem, do ideograma, ela é incorporada. Reunir, nessa acepção, se relaciona diretamente às práticas experimentais de produção. Assim como *o Delírio ambulatório*, ou os *Bólides*, de Hélio Oiticica ressitavam objetos dispersos em uma nova textualidade, o autor-propositor tropicalista é responsável pela coleta e redistribuição no imaginário dos fragmentos de um universo transitório.

Contemporaneamente às investigações de Eisenstein sobre as línguas orientais, especialmente do japonês e de seu tradicional poema curto, chamado haikai, o americano Ernst Fenollosa investia nas pesquisas sobre os caracteres gráficos chineses, estabelecendo analogias com o pensamento poético ocidental. As concepções de *ideograma* e *montagem* tendem a se aproximar cada vez mais pelo investimento dedicado em ambas as discussões numa sintaxe paratática que reordene o pensamento acerca da linguagem no Ocidente.

Diferentemente da colagem e da *assemblage*, a montagem e o ideograma se configuram como teorizações sobre exercícios construtivos de reestruturação do pensamento e da sintaxe a partir de identidades relacionais. Não apenas colocando em tensão uma diversidade de materiais ou de representações sobre um mesmo plano, mas organizando-as em

modo constelar na qual o participante opera os signos de que dispõe assim como agencia as significações que os arranjos lhe possibilitam, ao mesmo tempo em que preserva a integridade dos signos em jogo.

O tropicalismo se organiza, como podemos ver, enquanto movimento, e obra, e proposição, etc. num jogo metonímico em abismo, de modo ideogramático, fazendo gravitar em torno de seu eixo estrutural os fragmentos de uma identidade heterogênea e nômade. A antropofagia oswaldiana, o rock'n'roll, a poesia concreta, John Cage, entre outras referências, são alguns poucos estilhaços que configuram a constelação tropicalista.

O caráter transmidiático das manifestações tropicalistas encontra eco nessas discussões levantadas por Eisenstein e Fenollosa, à medida em que os limites entre as instâncias dos gêneros são suspensas. Justapor um bolero, produto de grande sucesso no mercado fonográfico brasileiro, a uma experiência vocal sem uso de recursos estritamente “musicais” e sem par dentro desse mesmo mercado, por exemplo, acaba por se configurar como metáfora das contradições sociais um país em desenvolvimento acossado por um regime ditatorial, e às políticas liberais promovidas por ele. Tais fragmentos justapostos criam uma imagem aberta, suscetível à operação do receptor. Assim como o projeto ambiental de Hélio Oiticica, no qual os estilhaços dos mitos do consumo e da tradição são expostos à operação de seus espectadores, tornando-os agentes da significação, *Araçá azul* também se organiza de forma ideogramática.

As construções ideogramáticas portanto recusam a univocidade do sentido, gravitando sempre em torno da pluralidade e da experiência. O leitor-participador não é apenas a última peça da engrenagem, mas o dispositivo que faz o maquinismo funcionar, sua força motriz. Diferentemente de uma obra que se pretende acabada em sentido estrito, informada pela gramática da discursividade e fundamentalmente auto-referente, o construto ideogramático é apenas uma porta aberta por onde passam as pulsações de seus receptores.

O *ready-made* de Marcel Duchamp coloca em questão não só a ideia de autoria como também redimensiona o estatuto do objeto artístico. Esse deslocamento de um fragmento, ou representação, para um espaço legitimador, como neste caso o museu, estabelece o plano de ação que se oferece ao receptor. As representações “urinol”, “assinatura de Marcel Duchamp”, “museu”, mais o título atribuído “a fonte”, entrem em conflito e desse atrito nascem múltiplas possibilidades de significação.

Araçá azul opera um grande investimento nas materialidades que o informam. Assim como os sons são revestidos de uma pesquisa tátil, a partir de suas texturas, de suas possibilidades de ordenação, de sua permeabilidade, por meio das tecnologias, também o projeto gráfico do disco representa uma inovação intensa. O LP se apresenta a seus consumidores invertido; isto é, a capa, ou o lugar habitual onde se encontra o título dos álbuns, está na contracapa. Para os olhares casuais o disco se apresenta anônimo, com uma fotografia com tons predominantemente azuis de um araçá. O LP subverte a dinâmica de leitura: sua dobra, para abertura, em vez de ficar do lado esquerdo, fica do lado direito, ocasionando mais um desconforto, mais um desvio dos hábitos dos consumidores.

Araçá azul transcende os limites genéricos de um álbum de canções, e mesmo de um simples disco, a que se recorre para a contemplação de paisagens sonoras que remetam a experiências vivenciadas, domesticadas. O LP se oferece ao leitor-ouvinte como objeto múltiplo, em que os diversos projetos, que se misturam em uma mesma peça, ou contaminam todas as dinâmicas possíveis da estrutura maior do disco; ou em uma analogia que se evidencia a cada vez mais próximos que ficamos dele, de uma instalação, em que se misturam os estratos sonoros, verbais e visuais, ou, para simplificarmos, assim como propõe a poesia concreta em uma apropriação do neologismo de James Joyce, *verbivocovisual*.

3.8 Araçá azul é brinquedo

Muitos são os percursos propostos por *Araçá azul* a seus leitores-ouvintes. Seguindo o ordenamento físico a que se submete a peça, na qual as peças se sucedem linearmente em dois lados do LP, nos deparamos com muitas frestas, planos de fuga. Após um longo e tumultuado percurso, repleto de desvios, interrupções, e soluções inesperadas, de imagens sonoras e verbais compostas por muitos planos de elaboração, o LP se encerra com a canção que o intitula, com uma modificação de uma palavra em inglês, que agora já nos encaminha para outra chave de leitura: “Araçá blue”.

Uma canção simples, cujo registro é baseado apenas em violão e voz, construída com base em imagens verbais antagônicas, opositivas, se oferece a nossa audição, que reencontra padrões reconhecíveis em nosso repertório cultural, especialmente ao nível da canção.

Indicando uma espécie de epílogo do percurso realizado, “Araçá blue” se transforma em uma poderosa chave de leitura:

Araçá Azul é sonho-segredo
Não é segredo
Araçá Azul fica sendo
O nome mais belo do medo

Com fé em Deus
Eu não vou morrer tão cedo

Araçá Azul é brinquedo

O estrato verbal da canção é de grande teor metalinguístico, o que se evidencia pelas tentativas levadas à cabo pela voz poética em definir o sentido de *Araçá azul*. Essa experiência definidora, em que as projeções se desfazem em sua consequência imediata, na qual o objeto se transforma paulatinamente no indefinido que acaba por se definir pelo “medo”, parecem mimetizar a audição comum a que o disco se submete e suas reações.

O construto ideogramático sonho-segredo, apresentado no primeiro verso, em que se justapõe duas representações da inconsciência, do indevassável, é desfeito pelo verso que sucede a este: “não é segredo”. Araçá azul, assim, assume sua condição ambivalente, que se faz no trânsito entre os territórios de certo sensorialismo irracionalista e de um racionalismo construtivista, entre as potências da tecnologia e da subjetividade. A ausência de mistérios se oferece à audição de seu leitor-ouvinte como realização técnica e produção imagética, como palavra tecnologizada e como som tornado discurso, fixado.

Aqui aparecem as referências da gênese de um disco que se organiza em polos muito distintos. O disco que se nomeou a partir de uma reminiscência de um sonho, que Caetano Veloso teve em sua juventude, e que se encontra relatado no livro *Sobre as letras* (2003, p. 23-25), e que teve seu ímpeto inicial de realização na vontade de realizar uma experiência sonora mais próxima das proposições da poesia concreta paulista, inicialmente intitulada *Boleros e sifilização*, mas interrompida pela prisão de Caetano Veloso em 1969, é uma obra de extremos inconciliáveis.

Na primeira estrofe, vemos uma fórmula de leitura do disco *Araçá azul*, como se a voz poética anunciasse sua despedida, inscrevendo e inscrevendo-se com sua presença no universo melancólico do *blues*¹⁸, referência que se faz notar no título da canção. Dizendo e desdizendo, experimentando o fluxo e o influxo da ímpeto conceitual de se apropriar por meio do aparato discurso do disco.

“Araçá azul”, portanto, “fica sendo / o nome mais belo do medo”, da inoperabilidade conceitual, de hábitos, de modelos de significação preestabelecidos. O nomadismo em cujas bases se constrói o disco de Caetano Veloso, é uma afronta aos processos de fixação do racionalismo ordinário e ordenador, assim como os processos de catalogação da cultura massiva, de sua indústria homogeneizadora. O resultado disso, está na “beleza” na qual se constitui, que se configura por nomear o inominável, e, com isso, não apenas indicá-lo, mas ser a própria impossibilidade.

Repetindo três vezes os seguintes versos

Com fé em Deus
Eu não vou morrer tão cedo

que se fixam em nossa percepção como uma invocação e ao mesmo tempo uma exortação que se opõe à transitoriedade da vida, a voz poética promove um movimento de fixação do tempo através da realização técnica de sua figura.

Com o último verso, “Araçá blue” se transforma em sua proposição, e se organiza em torna da ideia de operação. “Araçá azul é brinquedo” são suas últimas palavras, a última imagem proposta pela voz poética no disco.

Aqui a ideia de brinquedo se oferece a nossa percepção como uma imagem de operação e de nomadismo. À medida em que o brinquedo só realiza todas as suas potências quando operado por seu usuário, também se deixar manusear seu um ímpeto teleológico definido. Essa ausência de direção imanente que corresponde à direção promovida pela uso, por sua operação descompromissada, identifica os trajetos sonoros que percorremos sob sua tutela.

¹⁸ Segundo o Dicionário de Música Zahar, o *blues* é uma “forma lenta e melancólica de música popular norte-americana que se desenvolveu a partir dos *spirituals* e canções de trabalho dos negros na década de 1860” (p. 47)

À exortação, que prima pelo pertencimento da voz que a realiza ao mundo ideal, por sua fixação contrária à transitoriedade imanente ao mundo, acrescenta-se a imagem do brinquedo. Essa aproximação elíptica, resulta na compreensão de uma poética tropicalista em que a presença do participante, assim como constituinte do elemento estrutural da obra, é por sua mobilidade, índice de seu pertencimento ao trânsito do mundo, e portanto da obra.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As transformações pelas quais passou a poesia no século XX foram inúmeras, e ainda não nos parece possível uma visada, mesmo panorâmica, que nos possibilite mensurá-las de forma razoável. Novas tecnologias se inscreveram no imaginário de nosso tempo, modificando as relações do corpo com o espaço e com o tempo, que agora se veem depostos de seus lugares de intangibilidade. As paisagens sonoras, transformadas pela maquinaria fabril e pelo consumo febril, se tornaram um grande índice dos processos agenciados pela humanidade. A escuta é deformada como um gesto que se põe ante a monstruosidade. O homem contemporâneo se vê diante do esvaziamento ou da ressignificação do universo material que (o) criou e no qual foram elaboradas as artes.

As relações entre poesia, tecnologia, consumo e antropofagia se fazem de um modo complexo em sua multiplicidade de planos, especialmente com o advento tanto dos motores quanto dos processos informacionais que povoam nosso imaginário. Entre a colonização e o diálogo, o homem contemporâneo se vê diante de um caminho que se bifurca em seu esvaziamento ou em sua ressignificação diante do universo material que (o) criou.

As vanguardas históricas – assim como os movimentos periféricos que não se inscreveram no cânone das tradições transgressoras da arte e também com os movimentos programáticos ou autores contemporâneos que reelaboram repertórios – promoveram uma mudança significativa na cena cultural e artística. No Brasil, o tropicalismo é um dos momentos mais significativos dessas transformações.

O século XX assistiu à radicalização das poéticas de invenção. Contrariamente ao que se podia esperar, o consumo passa também a se configurar como local de criatividade, de experimentação, rompendo com a noção de hierarquias.

Atentos às transformações operadas pela tecnologia, poetas experimentais deslocam o eixo da composição poética da letra para a voz, construindo novas possibilidades diante da aparelhagem eletroacústica e retomando discussões levantadas pelas vanguardas históricas sobre a autoridade da letra em nossa civilização.

A convivência com as possibilidades de registro é algo presente na história da humanidade, e que direciona seus desdobramentos, constituindo seus repertórios, sua história, seu imaginário. Registrar é um gesto que simboliza os processos de apropriação dos objetos

que informam as dimensões do mundo e, por conseguinte, do imaginário. Ao mensurar e racionalizar os objetos que pertencem à esfera selvagem da não-linguagem, e codificá-los, a partir das respectivas necessidades que eles imprimem ao homem, faz-se mais do que o gesto do colecionador, mas o do inventor.

Com o intuito de definir processos de transformação então visíveis no mundo ocidental na segunda metade do século passado, McLuhan estabelece um panorama de reconfiguração de alguns princípios herdados pelo advento da escrita. A Revolução Elétrica acarretaria, portanto, um grande processo de *retribalização* do mundo no qual os estratos sonoros ganhariam espaço em nossa cultura hegemonicamente visual, tipográfica.

Araçá azul não representa apenas a mudança paradigmática promovida pela Revolução Elétrica de que falou Marshall McLuhan. No disco em questão, a convivência de temporalidades distintas atesta um problema frente às tentativas de delimitação do contemporâneo. Em *Araçá azul*, vemos o conflito estabelecido entre essas temporalidades. À alta tecnologia da aparelhagem eletroacústica se somam tradições populares do canto e do ritual, numa textura em que ambas se ressignificam, se contaminam.

Com o intuito de percorrer os caminhos que levam à consecução de um projeto sonoro, poético e visual tão intenso em suas pesquisas formais quanto materiais, como *Araçá azul*, esperamos que alguma luz tenha sido lançada sobre o fenômeno, destacando processos de apropriação de elementos e momentos díspares da tradição musical e poética brasileira, sem, no entanto, restringir-se a ela, a partir da retomada de propostas como a da “Poesia Pau Brasil” e a da “Antropofagia” oswaldiana, que se configuram como dois projetos de sistemática reflexão crítica sobre a produção de arte no Brasil, um país marcado pela história de sua colonização, pelos intensos trânsitos de ideais e repertórios variados.

Os caminhos que informam o objeto deste trabalho são inúmeros e todas as aproximações se fazem válidas a partir do momento em que a obra se abre como uma instalação à procura de seu participante. Assim, selecionar as aproximações foi, no decorrer da pesquisa, um problema que se bifurcava em muitos outros. Essa diversidade está desenhada já no Sumário, carta de navegação para este trabalho, com suas muitas subdivisões. Cada caminho escolhido levava a pesquisa a muitas perspectivas, o que dificultava a vida do pesquisador, mas também revelava a complexidade e multiplicidade do *corpus* escolhido. *Araçá azul* demandou relações entre a poesia e seus pares, como as artes plásticas e a música,

uma vez que o disco se insere em um período de franca suspensão dos limites entre as artes, como tratado nos capítulos desta dissertação. Reunir por meio do aparato discursivo fenômenos tão díspares como os que o século XX assistiu e promoveu, que se deixam, mesmo que arredios, se classificar pelo experimentalismo, é projeto amplo e necessariamente interminável.

Transformando as noções de tecnologia, som e consumo, elementos que gravitam em torno do eixo da poesia, Caetano Veloso, alinhado a todas as suas referências, fragmentos desapropriados do cotidiano, dos livros, dos museus, das ruas das cidades, com *Araçá azul*, anuncia possibilidades não de todo exploradas pela música e também pela poesia. Ao explorar algumas dessas possibilidades, experimentando-as nas faixas produzidas, leva o receptor a sair do campo de conforto e confrontar-se com modos outros de pensar o fazer artístico em suas relações tensas com a tradição na qual se inscreve e com as mídias e espaços nos quais e com os quais é produzida.

Ouvir *Araçá azul* é, também e principalmente, percorrer caminhos imprevistos pela música brasileira, pelos projetos de vanguarda, pelas ruas, com suas paisagens urbanas que se confrontam com cenários propostos pelas formas convencionais que, não raro, congelam os modos de definir arte, com um caráter dessacralizador de noções centrais nesse universo, como autor, obra, receptor, na medida em que as vanguardas operam uma desmistificação da ideia de gênio, visto não mais como um criador absoluto, mas como aquele que tem domínio de uma técnica que foi aprendida, bem como reivindicam a atuação do receptor na construção dos sentidos do que é produzido, pensado como algo aberto, não como obra fechada, perfeita, feita completamente.

Seguindo a trilha de Pierry Lévy, buscamos ver no disco modos de convívio entre uma oralidade primária que “remete ao papel da palavra antes que uma sociedade tenha adotado a escrita” e uma oralidade secundária, que “está relacionada a um estatuto da palavra que é complementar ao da escrita, tal como o conhecemos hoje” (1993, p. 77), modos estes que colocam em xeque a centralidade da letra.

Essas relações estão marcadas no percurso do poema, seja em livro, seja em disco, nos quais as relações entre poesia e tecnologia se fazem de um modo complexo em sua multiplicidade de planos e processos informacionais que informam e formam nosso imaginário.

Araçá azul não indica e nos ajuda a compreender apenas a mudança paradigmática promovida pela Revolução Elétrica, de que falou Marshall McLuhan, mas também os processos de transformação no mundo ocidental na segunda metade do século XX, a partir da reconfiguração de alguns princípios herdados do advento da escrita. A Revolução Elétrica acarretaria, portanto, em um grande processo de *retribalização* do mundo no qual os estratos sonoros ganhariam espaço em nossa cultura hegemonicamente visual, tipográfica.

No disco em questão, a convivência de temporalidades distintas atesta um problema frente às tentativas de delimitação do contemporâneo. Em *Araçá azul* vemos o conflito estabelecido entre essas temporalidades. À alta tecnologia da aparelhagem eletroacústica se somam tradições populares do canto e do ritual, numa textura em que ambas se ressignificam, se contaminam.

O caráter metalinguístico das peças analisadas indica a reflexão contínua do artista sobre o seu fazer, em confronto com questões políticas e poéticas. Assim, o projeto de *Araçá azul* é um projeto em aberto, proposta de revisão crítica não de uma tradição, mas de um modo de pensar a tradição e a inovação, de modos de ler, ouvir, ver, escrever, compor (n)esse múltiplo e movente espaço chamado arte brasileira.

É significativo que o disco tenha sido elaborado em meio ao turbilhão das décadas de 1960 e 1970, em que o mundo passava por transformações nos modos de conceber o lugar da arte e suas relações com o mercado. Caetano Veloso incorpora tensões e questões nas faixas de *Araçá*, retoma percursos propostos por outros criadores do século XX, como Duchamp, Oswald, Cage, Oiticica, Russolo, entre outros, trazendo-as para o universo da música brasileira, da poesia brasileira. Reivindica pertencimento a um conjunto de experimentadores que se insurgiram contra o formatado e o convencional. Em sua produção, brinca com a memória, com a história, com o estatuto do cantor, do compositor, do disco, da poesia. Em todo o processo de pesquisa e análise, *Araçá* se mostrou resistente a qualquer definição estanque, não aceitou etiqueta, pulou sempre das prateleiras onde foi posto. Passados muitos anos de seu lançamento, ainda se mostra capaz de desestabilizar a crítica de música, a pesquisa em poesia, no Brasil.

As relações entre arte e tecnologia, vistas com desconfiança ou como algo menor por parte da crítica, mostraram-se fundamentais para compreendermos as mudanças operadas na concepção de arte nas últimas décadas. Oscilando entre uma postura tecnólata, de adesão

celebrativa às potencialidades dos novos mecanismos e instrumentos de registro e difusão, e tecnofóbica, de resistência ou mesmo aversão a esses mecanismos e instrumentos, o artista não pode se eximir de participar dessa discussão, ele é convocado a posicionar-se e a repensar sua atividade em confronto com esses ambientes novos que se impõem.

Os conceitos e projetos mobilizados para tentar se aproximar da complexidade do *corpus* desta pesquisa falam dessa insurgência contra a fixação, contra o reducionismo: montagem, *ready-made*, apropriação, deglutição antropofágica, poesia sonora, poesia experimental, música concreta, poesia concreta. Todos estão, de diversos modos, relacionados ao projeto das vanguardas históricas, que postulavam a articulação entre vida e arte, a ruptura com a noção de que arte é para especialistas presos em torres de marfim, distantes dos barulhos da rua, onde transitam vozes e sons nem sempre reconhecíveis ou reconhecidos como música.

A trajetória de Caetano, ouvinte, leitor, autor, compositor, referida neste trabalho, é a trilha por onde podemos transitar e perceber essas continuidades e esses diálogos, que nos ensinam modos de “ver com olhos livres”, como defende a Poesia Pau Brasil oswaldiana, mas é também trilha que nos leva a várias possibilidades de reflexão sobre o que é nosso e o que não, sobre posse e arte, sobre memória e produção, leitura e criação.

Música e poesia andaram juntas durante sua história. A separação entre elas foi operada por pesquisadores, não por poetas ou músicos, antes, estes parecem reivindicar a contínua aproximação, a relação visceral que poesia e música mantêm como espaços de invenção e de pesquisa.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- ALAN, Isaacs; MARTIN, Elizabeth (Org.). *Dicionário de música Zahar*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras completas VIII: teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- _____. *Os dentes do dragão: entrevistas*. São Paulo: Globo, 2009.
- _____. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003.
- _____. *Obras completas VII: poesia reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- _____. *Revista de antropofagia*. Edição fac-similar. São Paulo: Cia. Litographica Ypiranga, 1976.
- ATTALI, Jacques. *Ruidos: ensayo sobre la economia política de la música*. Trad. Ana María Palos. Madrid; Mexico D.F.; Siglo Veintiuno Editores, 1995.
- BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BENJAMIM, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BERNSTEIN, Charles (org). *Close listening: poetry and performed word*. New York: Oxford University Press, 1998.
- CAGE, John. *A year from monday: new lectures and writings by John Cage*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1967.
- _____. *Silence: lectures and writings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1973.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

- CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- _____. *Revisão de Sousândrade: textos críticos, antologia, glossário, biobibliografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CAMPOS, Haroldo de (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- _____. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- CANUTO, Roberta (org.). *Rogério Sganzerla*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. (Encontros)
- CHION, Michel. *Guide to sound objects*. Trad. John Dack e Christine North. Disponível em <<http://www.ears.dmu.ac.uk/>> Acesso em: dezembro de 2009.
- COELHO, Frederico; COHN, Sergio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- COX, Christoph; WARNER, Daniel (Org.). *Audio culture: readings in modern music*. London; New York: Continuum, 2008.
- DAGHLIAN, Carlos (Org.). *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DIETRICH, Peter. *Araçá azul: uma análise semiótica*. Dissertação de mestrado. USP, 2003.
- DUARTE, Rogério. *Tropicaos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.
- DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- _____. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- FABRIS, Annateresa. Vanguarda e mercado. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (Org.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade Federal de São Paulo, 2000.

_____. *Tropicália: alegoria alegria*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998.

HIGGINS, Dick. *Horizons*. Ubu Editions, 2007. Disponível em <<http://www.ubu.com>>. Acesso em: setembro de 2010.

HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopia, subversão, guerrilha na (anti) arte do século XX*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUYSEN, Andreas. *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

JÁUREGUI, Carlos A. *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo em América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2008.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Trad. Carlos Irineu da Costa São Paulo: Ed. 34, 1993.

_____. *O que é virtual?* Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Antologia poética*. Trad. E. Carrera Guerra. 6 ed. São Paulo: Max Limonad, 1987.

_____. *Poemas*. Trad. Boris Schnaiderman, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. *Poética: como fazer versos?*. Trad. Antonio Landeira e Maria M. Ferreira. 5. ed. São Paulo: Globa, 1991.

MATOS GUERRA, Gregório de. *Obra poética*. 2 Volumes. Edição de James Amado. Preparação e notas de Emanuel Araújo. Rio de Janeiro: Record, 1990.

McLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico*. Trad. Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Cultrix 1972.

_____. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1971.

MEDAGLIA, Júlio. *Música, maestro: do canto gregoriano ao sintetizador*. São Paulo, Globo, 2008.

MENEZES, Flô. *A acústica musical em palavras e sons*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

MENEZES, Philadelpho (Org.). *Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992.

MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 2001.

MENEZES, Philadelpho. A oralidade no experimentalismo poético brasileiro. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

NUNES, Benedito. A visão de mundo romântica. In: GUINSBURG, Jacob (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva; Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

_____. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

ONG, Walter J. *Orality and literacy: the technologizing of the word*. London; New York: Routledge, 2002.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. Trad. Waldir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *La casa de la presencia: poesia e historia. Obras completas*. Iudad de Mexico: Círculo de Letores/Fondo de Cultura Económica, 1994.

PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Vol. 3. Vanguarda e modernidade. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.

RICHTER, Hans G. *Dada: arte e antiarte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

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

_____. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; COPENE, 1998.

_____. *Oriki Orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Textos e tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.

ROSENBERG, Harold. *O objeto ansioso*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify,

2004.

ROSS, Alex. *O resto é ruído: escutando o século XX*. Trad. Cláudio Carina e Ivan Weisz Kuck. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RUSSOLO, Luigi. *The art of noise*. Ubu Classics, 2004. Disponível em <http://www.ubu.com>. Acesso em setembro de 2010.

SALOMÃO, Waly. *Armarinho de miudezas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

SANTAELLA, Lucia. *O homem e as máquinas*. In: DOMINGUES, Diana (org). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Unesp, 2001.

_____. *O ouvido pensante*. Trad. Marisa Trench Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Unesp, 1991.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo: Oliverio Gironde e Oswald de Andrade*. São Paulo: Perspectiva, 1983

_____. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

SPERBER, George Bernard (Org.). *Introdução à peça radiofônica*. São Paulo: EPU, 1980.

SUSSEKIND, Flora. *Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60*. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. Petrópolis: Vozes, 1983.

VELOSO, Caetano. *Alegria, alegria*. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1977.

_____. *Araçá Azul*. São Paulo: Polygram, 1972. 1 disco sonoro.

_____. *Caetano Veloso*. São Paulo: Abril Educação, 1981.

VELOSO, Caetano. *Letra só; Sobre as letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1989.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

_____. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANEXOS

Anexo 1



Anexo 2



Anexo 4

VIOLA MEU BEM (Anônimo)

vou-me embora pra o sertão
viola meu bem, viola
eu aqui não me dou bem
o viola meu bem, o viola
sô empregado da leste
sô maquinista do trem
vou-me embora pra o sertão, eu aqui não me dou bem
viola, meu bem, viola

CRAVO E CANELA (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos)

êh, morena quem temperou
cigana quem temperou
o cheiro do cravo
êh, cigana quem temperou
morena quem temperou
o cor da canela

TU ME ACOSTUMBRASTE

tu me acostubraste
a todas esas cosas
y tu me enseñaste
que son maravillosas
suñti llegaste a mí
como una tentación
llenando de inquietud
mi corazón
yo no concebía
como se quería
en tu mundo raro
y por ti aprendí
por eso me pregunto
si ver que me olvidaste
por que no me enseñaste
como se vive sin ti

GIL MISTERIOSO (Caetano Veloso e Souzafrade)

gil em gendra
em gil rouxinol

DE PALAVRA EM PALAVRA (Caetano Veloso)

som
mar
amarelanil
maré
anilisa
amaranilnilinalinarama
som
mar
silêncio
nã
som

QUERO ESSA MULHER ASSIM MESMO (Montueto Meneses)

quero essa mulher assim mesmo
batatinada
alucinada
despenteadada
descabelada
intoxicada
desafinada
desentoadada
desnorteadada

SUGAR CANE FIELDS FOREVER (Caetano Veloso)

verdes mãos
cavalinho de flecha
eu quero eu quero
sou um mulato nato
no sentido lato
mulato democrático do litoral

vem
comigo no trem da leste
peste, vem no trem
prá bgranhém

verde vênus

ir, ir indo, ir, ir indo, ir, ir indo,
pra passar fevereiro em santo amaro

JÚLIA/MORENO (Caetano Veloso)

uma talvez júlia
uma talvez júlia
uma talvez júlia não tem
uma talvez júlia não tem nada
uma talvez júlia não tem nada a ver
uma talvez júlia não tem nada a ver com isso
uma júlia
um quíça moreno
um quíça moreno nem
um quíça moreno nem vai
um quíça moreno nem vai querer
um quíça moreno nem vai querer saber
um quíça moreno nem vai querer saber qual era
um moreno

EPICO (Caetano Veloso)

é saudades
todo mundo protestando contra a
poluição
até as revistas de wall disney
contra a poluição

é hermeto

smetak, smetak & musak & smetak
& musak & smetak & musak
& razão

é cidade

sinto calor sinto frio
nordestino do brasil?
vivo entre são paulo e rio
porque não posso chorar

é começo

destino eu faço não peço
tenho direito ao avesso
botei todos os fracassos
nas paradas do sucesso
é joão

ARACÁ BLUE (Caetano Veloso)

aracá blue é sonho-segredo
não é segredo
aracá azul fica sendo
o nome mais belo do medo
com fé em deus
eu não vou morrer tão cedo
aracá azul é brinquedo

phonogram



INDUSTRIA BRASILEIRA
DE DISCOS FONOGRAFIA

CDC N. 33.177-411-003 SCDP - PP - 001/08 INDÚSTRIA BRASILEIRA 1972