

‘OS ROMÂNTICOS IRRACIONALISTAS E OS DESCENDENTES HIPER-RACIONAIS DOS SIMBOLISTAS’: OU SOBRE CONCRETISMO E TROPICÁLIA

Gustavo Reis da Silva Louro
Yale University

Resumo A partir de uma sugestão oferecida por Caetano Veloso em seu livro de memórias *Verdade Tropical*, este artigo busca rastrear o fio que liga as vanguardas concretista e tropicalista aos grandes projetos artísticos do século XIX, o do Romantismo e o do Simbolismo, na medida em que aquelas vanguardas representaram, no Brasil da segunda metade do século vinte, uma atualização desses princípios artísticos, não só no plano estético, mas no da crítica cultural e até mesmo na relação vida-obra.

Palavras-chave concretismo - tropicalismo - romantismo - simbolismo

Abstract Starting from a suggestion offered by Caetano Veloso in his memoir *Tropical Truth*, this paper strives to retrace the thread that links the concretist and tropicalist avant-gardes to the great artistic projects of the nineteenth century, the Romantic and the Symbolist ones, in the sense that the latter avant-garde movements represented, in mid twentieth century Brazil, a renewal of the former artistic principles, not only in the aesthetic plan, but also in cultural critics and even in the relation life-work.

Keywords concretism - tropicalism - romanticism - symbolism

1 Românticos e simbolistas

No capítulo “A Poesia Concreta” de seu misto de autobiografia e livro de memórias, *Verdade Tropical*, Caetano Veloso narra a relação pessoal e intelectual entre os poetas paulistas que capitanearam o concretismo brasileiro e o grupo tropicalista, da qual fazia parte ele próprio, e seus movimentos congêneres, como o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Para ele, os encontros, além das divergências,

também explicitavam as “marcas distintivas entre os românticos irracionais e os descendentes hiper-rationais dos simbolistas”¹.

Caetano talvez não tivesse noção, mas esse ligeiro comentário em seu capítulo é profundamente iluminador para se entender a dinâmica que permeou um dos momentos mais criativos e instigantes da cultura brasileira. Essa dinâmica ganha novo sentido quando se observa, que Poesia Concreta e Tropicália² reinterpretem no Brasil do século 20 dois movimentos artísticos e filosóficos que fundam a Modernidade: o Romantismo e o Simbolismo.

A relação entre ambos é reconhecida e estudada há muito tempo, o que torna o comentário de Caetano mais que mera intuição. Em seu livro fundamental, *Estrutura da Lírica Moderna*, o alemão Hugo Friedrich cunha a célebre formulação de que “a poesia moderna é o Romantismo desromantizado (*entromantiserte Romantik*)”³. O que Friedrich entende por poesia moderna é uma linhagem poética que pode ser traçada a partir de Baudelaire, como herdeiro dos românticos alemães, e perpassa Rimbaud e Mallarmé.

Nesse sentido, a aproximação feita por Caetano com os poetas concretos, “descendentes hiperracionais dos simbolistas”, é mais do que procedente. Os próprios poetas concretos reivindicaram, desde a primeira hora, a linhagem simbolista, e mais especificamente mallarmea para si. No “plano-piloto para a poesia concreta”, manifesto-síntese assinado pelos irmãos Campos e Décio Pignatari, Mallarmé aparece como o primeiro precursor do movimento, “o primeiro salto qualitativo” graças à noção inaugural de “subdivisão prismática da ideia”⁴.

No ensaio “Mallarmé: o poeta em greve”, Augusto de Campos sintetiza da seguinte forma a incorporação da poesia mallarmeana pelos concretos: “dessa re-visão de Mallarmé participou a poesia concreta desde os primeiros momentos, e não apenas com reflexões críticas, mas com a própria criação poética”⁵. “De resto, há toda uma linha privilegiada na moderna poesia de língua portuguesa

¹ Veloso, 2017, p. 231.

² Em seu livro *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970* (2010), Frederico Coelho distingue entre a “Tropicália” e o “tropicalismo musical”, como se este último fosse uma das faces da primeira, um movimento mais amplo. A distinção tem valor didático e certamente razão de ser, tendo em vista a heterogeneidade dos membros da Tropicália, divididos, entre outros motivos, entre aqueles que abraçavam a cultura de massa, como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé e os que defendiam uma postura mais aguerrida e crítica, como Glauber Rocha e Hélio Oiticica. Contudo, tal categorização ainda não é de uso geral, de modo que neste texto, usam-se os dois termos com relativa indistinção.

³ Friedrich, 1978, p. 30

⁴ Campos; Pignatari, Campos, 1975. p. 156.

⁵ Campos, 2015, p. 24.

que não se entende sem Mallarmé”, continua Augusto. “Pense-se em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro [...]. Pense-se em Pedro Kilkerry, em Drummond [...], no João Cabral de ‘Anti-Ode’ e ‘Psicologia da Composição’”⁶. Seria possível acrescentar a essa linhagem, sem risco de imprecisão, os próprios concretistas.

Mas, se por um lado, a associação da poesia concreta com a herança simbolista, e especialmente mallarmaica, é imediata, por outro, a associação dos tropicalistas aos românticos pode não ser tão evidente. Afinal, qual seria a relação entre o movimento que causou profundas mudanças na arte e no pensamento europeus na primeira metade do século XIX daquele gestado por um grupo de baianos que vivia entre São Paulo e o Rio de Janeiro mais de um século depois, na assim chamada “periferia do capitalismo”? De fato, ao contrário dos concretistas que construíram eles próprios as pontes que os ligavam a Mallarmé e ao “romantismo desromantizado” do simbolismo francês, os tropicalistas não fizeram um aceno, pelo menos não explícito, ao romantismo europeu.

Esse parentesco entre Romantismo e Tropicalismo foi percebido, além do próprio Caetano, pelo filósofo Pedro Duarte, que identificou em ambos três aspectos constituintes das vanguardas: “a produção coletiva, a inovação na arte e a crítica cultural”⁷. Todos esses aspectos comparecem na produção tropicalista. O principal marco do período foi o LP *Tropicália ou Panis et Circensis*, obra coletiva por excelência; o disco não é assinado por nenhum de seus participantes, mas todos eles aparecem na capa, inclusive, *in absentia*, caso de Nara Leão e José Carlos Capinan, via retratos fotográficos. As inovações formais do álbum são muitas, com destaque para a introdução no âmbito da música brasileira da guitarra elétrica, associada, na época, à dominação cultural norte-americana — pela qual os tropicalistas, como se sabe, muito tiveram que responder. Essa inovação vinha aliada às tradições mais estabelecidas da música brasileira, como se vê na regravação de “Coração Materno”, canção de Vicente Celestino, por Caetano Veloso. Essas tradições coexistem no álbum com tendências mais recentes, como a bossa-nova, caso de “Lindoneia”, gravada por Nara Leão, ela própria um ícone bossa-novista.

O aspecto de crítica cultural contudo, talvez seja o que mais aproxima a Tropicália do Romantismo, no sentido de que a primeira realizou o que o este último sempre idealizou: uma “poesia universal progressiva”, como a concebeu Friedrich Schlegel. Uma poesia que é, a um só tempo, poesia e crítica da poesia. Tanto que nunca houve um “Manifesto Tropicalista” — como de resto também

⁶ p. 25.

⁷ Duarte, 2018, p. 78.

nunca houve um “Manifesto Romântico”. Ao contrário de tantas outras vanguardas, incluindo-se aí o concretismo, que produziram uma infinidade de manifestos que, por mais que incorporassem a linguagem da vanguarda, acabavam, tantas vezes, sendo mais interessantes que as produções poéticas de fato, o Tropicalismo produziu um único disco-manifesto. Produção e crítica de sua produção.

Uma arraigada tradição hermenêutica sobre a poesia universal progressiva, que remonta a Hegel, tem o romance como o ideal de obra de arte que é também crítica de si mesma, a partir da célebre e sempre repetida formulação hegeliana do romance como “moderna epopeia burguesa”⁸. Contudo, o fragmento de Schlegel abre infinitas possibilidades de interpretação:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor. *Abrange tudo o que seja poético, desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contém em si muitos sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança poetizante exala em canção sem artifício.* [...] O gênero poético romântico ainda está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada. Não pode ser esgotado por nenhuma teoria, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar-lhe o ideal. Só ele é infinito, assim como só ele é livre, e reconhece, como sua primeira lei, que o arbítrio do poeta não suporta nenhuma lei sobre si. O gênero poético romântico é o único que é mais do que gênero e é, por assim dizer, a própria poesia: pois, *num certo sentido, toda poesia é ou deve ser romântica.*⁹

Ora, se para Schlegel até o beijo que uma criança “exala em uma canção sem artifício” é abrangido pela poesia romântica, porque não um disco de música popular? Ainda mais ao se levar em conta a meta que ele próprio estabelece de que toda poesia deve aspirar a ser romântica. Pedro Duarte considera que “seria possível distinguir entre um Romantismo intenso, no fim do século XVIII e início do XIX, e um romantismo extenso, referente à arte moderna que se espalhou no século XX, incluindo as vanguardas históricas”¹⁰. O Tropicalismo estaria situado nessa tradição de um Romantismo extenso, distenso no tempo, transtemporal.

Haroldo de Campos faz distinção semelhante, entre um Romantismo “intrínseco” e outro “extrínseco”. Em um de seus ensaios mais importantes, “Poesia e Modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico”, de 1984, Haroldo defende que houve um romantismo

⁸ Hegel, 2004, p. 24

⁹ Schlegel, 1997, p. 65. Os grifos são do autor deste texto.

¹⁰ Duarte, 2018, p. 78.

“intrínseco” e outro “extrínseco”. A essa primeira vertente pertenceria “o Romantismo essencial, [...] o alemão de Iena (de Novalis, dos irmãos Schlegel). [...] Da tradição desse Romantismo, vêm Poe, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e a nossa ‘Modernidade’”¹¹. O recorte feito por Haroldo é o mesmo que, de acordo com Hugo Friedrich, desembocaria no “romantismo desromantizado” do Simbolismo francês e da “Modernidade” da qual comungam os poetas concretos, que Caetano Veloso tão apropriadamente chamou de “descendentes hiper-rationais dos simbolistas”.

Haroldo se reporta ainda ao ensaio fundamental de Octavio Paz *Los Hijos de Limo*, em que o poeta mexicano entende que a tradição que faz sentido para a Modernidade não é aquela que se entende como transmissão direta e consecutiva de um determinado legado. A tradição eminentemente moderna, para Paz, é a da ruptura, a partir da compreensão da história a partir da dialética entre dois movimentos, analogia e ironia:

Ironia e analogia são irreconciliáveis. A primeira é a filha do tempo linear, sucessivo e irrepitível; a segunda é a manifestação do tempo cíclico: o futuro está no passado e ambos estão no presente. A analogia se insere no tempo do mito, e mais ainda: é seu fundamento; a ironia pertence ao tempo histórico, é a consequência (e a consciência) da história. A analogia converte a ironia em mais uma variação do leque das semelhanças, porém a ironia rasga o leque. A ironia é a ferida pela qual sangra a analogia; é a exceção, o acidente fatal, no duplo sentido do termo: o necessário e o infausto. A ironia mostra que se o universo é uma escrita, cada tradução dessa escrita é diferente, e que o concerto das correspondências é um galimatias babélico¹².

Para Paz, essa dialética “começa com os pré-românticos e se prolonga até nossos dias”¹³. A partir dessa concepção da história não como “sucessivos quadros epocais”, mas como “tentativa de suscitar uma ‘imagem dialética’”¹⁴ — em outras palavras, aquilo que Paz chamou em seu ensaio de “tradição da ruptura” — se pode compreender a formulação de Caetano sobre o encontro de tropicalistas e concretistas. Esse encontro representou, no âmbito da cultura brasileira da segunda metade do século XX, algo como a atualização e a colaboração entre duas vertentes fundantes da Modernidade.

Para Haroldo de Campos, “privilegiando o Romantismo alemão, [...] Paz privilegiou sobretudo uma poética: a da aliança da reflexão crítica com a prática do poema”¹⁵. Reconstruindo o arco que levaria desse Romantismo de Iena até o “Romantismo desromantizado” dos simbolistas

¹¹ Campos, 1997, p.250.

¹² Paz, 1984, p. 101.

¹³ p. 52.

¹⁴ Campos, 1997, p. 249.

¹⁵ idem, ibidem, p. 253.

franceses, e deste até, pelo menos, a poesia concreta, Haroldo considera que houve um poema que realizou o desígnio de Schlegel, de ser “ao mesmo tempo, poesia e poesia da poesia”¹⁶. Esse poema, como não poderia deixar de ser na episteme concreta, é *Un Coup des Dés* (“Um Lance de Dados”) de Mallarmé.

“Um Lance de Dados” seria “o ponto arquimédico, a grande síntese [...] daquela poética ‘universal progressiva’ do Romantismo”¹⁷. Haroldo considera que o filão mallarmeano foi especialmente rico na América Latina. Trata-se de uma “linhagem radical”¹⁸ que incluiria *Altazor*, de Huidobro, *En la Médula*, de Gironde e *Blanco* de Octavio Paz (que foi traduzido pelo próprio Haroldo) e que se faria sentir até mesmo na prosa de Lezama Lima e Julio Cortázar. No Brasil, fariam parte de sua linhagem o Oswald de Andrade dos anos 20, o Drummond dos 30 e o Cabral dos 40. Nos anos 50, houve a poesia concreta, “momento de totalização desse projeto”¹⁹ no dizer de Haroldo de Campos. “A poesia concreta”, defende Haroldo, “empenhou-se em levar até as últimas consequências o projeto mallarmeano”²⁰.

Atam-se assim, no Brasil da segunda metade do século vinte, as duas pontas do arco da Modernidade, o Romantismo de Iena do final do século dezoito ao “Romantismo desromantizado” do século dezenove. A partir daí, pode-se refletir sobre os aspectos que aproximam, e os que afastam, os dois movimentos.

2 *Produsumo*

Frequentemente, a relação entre concretismo e Tropicália é vista por uma perspectiva unilateral, como se os concretos, mais velhos e mais “eruditos”, tivessem influenciado os rumos da Tropicália de forma tutelar. Contudo, ao nos debruçarmos sobre a história conjunta dos dois movimentos, é nítido que um ajudou a talhar o outro. Ainda que, no caso da poesia concreta, isso tenha acontecido retrospectivamente, uma vez que quando os tropicalistas estavam no auge de sua produção (1967-8), a poesia concreta, como movimento, já estava em vias de acabar, se não é que já tinha acabado.

¹⁶ Schlegel, *op. cit.*, p. 89.

¹⁷ Campos, *op. cit.*, p. 256.

¹⁸ p. 262.

¹⁹ p. 263.

²⁰ p. 264.

Por um lado, os poetas concretos contribuíram para que a Tropicália tivesse densidade formal e intelectual e para que tivesse reconhecimento intelectual²¹. Por outro o Tropicalismo colocou em prática um projeto que o concretismo apenas esboçou: o de conjugar inovação formal com cultura de massa. Como observa o crítico argentino Gonzalo Aguilar, “os grupos que provinham do modernismo vanguardista, como é o caso dos poetas concretos, não viam esses meios somente como um instrumento de poder: para eles, eram um cenário no qual era preciso interferir e transformar a partir de dentro”²². Essa questão foi pensada por Décio Pignatari num depoimento de 1969, em termos de *produssumo*²³, ou seja, a dialética entre produção e consumo.

A questão, para os concretos, era como fazer isso preservando o aspecto de vanguarda da linguagem. Para Aguilar, a teorização dos concretos criou um impasse “que só se resolveu, de um modo alternativo, com a irrupção do movimento tropicalista”²⁴. Isso foi possível porque o Tropicalismo propôs uma suspensão e até uma superação da diferença entre alta e baixa cultura²⁵.

Essa superação interessava às duas partes. Os poetas concretos estavam, àquela altura, especialmente estimulados pelas propostas do canadense Marshall McLuhan²⁶ sobre os meios de comunicação, não apenas como difusores de comunicação, mas efetivamente como criadores de uma nova forma de sensibilidade, o que foi sintetizado na célebre formulação “The medium is the message” (O meio é a mensagem), “pois a ‘mensagem’ de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala,

²¹ Principalmente através do trabalho ensaístico de Augusto de Campos, nos textos que viriam a ser recolhidos no volume *O balanço da bossa e outras bossas* (1974).

²² Aguilar, 2005, P. 118.

²³ Cf. Pignatari, 2004, p. 31.

²⁴ p. 119.

²⁵ Diferença essa que os concretos não aboliram de todo. Augusto de Campos, por exemplo, diz na introdução ao volume *Música de Invenção* (2007), que “Há outros caminhos e outros sons que merecem atenção e amor, no imenso universo da música. Eu mesmo, em outros passos, me concentrei em áreas diferentes, como o da música popular brasileira, nos anos 60, quando seu movimento de proa, o Tropicalismo, era mais combatido e incompreendido, para defender os seus jovens protagonistas. [...] Esta porém é uma batalha vencida [...]. Nada, porém, pode substituir a exemplaridade da aventura ética e estética dos grandes inventores da música contemporânea, os santos e mártires da nova linguagem, aqueles que enfrentaram preconceitos e perseguições e, às vezes, até a pobreza material e a humilhação para alargar o horizonte da nossa sensibilidade e levar a indagação musical aos seus últimos limites”(Campos, 2007, p. 9-10). Fica nítido, portanto, que por mais que defendesse o valor de invenção na música popular, Augusto enxergava uma diferença qualitativa entre essa e a assim chamada “música de vanguarda”.

²⁶ Basta lembrar que a tradução brasileira de *Understanding Media* foi feita pelo próprio Décio Pignatari.

cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas humanas”²⁷. O que instigava o trabalho dos concretos era a possibilidade de introduzir informação estética nova em meios de difusão de massa.

A Tropicália foi uma experiência extremamente bem-sucedida nesse sentido. Mesmo porque conseguiu reunir desde o início, músicos de sólida formação acadêmica e vanguardista, como Júlio Medaglia, Damiano Cozzella e, principalmente, Rogério Duprat, o arranjador de *Tropicália ou Panis et Circensis*. O exemplo mais bem acabado disso talvez seja a composição de “Bat Makumba”, uma música para ser visualizada, uma vez que sua letra, ao ser escrita, assume a forma do morcego, num procedimento intersemiótico concreto por excelência.

Essa incorporação da linguagem da comunicação de massa (no caso da Tropicália, aliada ao uso da sonoridade da guitarra elétrica, visto como o índice de submissão ao imperialismo cultural) foi uma das grandes razões do antagonismo da esquerda hegemônica²⁸ ao concretismo e depois ao tropicalismo. O que essa esquerda não compreendeu à época, como apontou Sergio Moya, foi que “o poder contestatório pode ser forjado e contestado usando as mesmas técnicas e forças que o capitalismo lança mão para sua manutenção e crescimento, [...] forças em que o poder é construído e exercido, mas também contestado e disperso”²⁹. Era assim que a poesia concreta manipulava essa linguagem.

O caso da Tropicália é um pouco mais complexo, uma vez que há nela uma incorporação no processo da cultura de massa, que não se confunde com a ironia pura e simples. Nesse ponto, cabe fazer um aparte a Camillo Penna, que em seu livro, *O tropo tropicalista*, aproxima a Tropicália à Pop Art americana, no sentido de que ambas fariam uma apropriação irônica da cultura de massas. “O gesto do tropicalismo é rigorosamente equívoco, fixando a conjunção esdrúxula do arcaico e do moderno, não produzindo um caminho para a sua dissolução”, diz Penna. “É pop, na verdade, a equivocidade estrutural entre adesão e crítica, comercialismo e ironia”³⁰, continua.

²⁷ McLuhan, 2011, p. 22.

²⁸ Nesse sentido, não é mero acaso que tanto a poesia concreta quanto o tropicalismo tenham sido alvos da crítica de um dos mais importantes intelectuais da esquerda marxista tradicional brasileira. Falamos, evidente, de Roberto Schwarz. Verificar os ensaios “Marco histórico” (Schwarz, 1987), “Cultura e política, 1964-1969” (Schwarz, 2008) e, mais recentemente”, “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*” (Schwarz, 2012).

²⁹ Moya, 2018, pp. 98-99.

³⁰ Penna, 2017, p. 53.

Como alternativa, Pedro Meira propõe que Caetano e Gil apontaram uma senda, “cuja produção respondia criativamente ao aspecto regenerador do mercado”. “Mas a aliança entre consumo e desejo nunca foi engolida pela esquerda mais tradicional — aquela que ainda hoje vê com suspeita o impulso tropicalista e seu flerte com o universo do consumo de massa”³¹. Essa diferença de postura talvez esteja sintetizada no signo da Coca-Cola, apropriada pelos dois movimentos de maneira absolutamente distinta: acidamente crítica no poema “Beba Coca Cola” de Décio Pignatari (Imagem 1) e com lirismo coloquial na letra de “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso³².



Imagem 1

3 A linha

Pode-se dizer que o marco zero do encontro entre Tropicália e poesia concreta, foi uma declaração de Caetano Veloso, retomada por Augusto, de que “só a retomada da *linha evolutiva* [da canção] pode

³¹ Meira, 2018, p. 218.

³² À maneira de uma composição como “Conversa de botequim”, de Noel Rosa.

nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação.”³³ Ao falar em uma “linha evolutiva” da canção brasileira, Caetano estava, provavelmente sem o saber, retomando um dos pressupostos dos concretistas, que enxergavam uma “evolução de formas”³⁴ na história da poesia.

Para Haroldo de Campos, “A poesia concreta olha de frente para as formas poéticas e procura divisar o vetor qualitativo de sua evolução. Assume as responsabilidades da tradição viva e não tenta escamoteá-la sob a alegação de que os verdadeiros inventores na poesia contemporânea sejam casos extravagantes e levem a becos sem saída”³⁵. Caetano Veloso e seus companheiros de Tropicália seguiam princípios semelhantes; reconhecendo a grande contribuição da bossa nova, particularmente de João Gilberto, não se restringiam a ela. Abraçavam de igual forma, tanto a informação nova do rock inglês e americano, quanto a tradição da canção brasileira, como, por exemplo, “Coração Materno” de Vicente Celestino. Construíam assim uma linha evolutiva na canção, como os concretos o faziam na poesia, a partir da noção de *paideuma*, tomada de Ezra Pound.

Augusto de Campos foi o primeiro a enxergar na Tropicália um caminho para um impasse a que os concretistas haviam chegado anos antes. Como conciliar a inovação formal na linguagem poética, que necessariamente produz estranheza e afastamento no interlocutor, com a massificação anunciada pelas novas mídias, que começavam a se tornar hegemônicas no Brasil? “Os modelos do consumo de hoje são os modelos da produção de quarenta anos atrás: vide Oswald de Andrade e o tropicalismo do grupo baiano”³⁶, escreveu Pignatari. Só aquilo que ele chama de “nova barbárie” seria capaz de produzir uma sensibilidade apropriada a esse novo mundo, em que o consumo substituiria a informação. “Barbárie”, porque não viria dos veículos tradicionais da grande arte, mas de um gênero de massas, a canção popular.

Augusto, partindo desse princípio, enxerga nas letras da Tropicália técnicas que foram usadas no cinema de vanguarda soviético em “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil (“a letra de Gil lembra as montagens eisenstenianas, com seus *closes* e suas ‘fusões’”), enquanto “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso, “é uma ‘letra-câmara-na-mão’, mais ao modo informal e aberto de um Godard, colhendo a realidade casual ‘por entre fotos e nomes’”³⁷. Caetano, por sua vez, relata o papel do da

³³ Campos, 1974, P. 63.

³⁴ Título de um dos textos presentes na *Teoria da poesia concreta*, assinado por Haroldo de Campos e datado de 1957.

³⁵ Campos; Pignatari, Campos, 1975, p. 51.

³⁶ Pignatari, 2004, P. 31.

³⁷ Campos, 1974, p. 153.

poesia concreta em sua formação intelectual num dos capítulos de *Verdade Tropical*, intitulado precisamente “A poesia concreta”:

Os poetas concretos sentiam-se em sintonia com músicos europeus como Boulez e Stockhausen, que, nos anos 50, retomavam a radicalidade da escola de Viena (sobretudo Webern) [...]. Conhecedores apaixonados dos movimentos pioneiros da primeira década do século – futurismo italiano, suprematismo e cubo-futurismo russos, dadá internacional etc. (com uma certa antipatia pelo surrealismo) , eles tomaram posição bem definida em face dos modernismos dos anos 20, em face de uma história abrangente da poesia e, finalmente, em face dos roteiros que se deviam estabelecer para ela no futuro. Nesse sentido, criaram o que eles chamavam de seu ‘paideuma’, uma seleção de autores obrigatórios na formação de uma sensibilidade nova e relevante: Mallarmé (o primeiro, com seu “Lance de dados”, a pensar o poema sobre a página como uma constelação, e a usar o branco do papel como elemento estruturador); Ezra Pound (que foi quem lhes deu o conceito de “paideuma”, além da aproximação com a escrita chinesa, sua monumental série de Cantos vista como composta à maneira dos ideogramas); Joyce (com suas palavras-montagens, a implosão da forma “romance” em *Ulisses*, e a invenção de uma translíngua em *Finnegans Wake*); Maiakóvski (“não há arte revolucionária sem forma revolucionária”); João Cabral de Melo Neto (o maior poeta brasileiro surgido depois do modernismo, pertencente, pela idade, à geração de 45, mas em tudo oposto a ela: um poeta das coisas vistas com olho lúcido e expressas em linguagem seca e rigorosíssima); e. e. cummings (realizando gestos tipográficos isomórficos, fazendo até os sinais de pontuação protagonizarem lances fundamentais do poema), e Oswald de Andrade (o mais radical dos modernistas paulistas surgidos na famosa Semana de 1922).³⁸

Se o encontro da poesia concreta com a Tropicália pudesse ser sintetizada em duas figuras, seriam as de Augusto de Campos e Caetano Veloso. A relação dos dois concentra o que talvez sejam as contribuições mais fecundas de parte a parte, uma na outra. A centralidade de Augusto no Tropicalismo é tamanha que basta lembrar que ele aparece no próprio álbum-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*, na contracapa, que reproduz uma série de diálogos curtos, dispostos como falas de uma representação teatral. O último deles é uma conversa ficcional entre Augusto e João Gilberto, em que o primeiro pergunta “E o que é que eu digo a eles?”, ao que este responde, “Diga que eu estou

³⁸ Veloso, 2017, pp. 226-227.

daqui, olhando pra eles” (Cf. Imagem 2). É como se o teorista da Tropicália, Augusto, estivesse comunicando ao movimento a benção de seu mentor estético, João Gilberto.

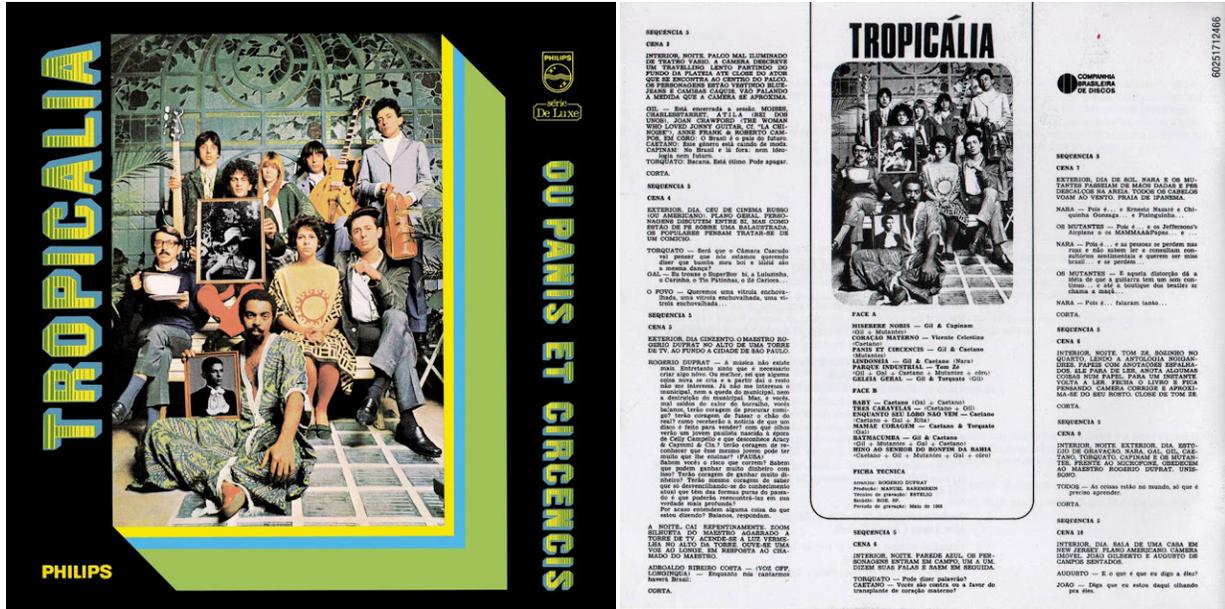


Imagem 2

Augusto, por sua vez, comporia aquela que seria sua obra mais emblemática a partir de um episódio central do Tropicalismo e da trajetória de Caetano Veloso em particular. Trata-se, evidentemente, de VIVA VAIA³⁹ (Imagem 3), mais do que um poema, uma verdadeira peça iconográfica⁴⁰. Composta a partir da proverbial vaia que levou Caetano Veloso em sua apresentação

³⁹ A centralidade de VIVA VAIA na produção de Augusto pode ser atestada por ter sido escolhida para nomear a coletânea com a obra reunida (1949-1979) do poeta, figurando, inclusive, na arte da capa. Ao eleger essa como uma espécie de obra síntese de sua poética, Augusto assume a importância da Tropicália em sua obra. A primeira edição contava com um compacto de Caetano, que incluía, entre outras composições, uma oralização do poema “Pulsar” de Augusto. O compacto acompanharia também a lendária *Caixa Preta*, que Augusto publicou junto com o artista plástico Julio Plaza, e que incluía, também, “VIVA VAIA” transformado em poema-objeto.

⁴⁰ VIVA VAIA continua a demonstrar sua força polêmica até os dias atuais. Por exemplo, em 2014, quando o jornal *Folha de São Paulo* o reproduziu, sem autorização do autor, numa manchete sobre o episódio em que a presidente Dilma Rousseff foi vaiada num estádio de futebol, o que mereceu pronta manifestação contrária de Augusto de que sua criação, concebida como uma defesa da inovação formal e ironia das limitações da crítica, tenha sido usada para ilustrar uma manifestação reacionária. Escreveu Augusto à época: “Esse jornal utilizou, em 14 de junho de 2014, com grande destaque, o poema VIVA VAIA, de minha autoria, como ilustração de matéria ambígua sobre os insultos recebidos pela

no Festival Internacional da Canção de 1968, durante sua performance de “É Proibido Proibir”, um verdadeiro *happening*, em que a face mais evidentemente pop da vanguarda da Tropicália cede lugar a uma postura confrontadora, típica da vanguarda:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa. Eu hoje vim dizer aqui, que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival, não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém, foi Gilberto Gil e fui eu! Vocês estão por fora! Vocês não dão pra entender. Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabem a quem? São iguais sabem a quem? Tem som no microfone? Vocês são iguais sabem a quem? Àqueles que foram na *Roda Viva* e espancaram os atores! [...] Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil! junto com ele, tá entendendo?

presidente Dilma, na partida inicial da seleção. Utilizou-o, sem minha autorização e sem pagar direitos autorais: sem me dar a mínima satisfação. Poupo-me de comentar a insólita atitude da FOLHA, a quem eu poderia processar, se quisesse, pelo uso indevido de texto de minha autoria. A matéria publicada, composta de três artigos e do meu poema, cercado de legendas sensacionalistas, deixa dúvidas sobre a validade dos xingamentos da torcida, ainda que majoritariamente os condene, e por tabela me envolve nessa forjada querela. A brutalidade da conduta de alguns torcedores, que configura até crime de injúria, mereceria pronta e incisiva condenação e não dubitativa cobertura, abonada por um poema meu publicado fora de contexto. Os xingamentos, procedentes da área vip, onde se situa gente abastada e conservadora, evidenciam apenas a boçalidade e a truculência que é o reverso da medalha do nosso futebol, assim como a inferioridade civilizatória do brasileiro em relação aos outros povos. Escreveu, certa vez, Fernando Pessoa: ‘a estupidez achou sempre o que quis’. Como se viu, até os candidatos de oposição tiveram a desfaçatez de se rejubilarem com os palavrões espúrios. Pois eu lhes digo. VIVA DILMA. VAIA AOS VIPS.” (<https://www1.folha.uol.com.br/paineldoleitor/2014/06/1471585-agosto-de-campos-critica-uso-de-poema-em-reportagem-sobre-vaias.shtml>. Acessado em 24 de novembro de 2018).

E quanto a vocês... O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto!⁴¹

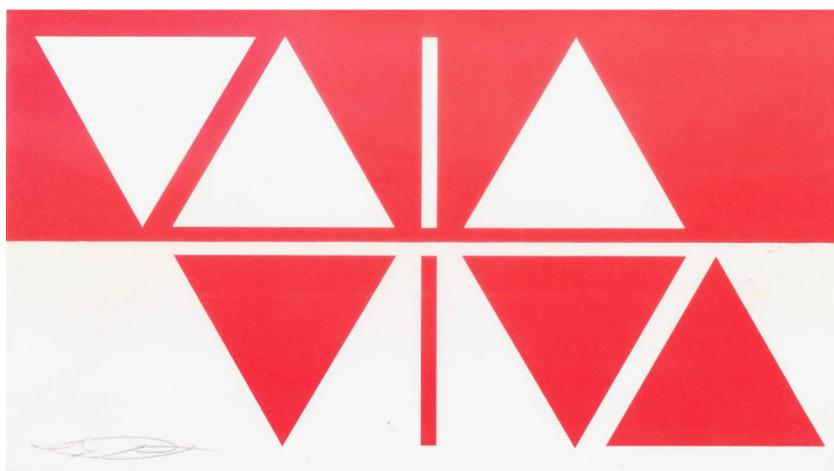


Imagem 3

3 Antropofagia

Nenhuma história comum entre concretismo e Tropicália estaria completa sem levar em conta o papel da antropofagia de Oswald de Andrade. Ambos foram, não somente, mas em grande medida, releituras e apropriações do pensamento oswaldiano, embora não da mesma maneira. O envolvimento dos poetas concretos com a antropofagia foi muito mais consequente e se deu num nível, inclusive pessoal, uma vez que quando começam a produzir e publicar, Oswald ainda era vivo. Décio Pignatari e os irmãos Campos se encontraram com ele e chegaram a lhe mostrar suas obras, ouvindo e incorporando o juízo de Oswald. O modernista figura ainda nos manifestos da poesia concreta desde a primeira hora, como um dos membros principais do *paideuma* concreto⁴².

Depois da morte deste, quando seu pensamento estava virtualmente desaparecido do panorama cultural brasileiro, os concretistas assumiram papel de proa ao repor em circulação os escritos de Oswald. Eles participaram ativamente da reedição da obra oswaldiana, fazendo-a acompanhar de estudos críticos seus, de modo que a toda uma geração se formou na leitura de Oswald a partir da interpretação feita pelos concretos. Augusto de Campos, em texto introdutório a uma

⁴¹ In: Coelho e Cohn, 2008, p. 159.

⁴² Cf. o “plano piloto para a poesia concreta” e “nova poesia concreta: manifesto”, entre vários outros. O número 4 da revista *Invenção* foi dedicado a Oswald, em homenagem aos dez anos de sua morte.

reedição da Revista de Antropofagia, chega mesmo a afirmar que ““A antropofagia é a única filosofia original brasileira e, sob alguns aspectos, o mais radical dos movimentos literários que produzimos”⁴³, e a define em termos de uma ““devoração cultural ’das técnicas e informações dos países superdesenvolvidos, para reelaborá-las com autonomia, convertendo-a em ‘produtos de exportação ’ (da mesma forma que o antropófago devorava o inimigo para adquirir suas qualidades)”⁴⁴.

Contudo, a leitura mais radical feita da antropofagia por um dos membros da tríade concreta partiu de Haroldo de Campos, em um ensaio que se tornaria célebre, “Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira”, texto de 1980. Nele, Haroldo relê a Antropofagia por um crivo derridiano, como um “desconstrucionismo brutalista”, como ele mesmo coloca. Nos termos em que Haroldo coloca:

A Antropofagia é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do ‘bom selvagem ’ [...], mas segundo o ponto de vista desabusado do ‘mau selvagem’, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma ‘transvalorização’: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche).⁴⁵

A relação da Tropicália com a Antropofagia foi muito mais indireta e acidental, por assim dizer. Deu-se *a posteriori*, quando Caetano e Gil assistiram à legendária montagem de *O rei da vela* de Oswald de Andrade montada pelo Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa em 1967. Àquela altura, a maioria das composições mais emblemáticas do Tropicalismo já haviam sido feitas. No entanto, se não houve propriamente uma influência, houve, sem dúvida, uma confluência. Caetano participou aos poetas concretos o seu vivo interesse na obra e no pensamento de Oswald, e eles tiveram papel fundamental em sua formação antropofágica, como o próprio músico narra:

Quando eu disse a Augusto o efeito que o contato com Oswald tinha produzido em mim, ele logo animou-se a me passar os textos de Décio e Haroldo, e considerou o meu entusiasmo uma confirmação a mais das afinidades entre eles, concretos, e nós, tropicalistas. Através de Augusto e seus companheiros tomei conhecimento da poesia a um tempo solta e densa, extraordinariamente concentrada de Oswald. Também, pouco depois, da sua revolucionária prosa de ficção. Sobre tudo recebi o tratamento de choque dos ‘manifestos’ oswaldianos: *Manifesto da poesia pau-brasil*, de 24, e, principalmente, *Manifesto antropófago*, de 28.⁴⁶

⁴³ Campos, 2015, p. 154

⁴⁴ p. 153.

⁴⁵ Campos, 2006, p. 234.

⁴⁶ Veloso, 2017, p. 260.

Se por um lado, a obra de Caetano Veloso tem fortes vínculos com a de Augusto, por outro, a antropofagia oswaldiana o aproxima, também, de Haroldo. Em “Da Razão Antropofágica”, Haroldo devora o pensamento oswaldiano, assimilando-o à sua própria teorização sobre o Barroco, como uma linguagem definidora, não apenas do Brasil, mas de toda a América Latina⁴⁷. “Já no Barroco se nutre uma possível ‘razão antropofágica’”⁴⁸, diz Haroldo. Não por acaso, o Barroco no Brasil se desenvolveu na Bahia, terra de Caetano, Gil e de boa parte dos membros do Tropicalismo. Foi lá, no século XVII, que Gregório de Mattos, “o primeiro antropófago-malandro”⁴⁹, devorou Góngora e Quevedo para, três séculos depois, ser devorado por Caetano, que musicou “Triste Bahia” num álbum de seu período de exílio londrino⁵⁰.

“Gregório de Mattos tangendo sua viola goliárdica precursora da guitarra elétrica do baiano tropicalista Caetano Veloso”⁵¹. É assim que Haroldo recompõe a linhagem criativa baiana, que vai de Gregório até Caetano, como se o Tropicalismo fosse uma espécie de barroco-pop antropofágico. Uma reiteração do *produssumo* de Décio Pignatari, “a poética da invenção no consumo de massa, para além do ceticismo adorniano”, nos termos de Haroldo. “Imagine-se, só como termo de comparação e demonstração, esta convergência ideal: os ‘Beatles’ compondo em contacto presencial com John Cage sobre textos de e.e.cummings. Ouça-se *Araçá Azul*, de Caetano.”⁵².

De fato, o disco é o mais experimental de Caetano, e também um dos mais antropofágicos, em que as técnicas de vanguarda eram acompanhadas, *pari passu*, por elementos icônicos da cultura brasileira⁵³. Haroldo de Campos, ao fazer o seu exercício especulativo, tinha em mente a faixa “Sugarcane Fields Forever”, em que “os campos de morango dos Beatles [que] evocam um paraíso bucólico ideal para viagens alucinógenas” são substituídos pelos “campos de cana-de-açúcar de Caetano [que] servem como lembrança da vida nas plantações na Bahia, fundadas no trabalho de escravos africanos”⁵⁴, como observa Christopher Dunn.

⁴⁷ Escrevendo no período imediatamente pós-*boom*, as reflexões de Haroldo acompanhavam a produção e de diversos escritores que também pensaram a questão do Barroco como linguagem seminal na América Latina, como Lezama Lima e Severo Sarduy.

⁴⁸ Campos, 2006, p. 243.

⁴⁹ p. 244.

⁵⁰ Trata-se do disco *Transa* de 1972.

⁵¹ Campos, 2006, p. 243.

⁵² p. 248-9.

⁵³ A começar pelo nome do álbum, referência a uma fruta local baiana.

⁵⁴ Dunn, 2009, p. 197.

A síntese do aspecto antropofágico comum à poesia concreta e à Tropicália viria a ser feita no cinema, por Júlio Bressane, “cineasta de olho ‘brascúbico’”⁵⁵, como o chamou Haroldo. Em seu filme, *Os Sermões* (1989), cine-montagem do sermônário do Padre Vieira, Bressane coloca lado a lado Haroldo⁵⁶, em hábito dominicano, entoando um dos formantes de suas *Galáxias*, e Caetano⁵⁷, cantando “Triste Bahia” *acapella*. O barroco-pop antropofágico traduzido para a tela. “Somos concretistas” e “Nunca fomos catequizados”⁵⁸ do “Manifesto Antropófago juntos.

4 Os ultra-românticos

Há ainda um aspecto do relato de Caetano que ajuda a compreender a poesia concreta e a Tropicália no que elas têm de diferente. No trecho de *Verdade Tropical* referido no início deste ensaio, Caetano se referia às “marcas distintivas entre os românticos e os descendentes hiper-rationais dos simbolistas”, ao tratar de seu relacionamento com os poetas concretos e com seus companheiros de tropicalismo. Segundo Caetano, enquanto aqueles “cumpriam as formalidades ditas burguesas” — como telefonar para marcar horas de visita — “os desbundados entravam e saíam de nossa casa sem aviso, como se vivêssemos em regime comunitário”⁵⁹.

Longe de ser uma mera curiosidade narrativa, esse detalhe observado por Caetano é revelador de uma dimensão fundamental da Tropicália, ausente, ou pelo menos, bastante secundária no Concretismo. A contestação da moral comportamental burguesa, um traço romântico por excelência. Como diz Pedro Duarte, no Tropicalismo, “a experimentação musical era, também, uma erotização do corpo, uma micropolítica e uma performance visual e discursiva”. Também recorrendo à terminologia de Paz em *Los hijos del limo*, Duarte observa que esse movimento aproximaria a Tropicália de uma rebelião, mais do que de uma revolução; “Em ambas há a crítica da tradição, mas apenas a revolução é seguida por um ideal fechado de futuro. Na rebelião, o futuro mantém a indeterminação. Isso explica porque grande parte da esquerda política do Brasil tenha sido arredia ao Tropicalismo”⁶⁰.

⁵⁵ Campos, 2006, p. 277.

⁵⁶ Bressane também viria a filmar um díptico de curtas, *Galáxia Albina: Infernalário* e *Logodédalo: Galáxia Dark*, que também são transposições da poesia de Haroldo para a linguagem cinematográfica.

⁵⁷ Pouco tempo depois, Caetano viria a gravar o álbum *Circuladô*, cujo título é uma referência a um dos formantes de *Galáxias*, musicado no disco.

⁵⁸ Andrade, 2001, p. 48.

⁵⁹ Veloso, 2017, p 231.

⁶⁰ Duarte, 2018, p. 49.

Isso ajuda também a compreender a desidentificação inicial que Caetano Veloso relata ter sentido com a figura de Augusto, “Quase todas as características daquilo que, no meu ambiente, nós chamaríamos de um ‘careta’ se encontravam naquele homem”⁶¹, diz ele em *Verdade Tropical*.⁶² Enquanto isso, as figuras de frente da Tropicália, Gil e Caetano à frente, se associariam à contracultura do Brasil, fariam de seus shows *happenings* que chocavam suas plateias (o da boate Sucata em 1968, especialmente), até serem finalmente presos pela ditadura militar, para, logo em seguida, partir para o exílio⁶³.

No entanto, quem talvez mais encarnaria a imagem do poeta romântico no âmbito da Tropicália, seriam Torquato Neto e Hélio Oiticica. Cada um, a seu modo, viveu na pele um *topos* romântico diferente. Torquato, o do poeta que dá cabo da própria vida na flor da idade. Hélio, o do artista que envereda na experiência alucinogénica para criar. “As cartas Torquato-Hélio são um dos melhores exemplos de como acontece, na prática, o ideal romântico de fundir vida e arte”⁶⁴, no dizer de Paulo Roberto Pires, que coligiu a correspondência entre os dois. Curiosamente, a produção de ambas foi atravessada pela poesia concreta, como se os “hiperracionais” de alguma forma colaborassem na gênese criativa do “românticos hiperracionais”.

Torquato, no dizer de André Bueno, que a ele dedicou um belo livro-ensaio, era o “dissidente romântico” da Tropicália, “jamais separando arte e vida, vida e obra, linguagem e corpo”⁶⁵. O gesto artístico e biográfico de Torquato não é isolado, mas “faz parte de uma longa tradição que vem do século XIX e atravessa grande parte do XX”⁶⁶, de transferir para o corpo as contradições da linguagem. Esse tipo de recusa romântica, contudo, era aliada ao interesse pela experimentação da vanguarda, que ele soube identificar, no concretismo, a ponto de fazer da “geleia geral”, expressão cunhada por Décio Pignatari⁶⁷, uma imagem indissociável de sua própria poética⁶⁸.

⁶¹ Veloso, 2017, p. 229.

⁶² Na entrevista que deu ao programa Roda Viva, já em idade avançada, Haroldo corrobora essa visão. Segundo o próprio Haroldo, ele não teria a “marca extrínseca do poeta”, à maneira de um Rimbaud. Era um poeta funcionário-público, como Mallarmé, que operava suas rupturas no terreno da linguagem. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=z7eyMRvd5Ag>. Acessado em 30 de novembro de 2018.

⁶³ Ao retornar ao Brasil, na década de 70, Gil e Caetano protagonizariam shows em que dançavam maquiados e vestidos com roupas femininas.

⁶⁴ In: Neto, 2004, p. 210.

⁶⁵ Bueno, 2004, p. 18.

66 p. 60.

⁶⁷ Em texto publicado, originalmente, no número 4 da revista *Invenção*.

⁶⁸ Referimo-nos, claro, à canção “Geleia Geral”, do LP *Tropicália ou Panis et Circensis*.

artista viveu em Nova York⁷¹, onde Haroldo o visitou mais de uma vez⁷². “Ao mesmo tempo é Oiticica que informa os concretos sobre as movimentações e publicações subterrâneas da contracultura brasileira”⁷³, completa Coelho, assinalando que a influência foi de mão-dupla. Também os concretos incorporaram a contracultura — face brasileira do romantismo irracionalista no século vinte — e a fundiram a seu próprio *paideuma*, como está sintetizado no poema “parafernália para hélio oiticica”, que Haroldo compôs para outro filme de Ivan Cardoso, *H.O.*, tradução, para cinema, da obra de Oiticica:

(cineteatro nô⁷⁴/psicocenografado por sousândrade
com roteiro ideogrâmico de eisenstein):
Onde se lê *hagoromo*, leia-se *parangolé*
Onde se vê *monte fuji*, veja-se morro da *mangueira*⁷⁵

O encontro dessas duas vertentes, o racionalismo concretista e a contracultura romântica da Tropicália, seria sintetizado em 1974, com a publicação, em volume único, da revista *Navilonca*. Nela, apareciam, lado a lado, os irmãos Campos e Décio, e também Caetano, Torquato e Hélio. Na primeira página, a foto de Caetano exibindo o cartaz de “Viva Vaia” (Imagem 5), a suprema homenagem da poesia concreta à contracultura da Tropicália.

⁷¹ O que se pode perceber, por exemplo, no próprio título do filmete *Agrippina é Roma-Manhatan*, tirado de uma passagem do poema “O Inferno de Wall Street” do maranhense Sousândrade que Oiticica conheceu via irmãos Campos.

⁷² Diálogos entre os dois, no Chelsea Hotel em Manhattan, foram gravados por Oiticica, que alcinhou-as de “heliotapes”. Disponíveis em <http://www.itaucultural.org.br/programaho/>.

⁷³ Coelho, 2010, p. 45.

⁷⁴ Referência à peça do teatro nô japonês, *Hagoromo*, traduzida por Haroldo de Campos, que fez parte das leituras de Oiticica em sua temporada nova-iorquina.

⁷⁵ Campos, 2013, p. 96.



Imagem 5

5 Bibliografia

- Andrade, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 3^a ed. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo: Editora Globo, 2001.
- Aguilar, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. Tradução de Regina Aida Crespo, Rodolfo Mata e Gênese Andrade. São Paulo: Edusp, 2005.
- Bueno, André. *Pássaro de fogo no Terceiro Mundo: o poeta Torquato Neto e sua época*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- Campos, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- Campos, Augusto de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva. 2015.
- Campos, Augusto de. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva. 2007.
- Campos, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia & cia*. São Paulo: Companhia das Letras. 2015
- Campos, Augusto de; Pignatari, Décio; Campos, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades. 1975.
- Campos, Haroldo de. *O arco-íris branco*. São Paulo: Imago. 1997.
- Campos, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. 4a Ed. São Paulo: Perspectiva. 2006.

- Campos, Haroldo de. *A educação dos cinco sentidos*. 2^a ed. São Paulo: Perspectiva. 2013.
- Coelho, Fredrico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2010.
- Coelho, Fredrico. *Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: EdUERJ. 2010.
- Coelho, Fredrico e Cohn, Sérgio (org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro : Beco do Azougue Editorial, 2008.
- Duarte, Pedro. *Tropicália ou Panis et Circensis*. Rio de Janeiro: Cobogó. 2018.
- Friedrich, Hugo. *Estrutura da lírica moderna : da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- Hegel, Georg. *Cursos de estética*. Vol. IV. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp. 2004.
- McLuhan, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução de Décio Pignatari. 20^a ed. São Paulo: Cultrix. 2011.
- Meira, Pedro. “A gambiarra como destino”. In: *Revista Serrote* N° 28, pp. 197-222. São Paulo: IMS. 2018.
- Moya, Sergio Delgado. *Delirious consumption : aesthetics and consumer capitalism in Mexico and Brazil*. Austin: University of Texas Press, 2017.
- Neto, Torquato. *Os últimos dias de Paupéria*. 2^a ed. Revista e ampliada. São Paulo: Editora Max Limonad. 1982.
- Neto, Torquato; Sailormoon, Waly (org.). *Navilonca: almanaque dos aqua-loucos*. Rio de Janeiro: Edições Gernasa e Artes Gráficas, 1974.
- Neto, Torquato. *Torquatália: vol. I - Do lado de dentro*. Organização de Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco. 2004.
- Paz, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1984.
- Penna, João Camillo. *O troço tropicalista*. Rio de Janeiro: Circuito/Azougue Editorial. 2017.
- Pignatari, Décio. *Contracomunicação*. 3^a ed. São Paulo: Ateliê Editorial. 2004.
- Schlegel, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras. 1997.
- Schwarz, Roberto. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras. 1987.
- Schwarz, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras. 2008.
- Schwarz, Roberto. *Martinha versus Lucrecia. Ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras. 2012.
- Veloso, Caetano. *Verdade tropical*. 3^a ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2017.

Bio Gustavo Reis da Silva Louro é aluno do doutorado no Departamento de Espanhol e Português da Yale University. Email gustavo.reisdasilvalouro@yale.edu