



# RIO

# PUC

Tese de Doutorado

## Das formas ilimitadas

Uma interpretação sonora para *A ave*, de  
Wladimir Dias-Pino

Thadeu Rabelo Cecílio dos Santos

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro  
Centro de Teologia e Ciências Humanas  
Departamento de Letras e Artes da Cena

Rio de Janeiro, 29 de setembro de 2025



Pontifícia  
Universidade  
Católica do  
Rio de Janeiro

Tese de Doutorado

# **Das formas ilimitadas**

Uma interpretação sonora para *A ave*, de  
Wlademir Dias-Pino

**Thadeu Rabelo Cecílio dos Santos**

Orientação: Professor Frederico Oliveira Coelho

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de  
Doutor pelo programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e  
Contemporaneidade, no Departamento de Letras e Artes da Cena.

Rio de Janeiro, 29 de setembro de 2025



Pontifícia  
Universidade  
Católica do  
Rio de Janeiro

## **Das formas ilimitadas**

Uma interpretação sonora para *A ave*, de Wladimir  
Dias-Pino

Thadeu Rabelo Cecílio dos Santos

**Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de  
Doutor pelo programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e  
Contemporaneidade, no Departamento de Letras e Artes da Cena.  
Aprovada pela Comissão examinadora abaixo:**

**Professor Frederico Oliveira Coelho**

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Professora Patricia Gissoni de Santiago Lavelle**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Professor Leonardo Davino de Oliveira**

Universidade Estadual do Rio de Janeiro

**Professor Roberto Zular**

Universidade de São Paulo

**Professor Gonzalo Moisés Aguilar**

CONICET

Rio de Janeiro, 29 de setembro de 2025



Pontifícia  
Universidade  
Católica do  
Rio de Janeiro

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

### Thadeu Rabelo Cecílio dos Santos

Graduou-se em Comunicação Social – Produção Editorial pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e é mestre em Letras pelo Departamento de Letras da PUC-Rio. É poeta e autor de *Do jeito que dá* (Numa, 2025). É editor de livros com passagens pelo Grupo Editorial Record e pela Intrínseca, atualmente é editor de produção da HarperCollins Brasil.

#### Ficha Catalográfica

Santos, Thadeu Rabelo Cecílio dos

Das formas ilimitadas : uma interpretação sonora para *A ave*, de Wladimir Dias-Pino / Thadeu Rabelo Cecílio dos Santos ; orientação: Frederico Oliveira Coelho. – 2025.

461 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras e Artes da Cena, 2025.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Poesia. 3. Som. 4. Música. 5. Imagem. 6. Performance. I. Coelho, Frederico Oliveira. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras e Artes da Cena. III. Título.

CDD: 800

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.



Pro Gil, meu pai, em memória

## Agradecimentos

Agradeço à minha família, pelo apoio incondicional. À minha mãe Dalva, meu pai Gil e meu irmão Braulio. Às tias, tios, primos e primas por estarem junto comigo na caminhada da vida.

Agradeço ao meu orientador Fred Coelho pelos anos de acompanhamento, estudo e parceria.

Aos professores do Departamento de Letras da PUC-Rio, especialmente os professores Karl Erik Schøllhammer, Helena Martins, Patricia Lavelle, Paulo Henriques Brito e Marília Rothier, em memória; e a toda a equipe da Secretaria, em nome do Rodrigo Santana Pinheiro.

Aos colegas da minha turma de doutorado, especialmente Natália Araújo, Ricardo Gomes, Fernanda Lemos e Jean Carlos Azuos. Agradeço também aos colegas de pós Camila Uchoa, Joana Passi, Patricia Lattavo, Luiz Guilherme Fonseca, Marina Mendes, Julia Klein, Daniele Rodrigues, Gabriel Martins e Taís Bravo.

Ao Tazio Zambi, pelas trocas de ideias que desaguaram nesta tese.

Ao Domingos Octavio Dias Ferran Souza, cuja colaboração foi fundamental. Agradeço também à Luiza Leite e à Thais Medeiros, pelas preciosas indicações para a pesquisa no Rio de Janeiro. Agradeço imensamente ao Oreny Júnior pelo apoio à pesquisa no Rio Grande do Norte.

Agradeço à Natasha Felix por estar ao meu lado nos momentos mais dolorosos deste trabalho.

Ao Alexandre Nodari, pela abertura ao diálogo. E ao André Capilé, por ver tudo de cima. Agradeço ao Falves Silva e ao Almandrade, pela colaboração. À Anelise Freitas e ao Marlon Magno, pela revisão do texto. E à Isabella Carvalho pelo apoio no tratamento de imagens.

Agradeço de mãos juntas à Livia Vianna pelo apoio precioso para que eu pudesse me dedicar ao curso de doutorado enquanto fui editor assistente da sua equipe no Grupo Editorial Record. Agradeço igualmente ao Antônio Tempo Féres Féres e à Carolina Torres.

## Resumo

Santos, Thadeu Rabelo Cecílio dos. **Das formas ilimitadas: uma interpretação sonora para A ave, de Wladimir Dias Pino**. Rio de Janeiro, 2025. 461p. Tese de Doutorado - Departamento de Letras e Artes Cênicas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Esta tese propõe uma interpretação sonora para o poema processo *A ave* (1956), de Wladimir Dias-Pino (1927-2018). Em uma perspectiva mais ampla, a hipótese se inspira em uma compreensão musical da poesia visual, se valendo de manifestações sonoras para tensionar e criticar as imagens de *A ave*. Dias-Pino produziu poemas a partir de uma receita concretista que ganharia notoriedade como a teoria prática do grupo Poema Processo. Na receita, os poemas são realizações de uma matriz capaz de gerar infinitas versões. Poemas processo como *A ave* são, em sua maioria, séries de imagens que giram obsessivamente em torno de um mesmo tema. No entanto, cada exemplar da série é distinto: os poemas não são criados para seguir uma ordem, mas para entrar na série – ou seja, para assumirem uma *posição* em dado *momento* –, e assim se replicar, sem hierarquia de aparição. Essas imagens são “simultâneas” e se dão no que Dias-Pino chamou de “contínuo-espaco-tempo”. A recriação das versões é extremamente volátil, o que representa a refiguração constante da imagem do poema visual. Essas possibilidades formais podem ser vistas no panorama de *A ave* apresentado: o livro-objeto inaugural (1956), a instalação em Arte no Aterro (1968), as centenas de imagens inéditas que estão publicadas no Anexo 1, as versões de Falves Silva publicadas no Anexo 4 pela primeira vez em repositório público, e o *rumor* – o excedente daquilo que uma cadeia processual sempre promete. Neste estudo, *A ave* é analisada como um trabalho-guia que atravessa quase toda a trajetória poética de Dias-Pino – mais de setenta anos de produção artística. Para

sustentar a hipótese da interpretação sonora, a tese estabelece um paralelo entre os procedimentos de Dias-Pino em *A ave* e o trabalho teórico e prático de Mário de Andrade. Poeta e crítico musical, Mário de Andrade tomou o som como eixo central dos livros de ficção que marcaram a primeira fase de sua produção, como o poemário *Pauliceia desvairada* (1922) e a rapsódia *Macunaíma* (1928), nas quais desenvolve uma escrita marcada pela variedade, pelo ritmo e pela liberdade composicional – recursos que resultaram na criação das formas ilimitadas. A partir de Gilda de Mello e Souza, observa-se que a diversidade estrutural de *Macunaíma* se aproxima da lógica de variação presente em *A ave*. A multiplicidade da forma, sua representação exponencial e a capacidade de alteração constante alicerçam o corolário dessa hipótese: a leitura de *A ave* como poema macunaímico – termo aqui utilizado para indicar uma forma flexível, mutável e sem referência fixa. E tal tarefa se faz decisivamente diante de uma aparição sonora – é nesse intervalo da imagem que se produz buscando o som e que se comporta como música que se pode admirar, como diz Jean-Luc Nancy, um “barulho visual” (*bruit visuel*) no sistema de arte.

## **Palavras-chave**

Poesia; som; música; imagem; performance; infinitude; matriz; versão; variação; *Macunaíma*.

## Abstract

Santos, Thadeu Rabelo Cecílio dos. **On Limitless Forms: A Sonic Reading of *The Bird* by Wladimir Dias-Pino**. Rio de Janeiro, 2025. 461p. Tese de Doutorado - Departamento de Letras e Artes Cênicas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

This thesis proposes a sonic interpretation of the process poem *The Bird* (*A ave*, 1956) by Wladimir Dias-Pino (1927-2018). From a broader perspective, the hypothesis is informed by a musical understanding of visual poetry, drawing on sonic manifestations to challenge and critically engage with the images of *The Bird*. Dias-Pino developed his poems based on a concretist formula that would later gain recognition as the practical theory of the Poema Processo group. In this formula, poems are generated from a matrix capable of producing infinite versions. Process poems like *The Bird* are image sequences that revolve obsessively around a single theme. However, each instance in the series is distinct: the poems are not created to follow a fixed order, but to enter the series – that is, to assume a *position* at a given *moment* – and thus replicate themselves without any hierarchy of appearance. These images are “simultaneous” in what Dias-Pino called a “space-time-continuum”. The recreation of versions is extremely volatile, reflecting the ongoing refiguration of the visual poem’s image. These formal possibilities are evident in the broader corpus of *The Bird*, which includes: the original object-book (1956), the exhibition at Arte no Aterro (1968), the hundreds of unpublished images presented in Appendix 1, the versions by F Alves Silva published in Appendix 4 for the first time in a public repository, and the *rumor* – the excess inherent to what a processual chain always promises: what is yet to come. In this work, *The Bird* is examined as a guiding work that spans nearly the entire poetic trajectory of Dias-Pino, more than sixty years of artistic production. To support the hypothesis of a

sonic interpretation, this thesis establishes a parallel between the procedures experimented by Dias-Pino in *The Bird* and the theoretical and poetic work of Mário de Andrade. A poet and music critic, Mário de Andrade placed sound at the center of the fictional works that defined the first phase of his career, such as the poetry collection *Pauliceia desvairada* (1922) and the rhapsody *Macunaíma* (1928). In these works, he developed a form of writing marked by variety, rhythm, and compositional freedom – elements that allowed for the creation of limitless forms. Drawing on Gilda de Mello e Souza, this thesis argues that the structural diversity of *Macunaíma* aligns with the logic of variation present in *The Bird*. The multiplicity of form, its exponential unfolding, and its constant capacity for transformation ground the corollary of this hypothesis: the reading of *The Bird* as a Macunaimean poem – a term used here to describe a flexible, mutable structure with no fixed referent. A sonic manifestation ultimately shapes this interpretive task – it is in the interstice of the image, which reaches toward sound and behaves like music, that one may apprehend, as Jean-Luc Nancy suggests, a “visual noise” (*bruit visuel*) within the system of art.

## **Keywords**

Poetry; sound ; music; image; performance; infinitude; matrix; version; variation; Macunaíma.

## Resumen

Santos, Thadeu Rabelo Cecílio dos. **De las formas ilimitadas: una interpretación sonora de *El ave*, de Wladimir Dias-Pino**. Rio de Janeiro, 2025. 461p. Tese de Doutorado - Departamento de Letras e Artes Cênicas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Esta tesis propone una interpretación sonora del poema proceso *El ave* (*A ave*, 1956), de Wladimir Dias-Pino (1927-2018). Desde una perspectiva más amplia, la hipótesis parte de una comprensión musical de la poesía visual, utilizando manifestaciones sonoras para tensionar y cuestionar críticamente las imágenes del poema. Dias-Pino desarrolló sus obras a partir de una fórmula concretista que posteriormente adquiriría reconocimiento como base teórica y práctica del grupo Poema Proceso. En esta fórmula, los poemas se conciben como realizaciones de una matriz capaz de generar versiones infinitas. Poemas proceso como *El ave* consisten, en su mayoría, en secuencias de imágenes que giran obsesivamente en torno a un mismo tema. Sin embargo, cada ejemplar de la serie es único: los poemas no siguen un orden preestablecido, sino que se insertan en la serie – es decir, ocupan una posición en dado momento – y se replican sin jerarquía de aparición. Las imágenes son “simultáneas” y se despliegan en lo que Dias-Pino denominó un “continuo-espacio-tiempo”. La recreación de versiones es altamente volátil, lo que implica una reconfiguración constante de la imagen en el poema visual. Estas posibilidades formales se evidencian en el conjunto de *El ave* que se presenta en esta tesis: el libro-objeto original (1956), la instalación expuesta en Arte no Aterro (1968), cientos de imágenes inéditas publicadas en el Anexo 1, las versiones de Falves Silva incluidas por primera vez en un repositorio público (Anexo 4), y el rumor – el excedente de aquello que una cadena procesual siempre promete: lo que está por venir. En este estudio, *El ave* se analiza como una obra-guía que atraviesa casi toda la trayectoria poética de Dias-Pino, es decir, más de sesenta años de producción artística. Para fundamentar la hipótesis de una interpretación sonora, la tesis establece un paralelo entre los procedimientos empleados por Dias-Pino en *El ave* y el trabajo teórico y creativo de Mário de

Andrade. Poeta y crítico musical, Andrade situó el sonido en el centro de sus obras de ficción más tempranas, como el poemario *Pauliceia desvairada* (1922) y la rapsodia *Macunaíma* (1928), en las cuales desarrolló una escritura marcada por la variedad, el ritmo y la libertad compositiva —recursos que dieron lugar a formas ilimitadas. A partir de la lectura de Gilda de Mello e Souza, se argumenta que la diversidad estructural de *Macunaíma* guarda afinidad con la lógica de variación presente en *El ave*. La multiplicidad formal, su expansión exponencial y su constante capacidad de transformación sustentan el corolario de esta hipótesis: la lectura de *El ave* como un poema *macunaímico* — un término utilizado aquí para referirse a una estructura flexible, mutable y sin referente fijo. Esta tarea interpretativa se define, finalmente, a partir de una aparición sonora: es en el intersticio de la imagen — cuando esta tiende hacia el sonido y se comporta como música — que se puede vislumbrar, como propone Jean-Luc Nancy, un “ruido visual” (*bruit visuel*) en el sistema del arte.

## Palabras clave

Poesía; sonido; música; imagen; performance; infinitud; matriz; versión; variación; Macunaíma;



## Sumário

1. Introdução	4
2. O voo da ave: processo em perspectiva	17
2.1. Intensivismo	17
2.2. Arte no Aterro	25
2.3. Poema Processo	31
2.4. Poema Processo hoje	39
3. Polifonismo e poema processo	46
3.1. Introdução	46
3.2. Processo e simultaneidade em Wladimir Dias-Pino	53
3.3. Harmonismo e simultaneidade em Mário de Andrade	64
3.4. Polifonismo e simultaneidade em Mário de Andrade	76
3.4.1. Três frentes de “A escrava que não é Isaura”: psicologia, espaço e tempo	82
3.5. Polifonismo em Wladimir Dias-Pino	91
4. A ave: poema macunaímico	102
4.1. Introdução	102
4.2. Suíte e variação	107
4.3. “Todos esses”	115
4.4. Autonomia da “versão”	120
4.5. Poema macunaímico	131
5. Anexos	137
Anexo 1. Versões de <i>A ave</i>	139
Anexo 2. Reproduções do livro <i>A ave</i>	309
Anexo 3. Croquis	317
Anexo 4. Versões de <i>A ave</i> por Falves Silva	382
Anexo 5. Ocorrências de “todos esses” em <i>Macunaíma</i>	434
6. Bibliografia	442

## 1. Introdução

“A gente se fala no olhar”  
Carlos Caetano na voz de Beth Carvalho

A presente tese sobre *A ave*, de Wladimir Dias-Pino, foi por muito tempo ansiada. Nela, poderíamos propor uma nova etapa – mais crítica, mais profunda – para a pesquisa que iniciamos na nossa dissertação de mestrado *Usos da voz na poesia brasileira* (Santos, 2019). O novo desafio consiste em nos desprender da voz enquanto emissão sonora para pensá-la em termos mais propositivos, e o presente estudo sobre poema processo se mostra incrivelmente hábil em nos fornecer as discussões necessárias para isso. Afinal, os poemas processos nos indicam que suas imagens são criadas a partir de um constructo sonoro em que as condições físicas do som importam na confecção formal.

Foi, no entanto, no curso do doutorado que Mário de Andrade surge como pensador indispensável para se ter o chão teórico sobre o qual Wladimir Dias-Pino caminharia. Seus modelos seriais-sonoros se encaixam na leitura de *A ave* de maneira vertiginosa, um delírio tão encantador e bem-pensando que se tornou realmente impossível de nos desviar. Ainda mais, supriu as lacunas deixadas por Dias-Pino no esboço de seu pensamento e se mostrou imprescindível para constataremos as formas ilimitadas. O assunto não se resume à teoria marioandradiana, pois percebemos similaridades entre as séries exibidas em *Macunaíma* e as versões de *A ave* que soaram como um convite para examinarmos suas

transferências de estilo – situação que nos encorajou a indicar *A ave* como poema macunaímico.

Esse cruzamento se tornou frutífero para pensarmos a existência das versões de *A ave* que encontramos em pesquisa de campo e que reunimos no anexo. Trata-se de um material extenso e muitíssimo rico que ilustra em quantidade a maneira de Dias-Pino trabalhar. Ali, temos dimensão da variação das versões e sua inclinação ao infinito. Além disso, vemos com clareza o que Dias-Pino propôs para suas imagens, panorama que nunca esteve disponível a pesquisadores e demais interessados de maneira tão evidente quanto nesta tese.

Isso posto, nossa hipótese da interpretação sonora para *A ave* está organizada assim:

No capítulo 2, apresentamos o arcabouço cultural que culminou na criação de *A ave* nos quatro momentos que ilustram sua existência. Expomos sua inserção na crítica de arte brasileira e como seus desígnios serviram de ponto convergente para criação do grupo Poema Processo, a primeira organização de artistas brasileiros em rede. Comentamos sobre a importância da oposição armada à ditadura militar (1964-1985) para a concepção das estratégias de atuação do grupo Poema Processo e as contradições evidentes de Wladimir Dias-Pino sobre destruição de originais e arquivismo. Também apresentamos o momento atual de rememoração da produção artística do grupo Poema Processo, momento este em que esta tese pretende se aliar e contribuir.

No capítulo 3, esmiuçamos a teoria prática de Wladimir Dias-Pino e a teoria sonora de Mário de Andrade junto a seu desenvolvimento estilístico

que culminou em *Pauliceia desvairada*. Especulamos sobre a importância do ensaio “A escrava que não é Isaura”, de Mário de Andrade, para entendermos o que Dias-Pino propõe para sua “simultaneidade”. A partir disso, temos nossa primeira incursão na interpretação sonora, em que percebemos a influência do som na construção do “contínuo-espaco-tempo”, conceito importante no jargão do grupo Poema Processo, e como se dá orientação para a infinitude das formas ilimitadas.

No capítulo 4, estudamos de maneira mais detida a construções de séries. Comparamos *Macunaíma* e *A ave*, pensando como a variação de Mário de Andrade é espelhada nas versões dos poemas processo. Para isso, contamos com ajuda substancial de Gilda de Mello e Souza e Moacyr Cirne. Compreendemos assim como os modos do som alteram as formas, deixando-as vulneráveis à constante refeitura. Esta constatação nos permite imprimir *A ave* como poema macunaímico – termo aqui utilizado para indicar uma forma flexível, mutável e sem referência fixa. Assim, *Macunaíma* nos serve como mapa de procedimentos que aparecem em *A ave*, fomentando nossa interpretação sonora sobre as formas ilimitadas.

Ao longo dessa jornada, compomos uma tese que se ergue em teorias hesitantes e lacunares, pois nem Wladimir Dias-Pino nem o recorte do primeiro Mário de Andrade que apresentamos aqui se mostram argumentadores certos e bem-afirmados. Contudo, esse aspecto não apresenta um prejuízo teórico, muito pelo contrário. As hesitações, por mais incoerente que pareça, nos aliam na desconfiança, pois sua descrença é índice sonoro de valor, e nos direciona decisivamente no rumo de nossa análise. Esta tese é prova viva disso.

## 2. O voo da ave: processo em perspectiva

“Eu faço poesia sem palavra.”

Wlademir Dias-Pino

Neste segundo capítulo, oferecemos o panorama de *A ave* em quatro pontos.

### 2.1 – Intensivismo

Wlademir Dias-Pino (1927-2018) foi um poeta de longa carreira. Iniciou nos anos 1940 e findou com sua morte, já próximo da década de 2020. Contudo, foi nos anos 1950 que seu trabalho se tornou decisivo no panorama artístico brasileiro. Foi nessa década que o poeta mostrou ao público seu trabalho mais singular, o livro-poema *A ave*.

Nascido no Rio de Janeiro, foi em Cuiabá que o poeta amadureceu e deu seus primeiros passos criativos. Filho de Luciano Dias-Pino, um tipógrafo comunista, em 1939, Dias-Pino se mudara ainda criança com a família do então Distrito Federal para o Mato Grosso. O objetivo era fugir da perseguição política do Estado Novo infligida a seu pai. Dias-Pino se alfabetizou observando o trabalho do pai na composição da página impressa. A aproximação com o ofício de tipógrafo foi uma escola de composição muito bem aproveitada pelo seu prisma de poeta.

Essa herança não foi fortuita, e deu ao país um artista incomum – um poeta que tinha profundo conhecimento de processos gráficos artesanais e mecânicos. Já havia editado alguns livros<sup>1</sup> quando, na década de 1950, junto a amigos e companheiros de poesia de Cuiabá, entre eles o grande aliado poeta mato-grossense Silva Freire,<sup>2</sup> formou fileiras no movimento literário Intensivismo.<sup>3</sup> Ali, já se tinha amadurecida a compreensão da “necessidade da imagem no poema” (Dias-Pino, 2017: 2) que fora feita através de uma reinterpretação de alguns procedimentos típicos do simbolismo do fim dos Oitocentos – movimento este que tinha Stéphane Mallarmé como expoente internacional, e Cruz e Souza como cantador brasileiro. Ao levar a frente a reinvenção da evidência imagética-tipográfica que os simbolistas inseriam em seus textos, fazendo com que algumas palavras se tornassem ícones, muitas vezes escritas com inicial em caixa-alta, os intensivistas propunham um “simbolismo duplo” (Camara, 2015: 13) que intuía um uso escultural da palavra, fato determinante que influenciaria todo o trabalho de Dias-Pino a partir dali.

---

<sup>1</sup> São eles *A fome dos lados* (1940), *A máquina que ri* (1941) e *Dia da cidade* (1948), obras cuja “linguagem aparece como questão central e os avanços tecnológicos da época como temática corrente” (Camara, 2015: 11).

<sup>2</sup> Benedito Santana da Silva Freire (1928-1991) foi advogado, professor e poeta. Nascido em Santo Antônio de Leverger, região metropolitana de Cuiabá, foi presidente da União Nacional dos Estudantes (UNE) e posteriormente professor da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT). Sobre a influência de Silva Freire do poema processo, ver Vinicius Carvalho Pereira (2018).

<sup>3</sup> Há um importante projeto em andamento dedicado à memória desse movimento literário mato-grossense, coordenado por Cristina Campos, chamado Biblioteca Digital do Intensivismo (BDI). A BDI apresenta o Intensivismo como “um movimento literário precursor da poesia concreta e de outras manifestações de vanguarda. Aconteceu em Cuiabá, Mato Grosso, no início da década de 1950. Seu mentor foi Wladimir Dias-Pino. Participaram com ele, inicialmente, Benedito Sant’Ana da Silva Freire, Rubens de Mendonça e Othoniel Silva. Depois, aproximaram-se do movimento Geraldo Dias da Cruz, José Lobo, Lopes de Brito, Newton Alfredo, Amália Verlangieri, Agenor Ferreira Leão e Antonio Costa”. O nome do movimento foi dado pelo espírito desses artistas desejosos em intensificar a experiência poética, o que se desdobrou em experimentações formais variadas. Ver Biblioteca Digital do Intensivismo. Disponível em: <<https://www.intensivismo.com.br/>>. Acesso em: 21 set. 2025.

Foi nesse contexto cultural que o livro-poema *A ave* foi criado, tendo seu marco inicial o ano de 1948. Contudo, o livro se encontrou em desenvolvimento até o ano de 1956, quando finalmente foi apresentado em seu acabamento.<sup>4</sup> Anos antes, em 1952, Dias-Pino voltou ao Rio de Janeiro e esteve em contato com alguns artistas que vinham, de maneira muito similar ao seu grupo cuiabano, realizando uma poesia que tinha como objetivo a evidência da imagem. O concretismo dava seus primeiros passos.

Em certo sentido, o fato de Dias-Pino ser um forasteiro no eixo cultural Rio-São Paulo pode ter contribuído para que sua adesão ao concretismo nunca tenha sido amplamente acatada por ele. O poeta sempre teve uma cisma em relação ao movimento concreto, principalmente o realizado pelo trio paulista Noigandres, formado pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Tal postura fez de Dias-Pino um poeta ambíguo em relação à aventura concreta, ora visto como expoente do movimento – afinal, ele foi um dos artistas que expôs na lendária I Exposição Nacional de Arte Concreta<sup>5</sup> –, ora como outsider.

Rixas entre os grupos concretistas contribuíram para a pouca divulgação do trabalho de Dias-Pino, fato que se mantém na crítica de

---

<sup>4</sup> *A ave* estava sendo preparado para compor a I Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956, o que acabou não acontecendo. De última hora, Dias-Pino preferiu expor o trabalho *Sólida*, que tinha mais implicações espaciais e esculturais do que *A ave*.

<sup>5</sup> Em 1956, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, e, no ano seguinte, no Ministério da Educação e da Cultura, no Rio de Janeiro. Além de Dias-Pino, destacamos a participação de Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo (que também integrou o grupo Noigrandes) e Ferreira Gullar. Décio Pignatari relatou que “esse foi o primeiro encontro nacional das artes de vanguarda realizado no país, tanto no que se refere às artes visuais quanto à poesia concreta” (Exposição, 2019). Mais tarde, Moacyr Cirne (1975) diria que entre esses artistas segmentariam as três principais correntes da poesia concreta: o concretismo propriamente dito, se referiria ao grupo Noigrandes, Gullar iniciaria o neoconcretismo e Dias-Pino, o poema processo.

poesia brasileira até os dias de hoje. Mas esse não foi o principal motivo para certo ostracismo crítico sobre poemas processo. Há também atitudes de Dias-Pino, em particular, e do grupo Poema Processo, em geral, que contribuíram para sua pouca divulgação, como veremos a seguir. Diante desse cenário, não é uma notação estranha constatar que Dias-Pino é muito mais celebrado como artista gráfico do que como poeta.

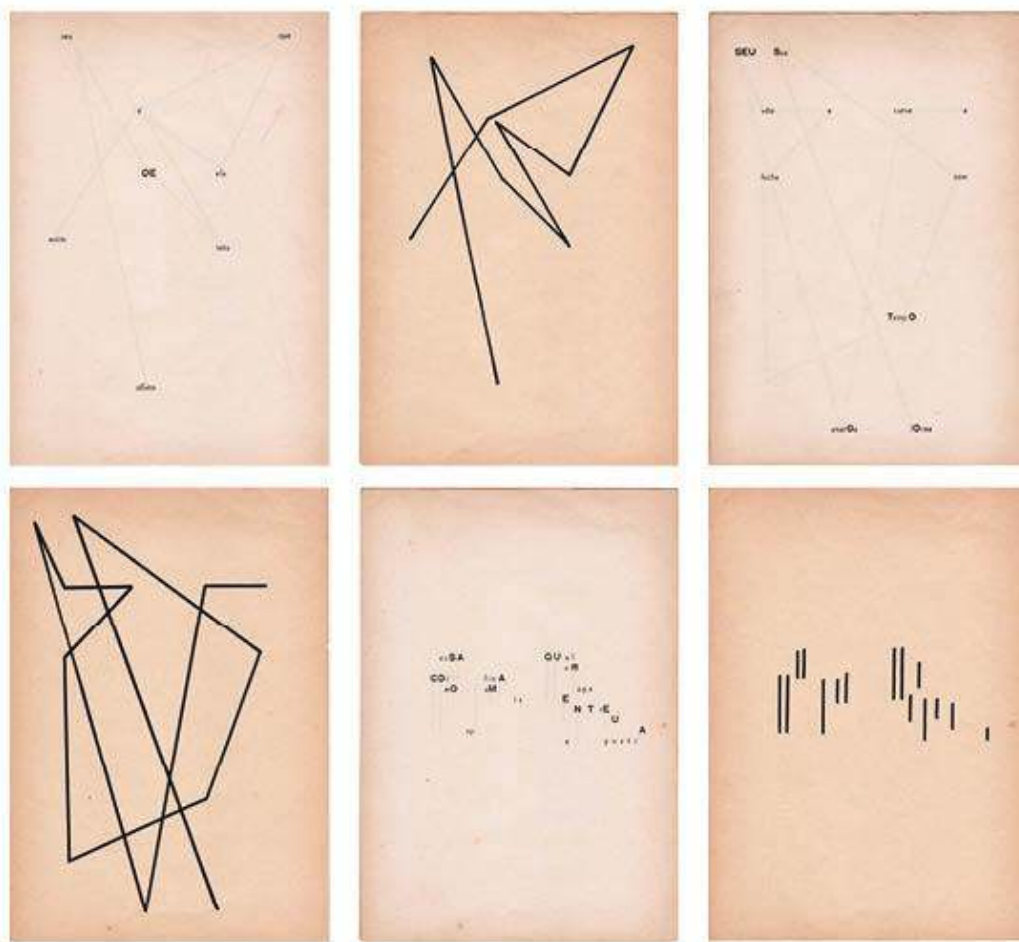
O campo crítico mais voltado para se pensar as artes gráficas aponta *A ave* como o primeiro “livro de artista” feito por um brasileiro – e, por isso, precursor das demais invenções da “forma livro” nas artes visuais nacionais (Silveira, 2008; Moraes, 2018). No entanto, outro campo, mais voltado para a literatura, ou seja, para a crítica do sentido do discurso literário, parece não considerar *A ave*, com raras indicações sobre o que esse livro inaugura ou provoca. Se pensamos em um panorama que tenha as palavras-chave “poesia” e “livro de artista” inseridas, intuímos que os *Poemóbiles* de Augusto de Campos e Julio Plaza surgiriam como expoente de destaque, mesmo sendo produzidos quase vinte anos após *A ave*.

No entanto, do que se trata o invento *A ave*? É um livro em formato 16 x 23 cm, encadernado em grampos, com cerca de 60 páginas. As folhas são de dois tipos: papel branco parcialmente transparente e outro mais liso e colorido. Pode-se dividi-lo visualmente em três partes.

Na primeira parte, percebemos um plano onde se dá a composição dos versos espalhadas na página. Esse plano é cortado por um gráfico em diagonais que organiza a leitura, indicando nos vértices que ligam as letras ao som do poema. Assim, pelo recurso da montagem silábica de uma frase, se formam os versos.







*Figura 1* Wladimir Dias-Pino, *A Ave*, 1956. Recorte, lápis de cor e impressão tipográfica sobre papel Aprox. 60 páginas 23 × 16 cm cada. Fonte: Galeria Superfície. Disponível em <<https://galeriasuperficie.com.br/artistas/wladimir-dias-pino/>>. Acesso em 17 ago. 2025.

O jogo proposto em *A ave* acontece pela sobreposição de duas páginas, que formam um conjunto reiterado pela encadernação e unido pela concepção do trabalho que reconstrói o poema pelo manuseio da leitura. A duplicidade faz com que uma folha seja o decalque da outra. Em uma delas, as letras espaçadas, em outra, o trajeto das linhas retas. Quando sobrepostas, o trajeto indica o caminho de leitura, então, os versos finalmente se formam.

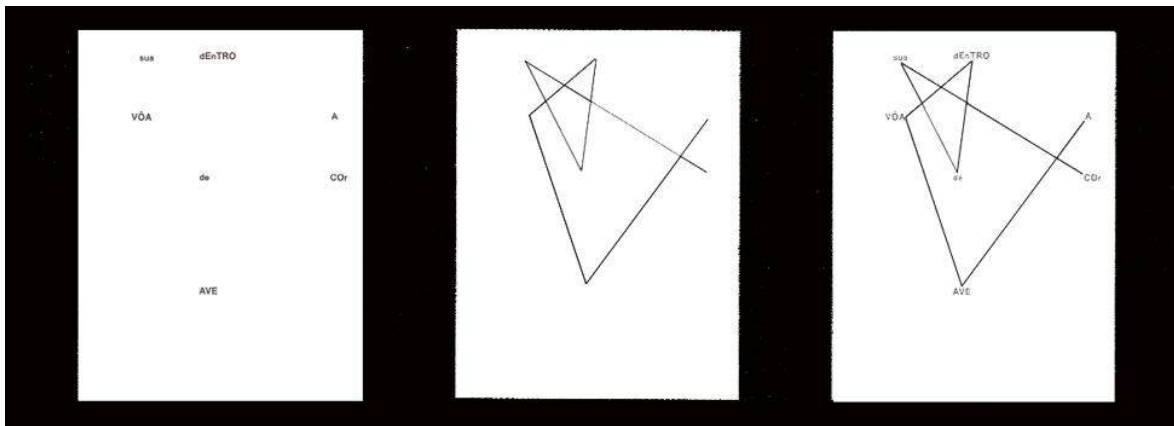


Figura 2 Esquema didático da leitura de uma página de *A ave*. A terceira imagem é uma projeção da primeira e da segunda páginas sobrepostas.

A exploração do espaço da página pelo trajeto da ave articula a leitura das “frases-slogans”, como são chamados esses versos por Dias-Pino. Uma vez decodificados, são lidos assim:

- 1) A ave voa dentro de sua cor;
- 2) Polir o voo mais que a um ovo;
- 3) Que tatear é seu contorno?;
- 4) Sua aguda crista completa a solidão;
- 5) Assim que ela é teto de seu olfato;
- 6) A curva amarga seu voo e fecha um tempo com sua forma.

Os versos não são alheios ao discurso visual do livro. A interpretação da posição das sílabas dá ao poema sua última camada lírica. Dias-Pino também alonga a experiência da leitura, tornando-a um código que se revela lentamente, desacelerando o olhar para o texto. No fim, temos em seus dizeres algumas elaborações dos movimentos de leitura, que se

desvinculam do sentido habitual do texto na escrita latina, da esquerda para a direita, de cima para baixo.

É interessante observar também a função dos gráficos. Se de início temos a impressão de que são linhas que apenas marcam uma trajetória, nos dispomos a imaginar o seu significado quando destacados na página. São linhas retas que se acirram no espaço da página, testando os limites da composição. Passam também a assumir a qualidade do verso que ajudam a descrever, compondo assim uma linguagem não alfabética que captura as suas propriedades.

*A ave* é assim uma criação singular desde sua inauguração. Nesse trabalho, vemos que a habilidade de artesão na composição gráfica encontra o poeta vanguardista que está desenvolvendo uma imagem da poesia, duas faces de Dias-Pino que, em *A ave*, convivem perfeitamente.

*A ave*, portanto, surge antes do poema processo. No entanto, não é exagero dizer que temos ali sua gênese e, incorporado ao sistema teórico e prático criado por Wladimir Dias-Pino, *A ave* tornou emblemática da produção poética do artista.

## **2.2 – Arte no Aterro**

O primeiro crítico a notar *A ave* foi Frederico Moraes, que publicou um comentário sobre o trabalho em sua coluna no jornal *Diário de Minas*, em 1957 (Nóbrega, 2017). Atento observador das vanguardas brasileiras, Moraes foi o articulista que melhor captou os sinais iniciais que passaram a

ser emitidos sob alcunha de “poema processo” – a modalidade poética de Wladimir Dias-Pino que se transformaria, ao longo dos anos 1970, em um movimento artístico. No auge dessa organização, criou-se uma extensa rede de artistas que atuavam conjuntamente nos estados de Mato Grosso, Santa Catarina, Distrito Federal, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Paraíba, Ceará e Rio Grande do Norte, com reflexos internacionais.

Em 1967, Frederico Moraes aproveitou a oportunidade que lhe foi oferecida – assinar uma coluna sobre artes plásticas no *Diário de Notícias* – para mudar-se de Belo Horizonte para o Rio de Janeiro. Ele pode, então, estreitar relações com um grupo de artistas que vinha dialogando com mais intensidade, entre eles Hélio Oiticica, desde que organizara a exposição Vanguarda Brasileira, realizada no prédio da Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais, um ano antes. Ao se estabelecer no Rio, Moraes foi convidado a dar aulas de história da arte no Museu de Arte Moderna e, dois anos depois, assumiu a coordenação do setor de cursos (Tejo, 2017).

É provável que Moraes tenha presenciado a exposição inaugural realizada pelo grupo Poema Processo na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), a Exposição Nacional de Poema de Processo, no Rio de Janeiro, em dezembro de 1967. Desde o início, o grupo Poema Processo mostrou força de articulação. Paralelamente, no mesmo dia, uma exposição inaugural também foi organizada em Natal, no Museu de Arte e História do Rio Grande do Norte, mais conhecido como *Sobradinho* (Nóbrega, 2017; Galvão, 2002). Poucos meses depois, em abril de 1968, aconteceu a 4ª Exposição Nacional de Poema/Processo no Museu de Arte

Moderna da Bahia, no Solar do Unhão, em Salvador, em que houve o lançamento do manifesto “Proposição”, com a divulgação das primeiras ideias do grupo. A partir daquele momento, o poema processo deixava de ser apenas uma modalidade do concretismo para se assumir como movimento autônomo, que buscava não apenas se distinguir dos demais participantes do concretismo, mas impor uma agenda criativa e crítica original.

Em julho de 1968, Frederico Moraes pôs em ação um novo projeto que contaria com a participação do Poema Processo. Com o apoio do *Diário de Notícias*, e valendo-se da influência de sua própria coluna, ele propôs a realização de um evento com duração de um mês e programação gratuita para divulgação dos movimentos de vanguarda na área externa do Museu de Arte Moderna. Surgiu ali o Arte no Aterro. Aquela se mostrou a oportunidade de Moraes exercer na prática suas teorias críticas à organização da arte, à função do museu na cidade e à passividade da obra de arte. Com esses objetivos, propôs um evento em que o espaço expositivo estivesse fora da instituição museal, colocando o sistema de arte diretamente de encontro ao público no Aterro do Flamengo.

O grupo Poema Processo foi um de seus convidados, compromisso assumido pelas pessoas de Wladimir Dias-Pino e Márcio Sampaio.<sup>6</sup> Esse gesto é vestígio da visão ampla de Frederico Moraes sobre a situação da

---

<sup>6</sup> Márcio Sampaio (1941) nasceu em Santa Maria de Itabira, Minas Gerais. É poeta e artista visual. Em 1966, passou a viver em Belo Horizonte a convite de Murilo Rubião, para integrar a equipe do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, em cuja redação atuou como redator, revisor, ilustrador, sendo ainda responsável pela seção de artes visuais. Por ser um artista mineiro influente nos anos 1960, é provável que tenha sido próximo de Frederico Moraes. Passou a trabalhar junto ao grupo Poema Processo a partir de 1967, editando publicações e participando de exposições. Atualmente, ocupa a cadeira 28 da Academia Mineira de Letras.

arte brasileira naquele momento e reforçou sua independência curatorial. Ainda em 1967, Moraes havia se retirado da organização da mostra Nova Objetividade Brasileira, devido a discordâncias na organização (Tejo, 2017: 155). O convite de Moraes também representou emblematicamente um momento de afirmação do grupo Poema Processo, que já apresentava um comportamento isolacionista em relação aos demais grupos de vanguarda. As exposições inaugurais – destacamos sua organização em cidades nordestinas – foram também bandeiras fincadas em um terreno de disputas que aconteciam tanto no plano cultural hegemônico – se observamos que este foi o momento de solidificação das Organizações Globo – quanto no das vanguardas, que muitas vezes se engalfinharam em disputas tolas. Não podemos nos esquecer de que este também foi o período de recrudescimento da ditadura militar, que culminaria na promulgação do AI-5 em dezembro de 1968. Esse caldo de disputas estéticas e políticas, somado ao período de agitações sociais de intelectuais e de movimentos de oposição política armados que marcaram a geração de 1968, forja o grupo Poema Processo nos moldes da militância política de extrema esquerda.

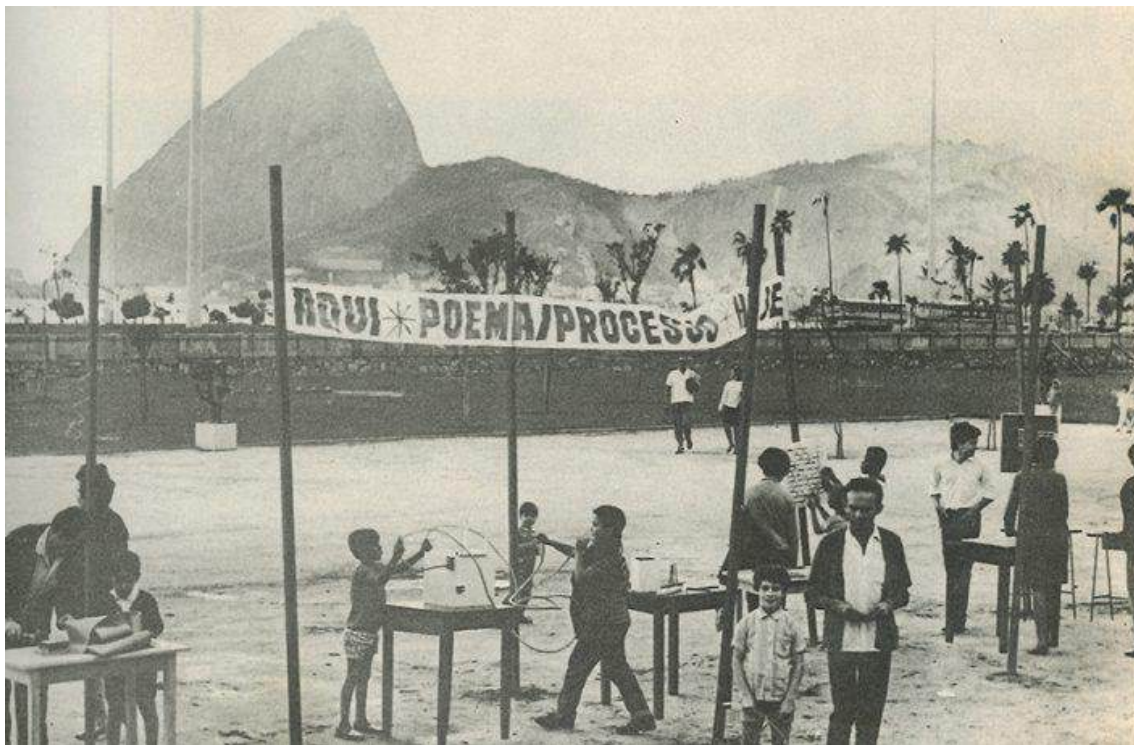


Figura 3 Participação do grupo Poema Processo no Arte no Aterro, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1968. Na faixa, lê-se: "Aqui Poema/Processo Hoje". Disponível em: <<https://galeriasuperficie.com.br/artistas/poemaprocesso/>>. Acesso em: 17 ago. 2025.

Arte no Aterro representou a primeira notável aparição pública do grupo Poema Processo. O movimento recém-formado estava ali associado pela primeira vez a um grande encontro de artistas de diferentes disciplinas, anunciado no *Diário de Notícias*, com ampla divulgação na cidade do Rio de Janeiro.

E o trabalho escolhido pelos artistas do processo para apresentar ao público foi justamente *A ave*.

Nós colocamos faixas do poema/processo que, de determinado ângulo, se apropriavam do Pão de Açúcar. É uma apropriação da paisagem do Aterro, para enquadrar todo o Aterro, transferir o Aterro. Uma das obras que eu criei foi um labirinto branco. Eu



comprei umas bobinas de papel-jornal e fiz um labirinto branco com furos. Você passava pelo labirinto e via o Pão de Açúcar, e a paisagem toda, pelos furos, que são o vazamento de *A Ave*, que eu transporte para lá. O que tem de leitura nisso? O respirar dentro. É uma leitura muscular (*risos*). Era escandaloso comparar o cérebro com a perna. Criei também obras interativas. Em uma, usei pautas paralelas (pautas pretas com fundo branco) e convidei o público a encaixar relevos diferentes nas pautas, que os prendiam para não cair. Eu tinha também umas borrachas brancas com cabo e o público podia rodar as borrachas. Era a época do interativo, do sensorial (Dias-Pino, 2015: 47).

Dias-Pino conta que uma pessoa lhe disse sobre a instalação de *A ave*: “Puxa, mas a sua obra respira!” (Dias-Pino, 2017: 5). Morais relata, ainda, que o grupo Poema Processo “construiu poemas-objeto com macarrão de letrinhas, bolas de pingue-pongue, alvos e outros materiais inusitados” (Gogan e Morais, 2017: 236). Com destaque na programação do Arte no Aterro, a atividade do grupo Poema Processo aconteceu durante a tarde.<sup>7</sup> Deu-se, então, algo bastante improvável, que se tornou regra das

---

<sup>7</sup> Pelo menos assim foi anunciado por Morais (apud Dias-Pino, 1971: s/p), na edição da véspera de *Diário de Notícias*: “Amanhã, na programação ‘Arte no Aterro’, haverá uma apresentação do grupo ‘Poema/Processo’, cuja atuação já repercute em vários estados brasileiros e também no exterior.

A apresentação terá início às 14h30 com música eletrônica e concreta, seguindo-se, às 15 horas, a realização e exposição de várias obras com participação direta do público, e às

exposições ao ar livre organizadas por Moraes. No Arte no Aterro foi possível a propostas de grupos bastante diferentes se apresentarem juntos num mesmo programa, oportunidade que se mostrou, ao longo do tempo, cada vez mais rara, conforme avançasse a segmentação das vanguardas brasileiras. Talvez o melhor tradutor desse espírito de colaboração seja o filme *Apocalipopótese: guerra & paz* (1968), de Raymundo Amado, um curta-metragem de dez minutos, gravado em câmara super-8.<sup>8</sup> Ali, é possível rever como aconteceu o Arte no Aterro, com registros da presença de Wladimir Dias-Pino e de sua instalação *A ave*.

---

15h30 exibição de 'slides' e poemas-filmes. Finalmente, às 16 horas, os poetas debaterão com o público o Poema/Processo". Entre outras, serão 'apresentadas' obras de Álvaro Sá (labirinto, caixa-alvo, poemas com jornais), Márcio Sampaio (poemas com bolas de pingue-pongue), Neide Sá (poemas com tubos plásticos e tinta, letras e cordas). Wladimir Dias-Pino (labirintos de papel, etc.), Celso Dias (arremesso de disco, caixa-fumaça), Anselmo Santos, Moacyr Cirne, Ney Leandro, Henry Corrêa de Araújo, Sebastião Nunes, Pedro Bertolino, Hugo Mund Jr. e Dailor Varela."

<sup>8</sup> Nas cenas do filme *Apocalipopótese*, Rogério Duarte aparece declamando poemas no centro de um grande círculo de ouvintes com cachorros amestrados. Os cachorros iam e vinham obedecendo aos comandos do amestrador. Duarte reforçava com os cachorros um tipo de comportamento político passivo – cuja transgressão era incentivada. Era o início do *Apocalipopótese*, um conjunto de "obras-eventos" (Moraes, 2017: 236) que eram acionados conforme a dinâmica da ação, cujo título foi mantido por Raymundo Amado. Nessa roda de muitas pessoas que se formou, passistas da Mangueira convocavam-se ao centro, tocando e cantando sambas. Hélio Oiticica surge juntamente com pessoas dançando vestidas com os parangolés, desfilando pelo centro da roda. Frederico Moraes, ele próprio, aparece vestindo *Guevarcália*, um parangolé todo branco, com a foto icônica de Che Guevara estampada em contraste. De repente, os passistas da Mangueira aparecem dentro de caixas. Os passistas rompem as caixas, cantam e tocam com metade do corpo dentro delas, metade fora. Eram Os ovos, de Lygia Pape, cubos de plástico coloridos, vertidos em espaço delimitado que era vazado pela força do corpo – (re)nascimento. Raymundo Amado filma aproveitando a vibração das pessoas. *Apocalipopótese* é, ao mesmo tempo, cheio de vida e de vivacidade. A câmera persegue a ação dos participantes, não pousa quieta, e o quadro está quase sempre trêmulo, com aquela pegada de câmera na mão. Há muitas crianças. Dado momento, elas se aproximam de caixas deixadas no chão e começam a golpeá-las com martelos. A massa das caixas se desfaz, ao fundo surgem fotografias, poemas, recortes de jornal e slogans políticos como o "Viva as armas da Revolução". Eram as *Urnas quentes*, de Antonio Manuel, caixas cobertas com massa argilosa similar ao cimento que deveriam ser quebradas. Quebrar as caixas para descobrir. Golpear para conseguir ver. Torquato Neto, que participou de *Apocalipopótese* vestindo um dos parangolés, descreveu o acontecimento assim: "Cultura & Loucura & Sambistas & Samba & Mangueira & Cage passeando & Parangolés & Caeteles Velásia Parangolé 1968 & Outros & Esses cães fazem coisas do arco da velha & num domingo Apocalipopótese, apocalipopótese, hipopótamo hipótese louca cultura manifestações planos gerais no Aterro tropicália conhecimentos e transações variadas amores novos observação e desfile, levantamento como sempre do espólio, cultura, loucura" (Neto, 1972: 373).

### 2.3 – Poema Processo

Dias-Pino se tornou uma liderança não declarada do grupo Poema Processo. Apesar de seu esforço em não se colocar como nome de proa do grupo, sua centralidade é evidente. Poetas que participaram do Poema Processo como Almandrade e Falves Silva o mencionam nessa posição, mesmo que tentem embaralhar essa carta, reafirmando o caráter horizontal da organização do movimento.<sup>9</sup> Moacy Cirne, Álvaro de Sá, Antônio Sérgio Mendonça, Joaquim Branco e Anchieta Fernandes, participantes do grupo Poema Processo que se dedicaram a publicar livros sobre o movimento, apresentam igualmente um centro de observação em torno do trabalho de Dias-Pino.

O grupo Poema Processo atuou oficialmente de 1967 a 1972. Havia poema processo antes de 1967 e certamente houve poema processo após 1972. Bem, há poema processo ainda hoje. No entanto, os cinco anos de movimentação oficial são icônicos pelas propostas do grupo, como foram organizadas e suas consequências.

É difícil explicar como o Poema Processo se transformou, ao longo do tempo, de exercício poético para movimento organizado. Consideramos que sua articulação é a primeira rede de artistas que se formou no Brasil como um “coletivo de coletivos” (Salgado, 2015: 120), antecipando modos de agrupamento que se tornaram muito comuns recentemente,

---

<sup>9</sup> Almandrade em entrevista, Salvador, setembro de 2022. Falves Silva em entrevista, Natal, julho de 2025.

principalmente após o advento das redes sociais.<sup>10</sup> Mas como isso foi possível na virada dos anos 1970? Afinal, o grupo se estendeu por pelo menos dez estados da federação. A maior distância entre os núcleos do Poema Processo está entre Cuiabá e Natal: são mais de 3.400 quilômetros. Índícios da organização do movimento são observados além das exposições inaugurais, como, por exemplo, no manifesto publicado no *Diário de Notícias* que pediu melhorias na infraestrutura do Museu de Arte Moderna da Bahia:

O grupo Poema Processo, através de suas frentes guanabarina, mineira, catarinense, brasiliense, pernambucana, paraibana e norte-rio-grandense, tomando consciência da crise financeira que enfrenta o Museu de Arte Moderna da Bahia e o Museu de Arte Popular, que também lutam por mais verbas e por uma liberação, dá seu apoio a essas instituições, e espera que as autoridades responsáveis resolvam com urgência o impasse criado, verdadeiramente anticultural (Lobo, 1973: 73).

Não se sabe ao certo se declarações coletivas como o anúncio citado acima vinham de carta branca dada a um articulador para se declarar em nome do grupo ou se as decisões sobre manifestação pública eram

---

<sup>10</sup> Um exemplo contemporâneo desse tipo de organização de artistas e produtores culturais em redes sociais é o grupo Fora do Eixo, curiosamente também de origem cuiabana. Ver Rodrigo Savazoni (2016) e Victoria Irisarri (2015).

colegiadas. A telefonia no Brasil ainda engatinhava. Para se ter ideia, apenas em 1965 criou-se a Embratel, e, em 1972, a Telebras. Telefones públicos como o orelhão só seriam realmente populares nas capitais mais tarde, na década de 1980.

Uma hipótese realista de como isso se deu reside na arte postal, principalmente no uso político que o Poema Processo fez dessa comunicação. A arte postal foi sintoma de uma série de demandas críticas levantadas por importantes artistas contraculturais dos anos 1970-1980. Na seara internacional, é influenciada pela rede de artistas Fluxus. No Brasil, um grande expoente da arte postal é um dos articuladores do Poema Processo no Recife, o incontornável Paulo Bruscky. Em linhas gerais, a arte postal usava o sistema de correios para circular produção artística fora do mercado, fugindo assim da validação econômica das obras de arte, do afunilamento de oportunidades de produção para artistas polêmicos e, especialmente nos países do Cone Sul, de uma impostura política, uma vez que nesse período viviam sob forte censura das ditaduras militares.

Havia um gosto especial por parte dos adeptos do grupo Poema Processo de se utilizar de um órgão estatal para fazer circular materiais que, naquele contexto, eram subversivos e se prestavam à contrainformação. Desse modo, a Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos – conhecida popularmente apenas como Correios – se tornou alvo de envios cujo objetivo era camuflar discurso censurável bem debaixo do nariz da repressão. A circulação clandestina se traduzia em uma pequena vitória política diante do governo reacionário. Os envelopes com a produção artística de cada adepto circulavam de mão em mão. Muitos

trabalhos eram fotocopiados e reenviados para que os destinatários acompanhassem as produções recentes.

Wladimir Dias-Pino (2017: 22) reforça que o uso da arte postal também vinha do fato de que os articuladores do Poema Processo eram “jovens” e “pobres”, o que se traduz na revelação de que “o Poema Processo foi feito por poetas que, todos eles, não tinham um livro”. Enviar cartas era um jeito muito barato de *publicar*. Esse comentário também nos dá uma pista de quais artistas se juntaram ao movimento – o grosso desse número não pertencia à mesma geração de Dias-Pino. Poetas importantes para o movimento Poema Processo, como os já mencionados Almandrade e Paulo Bruscky, têm distância entre dez, vinte e trinta anos da geração de Dias-Pino. Muitos deles só tiveram contato com as ideias do grupo quando sua formação oficial já havia se diluído.

Wladimir Dias-Pino já tinha 40 anos quando expôs em Arte no Aterro. Como bem sabemos, na mesma época, grupos armados de oposição à ditadura militar tinham composição similar. Alguns deles, como a Ação Libertadora Nacional, era composta por jovens, principalmente universitários menores de 20 anos, que tinham como nome de proa um militante mais experimentado, como foi o caso de Carlos Marighella (assassinado aos 57 anos, em 1969). Em muitos outros aspectos, o grupo Poema Processo se espelhou nos guerrilheiros opositores à ditadura para se organizar e agir – configurando boa parte de seu espírito combativo que desaguou na arte postal.

Exemplo dessa determinação está no balanço geral que Álvaro de Sá (1977: 117-118) expôs no esteio do fechamento oficial do grupo Poema Processo, em 1972:

1) **ATITUDES - Nivelamento (nacional) – a)**<sup>11</sup> a não exploração de tecnologias de ponta “(laser, canais eletrônicos, cinema, computador)”, mesmo retardando o progresso da pesquisa formal, foi “conscientemente preterida” constatadas dificuldades de acesso; **b)** a radicalização inicial, a exigência de produção poética em máximo rigor informacional estaria flexibilizada; **c)** na publicidade, procurou-se atingir os profissionais da comunicação de massa. Atingidos, agiriam naturalmente nos meios de comunicação formadores de opinião nas cidades. Conduzindo-se dessa forma, entendiam evitar a manipulação de poema feitos acessórios publicitários;

2) **POSICIONAMENTO (internacional)** – demarcar radicalização conceitual no que tange à noção de processo (“invenção internacional”), poema (“veículo transitório”), projeto e versão (leitura do participante), contra-estilo (inexistir como passado armazenado). A pretensão é a didática de premissas inarredáveis, delimitando o campo de inventividade e a contribuição prática de seus conceitos à vanguarda poética internacional.

3) **TÁTICA** – **a)** balanço das atividades na região Nordeste, nos estados do Rio de Janeiro,

---

<sup>11</sup> Reproduzimos o texto conforme apresentação dada por Dácio Galvão (2002: 42): “Os subitens de **1) ATITUDES - a)**; **b)** e **c)** - correspondem, no original, a **1)**; **2)** e **3)**, modificados aqui para efeito didático.”

Minas Gerais, Santa Catarina, Mato Grosso e em Brasília indicava condições desfavoráveis. **b)** A abertura de novas frentes de atuação implicaria em mais custos financeiros, o que era inviável. O apoio institucional não era aceito. **c)** “Evitou-se a penetração em São Paulo pelo exemplo histórico de apropriação centralizadora que sua força econômica demonstrara no modernismo e na geração de 45”; 4)

**DESENVOLVIMENTO** - pontua questões relativas ao desempenho em cinco subitens: **a)** Os repertórios daqueles poetas que lançaram o movimento tinham determinada igualdade, e nesse sentido passou a ser aglutinador. Estimulou a formação de outros grupos e esses, autonomamente, induziram outros tantos a se formarem; **b)** O repertório aglutinado, ou seja, o grupo inicial inaugurador do movimento, encerra “a ação organizada”. Admite a retomada em “novas condições de legalidade”; **c)** Não assume sucessão geracional ou cronológica; **d)** de 1967 a 1972 o Poema-Processo manteve-se permanente, sem distensões; **e)** O processo, afirma o manifesto,<sup>12</sup> é conquista no campo da informação. “Outros tantos poemas-processo continuarão a serem produzidos” (Galvão, 2002: 42-43).

---

<sup>12</sup> Menção ao manifesto “Parada: opção tática”, publicado na *Revista Vozes*, ano 66, nº 10, com o anúncio oficial do fim do grupo Poema Processo.



O tom dessa comunicação é evidentemente um pastiche guerrilheiro e bem traduz a imaginação política do grupo Poema Processo. Denota a preocupação com a organização territorial, estética e política do movimento.

No campo territorial, percebemos tom de êxito. Os núcleos se firmaram e seguiram trabalhando juntos por todo o período de atividade oficial. Ainda mais, deram origem a outros núcleos e adeptos independentes. Notamos que, por exemplo, organização similar foi proposta por Carlos Marighella (1969: s/p) no *Mini-manual do guerrilheiro urbano*, em que se expressa que o guerrilheiro que desejasse se dedicar a oposição armada à ditadura militar não deveria se filiar a um grande exército, mas a “um pequeno grupo armado, fragmentado intencionalmente”, e que deveria se mover e operar “através do território nacional contagiosa e persistentemente”. Marighella ainda indica que “para poder funcionar, o guerrilheiro urbano tem que estar organizado em pequenos grupos, dirigidos e coordenados por uma ou duas pessoas”, com o objetivo de receber e realizar missões com agilidade, o que denotava preocupação tanto da execução das atividades quanto da proteção dos demais grupos. Esse tipo de estratégia foi repetido pelo grupo Poema Processo, contudo os pormenores da extensão dessa rede ainda são misteriosos e carecem de apuração.

No campo estético, houve distensão dos dogmas criativos, uma vez que o grupo Poema Processo estabeleceu uma lista de procedimentos que deveriam nortear os trabalhos criativos. A comunicação de Álvaro de Sá é

ambígua, não está muito bem definido se a “liberação” representa uma crítica positiva – que o campo criativo se mostrou tão variado quanto possível – ou uma crítica negativa – que a produção se tornou tão diversificada que se perdeu da representação de uma unidade criativa. A menção à “liberação”, conforme descrita, inclina-se mais para a primeira compreensão.

No campo político, o financiamento era um desafio e tanto. A extensão territorial das ações era certamente um complicador. Posteriormente, Dias-Pino (2017: 22) diria que ele e Álvaro de Sá “bancavam” o grupo, o que indica envio de dinheiro para financiar os demais núcleos. Provavelmente foram as dificuldades financeiras que deram fim à dita “ação organizada”. Já a liberação para que fosse continuada a prática, contudo, sem “sucessão geracional”, tornou-se forçosa e inevitável. Era uma maneira de dizer aos mais jovens que seguissem seus caminhos artísticos, mas que não fizessem proselitismo.

O grupo Poema Processo foi uma vanguarda artística de organização estritamente político-ideológica. Ter a ditadura militar como arqui-inimiga forjou essa organização, que se esforçou em estabelecer núcleos em cidades fora do eixo Rio-São Paulo. Isso permitiu sedimentar uma visão articulada de que o espaço de produção literária não deveria ser regional, mas territorial.<sup>13</sup> A consequência dessa abordagem foi a inauguração de uma nova maneira de realização no sistema de arte, que também se estendeu em uma compreensão igualitária sobre a produção artística em diferentes regiões do Brasil. A necessidade de comunicação entre os

---

<sup>13</sup> Para críticas sobre poema processo e regionalismo, ver nota 25.

núcleos, trocas de ideias e trabalhos e, não podemos deixar de mencionar, de uma construção das “escolhas afetivas” (Di Leone, 2014) que fundamentaram a rede, tiveram como principal meio de comunicação a arte postal. Uma imposição do território com consequências práticas.

Nesta tese, a publicação de versões de *A ave* por Falves Silva no anexo cumpre uma importante contribuição diante do cenário recém-exposto. Não apenas por representar a boa safra do concretismo natalense, mas por exemplificar os fios expostos deste capítulo.

## **2.4 – Poema Processo hoje**

Na última década, deu-se início mesmo que timidamente uma recuperação da memória do grupo Poema Processo. O momento mais marcante desse recobrimento foi a exposição *O Poema Infinito* de Wladimir Dias-Pino, curadoria de Evandro Salles, no Museu de Arte do Rio (2016), em que foi apresentado um extenso panorama dos trabalhos de nosso poeta processual. As centenas de imagens de *A ave* que estão publicadas no anexo foram preparadas especialmente para essa exposição. Elas representam o último estágio das versões de Dias-Pino de seu trabalho principal. Mesmo na beirada dos 90 anos, o poeta estava animado com a divulgação institucional de seu trabalho, situação com a qual ele nunca havia lidado até então. No momento de sua partida, havia conversas para uma grande exposição no Centro Georges Pompidou, em

Paris, França, e outra no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madri, Espanha.<sup>14</sup>

No anexo, também publicamos croquis que nos dão uma mostra de como Dias-Pino trabalhava suas formas no espaço gráfico. O escaneamento dos croquis demonstra também seu método ulterior de produção, com modelos feitos à mão que eram posteriormente vetorizados em softwares gráficos.<sup>15</sup> Desse modo, Dias-Pino produziu imagens para serem impressas em qualquer escala, o que se justifica diante da intenção expográfica. O material lega as implicações da versão no poema processo, a quantidade e variedade de exemplares que marcam os poemas processo. Esse assunto será debatido com mais detalhes nos capítulos 3 e 4.

Outro marco recente importante se deu na 14ª Bienal de Curitiba (2020) que recebeu a exposição Poema Processo – A Última Vanguarda, com curadoria de Adolfo Montejo Navas. Esse título traz uma compreensão instigante, colocando o grupo Poema Processo como última representação das vanguardas que tomaram de assalto a arte brasileira a partir dos anos 1950, desde o concretismo à tropicália. Há dois aspectos que justificam a alcunha de “última vanguarda”; o primeiro, a janela de datas da atuação oficial, que se estende até o início de 1970, configurando uma expressão tardia do que se entende como movimento de vanguarda; e o segundo, mais especulativo, que coloca o grupo Poema Processo numa zona fronteira entre a arte concreta e a arte conceitual.

A última vanguarda seria então aquela que se encontra no limite de um projeto que representou diferentes versões do que é uma frente artística

---

<sup>14</sup> Domingos Octavio Dias Ferran Souza em entrevista, Rio de Janeiro, julho de 2022.

<sup>15</sup> Domingos Octavio Dias Ferran Souza em entrevista, Rio de Janeiro, julho de 2022.

experimental. Introduz uma ponte de pensamento entre as experiências concretas e conceituais que ganhariam mais força a partir dos anos 1970 e 1980. Essa constatação é ainda imediata se observamos o trabalho de Neide Sá, uma importante poeta do Poema Processo. A primazia do conceitual – que fez brilhar trabalhos de artistas como Eduardo Kac, Márcia X, Leonilson, Regina Silveira e Rosângela Rennó – dialoga organicamente com a prática do grupo Poema Processo se comparamos com a realização dos poemas concretos mais ortodoxos. A ampliação dos trabalhos concretistas em relação aos seus dogmas transformou plasticamente a produção pós-concreta, se é que podemos utilizar esse termo, que pode ser verificada também em poetas como Philadelpho Menezes, Arnaldo Antunes, Ricardo Aleixo e Leila Danziger – além de Paulo Leminski e de Waly Salomão, dois nomes que, igualmente, tiram uma casca da dureza concretista do período heroico. Além disso, se contemplamos artistas contemporâneos que tem se preocupado com a inserção da palavra nas artes visuais, precisamos mencionar Aline Besouro, Aline Motta, André Vargas, Daniela Avelar, Denilson Baniwa, Fabiana Faleiros, Fabio Moraes, Francisco Mallmann, João Reynaldo, Marcio Junqueira, Maré de Matos, Patrícia Lino, Pedro Pessanha, Peu Lima, Preto Matheus, Raphael Brunet, Renato Negrão, Reuben da Rocha e Tazio Zambi como poetas-artistas visuais em atuação que percorrem caminhos muito afins do Poema Processo.

Diante desse arco de realizações e pensamento poético, é interessante observar a trajetória de Dias-Pino. O poeta fincou pé na arte concreta desde sua primeira exposição nacional. No entanto, é Dias-Pino

também quem aparece na última vanguarda. Suas criações representaram um labor que não se deixou cristalizar, e simbolizaram um arcabouço de transições entre o concreto e o conceitual. Também impressiona que todas essas vertentes criativas se apresentassem sempre muito bem condensadas em cada um de seus trabalhos. Desde *A ave*, já vemos nitidamente a integralidade do que é – e principalmente, o que pode ser – um poema processo. É justamente por criar um concretismo maleável e poroso que Dias-Pino parece, então, apontar para fora do concretismo.

Isso apenas se tornou viável porque Dias-Pino – e conseguinte seus comparsas – ignorava se posicionar como participantes ativos de manifestações de vanguarda como as da tropicália que, lembramos, alcançou popularidade, como foi o caso dos Doces Bárbaros; pelo contrário, o grupo se notabilizou por ser reagente aos demais grupos vanguardistas, criando um modelo próprio e independente de produção e articulação.

Boa parte da dificuldade de se trabalhar criticamente com o grupo Poema Processo vem desse comportamento arredo. Dias-Pino, por exemplo, destruía os originais de sua produção.<sup>16</sup> Sua intenção era a de não dar a ninguém a chance de ganhar dinheiro em cima do que ele fazia, preferindo, em seus últimos anos de vida, escanear os poemas e destruir os croquis. Ele queria compartilhar trabalhos, e não bens. Atitudes, e não mercadorias. No âmbito do grupo Poema Processo, a destruição de originais tem valor positivo – afinal, o que importa é a realização e o consumo, e não o arquivismo. A noção de original não existe. Dias-Pino se

---

<sup>16</sup> Domingos Octavio Dias Ferran Souza em entrevista, Rio de Janeiro, julho de 2022.

interessava apenas em guardar o código do poema, sua estrutura, e em seguida descartar os rascunhos feitos para se chegar até lá.

A destruição de originais não deixa de nos provocar de maneira pedagógica sobre a atitude que uma vanguarda com essas características impõe aos acervos. Muitas vezes, as lacunas em acervos são causadas pela ação do tempo, pelo descaso e pela falta de recursos, como nos incêndios; pelo colecionismo, que restringe acesso público; ou pela pirataria e pelo mercado paralelo. Aqui, lidamos com um artista que se apaga. Que destruía seus croquis. Pesquisar seu trabalho, por isso, se faz por uma vista sob marcos indeterminados, se assim podemos dizer. Esse é o feijão com arroz da pesquisa sobre poemas processo.

Dias-Pino foi um artista que desde muito estabeleceu uma relação com esse tipo de intervenção destruidora. Vale mencionar uma de suas performances mais emblemáticas, que ficou conhecida como Rasga-Rasga. Foi realizada na praça da Cinelândia, no Rio, em 1968 (mesmo ano de Arte no Aterro). Dias-Pino e outros poetas do grupo Poema Processo rasgaram livros de Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes e João Cabral de Melo Neto na escadaria do Theatro Municipal. Nessa intervenção, Dias-Pino se insurgiu contra o reconhecimento de uma poesia nacional, refletindo o comportamento contraditório que aqueles poetas mantinham com a ditadura militar. Isso sem mencionar o levante contra o caráter permanente da poesia lírica, cuja representação monumental soava aos ouvidos do grupo Poema Processo como oportunismo de um mercado editorial afunilado e elitista.

A denúncia era realmente abusada. Dias-Pino apareceu na praça carregando placas com os dizeres “os quartetos de Drummond são uma redundância de postura” e “Para satisfazer-se use João Cabral” (Nóbrega, 2017). Ali estava um grupo de poetas contra todos os outros, atitude que acabou servindo à revista *Manchete*, em reportagem de Ruy Castro, uma apresentação do grupo Poema Processo como “os inimigos da poesia”, com fotos do Rasga-Rasga registradas por Esko Murto publicadas com destaque.<sup>17</sup>



Figura 4 Ruy Castro, “Os inimigos da poesia”, *Manchete*, n. 825, 1968: 116-117. Fotografias de Esko Murto. Acima, lê-se “Eles rasgaram poemas e poetas em praça pública”. Na legenda da foto maior, lê-se: “A poesia derrubada. Na calçada, a prova de que os poetas/processo não têm preconceitos: eles pisam tanto em Drummond quanto em Adalgisa Nery, em Ferreira Gullar ou Juvenal Fernandes, porque são ‘antigos’”. Biblioteca Nacional. Disponível em <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/004120/83807>>. Acesso em 24 ago. 2025.

<sup>17</sup> Vejamos que, mesmo décadas depois, o objetivo do Rasga-Rasga de chamar a atenção da imprensa segue eficiente. Uma reportagem de Marcelo Bortoloti na revista *Época* (19 ago. 2016) tem título: “Mostras resgatam a história de um grupo que radicalizou a poesia. Integrantes do movimento poema/processo, que rasgou livros de Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes e João Cabral de Melo Neto em 1968, são homenageados em exposições no Rio de Janeiro”. Disponível em <<https://epoca.globo.com/vida/noticia/2016/04/mostras-resgatam-historia-de-um-grupo-que-radicalizou-poesia.html>>. Acesso em 24 ago. 2025.



A estranheza da última vanguarda traz, em seu próprio chamado, a justificativa sobre o ostracismo. O grupo Poema Processo cumpriu o seu destino na *passagem*. Na história das vanguardas, é primeiro e último. Ao incentivar posturas radicalmente avessas à memória de sua produção, o grupo Poema Processo se apagou dos olhares críticos. Isso foi intencional. Por isso, precisamos encarar que a falta de dados, as lacunas no acervo, as informações parcas sobre a produção de Dias-Pino derivam das estratégias de seu coletivo de coletivos, desde a precariedade da arte postal aos procedimentos que deram consequência às formas ilimitadas. Nesse sentido, o ostracismo, muitas vezes lamentado pela crítica, talvez represente uma vitória...

Contudo, decidimos publicar no anexo todo o material que encontramos sobre *A ave*. De antemão, pedimos desculpas aos poetas processuais se essa postura fere seu legado, que talvez mereça simplesmente ser deixado em paz. Mas essa foi a maneira que encontramos de contribuir com o momento de rememoração, além de fornecer a pesquisadores e críticos um extenso conteúdo para futuros dizeres (e silêncios) sobre um trabalho que, ao longo de sua performance, conta uma história imprescindível da arte brasileira. *A ave* está prestes a completar setenta anos.

### 3. Polifonismo e poema processo

“Minha Loucura, acalma-te!

Veste a *water-proof* dos também!”

Mário de Andrade

Neste terceiro capítulo, damos o primeiro passo na interpretação sonora: o polifonismo de Mário de Andrade.

#### 3.1 – Introdução

Wlademir Dias-Pino concebeu uma receita de feitura de poemas processo bastante astuta. Muitos de seus poemas visuais são reproduções de um esquema que se desenvolve a partir de uma ação-base determinada, chamada por ele de “matriz”. Assim é *A ave*, seu primeiro experimento nesses termos e objeto de nossa investigação. A prática desvela um “poema infinito” (Museu de Arte do Rio, 2016), em que o desdobramento sucessivo da ação-base não é apenas resultado dessa força de criação, mas constitui a própria noção de leitura: *ler é fazer de novo*.

O poema infinito nos confere uma forma ilimitada, o que quer dizer que as reproduções de um mesmo poema processo são inesgotáveis e podem, a cada acionamento, ressoar de maneira diferente. Esse conjunto

de acionamentos dá origem à “versão”, o produto de cada execução da “matriz” (Dias-Pino, 1971).

O fato de as versões diferirem uma das outras, mesmo que se mantenham fiéis à sua matriz, exhibe um importante ensinamento sobre a feitura dos poemas processo, afinal, temos aqui um poema visual que se desenvolve em série, mas que não tem referência.<sup>18</sup> Não há uma imagem que identifique exclusivamente o poema *A ave*, mas um conjunto de exemplos que potencialmente representam *A ave*, sem que se feche um registro único de sua manifestação. O que importa é menos o exemplar e mais a cadeia. A seguir, veremos como essas operações se comportam.

Essa receita de recriação constante perpassa *A ave* desde o lançamento do livro-poema, em 1956, até os últimos momentos de vida de seu principal acionador, Wladimir Dias-Pino, em 2018. Suas versões configuram um dos poemas processo mais extensos. É também um trabalho que emana certo carisma. Faz jus à dureza geométrica característica da poesia concreta, mas seu personagem-animal alude à vivência orgânica. Sua execução, que no livro-poema simula um voo por um território-página, traduz uma famosa citação poética de uma ave de liberdade e de autodomínio que teve em Castro Alves seu momento de esplendor.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Isso conflita, para situarmos algumas contradições entre concretistas, com uma explicação de Décio Pignatari (Campos et al, 1975: 9) que diz que um poema “é idêntico a si mesmo”, fazendo elogio à exclusividade da imagem única de um poema.

<sup>19</sup> Façamos lembrar que o condor, símbolo do condoreirismo, se tornou uma representação da liberdade e da independência política para os poetas românticos. Em Castro Alves (s/d: s/p), essa menção é feita explicitamente em “Saudação a Palmares”, nos versos finais “Ninho, onde em sono atrevido,/ Dorme o condor... e o bandido!.../ A liberdade... e o jaguar!”.

O poema é múltiplo em perspectivas, procurando complicar a noção de leitura ao extremo quando impõe um reaprendizado sobre a interpretação dos textos e sua instrução, sobre a escrita e sua geometria. Trata-se de um poema icônico para os participantes do grupo Poema Processo, cultuado como gesto inaugural de um movimento que desenvolveu uma técnica *sui generis* de criação poética. Por isso, também apresentamos no anexo as versões de *A ave* de Fálves Silva, compreendidas como seguimento da série.

Remeter-se *A ave* simboliza a citação à inauguração de uma frente poética de vanguarda. Esta tese também busca esse memorial. Assumimos *A ave* como ponto de partida. Mas a hipótese para a interpretação do trabalho de Dias-Pino que apresentamos aqui é tortuosa, pois indica uma solução incomum. Se desvia da leitura habitual feita pelos revisores do grupo Poema Processo para propor outro modo de leitura sobre suas criações – uma interpretação *sonora* que tem como principal apoio a teoria e a prática de Mário de Andrade.

Em parte, nos afastamos das teorias defendidas pelos próprios participantes do grupo Poema Processo para pensar seu movimento diante de outras paragens críticas. Esse desvio, obviamente, não desconsidera totalmente o pensamento sobre poema processo realizado por seus incentivadores, mas pretende tomar para si outros pontos de vista. A partir dessa fricção de ideias presumivelmente estranhas, percebemos uma particularidade sonora que regeria a produção de poemas processo e influenciaria suas consequências mais imediatas.

Essa comparação é inédita. Dias-Pino e Mário de Andrade nunca foram aproximados dessa maneira até então, mas há alguns pontos de contato entre suas práticas e teorias que julgamos relevantes levar à frente. Ambos são poetas teóricos que sugeriram ideias e apresentaram criações consequentes, espelhos plásticos de suas proposições metafísicas e revisionistas. Dias-Pino nunca mencionou Mário de Andrade como interlocutor, inspirador, precursor ou o que seja. Igualmente, também nunca indicou a influência do som na sua receita de produção de poemas visuais. Estamos, portanto, nos aventurando numa floresta inexplorada – ou, como veremos a seguir, no Mato Virgem.

Contudo, enfrentamos também diversionismo crítico na aproximação desses pares, para além dos contextos de produção e comportamento que se mostram totalmente diferentes entre eles. Se encontramos afinidades, sobram divergências.

Restringindo-nos ao campo das ideias, temos, por um lado, Wladimir Dias-Pino, um teórico bastante esquemático e pouco dedicado a extensos predicados para seus conceitos. Um teórico de sintagmas, expressões curtas, sínteses muito estreitas. Como o principal livro de teoria de Dias-Pino (1971) *Processo: linguagem e comunicação* não tem pretensão de fazer uma discussão teórica em pontos e contrapontos, seus conceitos não são referenciados.

Se Mário de Andrade fez questão de se apropriar de muitas influências dos poetas franceses, citando-os e encenando intimidade, como veremos a seguir, o contexto de sua discussão facilita identificar o extrato teórico de suas leituras. Já Dias-Pino é muito mais enigmático, o que

dificulta que se encontre um contexto prévio em suas propostas que nos permita mapear as trilhas percorridas de seu pensamento.

Vejamos que, por exemplo, a chave principal estudada neste capítulo – a da “simultaneidade” – é apresentada em *Processo* sem nenhuma menção a outrem, mesmo já bem-sabido (informação certamente conhecida por Dias-Pino) que o assunto era debatido pelo menos desde a virada dos Novecentos, proposta pelos poetas franceses do simultaneísmo e largamente debatida por Mário de Andrade em seus primeiros textos sobre a experiência modernista.

Embora *Processo* seja um livro bastante objetivo e didático, também apresenta seus truques – o que, muitas vezes, se traduz em confusão. Não citar referências é um deles. Não ter número de páginas, outro. Não ter os textos provavelmente alheios assinados, mais um. Os truques representam procedimentos do poema processo que se aplicam também neste livro ideológico, não apenas nos poemas. Não distinguir o rastro de ideias que levou Dias-Pino a considerações importantes sobre o poema processo faz todo o sentido diante de suas propostas de ruptura da autoria – Dias-Pino era um apropriador radical, pois nutria uma compreensão de uso coletivo da linguagem sem impedimentos. Como vimos anteriormente, as lacunas não são descasos, mas afirmações. Seu uso da “simultaneidade”, por exemplo, é extremamente sutil, no entanto, é nessa breve aparição que nos apegamos para estudá-la.

Por seu turno, Mário de Andrade também demonstra sobressaltos, igualmente ideológicos. Ele era um teórico bastante hesitante – pelo menos se colocamos atenção na sua “obra imatura”, os primeiros textos

interpretativos dos quais destacamos o “Prefácio interessantíssimo” e especialmente “A escrava que não é Isaura”. Para termos uma dimensão de nosso desafio – e tendo em vista as análises detalhadas feita pelos professores Antonio Manoel (1985) e José Augusto Avancini (1987) –, percebemos que o conceito de “simultaneidade” apontado por Mário de Andrade muda de definição ao longo desses textos, ora sendo equivalente do que Andrade chamou de “harmonismo” – como acontece no “Prefácio...” –, ora do “polifonismo” – tal qual em “A escrava...” –, para, logo em seguida, um conceito se mostrar distinto de um e de outro, cada qual assumindo característica particular.

O que nos importa fundamentalmente é a inteligência de Mário de Andrade de reutilizar conceitualmente a simultaneidade, conforme usada pelos artistas franceses, em um índice de natureza musical. Sua simultaneidade, mesmo que escorregue aqui e ali por uma definição exata, é *sonora*. Na trilha dessas hesitações de Mário de Andrade, um conjunto de apontamentos nos apresenta sua noção de música. Esses apontamentos nos servem não apenas para a interpretação sonora do trabalho de Dias-Pino, mas também para observar as soluções oportunas de *Macunaíma*, rapsódia que constitui um desfecho simultaneísta do poeta do desvairismo. Dizemos isso, pois, na amplitude de nossa investigação, salvo alguns casos específicos<sup>20</sup> e lavando-se em conta sua definição vária

---

<sup>20</sup> Há, por parte de Antonio Manoel (1985: 23), breve menção a influência da simultaneidade em *Macunaíma*, quando aponta em seu texto crítico sobre a visão andradiana da simultaneidade que há “outras experiências de Mário de Andrade no sentido de aproveitar estruturas musicais na composição de seus textos literários”, indicando em nota que se trata de *Macunaíma*. Há também comentário de Haroldo de Campos (1973) que aproxima *Macunaíma* do simultaneísmo dos artistas franceses, mas não no sentido que apresentamos aqui. Para Haroldo, o epílogo de *Macunaíma* em que se revela a última forma de *Macunaíma*, a de uma estrela (da constelação Ursa Maior), aproximaria a rapsódia da realização musical de Stéphane Mallarmé em *Un coup de dés jamais n’abolira*

– comumente não se aponta a simultaneidade como frente do exercício criativo de Mário de Andrade na construção de *Macunaíma*, visão esta que queremos nos acercar.

Isso posto, nos interessa ensaiar sobre como ambos os poetas teorizaram e se valeram da simultaneidade para a criação de séries. Ambos voltados para uma compreensão que supomos aproximada sobre o tempo, levando-se em conta a experiência pessoal e a participação propositiva bastante específica de cada poeta.

Essa temporalidade convergente, decidia pela ocorrência simultânea, é justamente o que nos leva à interpretação sonora. Observamos, portanto, a partir desse exercício comparativo, como o som repercute na imagem, alterando seus estatutos regulares – por exemplo, fixidez, reconhecimento, iconicidade – para conduzir outra ação performativa da imagem. É o som, conseguinte, que nos fornece a guia da interpretação.

Ao nos atentarmos em como ambos os poetas encaram o problema da simultaneidade – seja de maneira mais direta, como em Mário de Andrade, seja de maneira por nós atribuída, como em Dias-Pino – propomos um cruzamento em que a teoria de um ajuda a interpretar o poema do outro, e vice-versa. Queremos, na comparação entre Wladimir

---

*le hasard* (Mallarmé também explora a constelação Ursa Maior, fazendo uma analogia sobre a observação do céu como pontos gráficos dispersos na página de seu poema). Inquire Haroldo de Campos (1973: 274, 277): “Será mera coincidência que o epílogo do livro se deixe atravessar por vestígios mallarmaicos, rasuras de um palimpsesto, como se a última e menos previsível façanha de Macunaíma fosse reconciliar Mário com Mallarmé – o Mallarmé do grande lance e do (suposto) *échec* da crítica famosa de Thibaudet? [...] Neste ponto, coloca-se a pergunta: Mário de Andrade conhecia *Un coup de dés* de Mallarmé?”



Dias-Pino e Mário de Andrade, compartilhar seus problemas e observar como interagem.

A alteração constante da forma – que sempre se encontra em movimento, que se põe transitória sem regulação permanente – é um sintoma dessa discussão. Nesse sentido, seguimos as indicações teóricas de Mário de Andrade que apresentam a sonoridade transformadora da plasticidade – uma *música* – reincidente em sua literatura.

Ao observar o comportamento do verso no trabalho de Mário de Andrade, propomos uma transferência em relação ao fazer de Dias-Pino: o corolário dessa relação, como veremos no capítulo 4, está no nosso apontamento de *A ave* como um poema macunaímico – o esteio de como o movimento constante de refeitura, a elaboração da infinitude poética, se exhibe como bastidor de um espetáculo da diversidade marioandradiana que pode ser verificada também nas imagens de Dias-Pino.

Estamos lidando aqui com um panorama similar ao reunido por Flora Süssekind (1998: 9) em sua coletânea *A voz e a série*, em que encaramos os polos de “sequência e série, unidade e heterogeneidade, ritmos e medidas, extensão e simultaneidade” como balizas para a nossa interpretação sobre como o som cria a imagem-escrita.

### **3.2 – Processo e simultaneidade em Wladimir Dias-Pino**

Para um segundo passo na discussão deste capítulo, vejamos como Wladimir Dias-Pino (1971) definiu algumas de suas noções fundamentais

em seu principal livro teórico, a começar pela noção de “processo”. Ao longo do nosso ensaio, destacamos também outros conceitos importantes do poema processo, como o de “matriz” e “versão”, além de “série” e “contínuo-espaco-tempo”. Vejamos como esses termos nos importam.

*Processo: linguagem e comunicação* é um livro expositivo em que além dos poemas também são compilados conceitos-chave, manifestos, fotos, gráficos, entrevistas e artigos de outros autores. Esse conjunto de arquivos é publicado com um espírito introdutório e testamental, em que se dão as linhas gerais de como o grupo Poema Processo se organiza e como é possível construir, ler e recriar poemas processo.

Também se cumpre um objetivo documental responsável por fornecer um panorama de criações e ideias. São notações de comprovação; registros de fatos da aventura criativa do grupo Poema Processo na virada dos anos 1960-1970 no Brasil. Sua intenção de promover a leitura pelo encadeamento de arquivos de texto e de imagem torna *Processo* uma obra metalinguística. A edição é bastante autorreferenciada sobre o que apresenta, sendo a própria montagem afetada pela sua teoria da comunicação poética: o livro encena a leitura do que deseja provocar. Seu didatismo não está apenas no conteúdo da informação, mas também se insere em seu uso. Não sem motivo, *Processo* não tem numeração de página, mesmo sendo uma brochura publicada pela Editora Vozes – um desincentivo à leitura sequencial. Em resumo, o livro constitui assim um misto de testamento e manual de instruções, um item comprobatório que atribui veracidade à autonomia criativa do grupo Poema Processo e demonstra como participar das atividades e propostas. Embora

publicação de livros de divulgação como *Processo* soe contraditório em relação ao debate exposto anteriormente sobre o apagamento da memória do grupo Poema Processo, façamos lembrar que o movimento também necessitava convencer mais adeptos a se alinhar aos seus ditames. A divulgação através de livros, mesmo que sirvam à historiografia atualmente como arquivos dessa produção, não tinham o objetivo memorialístico e muito menos caráter permanente.

Há, ao longo do livro, tentativas de marcação do conceito-maior “processo”. O primeiro deles: “Processo: desencadeamento crítico de estruturas”. A seguir, Dias-Pino tenta outra vez: “Processo é a relação dinâmica necessária que existe entre diversas estruturas ou os componentes de dada estrutura, constituindo-se na concretização do contínuo-espaco-tempo: movimento = operar soluções”. Então, outra: “Processo: manipulação + desencadeamento de invenções”. Ainda mais: “Processo: autossuperação do poema que se gasta conforme suas probabilidades vão sendo exploradas e que envelhece quando é sobrepujada por outro poema que o admita e exceda” (Dias-Pino, 1971: s/p). As tentativas são muitas, porém, todas parecem abordagens fragmentadas ou truncadas.

Embora Dias-Pino (1971: s/p) tenha se esforçado em ser didático – pelo menos há uma declaração desse intuito na abertura do livro – suas explicações se parecem com cifras. São frases curtas e esquemáticas, mais provocadoras do que exatamente explicativas. É preciso filtrá-las. Percebemos que a lida com “processo” se dá diante de um dispositivo criativo que funciona de modo maquinal. Processo é algo que *funciona*. A

recorrência do termo “estrutura” traz uma contradição importante. Processo trabalha diretamente com um constructo que estabelece uma posição que impõe também uma desestabilização. A instabilidade, por sua vez, impulsiona o constructo à mudança de posição. Existe nesse constructo uma contradição evidente, como se a instabilidade, em vez de dificultar o fluxo de criação, impulsionasse-o para novas fases. Por isso, processo influi. Nunca é. Está. É um dispositivo extremamente desordenado, por isso, processo está sempre operando em transição.

A estranheza desse procedimento reside na determinação de que uma criação está em constante reelaboração e nunca se encontra acabada. Como resultado temos que o retrabalho permanente não imprime a um processo uma forma fixa. Isso dá uma rasteira em certo espírito de artista satisfeito com o trabalho terminado, disposição desincentivada pela prática do poema processo. Quando estamos falando de “processo”, não reconhecemos um *fim* para a cadeia – em troca, se estabelece que a cadeia de criação é exponencialmente infinita e não depende exclusivamente de seu criador para seja acionada, em convite permanente à participação, a apropriação de processos alheios e a continuidade de seu labor – inclusive, apenas quando se continua um processo alheio que se realiza de fato a *leitura*. Ler não é observar nem interpretar. Como dito anteriormente, ler é fazer de novo. No jargão dos dias de hoje, podemos dizer que o grupo Poema Processo sempre publicou em Creative Commons.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Creative Commons é uma organização não governamental que flexibilizou a regra padrão para licenças de direitos autorais. Tornou-se nos últimos anos a melhor alternativa ao copyright. As famosas “licenças CC” são “ferramentas de domínio público que oferecem a cada pessoa e organização no mundo uma maneira gratuita, simples e padronizada de conceder permissões de direitos autorais para trabalhos criativos e acadêmicos; garante

Para dar-nos baliza, portanto, apresentamos uma tentativa nossa de definição de “processo” nesses termos: processo é um conjunto de *séries desencadeadas*. O nosso termo se justifica. Pensamos que o poema processo se dá em séries *soltas*, desprendidas do que habitualmente se daria em um *encadeamento*. Afinal, constitui uma série em que cada exemplar compõe uma cadeia ao mesmo tempo em que se mantém autônomo em relação a ela. Essa característica ambígua funciona como um “pivô” (Dolar, 2014; Zular, 2020), em que o pertencimento à cadeia e sua singularidade despertencente estão contidos em cada exemplar.<sup>22</sup> Esse “pivô” constitui a matriz. Dobra-se por sua multiplicidade, uma vez que uma matriz pode gerar infinitas versões. Assumimos então a perspectiva de Dias-Pino (1971, s/p) sobre “desencadeamento”, que pode ser também tomada como índice de sua inventividade: “O que evita a redundância”.

Fundamental para o desencadeamento de um processo, a expressão “série” apresenta particularidades importantes de serem observadas na teoria do poema processo. É notável que Dias-Pino e os demais teóricos do grupo Poema Processo não usassem o termo “série” da maneira como habitualmente é feita na crítica de arte, muito provavelmente porque o termo indica uma ordenação. Há expressões menos comuns que aparecem com mais regularidade para indicar esse efeito sequencial nos

---

a atribuição adequada; e permite que outros copiem, distribuam e façam uso desses trabalhos” (Creative Commons, 2025).

<sup>22</sup> Roberto Zular (2020) propõe uma noção da manifestação ambivalente da voz na política, entre o poder político e o desrespeito dessa ordem institucional, e suas consequências estéticas. A voz empresta e toma emprestado o contexto político coletivo, para então impor sua unicidade. Para despertencimento da versão, ver subcapítulo 4.3. Autonomia da versão.

poemas processo, como, por exemplo, “opção”.<sup>23</sup> Na teoria do processo, Dias-Pino (1971, s/p) apresenta “série”, entre outras acepções: “distribuição de probabilidades: modificação de unidades”. Distante de significar algum tipo de conjunto, “série” é apresentada como estímulo à mobilização poética, mas que não exemplifica fielmente uma ordem – a série interfere na realização, sendo uma força de alteração dos exemplares. É, portanto, índice de atividade, e não de arrumação. A série é associada ao processo e, em sua ação, evita a “redundância”. Se comporta menos como um organizador e mais como um deformador de cada exemplar. Percebemos aqui a aposta na abertura da cadeia – uma operação que não se desenrola uma após a outra, mas que se difere no espaço (na forma) e se sincroniza no tempo... ou seguindo a ideia que vamos estudar aqui com mais atenção, que se *simultaniza* no tempo.

E é aí que passamos também à lida com o conceito mais misterioso de Wladimir Dias-Pino (1971: s/p): o de “contínuo-espaço-tempo”. Voltemos em uma das definições de Dias-Pino para “processo” apresentada anteriormente: “concretização do contínuo-espaço-tempo: movimento = operar soluções”.<sup>24</sup> Essa frase contém um dos enigmas mais instigantes da teoria do poema processo, pois sugere que existe uma *posição* e um *momento* para que esses poemas ressoem. No entanto, essas indicações são feitas sem definições precisas sobre o que realmente

---

<sup>23</sup> Segundo o manifesto “Proposição”: “Não se busca o definitivo. Nem ‘bom’ nem ‘ruim’, porém opção. Opção: arte dependendo de participação. O provisório: o relativo.” (Dias-Pino, 1971, s/p)

<sup>24</sup> O mesmo termo aparece transcrito em *Poesia e vanguarda no Brasil*, de Antônio Sérgio Mendonça e Álvaro de Sá (1983: 203-220), dois importantes teóricos do grupo Poema Processo. Nesse livro, são reproduzidas longas citações de *Processo: linguagem e comunicação*, igualmente sem referência de que se trata de trechos publicados anteriormente por Dias-Pino.

significam. Estão indicadas, mas realmente apenas sugeridas. Contudo, nossa atenção se volta à informação de que esses eixos de coexistência são *contínuos*. Propomos a seguir algumas interpretações possíveis para esse feito, pois, aparentemente, Dias-Pino está, mais uma vez, abrindo suas definições para o entendimento mais amplo possível de como seus procedimentos podem funcionar.

Qual seria a explicação para essa continuidade?

Se tomamos apenas o espaço, podemos elencar entre possíveis abordagens a indefinição da forma poética, por um lado, e das fronteiras geopolíticas, por outro.

Na primeira explicação, o “contínuo-espaço” poderia representar a perda de referência de como um poema se afiguraria, caracterizando a abertura de possibilidades formais que é típica dos trabalhos do grupo Poema Processo. Essa continuidade seria, portanto, um índice de liberdade criativa diante das técnicas poéticas e seus múltiplos suportes, onde o espaço de realização formal se prefigura tanto nos produtos editoriais quanto nos expográficos, tanto na performance quanto nos processos gráficos.

Na segunda explicação, o “contínuo-espaço” colocaria o poema processo diante de um quadro geopolítico (ou do espaço social), em que a desfronteirização dos espaços nacionais – e podemos pensar o mesmo sobre a liberação das divisas regionais do Brasil – seriam necessariamente superadas para o estabelecimento idealizado do movimento. Esse tipo de ideologia auspiciosa fundamentou muitas atividades do grupo Poema Processo. Uma vez que o poema processo aspira a absorção da cultura

pela linguagem, por assim dizer – reorientando os signos de uma dada cultura para o fluxo de sua constante transformação –, o “contínuo-espaço” também aponta para o rompimento dos limites dos regramentos culturais marcadores e específicos que sustentam os poderes nacionais/locais.<sup>25</sup> Ou seja, em seus ditames, o grupo Poema Processo não se organizou para funcionar como um movimento localizado ou circunscrito a um número definido de adeptos, tendo preferência pelo espalhamento tentacular e o livre arbítrio de quem desejou se aliar ao movimento; e estes são fatores muito importantes para a formação da rede que sustentou a coesão do grupo no período em que atuou oficialmente como coletivo, de 1967 a 1972.

Isso posto, se tomamos apenas o tempo, nossas considerações se tornam ainda mais metafísicas. De modo geral, podemos imaginar o “contínuo-tempo” através do prisma da indefinição histórico-temporal. Essa postura visa a distanciar dos marcadores do tempo histórico e de seu construto evolucionista, crítica que também se ergue perante darwinismo cultural e à “própria situação da vanguarda no Brasil, na América Latina, no Terceiro Mundo” (Cirne, 1975: 11) diante de um cosmopolitismo cuja referência principal se ancora na Europa e nos Estados Unidos.<sup>26</sup> O poema

---

<sup>25</sup> Atentemo-nos para o desenvolvimento do grupo Poema Processo em cidades do Nordeste e do Centro-Oeste e para como a crítica canônica da literatura brasileira no século XX foi incapaz de articular uma visão sobre as evidentes tensões entre vanguarda e regionalismo no desenvolvimento dos concretismos no Brasil. Embora pouco estudada, essa questão surge em um trecho de *Processo: linguagem e comunicação*, quando Dias-Pino (1971: s/p) externa sua preocupação sobre a superação dos estigmas regionais: “Dando a máxima importância à leitura do projeto do poema (e não mais à leitura alfabética), a palavra passa a ser dispensada, atingindo assim uma linguagem universal, *embora seja de origem brasileira, desprendida de qualquer regionalismo*, pretendendo ser universal não pelo sentido estritamente humanista, mas pelo sentido da funcionalidade.” Para críticas ainda mais contundentes sobre regionalismo e poema processo, ver também Moacyr Cirne (1975: 73-88, 1979) para a questão nordestina; e Mário Cezar Silva Leite (2015) para a questão cuiabana. Para a importância da revisão do regionalismo hoje, ver Ana Karla Canarinos (2023).

<sup>26</sup> Moacyr Cirne, um dos teóricos do grupo Poema Processo que será melhor apresentado no capítulo 4, é consciente dessa questão histórico-temporal que apresentamos também



processo, por isso, exerce sua elaboração poética desfazendo, muitas vezes, tais marcadores temporais no texto-imagem, o que resultou, por exemplo, em muitas abordagens que objetivavam destruir e/ou recriar o alfabeto (o que é bem perceptível na construção de *A ave*).<sup>27</sup>

Nesse sentido, o grupo Poema Processo escancara o entendimento de que a apresentação formal do signo também retrata uma representação histórico-cultural que precisa ser reorientada. Contudo, para além da crítica social do tempo, percebemos que “contínuo-tempo” se estabelece em um contraponto discordante da cronologia sequencial, expressando assim a própria *duração* da performance de um poema processo para além das medidas crônicas habituais. Assim, chegamos ao esteio dessa consideração temporal, pois, para balizar nossa análise, há outro apontamento teórico de Dias-Pino que influi decisivamente sobre o *momento*: a noção de “simultaneidade”.

Em *Processo*, Dias-Pino não elabora o problema do tempo de maneira muito evidente, no entanto induz o *momento* no “contínuo-espço-

---

como questão do “contínuo-tempo”. Em seu livro *Vanguarda*, Cirne (1975: 10-11, grifo nosso) diz: “O contexto social da vigência concreta da arte problematiza os discursos da linguagem nas mais variadas significações que **extrapolam o tempo histórico** sem recusarem a sua historicidade, significações que superam a prática ideológica sem ocultarem a sua ideologicidade.” Sua crítica assume uma posição marxista da semiologia, indicando ali alguns motivos de disputa entre poderes dentro do sistema de arte.

<sup>27</sup> Vejamos que, para dar uma amostra dessa peleja, Dias-Pino diz em entrevista a Eduardo Kac (2015) que considera sua poesia “muito audaciosa, heroica mesmo. Já nos anos [19]40, querer romper com o alfabeto em uma cidade provinciana como Cuiabá foi muito forte. *A ave* e *Solida* romperam com o alfabeto. Por causa disso, um jornalista revoltado escreveu no jornal *Última Hora* que os meus poemas eram ‘poemas analfabetos’. (risos) O intelectual que não é capaz de ler visualmente toma estes poemas como analfabetos. Isso foi uma provocação muito grande à literatura. Que audácia um jorzinho desconhecido, sem recursos, querer enfrentar os intelectuais estabelecidos! Você compreende? Com que arma? Com que roupa eu vou nessa festa? Então eu acho essa audácia importante, eu tenho um certo orgulho. O meu único orgulho é esse.” Em *Processo: linguagem e comunicação*, Dias-Pino (1971: s/p) diz: “O autor move com uma tradição de 3 mil anos: a codificação alfabética. Compete, hoje, ao poeta mostrar e provar que o alfabeto é apenas uma convenção que pode ser manipulada em todos os rumos.”

tempo” em duas menções diretas à “simultaneidade”. A primeira, quando teoriza sobre a noção de “processo”, oferece uma de suas frases explicativas rápidas e esquemáticas sobre o produto desse exercício: “resultado dessas autonomias: simultaneidades”. E outra, quando explica o conceito de “gráfico”,<sup>28</sup> com uma anotação ainda mais curta: “simultaneidade autônoma”.<sup>29</sup> A expressão “autonomia” alude a nossa explicação sobre a deformação das séries, uma vez que os poemas processos implicam em procedimentos automatizados e exponenciais, que se transformam a cada acionamento. No entanto, a ausência de uma elaboração mais precisa sobre o significado e o proveito do termo “simultaneidade” deixa em aberto algumas especulações sobre o que pode estar em jogo.

Diante da crítica histórico-temporal, como vimos na explicação sobre espaço social, também aqui a simultaneidade pode representar índice da supressão do tempo histórico por outro, mais abstrato e des-historicizado, em que o poema processo pretensamente se realiza, sendo igualmente uma idealização do “contínuo-tempo”. Nesse caso, as soluções poéticas se apresentam pela presumida reelaboração da escrita, onde o reconhecimento da palavra é assumidamente redesenhado e recodificado,<sup>30</sup> como já apresentamos sobre o desmanche do alfabeto.

---

<sup>28</sup> Na teoria do poema processo, “gráfico” é uma inscrição não alfabética que pode ser criada a partir de uma matriz, seja ela alfabética ou não. Em *A ave*, por exemplo, são chamados de gráficos o conjunto de retas que formam o caminho de leitura dos versos.

<sup>29</sup> Há também em *Processo: linguagem e comunicação* outras duas menções a noções de tempo que se mostram similares, porém destacamos no texto a ocorrência do termo “simultaneidade”. Também na explicação sobre “processo”, Dias-Pino (1971: s/p) escreve sobre a construção de livros-poema: “montagem: o emblemático do instantâneo”. Em outro trecho, se refere às versões de poemas processo como “eventos simultâneos”.

<sup>30</sup> Assim está incentivado no manifesto “Proposição”: “Poesia para ser vista e sem palavras” [Dias-Pino, 1971, s/d).

Essa reflexão também pode ser considerada se observamos a noção de série segundo o receituário do poema processo. Como vimos, sua distribuição deformadora não se organiza segundo uma ordem, mas sobrepõe suas diferentes formas em simultaneidade, característica entendida nesta tese como extensão do contínuo-tempo. Nesse sentido, os diferentes exemplares que formam uma série no poema processo coexistem em tempo simultâneo, sem que se estabeleça sequência de tempo ou hierarquia de importância entre os exemplares. A simultaneidade incorpora a série na equidade, mesmo se pensamos em “versões” potenciais.

A abstração temporal da versão insere o poema processo numa busca por uma singularidade de *momento*. Essa explicação pode soar até esotérica, uma vez que a realização de um poema processo nunca é plena, mas está sempre por fazer. Ou seja, na teoria do processo, a totalidade de versões de um poema não pode ser alcançada plenamente. A simultaneidade, por isso, também repercute certa incompletude, uma vez que um processo sempre respeita sua orientação continuísta e ininterrupta, que não se presta a fim determinado.

Essa abertura bastante indecisa sobre a continuidade dota a imagem de uma qualidade transitória. Por isso propomos que essa condição instável da imagem possa ser também entendida como *som*. O motivo está justamente na percepção do som em seu comportamento estético: fugidio e inobjetável, arisco e mutável, móvel e errante. O que propomos é que no poema processo a imagem *imita* o som em seus fundamentos físicos, não em termos representativos, como normalmente

se percebe tal relação, mas em transferência de atributos formais. Entendemos o som como ente constantemente transformador, cujo empréstimo fundamental implica na perturbação do poder da imagem que o poema processo almejou minar.

Por isso, para compor nossa visão teórica sobre a simultaneidade em Dias-Pino e apresentarmos uma explicação sobre como seu contexto influi na elaboração de poemas processo, propomos a aproximação com outra teoria, em que “simultaneidade” representa um ponto convergente de técnicas e expressões que concorrem conjuntamente, sobrepondo-se e conformando o dado *momento* dessa elaboração poética particular, mas que sua elaboração primordial advém sobretudo de uma compreensão sonora da poesia.

Essa abordagem é perfeitamente cabível se pensamos na nossa hipótese de que um poema processo se realiza em *séries desencadeadas*.<sup>31</sup> É a partir desse apontamento em especial que o argumento guia desta tese se ergue. Nesse sentido, um estudo mais detalhado de como Mário de Andrade previamente lidou com a questão da simultaneidade pode nos valer na lida com os lapsos de informação de Dias-Pino sobre o contínuo-espaco-tempo.

### 3.3 – Harmonismo e simultaneidade em Mário de Andrade

---

<sup>31</sup> Exploramos aqui uma ambiguidade do qualificador *desencadeado*, tanto para dizer sobre o contante reinício quanto para a liberdade radical de encadeamento.

Mário de Andrade decantou em seus estudos de música a discussão que acontecia sobre a simultaneidade na revista *L'Espirit Nouveau*.<sup>32</sup> Há uma passagem anedótica que nos ilustra bem como isso se deu. Andrade era habitual leitor da revista, era inclusive assinante, e a partir dela se inspirou para debater sobre a poesia modernista que ele vinha tentando encampar no início dos anos 1920. Em torno do assunto, surgiu um leque de entraves críticos que se veriam finalmente estilizados em *Pauliceia desvairada*.

Na edição n. 11-12 de *L'Espirit Nouveau* (novembro de 1921), publicou-se o artigo “Le Phénomène Littéraire”, de Jean Epstein,<sup>33</sup> onde o cineasta e crítico literário apresentou uma visão panorâmica das produções recentes de poesia francesa. Sua abordagem se inicia com um tema chavão em crítica de poesia, um estudo sobre o uso da metáfora. Contudo, uma anotação chamou a atenção de Mário de Andrade, justamente quando Epstein discorre sobre a influência das novas modalidades de feitura de poesia trazidas pelos recursos materiais inovadores, que passavam a ser também absorvidos pelo trabalho de artistas franceses daquela época. Em seu texto, Epstein aponta que a metáfora estava passando por uma mudança substancial, em que os suportes e técnicas usados para realização de obras de arte – e a própria divisão midiática que até então

---

<sup>32</sup> *L'Espirit Nouveau* foi uma revista de arte e generalidades editada em Paris, entre 1920 e 1925, pelo poeta Paul Dermée, o pintor Amédée Ozenfant e o arquiteto Le Corbusier (pseudônimo de Charles-Édouard Jeanneret-Gris). Foram 28 números no total (Grembecki, 1967; Carvalho, 2008).

<sup>33</sup> Jean Epstein (1897-1953) nasceu na Polônia e radicou-se na França. Foi um realizador e teórico de cinema, crítico literário e romancista. Tinha interesse em filosofia e poesia, sendo Blaise Cendrars um de seus principais interlocutores. “Le Phénomène Littéraire” foi publicado em quatro partes, nos ns. 8, 9, 10 e 11-12 de *L'Espirit Nouveau*. As páginas da revista são sequenciais entre seus números, ou seja, não reiniciam a cada número. Ver Sarah Keller e Jason Paul, 2012: 420.

sempre se fizera na história da arte – estavam convergindo para também se afigurar poeticamente no mesmo produto da realização artística.<sup>34</sup> A metáfora estava deixando de ser um recurso verbal para se tornar material.

Fruto das mudanças no modo de vida da sociedade francesa na virada do século XX, principalmente as novidades que moldaram a experiência urbana moderna – sejam elas no comportamento, no trabalho, na locomoção, no consumo ou na comunicação –, esse sintoma poético foi causado pelo simultaneísmo, um modismo que estava sendo cada vez mais explorado por artistas franceses de diferentes campos e representava um ponto de junção entre produção poética, história da arte, técnicas de informação e instrumentos científicos e industriais, principalmente aqueles oriundos das então recentes invenções que marcaram o início dos Novecentos. Para os poetas franceses que militavam nessa direção, entre eles destacamos Blaise Cendrars,<sup>35</sup> incentivava-se uma posição ideal de absorção de diversos referentes materiais e de pensamento, sem que se reconhecesse limites para tal captação – fato que Epstein repudia em sua crítica por considerar muito auspiciosa e, logo, impossível. Vejamos a seguir o parágrafo de Epstein (1921: 1.217, tradução nossa) que serviu para o escrutínio de Mário de Andrade:

---

<sup>34</sup> Atentemo-nos à construção usada por Epstein na citação destacada em que ele expressa sobre o recurso de sobreposição: “Assim como, na câmara clara do microscópio, se vê simultaneamente o objeto examinado, o desenho que se faz dele e a ponta do lápis.”

<sup>35</sup> Blaise Cendrars (1887-1961) nasceu na Suíça e radicou-se na França. Foi poeta e escritor. Em 1913, publicou com a pintora Sonia Delaunay o livro *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, tido como um dos exemplos mais notáveis do simultaneísmo. Visitou o Brasil no início dos anos 1920, quando teve oportunidade de encontrar-se com Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e outros artistas brasileiros. A admiração de Mário de Andrade por ele pode ser resumida em uma anedota: Cendrars aparece como um dos macumbeiros em *Macunaíma* (Andrade, 2022: 113).

Desse contato contínuo com todos os domínios da ciência, dessa ginástica diária dos sentidos sobre os instrumentos mais diversos, nasceram as anotações de correspondências, de associações entre esses diversos sentidos, essas diversas posições intelectuais. Foi assim que certos autores buscaram alcançar uma espécie de simultaneísmo que consistiria, se fosse realizado – o que parece bastante difícil –, no simultaneísmo absoluto, sendo este uma utopia fisiológica, ao tentar representar ao mesmo tempo dois ou três objetos, vários atos, palavra e gesto, palavra e pensamento, presente e passado, assim como, na câmara clara do microscópio, se vê simultaneamente o objeto examinado, o desenho que se faz dele e a ponta do lápis [*crayon*]. Embora esse simultaneísmo, entendido dessa maneira, não seja realizável, ele deriva de preocupações legítimas e deu origem a realizações aproximadas interessantes, nas quais, não podendo representar tudo ao mesmo tempo, se representa sucessivamente e de maneira rápida, o que pode criar a ilusão de uma sobreposição.

Em seu exemplar da revista, Mário de Andrade anota “Mon harmonismo!!!” na marginalia ao parágrafo citado, identificando, com

aparente excitação, a aproximação entre um de seus conceitos e a maneira como Epstein manifestou sua visão do simultaneísmo (Grembecki, 1969: 29; Carvalho, 2008: 87) – principalmente, ao nosso ver, no que diz respeito a “criar a ilusão de uma sobreposição”. O impacto dessa abordagem foi grande, a ponto de constar evidente no “Prefácio interessantíssimo”,<sup>36</sup> quando Mário de Andrade (1987: 72) exhibe publicamente seu desgosto ao julgamento do colega francês, manifestando que:

Há 6 ou 8 meses expus esta teoria<sup>37</sup> a meus amigos. Recebo agora, dezembro, número 11 e 12, novembro, da revista *Espirit Nouveau*. Aliás *Espirit Nouveau*: minhas andas neste Prefácio Interessantíssimo. Epstein, continuando o estudo “O Fenômeno Literário” observa o harmonismo moderno, a que denomina simultaneísmo. Acho-o interessante, mas diz que é “utopia fisiológica”.

O mistério guarda como foi a conversa sobre poesia e música entre Mário de Andrade e seus amigos. No entanto, no mesmo “Prefácio...”, expressões da simultaneidade já aparecem supostamente direcionadas a Epstein, por exemplo, quando Andrade (1987: 68) exhibe sua primeira

---

<sup>36</sup> “Prefácio interessantíssimo” foi publicado como paratexto de *Pauliceia desvairada* em edição posterior (Lemos, 2010).

<sup>37</sup> A “teoria” que Mário de Andrade relata é a associação da poesia de Olavo Bilac à música medieval melódica. Diz Andrade (1987: 72) no “Prefácio...”: “Assim, ‘o ar e o chão, a fauna e a flora, a erva e o pássaro, a pedra e o tronco, os ninhos e a hera, a água e o réptil, a folha e o inseto, a flor e a fera’ dá a impressão de uma longa, monótona série de quintas medievais, fastidiosa, excessiva, inútil, incapaz de sugestionar o ouvinte e dar-lhe a sensação do crepúsculo na mata.” Os versos citados são justamente do poema “Crepúsculo na mata”, de Olavo Bilac.



indicação sobre sua relação entre o simultaneísmo e a música: “Harmonia: combinação de sons simultâneos”,<sup>38</sup> em evidente elogio da sobreposição. Interessa-nos observar o que a expressão “simultaneísmo” – e, por extensão, o termo “simultaneidade” – provocou em nosso poeta, remetendo-o indiretamente a seus estudos de música. Sua comparação, portanto, é meramente acidental e se distancia, pelo menos em seu fundamento, do cerne das preocupações de Epstein.

Vejamos como essa elaboração musical se deu. Para Andrade, havia uma cisão evidentemente rítmica entre a música e a poesia que deveria ser equacionada no verso, e essa solução se encontrava naquele momento em vias de exercício. Se o desenvolvimento da música ao longo da história havia sido marcado pela ultrapassagem da melodia pela harmonia,<sup>39</sup> nada parecido aconteceu com a cadência da poesia, que ainda se mostrava carente de recursos musicais mais sofisticados, restando simplesmente a narração rimada de modo linear – situação constatada por Mário de Andrade como “melódica” (Avancini, 1987). Era preciso então transformar essa tal melodia verbal, conforme antes se fizera com a

---

<sup>38</sup> Antonio Manoel (1985: 29-30) chama atenção para “certa despreocupação com o rigor terminológico” de Mário de Andrade no “Prefácio...” e em “A escrava...”. Sobre o termo “som”, por exemplo, Manoel alerta que “Mário utiliza ‘sons’ para referir o mesmo objeto denominado depois por ‘notas’. ‘Melodia’ aplica-se tanto a verso quanto a conjunto de versos, tanto a uma frase simples quanto a uma frase complexa. ‘Vozes’ e ‘palavras’ cobrem a mesma referência”.

<sup>39</sup> Segundo *Havard Dictionary of Music* (1944: 322, 435, tradução nossa), *melodia* é “uma sucessão de notas musicais”, enquanto *harmonia* é, em geral, “qualquer combinação simultânea de sons”. Em *Breve história da música*, Mário de Andrade (2003: 40), ao analisar o desenvolvimento da música cristã, define *harmonia* como “concatenação de acordes” em que “cada fusão é considerada em si e nunca em relação às precedentes e subsequentes”. Assinalamos como esse enunciado de Mário de Andrade é bastante similar à nossa consideração anterior sobre “série” nos poemas processo, além de ser também similar à nossa exposição de que o poema processo se dá em *ondas*, como será tomado adiante.

música, tornando a arte verbal, primeiro, harmônica, e depois, polifônica. Ele queria engrossar o pirão.

No “Prefácio...”, Andrade exemplifica essa mudança de estado da arte. Faz valer sua língua afiada quando se volta para alguns versos de Olavo Bilac, chamando-os de “horizontais” (ou seja, apenas melódicos, lineares) e dando como exemplo o início do poema “O julgamento de Frineia”.<sup>40</sup> É perceptível o quanto o autor da *Pauliceia* considerava esse tipo de cadência entediante, assim propondo, em seu lugar, um verso que apresentasse um ritmo mais dinâmico, em que a prática de exercícios experimentais em sonoridade modificaria plasticamente a forma do poema. Assim surge o que Andrade denomina “verso harmônico”, construindo pretensamente uma abertura criativa para que seus versos corressem disformes ao longo das estrofes de um mesmo poema.<sup>41</sup>

Para demonstrar como a harmonia poderia ser um recurso importante para a poesia, Mário de Andrade (1987: 87) oferece didaticamente, no “Prefácio...”, o exemplo de seu poema “Tietê”...

Era uma vez um rio...

Porém os Borbas-Gatos dos ultra-nacionais  
esperiamente!

---

<sup>40</sup> “Mnezarate, a divina, a pálida Phrynea/ Comparece ante a austera e rígida assemblea/ Do Aerópago supremo...” (Bilac apud Andrade, 1987: 68). Interessa-nos observar que, diferentemente de Epstein, que inclui em sua crítica fatos socioculturais então recentes, Andrade (1987: 68) resgata um procedimento musical muito anterior, segundo ele, praticado “talvez mesmo antes do século 8”. Essa menção histórica não é feita sem motivo, mas uma constatação da defasagem entre os procedimentos de música e os de poesia.

<sup>41</sup> Como expõe Antonio Manoel (1985: 30), “o plano hierárquico superior dessa relação fundamental consiste na equivalência entre melodia, na música, e a frase verbal, na língua. O eixo que permitirá a Mário a transposição terminológica e artística será a sucessividade ou [...] o eixo da combinação.”

Havias nas manhãs cheias de Sol do entusiasmo  
 as monções da ambição...  
 E as gigantescas vitórias!  
 As embarcações singravam rumo do abismal  
 Descaminho...  
 Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!...  
 Ritmos de Brecheret!... E a santificação da morte!  
 Foram-se os ouros!... E o hoje das turmalinas!...  
  
 — Nadador! vamos partir pela via dum Mato-Grosso?  
 — Io! Mai!... (Mais dez braçadas.  
 Quina Migone. Hat Stores. Meia de seda.)  
 Vado a pranzere con la Ruth.

...com especial destaque para o curioso verso “Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!...”, composto apenas por palavras soltas que, em sua explicação no “Prefácio...”, seriam, cada uma, “uma frase” (Andrade, 1987: 68). A inspiração na harmonia e seu exercício prático permitiu, então, compor um só verso, em síntese apurada, com diversas frases, cuja apreciação se desviava do que habitualmente era realizado nesse tipo de versejar.<sup>42</sup> A distância entre sua poética e a de Bilac estava posta.

---

<sup>42</sup> Como diz o crítico José Augusto Avancini (1987: 87) sobre a mudança de percepção do poema a partir do exercício marioandradiano, “a simultaneidade não é apenas um recurso, mas a expressão da ‘sensação complexa’ multiplicada. [...] A ‘sensação complexa’ implica uma percepção também múltipla que ocorre num mesmo espaço de tempo. [...] O fluxo de

Para além do sentido histórico trabalhado no poema de como se deu o desenvolvimento socioeconômico de São Paulo, destacamos aqui especialmente sua estrutura formal: os versos de “Tietê” são autônomos, compondo um todo do poema em que a cadência não corre em fluxo lógico-narrativo de ponta a ponta, deixando assim evidente a intervenção polifônica do ritmo. Logo, as frases poéticas são intencionais, não necessariamente narrativas. O verso é recortado e altera a frase com uma investida criativa então bastante incomum. Essa composição atomizada (palavra = frase) faz com que os elementos se manifestem móveis, capazes de se fixar e também de se deslocar, como se se transfigurassem em peças de um quebra-cabeça e estivessem continuamente em transição – situação que favorece radicalmente a composição do poema em múltiplos arranjos.<sup>43</sup> Afinal, não se trata de uma frase que respeita uma sintaxe, mas de palavras que se autorizam à independência sintática, formando blocos que facilitam a montagem e desmontagem do poema.

---

pensamentos se daria com rapidez e sobreposição de temas e imagens. A simultaneidade em arte seria a melhor expressão desse estado existencial. A reunião do exterior e do interior, sintetizador num mesmo espaço de tempo e numa solução artística, isto é, formal, capaz de dar conta da nova sensibilidade moderna”.

<sup>43</sup> Para Antonio Manoel (1985: 31), este é o sentido de sobreposição que Mário de Andrade quer provocar com o seu “harmonismo”: “A palavra-chave para a transposição aponta para a ‘simultaneidade’ que não evita, antes intensifica, a violência do ajuste, de certa forma tão inusitado que seu discurso oscila: a *palavra* ora é *frase*, ora não é; significa e não significa. Descontando essas oscilações, [...] a harmonia não se aplica a uma frase lógico-discursiva, aliás não se aplica a frase alguma. Em termos de percepção, consiste numa série de palavras superpostas no fundo mas sucessivas na forma. Cada palavra se identifica com uma frase em potência, onde os constituintes imediatos ou elementares se reduzem ao núcleo verbal (em sua forma nominal) ou ao núcleo nominal. Depreende-se daí que harmônico será o verso ou o segmento de discurso linguístico que apresentar uma sucessão de frases constituídas, cada uma, de somente um núcleo nominal ou verbal (em forma nominal, geralmente (?), se o exemplo do poeta estiver adequado), com a elipse dos outros elementos constitutivos. [...] Podemos sintetizar o verso harmônico marioandradiano como constituído de frases de natureza nominal, semanticamente disjuntivas e sucessivamente apostas em formas nexivas.”

O que podemos depreender dessa experiência é que Mário de Andrade se inspirou na música para bagunçar as imagens de um poema.<sup>44</sup> No entanto, seu exercício prático não é apenas uma provocação sonora, mas também conceitual. Sua aplicação na poesia faz com que se amplie seu sistema de representação (Avancini, 1987), destacando como o *som* é capaz de ensinar novas maneiras de uma imagem se comportar. O ponto que nos interessa aqui fundamentalmente – e que nos servirá para a interpretação do trabalho de Dias-Pino – reside especialmente nesse procedimento de ampliação. Nesse sentido, Antonio Manoel (1985: 33, grifos nossos) apresenta um argumento importante sobre os impactos formais do harmonismo de Mário de Andrade. Diz ele:

Nota-se que **na relação estabelecida entre música e poesia não entram em jogo os elementos sonoros desta**: entoação, intensidade, metro, sequência sônica. No seu sistema de correspondência, Mário de Andrade deixa de lado, ao contrário do que lhe haviam ensinado os velhos manuais e algumas poéticas do simbolismo, as

---

<sup>44</sup> Vejamos o seguinte trecho em que Mário de Andrade (1987: 70, grifo nosso) equivale de modo ainda mais explícito o seu “harmonismo” à “simultaneidade”, quando diz no “Prefácio...”: “Os psicólogos não admitirão a teoria. [...] Entretanto: si você já teve por acaso na vida um acontecimento forte, imprevisto (já teve, naturalmente) recorde-se do tumulto desordenado das muitas ideias que nesse momento lhe tumultuaram no cérebro. Essas ideias, reduzidas ao mínimo telegráfico da palavra, não se continuavam, porque não faziam parte de frase alguma, não tinham resposta, solução, continuidade. Vibravam[,] ressoavam, amontoavam-se. Sobrepunham-se. Sem ligação, sem concordância aparente – embora nascidas do mesmo acontecimento – formavam pela sucessão rapidíssima, **verdadeiras simultaneidades, verdadeiras harmonias** acompanhando a melodia enérgica e larga do acontecimento.”

chamadas “figuras de harmonia”<sup>45</sup> e certos constituintes à primeira vista importantes para a poesia e para a música. Suas transposições dão exclusividade para **a relação entre as formas** de conteúdo poético (a construção do sentido) e as formas de sintaxe musical.

É justamente essa perturbação da forma que implica decisivamente no desenvolvimento de nosso estudo. Precisamos considerar que *sonoro* também infere sobre os atributos do som, para além da *emissão*. É a partir desses atributos formais que propomos a transferência dos modos do som na imagem.

Diferentemente de seus pares franceses, que se valeram da simultaneidade para criar obras a partir de artes combinadas cuja apreciação deixava evidente a heterogeneidade da experimentação, Mário de Andrade, mesmo reconhecendo a paridade entre “simultaneidade” e “harmonismo”, chegou em um resultado homogêneo. Isso porque seu exercício não estava voltado para a exploração escultural da poesia ou coisa que o valha, não se tratava de exploração do espaço da página ou dos recursos materiais de encadernação, mas na modificação de como um verso poderia ressoar. Sua simultaneidade era puramente musical, ou seja, estava resolvida no som e, por isso, era *invisível*. Essa sagacidade bastante

---

<sup>45</sup> Figuras de harmonia ou de som são recursos sonoros que imitam, reproduzem ou repetem sons em um texto. Os mais comuns são aliteração, assonância, paralelismo e sinestesia. Eram muito usadas pelos poetas simbolistas, especialmente Cruz e Souza, como no poema “Violões que choram”: “Vozes velladas, velludosas vozes,/ Volupias dos violões, vozes velladas,/ Vagam nos velhos vortices velozes/ Dos ventos, vivas, vans, vulcanisadas.” Para relações do poema processo com o simbolismo, ver capítulo 2.

particular, mesmo se recortamos as produções de vanguarda, contraditoriamente repreencheu de música a experimentação do verso livre, ao modo marioandradiano, retomando a “busca da música na poesia” (Avancini, 1987: 81). Enquanto o exercício de poetas de sua geração resultou em uma arte poética mais coloquial e prosaica, de tom mais sóbrio e até mesmo introvertido, muitas vezes debochada e piadista, Mário de Andrade, cantando temática similar, fez ressoar um órgão de catedral. Com seu método, ele estava fazendo barulho sem que quase ninguém percebesse de pronto a algazarra. Lembremos de um fato importante de que Mário de Andrade era professor de piano, algo que, neste estudo, não pode passar despercebido.

É por isso que seu harmonismo se comprovou, como ele mesmo cunhou no “Prefácio...”, *engenhoso*. Mário de Andrade confiou que tinha um trunfo nas mãos e dobrou a aposta na simultaneidade. Quando reconheceu seu procedimento na explicação de Epstein acerca da sobreposição, estendeu uma ponta de diálogo. Contudo, se Epstein, por um lado, constata a sobreposição através da confluência das técnicas de realização de obras de arte, Andrade vê operação similar através do estudo da música. Enquanto os franceses respondiam às novidades de seu tempo em busca de novas modalidades materiais de expressão artística, Andrade recuperou um exercício musical, observando como a sonoridade é capaz de impor plasticamente o mesmo desígnio, buscando na sobreposição um procedimento de ocorrência muito anterior ao chamado *modernismo*. É assim que Andrade rapta o conceito de simultaneidade e passa a usá-lo, mesmo descontadas todas as hesitações, aludindo a duas frentes de sua

consideração: a discussão de *L'Espirit Nouveau* sobre simultaneísmo e também sua crítica musical.

### 3.4 – Polifonismo e simultaneidade em Mário de Andrade

Quando Mario de Andrade se dedica a “A escrava que não é Isaura”, escrito em 1922-1924 e publicado em 1925, a questão da simultaneidade aparece muito mais arraigada às suas ideias sobre poética. Um desdobramento mais aprofundado de algumas questões levantadas no “Prefácio...” – texto que por fim se tornou uma apresentação da *Pauliceia desvairada* –, “A escrava...” representa um ensaio crítico propriamente dito. A influência dos artigos da revista *L'Espirit Nouveau* se mostra ainda mais evidente. A pesquisa feita por Maria Helena Grembecki (1967: 23-34) – a primeira crítica genética realizada nos exemplares de *L'Espirit Nouveau* da biblioteca de Mário de Andrade – destaca várias citações diretas e indiretas retiradas de textos da revista reproduzidos em “A escrava que não é Isaura”.<sup>46</sup> Algumas são meramente apropriadas; em outras, Andrade indica seu autor. Ele tinha o costume de anotar muitos apontamentos na marginália da revista os quais, no momento oportuno, foram aproveitados em seu manuscrito.

“A escrava que não é Isaura” é uma reação às essas sucessivas leituras. Constitui uma tentativa de apresentar um grande panorama da produção poética no Brasil e no mundo, ou, pelo menos, no mundo que

---

<sup>46</sup> Também destacamos a crítica genética realizada na tese de doutorado de Lilian Escorel de Carvalho (2008), que amplia a pesquisa de Grembecki (1967).



chegava à mesa de Mário de Andrade – dos Estados Unidos à Europa Ocidental, além da Rússia, da América do Sul aos rincões do Brasil. Percebemos certo tom de concerto geral, como se seu compasso paulista estivesse em consonância com essas diferentes regiões do globo . Sua observação atenta deixou a impressão do convívio de uma grande comunidade poética. Há, inclusive, momentos de intimidade. Epstein, por exemplo, não deixou de ser outra vez alvo de sua birra, lembrando a queixa outrora feita no “Prefácio...”.<sup>47</sup>

A intimidade encenada por Andrade nos deixa ver a maneira próxima com que o poeta-crítico se punha diante de seus interlocutores intelectuais, demonstrando seu empenho ao diálogo. Diferentemente do “Prefácio...”, Andrade deixou de lado a explicação de seus próprios recursos poéticos. Sua tentativa em “A escrava...” era mesmo de um *tour de force* sobre o estado geral da poesia. A respeito da questão que nos compete nesta tese especialmente,<sup>48</sup> logo, o ensaísta traz uma revelação: “Obrigado por insistência de amigos e dum inimigo a escrever um prefácio para *Pauliceia desvairada* nele despargi algumas considerações sobre o *Harmonismo* ao qual milhormente denominei mais tarde *Polifonismo*” (Andrade, 1925: 87).<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Mário de Andrade (1925: 103) provoca ainda mais seu interlocutor desafiando-o sobre sua teoria musical: “Ora a não ser música e mímica, nenhuma outra arte realiza realmente a simultaneidade. [...] Epstein, embora reconhecendo nos poetas modernistas a pretensão de realizar a coisa, desconheceu o valor da simultaneidade e proclamou-a irrealizável.” Interessante observar a aparição da “mímica” nesse trecho, revelando a inclinação de Mário de Andrade à apropriação.

<sup>48</sup> Propositamente, apresentamos aqui um recorte de “A escrava que não é Isaura” bastante direcionado à discussão da simultaneidade, com especial atenção à leitura de Mário de Andrade das ideias de Jean Epstein. Para uma apreciação mais ampla sobre as influências francesas em “A escrava que não é Isaura”, ver Masé Lemos (2010).

<sup>49</sup> Segundo *Havard Dictionary of Music* (1944: 593, 189-190, tradução nossa), *polifonia* é a “música escrita a partir da combinação de várias vozes (partes) simultâneas com uma maior ou menor anunciação individual.” Por sua vez, *contraponto* é a “combinação em um único tecido musical de linhas ou partes que têm significado melódico distinto”. Embora haja exceções em contextos muito específicos, de modo geral, a voz humana não é capaz de reproduzir acordes, portanto não é capaz de emitir harmonias, sendo habitual a

Apesar de a expressão “polifonia” e “polifonia poética” já ter aparecido de modo mais tímido no “Prefácio...”, a mudança trazida em “A escrava...” indica o que o ensaísta decidiu concentrar seu escrutínio sobre a simultaneidade tendo como frente o som da voz – deixando o seu apontamento sobre a harmonia, mais generalista dentro da teoria da música, para trás. O viés de seu harmonismo se inspirava diretamente dos instrumentos musicais, dos quais podemos destacar o órgão,<sup>50</sup> enquanto a revisão de sua interpretação considera a capacidade instrumental do próprio corpo humano e seu desenvolvimento na música coral.<sup>51</sup> Andrade voltou-se para a técnica de composição multivocal que se utiliza das diferentes emissões da voz para colocá-las em sobreposição. Dessa maneira, o poeta indicava que sua visão particular da simultaneidade se seguiria diretamente ligada ao desenvolvimento da arte verbovocal, circunscrevendo seu conceito em alusão ao estatuto artístico do verso na poesia moderna.<sup>52</sup>

---

emissão de uma nota por vez. Em *Pequena história da música*, Mário de Andrade (2003: 46-58) apresenta o longo percurso da *polifonia* desde o surgimento do “órgano”, organização primitiva de coro acompanhado por instrumento musical, e seus primeiros desenvolvimentos em coros da Igreja Católica na França, século XI, então chamados de “discante”. Passou-se a compor para a voz como antes era feito para instrumentos, sendo então cada vez mais necessário um especialista em música para organizar as emissões das diferentes vozes que compõe um coro cristão, o que promoveu diversas ramificações criativas para o uso da voz na música já liberadas de acompanhamento musical. Curiosamente, a prática chegou a sofrer perseguição por quem considerava o coro impróprio e defendia que se celebrassem os hinos católicos apenas com instrumentos musicais, argumento que foi levado ao Concílio de Trento em 1562 e que acabou sendo vencido.

<sup>50</sup> Segundo *iDicionário Caldas Aulete*, órgão é um “instrumento constituído de tubos alimentados por um sistema de foles que, quando acionados por teclado e pedaleira, fazem o ar passar por eles, produzindo um som característico”.

<sup>51</sup> Lembremos que, no início de “A escrava...”, Mário de Andrade (1925: 18) diz: “Das artes assim nascidas a que se utiliza de vozes articuladas chama-se poesia.”

<sup>52</sup> Para José Augusto Avancini (1987: 41), “o polifonismo seria o recurso ideal para as múltiplas e simultâneas vozes dos tempos modernos. Recurso que traria para a poesia os ritmos, as mudanças, a velocidade da época contemporânea, provocando no leitor-fruidor um estado de excitação permanente, através dos *efeitos de surpresa* que o poeta [M.A.] construíra a cada passo, levando-o a descobrir sempre novas realidades ‘poéticas’ de

Mesmo com a afirmação de que a simultaneidade é ponto importantíssimo para a arte moderna e que tem sua estima, é curioso notar que Mário de Andrade não se apropria francamente do conceito. Queremos dizer, ele considera a simultaneidade,<sup>53</sup> mas segue preferindo apresentá-la a partir de uma máscara musical. Talvez sua insistência, além da mera preferência, venha também de uma defesa decerto apaixonada que Mário de Andrade fazia da música diante de comentários que a rebaixavam quando comparadas às demais artes, chamando-a de menor.<sup>54</sup> Há algo no pensamento do poeta – cuja consideração queremos redobrar nesta tese – que, para além de qualquer comentário comparativo, deseja considerar a sonoridade como ente transformador da plasticidade em acepção geral, logo, não circunscrito à emissão sonora, defendendo-se do comentário de desdém sobre as qualidades da sonoridade dentro do sistema de arte. A posição de exclusão que supostamente a música ocupava diante das artes imitativas – tomemos como exemplo o desenvolvimento da pintura – era

---

grande força que colaborariam na recriação do real e na superação da desgastante realidade prosaica do cotidiano.”

<sup>53</sup> A frase mais exultante dessa consideração de estima é explícita: “A SIMULTANEIDADE EXISTE” (Andrade, 1925: 100), que desfecha um longo período sobre a experiência simultânea em espaços nacionais diferentes (retomaremos o assunto à frente). Em outro momento de “A escrava...”, Andrade (1925: 108) diz: “Estou convencido que a simultaneidade será uma das maiores sinão a maior conquista da poesia modernizante.”

<sup>54</sup> Mário de Andrade observa ainda o caráter moralista do julgamento geral sobre a música, julgamento este que a chamava de “sensual” e, também por isso, denunciava seu apelo popular. Sabemos o quanto esse rebaixamento elitista e hierárquico o incomodava, prejudicando o debate público sobre a riqueza da música dentro do sistema de arte, deixando-na com estigma de primitiva enquanto o desenvolvimento técnico daquele tempo trazia avanços importantes para a reprodução da imagem, que, por sua vez, entronava-se de poder. Em “A escrava...”, diz Andrade (1925: 88), se voltando para tempos imemoriais: “Os homens pouco livres ainda em relação à natureza tinham compreendido as artes *praticamente* como IMITAÇÃO. A música não imitava de modo facilmente compreensível a natureza. Daí apesar do prazer todo sensual que destilava, da preferência em que era tida, de seu lugar preponderante e indispensável nas funções de magia e religião, o estar sempre *esclarecida*, tornada *inteligível* pela palavra. Apenas a técnica se desenvolvia. E esta mesmo, sem princípios espirituais de que fosse consequência, via-se embaraçada em crescer sozinha.”

visto por Mário de Andrade como motivo de revanche.<sup>55</sup> A partir da sua consideração, a música passaria à frente e ordenaria a plasticidade com sua força transformadora. O rapto da simultaneidade e sua centralidade em certo debate sobre arte moderna se tornou uma oportunidade única para isso acontecer. E foi nisso que Andrade se dedicou.

No momento mais didático de “A escrava...”, Mário de Andrade (1925: 102) deixa evidente a conexão entre a “simultaneidade” e qual foi sua estratégia para consolidar sua interpretação através da “polifonia”, sendo complemento teórico de uma passagem anterior em que o poeta sentenciou que “Polifonismo e simultaneidade são a mesma coisa”:

*Simultaneidade* é a coexistência de coisas e fatos num momento dado.

*Polifonia* é a união artística simultânea de duas ou mais melodias cujos efeitos passageiros de embates de sons concorrem para um *efeito total final*.

Foi esta circunstância do EFEITO TOTAL FINAL que me levou a escolher o termo polifonia.

Mário de Andrade explica assim que a simultaneidade se conclui em um objeto bem-executado, no seu termo, em um “efeito”, a partir de manipulações que se sobrepõem. As qualidades polifônicas ajudam a fundamentar seu argumento, afinal, “simultaneidade” é um termo de definição muito mais aberta do que “polifonia”. Nesse sentido, Andrade

---

<sup>55</sup> Vejamos esse trecho de “A escrava...”: “Sempre me insurgi contra essa afirmativa muito diária de que a música é a mais atrasada das artes” (Andrade, 1925: 88).

estreita o enquadro. Ao mesmo tempo que direciona a simultaneidade a uma performance específica, ele parece querer se proteger da ideia de que a polifonia é, digamos, gratuita. Não basta apenas sobrepor a esmo substâncias artísticas e esperar que elas espontaneamente resultem em algo interessante. Não basta simplesmente transitar por mundos culturais diferentes reconduzindo-os ao mesmo tempo e espaço em uma obra.

O poeta dá exemplo de seu alerta, chamando a atenção para o fato de que “si cantarem a Canção do Aventureiro e Vem-cá-Bitú, dois cantores ao mesmo tempo, não temos artisticamente polifonia mas cacofonia” (Andrade, 1925: 102).<sup>56</sup> Seu empenho argumentativo também se traduz em um apuro dessa interpretação, externando certa preocupação com o excesso de possibilidade e a perda de alguns parâmetros críticos na realização poética. Ou seja, ao mesmo tempo em que se incentiva a ruptura com o que até então era feito em poesia, a polifonia também se apresenta como um freio de arrumação. A ruptura precisava de direção. Como ele mesmo diz, a “falta de ordem é apenas aparente” (Andrade, 1925: 73).<sup>57</sup> O “efeito total final”, portanto, é o ponto culminante dessa experiência. Embora sempre na carência de algum respaldo de garantia *modernizante*, tal “efeito” se revela na orientação para o desfecho polifônico, fazendo valer

---

<sup>56</sup> É possível que Mário de Andrade tenha se referido à “Canção dos aventureiros”, uma ária da ópera *O guarani*, de Carlos Gomes, estreada em 1870. “Vem-cá-bitú” é uma cantiga de roda popular, atualmente sua melodia é mais conhecida na versão “Cai, cai balão”. Segundo *Havard Dictionary of Music* (1944: 107, tradução nossa), *cacofonia* é um “som ruim, em desacordo”.

<sup>57</sup> Para Antonio Manoel (1985: 43), a “difícil coexistência da relativização de valores com defesa do princípio de liberdade estética já estava presente em ‘Prefácio interessantíssimo’”. Indica, pois, o prosseguimento coerente sua primeira poética, dando, por outro lado, sinais de seus limites e de seu fim. Os exemplos com os quais Mário de Andrade ilustra sua teoria [em ‘A escrava...’] mostram bem essa continuidade de atitude; e, quando confrontados entre si sobre o fundo claro das noções que emprega, deixarão evidentes alguns vazios e pequenas divergências de linhas.”

sua premissa de coro: movimentos sobrepostos que alcançam uma experiência *tonal*<sup>58</sup> determinada, seja ela de característica sucessiva ou combinada, resultando obras de apreciação única ou serial, que conjuntamente idealizam uma experiência artística. Esta é a implicação geral do polifonismo.

#### 3.4.1 – Três frentes de “A escrava que não é Isaura”: psicologia, espaço e tempo

Os possíveis desdobramentos do polifonismo, contudo, foram detalhados pelo ensaísta em três frentes principais, a psicológica, a espacial e a temporal. Essas frentes conformam uma posição do artista modernista no mundo e seu reflexo na criação. Não são frentes propriamente formais – uma vez que Mário de Andrade dá poucos ensinamentos sobre a plasticidade de objetos artísticos, a não ser quando discute as possíveis qualidades do verso –, mas são importantes para a ampliação dos sentidos da nova arte modernista que então se desenhava. Não podemos perder de vista que essas frentes estão inseridas na concepção marioandradiana de polifonismo e se mostram importantes, principalmente as duas últimas, na nossa interpretação da simultaneidade em Dias-Pino.

---

<sup>58</sup> Segundo *Havard Dictionary of Music* (1944: 770, tradução nossa), *tom* é “um som de altura e duração definidas, distinto do ruído e de fenômenos menos definidos. [...] O tom, portanto, é o material de construção da música.” Porém, façamos aqui um aparte sobre essa acepção, afinal, a música contemporânea ampliou muito as possibilidades de usos de materiais diversos dos tonais.

A investigação psicológica abarca a subjetividade, os sentimentos e as emoções e constitui um tronco de sua interpretação da função do lirismo, uma vez que, segundo Mário de Andrade (1925: 83), “o movimento lírico nasceu no eu profundo”. O assunto psicológico também se desdobra na recepção, em que a afamada afirmativa de Mário de Andrade (1925: 90) de que “a obra de arte é uma máquina de produzir comoções” é redigida para considerar o impacto do “eu profundo” no outro. Seria a comoção, portanto, o reconhecimento da conexão entre estamentos psíquicos fundamentais que originam o diálogo entre artistas e seu público. Desse encontro de subjetividades em relação, nossa formação e nossos desejos se revelam e se põem na superfície através das experiências mediadas pelas obras, situação esta que, para o poeta-ensaísta, apenas pode ser alcançada pelo desenvolvimento lírico ulterior.

Contudo, essa mediação fundamental encontra na arte modernista uma perturbação da ordem desses sentidos, que passariam então a ser reorientados pelos novos sistemas de criação. Ou seja, a arte modernista não seria apenas uma *invenção*, mas também uma *demand*a. Seu polifonismo é, por isso, também um encontro. Esse esquema entre interior e exterior, ação e reação, dentro e fora impulsiona as interações e relaciona a vontade do fazer liberado. Por isso, Andrade (1925: 44) diz que os poetas modernistas deveriam ter em vista o “respeito à liberdade do subconsciente” – uma constatação que investe na perscrutação psicológica para torná-la propositiva.<sup>59</sup> Não sem motivo, em “A escrava...”, Mário de

---

<sup>59</sup> Para José Augusto Avancini (1987: 63), “a polifonia de vozes do poeta se entrelaçam acentuando esse lado múltiplo e ambíguo do fluir de consciência. É um exemplo do que Mário chamou de ‘simultaneidade do eu’. Essa consciência repetiria o próprio fluir, sem concentração, que a vida moderna impôs aos homens. Nova realidade, nova sensibilidade.

Andrade dissecava a psicologia previamente para só depois se dedicar aos apontamentos propriamente estéticos. Sua crítica necessita desse conhecimento prévio sobre o eu e sobre o outro para que se coloque, então, em busca do *novo*.<sup>60</sup>

Na frente espacial, vemos um grande sobrevoo sobre praças nacionais que coincidem no polifonismo. Aqui o ensaísta se mostra em um dos seus principais arquétipos, o de viajante, capaz de figurar em lugares diferentes concomitantemente e se imiscuir de distintas paragens, sendo levado por transportes tão rápidos quanto possíveis de imaginar: “A facilidade de locomoção faz com que possamos palmilhar asfaltos de Tóquio, Nova York, Paris e Roma no mesmo abril” (Andrade, 1925: 99). Em um dos momentos mais espirituosos de “A escrava...”, elogia a onipresença dos jornais, capazes de informá-lo sobre os acontecimentos distintos dos lugares mais distantes, em que “as línguas baralham-se. Confundem-se os povos. As sub-raças pululam” (Andrade, 1925: 99). Mais uma vez, seu olhar se direciona para o som dos lugares, representados na citação adiante pelos idiomas e seus falantes, pelas identidades poéticas (comungadas na língua), tão fundamentais quanto complexas em cada formação dos

---

É o ‘estado de cisma’ permanente no qual o poeta se vê jogando sem saber a que imagem se reportar na busca aflitiva de identificação.”

<sup>60</sup> Para Masé Lemos (2010: 59, 69), a *comoção* descrita em “A escrava...” pode ser vista como “escrita que se abre às forças de uma interioridade que entretanto lhe é exterior”. Destacamos uma das notas de onde colhemos um apontamento importante sobre sua interpretação das questões psicológicas e do lirismo de Mário de Andrade em contraste ao importante ensaio de Roberto Schwarz (1981): “O lirismo pode ser pensado, via Maurice Blanchot, não simplesmente como a escrita expressiva de um eu interior, mas de um interior que se abre ao *fora*, a uma alteridade radical. Neste sentido, a leitura que se tem empreendido da poesia de Mário de Andrade relacionada a uma psicologização fica alterada, não se trata, como quer Roberto Schwarz, em seu ensaio ‘O psicologismo na poética de Mário de Andrade’, de dizer aquilo que ‘a vida já gravou em nós’ (Schwarz, 1981, p. 12), mas escrever aquilo que está sendo ‘gravado’, a partir de um incitamento, da própria vida.” Não podemos perder de vista que a *comoção* consta no primeiro verso da Pauliceia, inaugurando o poema Inspiração: “São Paulo! comoção de minha vida!...” (Andrade: 1987: 83).



cânones nacionais.<sup>61</sup> O seu interesse é absolutamente aberto ao estrangeiro, por isso, naquele momento, sua própria noção de identidade nacional parece ser apenas interessada se lhe houver proveito poético. Assim, seu eu brasileiro se mostra extremamente poroso, a ponto de debochar do nacionalismo estatista:

Fui educado num colégio francês. Palpito de entusiasmo, de amor ante a renovação da arte musical italiana. Admiro e estudo Uidobro e Unamuno.<sup>62</sup> Os Estados Unidos me entusiasmam como se fossem pátria minha. Com a aventura de Gago Coutinho fui português.<sup>63</sup> Fui russo durante o Congresso de Gênova. Alemão no Congresso de Versalhes.<sup>64</sup> Mas não votei em ninguém nas últimas eleições brasileiras (Andrade, 1925: 99-100).

Essa postura ambígua entre uma noção universalista dos espaços e a especificidade cultural de cada lugar é um nó importante da produção

---

<sup>61</sup> Em “A escrava...”, são feitas muitas menções a poetas, artistas e críticos de diferentes nacionalidades. As citações de poemas em francês (em maioria) e italiano seguem no original, em contrapartida, poemas de origem inglesa, alemã e russa são apresentados traduzidos. Isso faz com que o registro dessa crítica se mantenha latino.

<sup>62</sup> Vicente Huidobro, nascido em Santiago, Chile, em 1893, foi um dos grandes poetas da vanguarda chilena. Miguel de Unamuno, nascido em Salamanca, Espanha, em 1864, foi escritor e romancista, autor de *Del sentimiento trágico de la vida* (1913).

<sup>63</sup> Gago Coutinho, juto com Sacadura Cabral, realizou a primeira travessia aérea do Atlântico Sul, em 1922, nas comemorações do centenário da Independência do Brasil.

<sup>64</sup> *Congresso de Gênova* (1922) foi uma reunião realizada após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), na Itália, para discutir a reconstrução da Europa e definir melhorias na relação dos países europeus e a União Soviética, que acabara de ser proclamada. *Congresso de Versalhes* (1919) foi uma reunião dos países europeus vencedores da Primeira Guerra Mundial, em Paris, França, que definiu punições à perdedora Alemanha. Com essas menções, Mário de Andrade estava provocando o centro do poder europeu se colocando do lado dos revolucionários, no caso russo, e dos vencidos, no caso alemão.

poética inicial de Mário de Andrade que está, como veremos a seguir, decisivamente aplicada em *Macunaíma* no que diz respeito aos limites culturais interiores. É digno de nota que Mário de Andrade não faça menção à cultura indígena em “A escrava que não é Isaura”, tópico abordado em outros textos críticos de Mário de Andrade da década de 1920, como *Ensaio da música brasileira*. Os olhares em “A escrava...” eram mesmo internacionais.

Na *Pauliceia*, por exemplo, mesmo diante de sua perspectiva metropolitana e globalizante, o famoso verso de “O travador”, “Sou um tupi tangendo um alaúde!” (Andrade, 1987: 83) constitui rara menção à presença indígena mesmo que esteja também acenando ao encontro com as poéticas clássicas e nativas.<sup>65</sup> Se retomamos o exemplo do poema “Tietê”, seus dois últimos versos são uma provocação explícita à sobreposição de espaços estrangeiros que teriam então em São Paulo seu ímã: “Quina Migone. Hat Stores. Meia de seda.)/ Vado a pranzere con la Ruth.” Os versos variam em língua estrangeira e pátria em resposta às influências que formaram São Paulo. É uma maneira um tanto irreverente de recontar a história da cidade, ilustrada em um poema em que se retrata seu principal rio como via de transformações, seja em alusão aos antigos bandeirantes (“Os Borba-Gatos dos ultra-nacionais”), tido como pioneiros no desenvolvimento econômico extrativista e escravista daquela capital, seja no comércio pujante de mercadorias que dava tintas à cidade dos anos

---

<sup>65</sup> Segundo *Havard Dictionary of Music* (1944: 412, tradução nossa), *alaúde*, espécie de violão, é um instrumento de corda (ou seja, harmônico) que rememora o uso casco de tartaruga para confecção de instrumentos musicais na Grécia Antiga. Tornou-se bastante comum nas cortes europeias da Idade Média. Inspirando-se nesse verso, Gilda de Mello e Souza (2003) intitulou seu importante ensaio sobre *Macunaíma* de *O tupi e o alaúde*.

1920. A esperteza desses versos reside nas citações indiretas desses eventos históricos apresentados de maneira prosaica, sobrepondo assim as condições socioeconômicas que impactaram decisivamente aquele espaço-território, como ele mesmo canta no poema “Inspiração”: “Galicismos a berrar nos desertos da América” (Andrade: 1987: 83).

A terceira frente, a temporal, é ainda mais ampla. Isso porque a perspectiva totalizante de Mário de Andrade para “A escrava que não é Isaura” ganha uma abertura geral se observamos sua maneira de lidar com o tempo. Soma-se a isso o fato de que Mário de Andrade não estava voltado exatamente para a escrita, mas sim para as expressões do som, o que faz seu ensaio soar mais metafísico do que materialista, deixando assim a abordagem sobre as origens da poesia totalmente indefinida.

O início de “A escrava...” expressa essa questão diretamente. Andrade recupera um sentido bíblico para um reconto de origem, reelaborando uma parábola em torno do mito da criação da humanidade. Nele, Adão, sentindo inveja da capacidade de Deus de criar, achou que também conseguiria feitos iguais. Quando Deus criou Eva a partir de sua costela, Adão colocou Eva no alto do monte Ararat.<sup>66</sup> Então, submetido à vergonha, ele pôs uma folha de parra no púbis de Eva. Assim fez também Caim, que a vestiu com um velocino. Eva era enfeitada conforme os desejos daqueles homens, tornou-se uma escrava dos caprichos da criação e, portanto, um exemplo de beleza esmerada pela fantasia de outrem. Andrade (1925: 12) conta que “cada nova geração e as raças novas

---

<sup>66</sup> O monte Ararat, ponto mais alto da Turquia, foi subvertido em Jardim do Éden por Mário de Andrade. A fama em torno do monte é a de que lá estacionou a barca de Noé após o dilúvio. O mito originário de Adão e Eva pertence às religiões abraâmicas e está contado no livro de Gênesis da Bíblia.

sem tirar as vestes já existentes sobre a escrava do Ararat sobre ela depunham os novos refinamentos do trajar. Os gregos enfim deram-lhe o coturno. Os romanos o peplo. Qual lhe dava um colar, qual uma axorca. Os indianos, pérolas; os persas, rosas; os chins, ventarolas”, e arremata: “A escrava do Ararat chamava-se Poesia.”

O mito originário particular de Mário de Andrade, uma corruptela de um tema bíblico milenar, é reforçado pelo raciocínio paralelo de que a escrava Poesia se difere da escrava romântica de Bernardo Guimarães, a protagonista do romance *A escrava Isaura*, publicado em 1875. Assim, Mário de Andrade realiza uma conexão entre arquétipos distantes da escrava que se encontram na acidez de seu comentário. O título do ensaio – “A escrava que não é Isaura” – é uma provocação espinhosa à cultura brasileira a qual Mário de Andrade se erguia com intuito reformista tanto quanto de admiração. Ao mesmo tempo que ele afirma seu espelho crítico-poético, insere uma negação. Sua escolha é, por isso, irônica pela centralidade de seu título em assinalar a escravidão sem que a aborde diretamente.

Exceto o título, nada se diz sobre a escravidão. Apenas há a sutileza da menção de que sua “escrava” – aqui no intuito de indicar a despreensão popular de sua inteligência, principalmente, a clareza de que não é nobre nem europeia – não reside na compleição de uma mulher branca escravizada que fora idealizada por Bernardo Guimarães e que se tornou uma das personagens mais afamadas da literatura brasileira. O contraponto com Eva talvez exponha o quanto Isaura também se parece com uma personagem símbolo da pureza cristã, atribuição transferida para

a arte brasileira de até então, segundo o gênio de Mário de Andrade, em uma paródia ao destino de servidão em relação ao grande salão europeu. Se não é Isaura, sua escrava é outra: não servil, não dependente e, também podemos dizer, não branca.

Isaura se levanta no título do ensaio como uma personagem ainda mais contraditória. Nas linhas gerais de Bernardo Guimarães, Isaura fora criada sob ideologia abolicionista e seu drama denuncia, além dos absurdos da submissão escravocrata da população negra, a má compreensão dos brancos sobre a miscigenação.<sup>67</sup> Filha de uma mulher negra e um homem branco, Isaura é escravizada embora tivesse “cor clara e tez delicada” e fosse “bonita e civilizada como qualquer moça branca” (Guimarães, s/d: 23, 51). Essa menção é reforçada ao longo do romance, descrevendo Isaura nos termos que seriam normalmente usados para descrição de uma mulher livre; mas que, por causa de sua genitora, que era negra e escravizada, Isaura não pôde fugir de sua condição herdada. Sua luta por alforria tem, de certa maneira, a ajuda de sua semelhança à sociabilidade branca. Ela não tem apenas a pele clara, mas sua cultura.

Por esse viés, o romance de Bernardo Guimarães parece se perder no buraco que ele mesmo abriu. Mário de Andrade se aproveitou do fato de que majoritariamente fora feita uma leitura um tanto caricatural de Isaura, pois a protagonista inspirou piedade não por ser escravizada, mas por ser

---

<sup>67</sup> Em uma das cenas descritas por Guimarães (s/d: 21), há evidente tentativa de expor a miscigenação da população escravizada: “Ao longo do salão, defronte de largas janelas guarnecidas de balaústres, que davam para um vasto pátio interior, via-se postada uma fila de fiandeiras. Eram de vinte a trinta negras, crioulas e mulatas, com suas tenras crias ao colo ou pelo chão a brincarem em redor delas. Um conversavam, outras cantarolavam para encurtarem as longas horas de seu fastidioso trabalho. Viam-se ali caras de todas as idades, cores e feitios, desde a velha africana, trombuda e macilenta, até à roliça e luzidia crioula, desde a negra brunida como azeviche até a mulata quase branca.”

branca. Seu heroísmo não estava exatamente entronado em um símbolo da abolição da escravidão e da equidade racial, mas no reconhecimento de sua condição particular e sua reinserção na sociedade como mulher branca, o que acaba acontecendo quando ela se casa com Álvaro, um homem descrito “original e excêntrico como um rico lorde inglês” (Guimarães, s/d: 39), que ajuda Isaura a se esconder quando ela foge de seu senhor e por ela acaba se apaixonando.

A maneira como Mário de Andrade constrói sua escrava do Ararat como a base sobre a qual toda a criação poética humana se sobreporia, se imiscui de problemas brasileiros. Assim, indica como a manipulação totalizante do polifonismo pode ser armada para questões específicas, de acordo com a vontade de seu criador. A parábola da escrava Poesia traz em si a ideia de sobreposição que é um dos ganchos procedimentais principalmente discutidos por Mário de Andrade. Seu artifício de que as diferentes culturas interferissem ao longo do tempo na veste da escrava, dotando-a de nova superfície sem que se remova as camadas anteriores, encontra finalmente Isaura, que passa a ser uma arquirrepresentação do que Mário de Andrade tenta ensaiar.

Aliando-se ao exercício de fabulação crítica marioandradiano, podemos nos deter na compreensão de que a escrava do Ararat gerou a escrava Isaura, sendo este um ponto ulterior das sobreposições poéticas que cobriram Eva até que se encontrassem em um arquétipo brasileiro. Foi preciso, no entanto, resgatá-la de sua condição no seio dessa má compreensão nacional sobre a escrava Isaura – personagem esta que tinha, vale lembrar, circulação mais vividamente contemporânea quando o

ensaio de Mário de Andrade foi escrito – para uma recriação a partir da negação que revela a *outra*, a escrava que não é Isaura.

Apesar de Mário de Andrade ter livrado Bernardo Guimarães de uma citação direta, a crítica geral a sua personagem aparece corporificada nas menções a Olavo Bilac, o escolhido pelo poeta-ensaísta para martirizar a arte brasileira chamada pelos jovens modernistas de São Paulo de *passadismo*. O polifonismo de Andrade emparelha o tempo histórico com uma realidade mítica, que, nesses exemplos poéticos expõe em suas culturas a manipulação da arte modernista de misturá-los e confundi-los.

### 3.5 – Polifonismo em Wladimir Dias-Pino

A visão polifônica de Mário de Andrade da simultaneidade implica uma mudança importante no entendimento sobre uma *posição* e um *momento* do poema processo que investigamos nesta tese. Temos, nessa torção, uma janela aberta para uma explicação geral apresentada em “A escrava que não é Isaura” de que “a poesia modernista não se dá na maioria das vezes concatenação de ideias, mas associação de imagens e principalmente: SUPERPOSIÇÃO DE IDEIAS E DE IMAGENS” (Andrade, 1925: 73). Assim, o *momento* é constituído por variedades materiais e/ou simbólicas que agem combinadas, e a *posição* é uma consequência inteligível desse encontro. E estas também são, por princípio, a ação primordial da simultaneidade no poema processo (Dias-Pino, 1971).

Nessa direção, assimilamos que o polifonismo<sup>68</sup> encampado por Mário de Andrade – inspirado no modo musical em que vozes se sobrepõem numa execução coral –, se tomado à distância, carrega em si um exemplo da simultaneidade.

A operação é mesmo notadamente similar, a ponto de não soar pretenciosa a máxima de Mário de Andrade de que “polifonismo e simultaneidade são a mesma coisa”.

Da parte daquele gênio, a equação parece resolvida. No entanto, damos um passo além para pensar que no polifonismo de “A escrava...” há mais contribuições significativas à simultaneidade se aproveitamos melhor sua semântica. Se é pacífico que os termos se equivalem, podemos, para além dessa constatação, nos dedicar a um excedente do conceito marioandradiano para reimaginá-lo à luz do trabalho de Dias-Pino.

Embora Mário de Andrade não tenha disposto explicitamente essa intenção, suas sugestões nos dizem que o polifonismo evidencia propriedades que, diante de um olhar superficial, estariam escondidas na simultaneidade. Exemplo mais nítido disso está na provocação de Mário de Andrade diante da oportunidade crítica do som para julgar o sistema de arte, distanciando-se daqueles olhares que desdenham da racionalidade da música – quer seja, da capacidade de a música pensar.

Mas há outros. E, nesse sentido, o maldizer de Mário de Andrade diante da crítica de Jean Epstein se justifica sem maiores arrepios. Ambos os conceitos partem de uma elaboração teórica para a sobreposição em artes, mas podemos apontar algumas diferenças de espírito. Se

---

<sup>68</sup> A partir daqui, entendemos que o “polifonismo” engloba todas as considerações anteriores que foram feitas por Mário de Andrade sobre o “harmonismo”.



simultaneidade se apresenta como uma constatação precisa do tempo, ou seja, uma observação crua do instante em que algo aparece, polifonismo pressupõe um desenvolvimento da cooperação, cuja determinação se dá por uma ação encadeada e invisível. Simultaneidade enseja compressão do espaço, conformando uma plasticidade homogênea, em que vários se tornam um, enquanto polifonismo aparenta assumir a construção heterogênea, permitindo que formas diferentes se mostrem igualmente. Simultaneidade diz respeito aparentemente a objetos materiais, como se houvesse maior interesse pela impressão material do que é urgente; por sua vez, polifonismo soa mais fugidio, um emaranhado sonoro que dá velocidade e dinamismo ao valor poético, firmando as alterações que, no cumprir de seu destino, estão fadadas a desaparecer.

Podemos ainda acrescentar: a torção patrocinada pelo polifonismo tem em vista, desde seu surgimento em “A escrava...”, que sua análise não se comunica a partir de uma *representação*, mas de um *acontecimento*. Esta é, veremos a seguir, uma condição especialmente sonora.

Tomando de empréstimo uma citação de Jean-Luc Nancy (2014: 33) de que, quando comparada a percepção visual à auditiva, “há o *simultâneo* do visível e o *contemporâneo* do audível”, reafirmamos nosso exercício de diferenciar o excedente marioandradiano dizendo que, de modo geral, “simultaneidade” responde à visão;<sup>69</sup> polifonismo, ao ouvido. Mas quais são as implicações dessa afirmação em nosso estudo?

---

<sup>69</sup> Lembremos que, no desfecho de seu argumento sobre as sobreposições do simultaneísmo, Epstein (1921-1922: 1.217) recorre a um exemplo visual: “Assim como, na câmara clara do microscópio, se vê simultaneamente o objeto examinado, o desenho que se faz dele e a ponta do lápis.”

Começamos a responder lembrando a lição anterior de Antonio Manoel (1985: 33) de que os conceitos musicais de Mário de Andrade desprendem-se dos “elementos sonoros” para se estabelecerem na “relação entre as formas”. Reafirmamos que esse comentário nos revela como propriedades sonoras servem de base para experimentações variadas, mesmo que tenham por fim alterações em imagens. Se apostamos que Mário de Andrade nos forneceu uma abertura crítica para pensarmos *a partir da* e *com a* sonoridade, propomos sua influência para além do papel musical.

Diante disso, observamos que, por exemplo, o argumento de Wladimir Dias-Pino (1971) sobre a manifestação do processo encena o polifonismo marioandradiano. Vejamos se não há ecos dessa observação nessa explicação breve sobre processo contida em *Processo: linguagem e comunicação*: “Assim o relacionamento fundamental existente através do processo é que os diversos elementos se afetam, isto é, um elemento é afetado pelo anterior que lhe antecedeu e afetará o posterior que lhe sucede. É neste ponto que se diferencia o inter-relacionamento estrutural onde todos os elementos interagem-se estaticamente” (Dias-Pino, 1971: s/p).

Não constaria nessa explicação de processo um procedimento claramente polifônico? Nosso ponto vista debruça-se sobre essa questão. Ao descrever o modo de operação das imagens em um processo, Dias-Pino argumenta que seu trabalho se constrói em ondas: “um elemento é afetado pelo anterior que lhe antecedeu e afetará o posterior”.

A sequência distributiva em que os elementos de uma cadeia interferem entre si, deslocando a imagem para algo que está sempre em condição de espera da transformação possível, está muito mais voltada para uma adesão pulsional dessa plasticidade (sonora) do que impassível (visual). A sobreposição, aqui, não diz respeito apenas à afiguração da imagem, mas à extensão da cadeia, em que os elementos exemplares de um processo são explorados e ressurgem conforme sua ação. Por isso propomos que essa cadeia implique em uma “*arte visual*” – no que se entende como a percepção do objeto estendida além da observação ocular – perturbada pela força do som (Mitchell, 2005). O poema processo, mesmo em seu espírito de infinitude, alude diretamente a uma noção de que o *momento* pressupõe também uma *duração*, uma abstração do tempo que se expressa como uma medida do acontecimento.

Permitimo-nos, portanto, comparar a alteração das versões de um poema processo pela insistência de investidas dos cantores de um coral, motivo de nosso conceito polifônico, refazendo em imagens as reinterpretações vocoformais para cada *posição*. O *momento* polifônico, assim, compõe-se francamente como índice do “contínuo-espaço-tempo”, ou seja, medida do acontecimento que se revela numa abstração espaço-temporal volátil, cuja materialização é extremamente frágil, e que, desse modo, imaginamos carregar em seu constructo visual o impacto de uma imposição sonora. Vejamos como essa hipótese pode se fazer valer.

A imaginação desse mundo processual possível, que se desamarra de um senso comum da realidade para impulsionar outra dimensão do fazer artístico nos coloca de encontro com uma elaboração do que está além – o

que pode ser exemplificado pela expectativa da *imagem seguinte* de um desencadeamento do poema processo. Esta é uma condição das *ondas*. Esse tipo de “espectro” sonoro – para citar um tema caro aos teóricos do som como Paul Zumthor (2018) e Salomé Voegelin (2010) –, em que contínuo-espaço-tempo se faz existir, diz justamente sobre um além-mundo em que a performance do poema processo se torna então corrente: se o contínuo-espaço-tempo é perene e supostamente não se permite conduzir pelo tempo cronológico, seu modo infinito se desprende de nossa apreensão comum da existência para ousar experimentar-se em outra dimensão sensorial. E é para este portal que nos inclinamos. De certa forma, aos nos colocar na expectativa do funcionamento da cadeia, um poema processo sempre se posiciona na permissão do que vem, sendo que essa irrealização é tão parte de seu fundamento quanto o próprio fazer.

É esta qualidade do *rumor*<sup>70</sup> que reincide nas imagens do poema processo que nos permite reproduzi-la como sinônima da expectativa que as imagens conferem em uma cadeia, o que quer dizer sobre a codependências que as versões implicam numa série e sobre o que, a partir disso, se apresenta como possibilidade infinita de exploração. O excedente teórico do polifonismo diz também sobre um *estar adiante* que se coloca à espera do compasso poético.

Essa expectativa qualifica, na realização do poema processo, algo sugerido por Jean-Luc Nancy (2014: 23, grifos nossos) na elaboração de “estar à escuta”, quando se especula sobre a integralidade que a dupla

---

<sup>70</sup> Segundo o Dicionário Houaiss, *rumor* é, entre outras acepções, um “som indistinto e contínuo de muitas vozes; murmúrio”.

condição do falante/ouvinte – enquanto emissor e receptor de sons – se lança a um “acesso ao si”:

Acesso ao si: nem a um si próprio (eu), nem ao si de um outro, mas sim **à forma ou à estrutura do si enquanto tal**, quer dizer, à forma, à estrutura e ao movimento de um **reenvio infinito**, uma vez que reenvia ao (ele) que não é nada fora do reenvio. Sempre que se está à escuta, está-se à espreita de um sujeito, o (ele) que se identifica ressoando de si a si, em si e para si, fora de si consequentemente, como **eco do outro**, e este **eco como próprio do som do seu sentido**. Ora, o som do sentido é como ele se reenvia ou como ele *se envia* ou *se endereça*, e por conseguinte como faz sentido.

O som da voz sempre nos coloca em uma condição reflexiva sobre emissão/recepção de nossos próprios sentidos. Ao mesmo tempo que nos firma no agora, a voz nos prepara para depois. Para entendermos a construção dessa dimensão que se ergue em torno da percepção sonora, semelhante à condição de “estar à escuta”, precisamos considerar como isso pode ser representado em um poema processo. Em *A ave*, as relações entre formas partem de uma consideração especial sobre a escrita – e esse dado não é fortuito; talvez seja exatamente por via do “*texto*”<sup>71</sup> (Barthes,

---

<sup>71</sup> Roland Barthes (2004: 67-68, grifos nossos) em “Da obra ao texto”, diz que “o Texto não é decomposição da obra, é a obra que é a cauda imaginária do Texto. Ou ainda: só se

2004) que a abertura para os procedimentos plástico-sonoros se dá. A construção da cadeia não apenas encena o *rumor* quanto se presentifica, como se o poema processo almejasse – mesmo se passeamos longamente pela quantidade excessiva de versões – uma performance do agora. Nossa tarefa aqui, portanto, é imitar Mário de Andrade e tentar entender como essa *música* age na *imagem*. Se recuperamos a trajetória de *A ave*, sentimos a sonoridade fluir pela sua estética.

No livro-objeto inaugural, gráficos funcionam como uma trilha para pontos de ligação que formam os versos. O aproveitamento dos gráficos como transliteração geométrica do som do verso supõe que suas linhas carreguem o som daquele poema, cuja leitura é possível justamente numa ação de sobreposição de duas páginas. Ora, o som do verso, espalhado nas páginas por sílabas que são, conseguinte, remontados na leitura, determina que cada ação se revela pelo que está por vir – como vimos, *A ave* é um livro-poema que explora fortemente o *rumor*, uma vez que a dificuldade da decodificação das sílabas atrasa o ritmo de leitura e aumenta a expectativa por seu desfecho, isso sem falar na própria expectativa de continuidade intrínseca aos poemas processo. Essa interação entre formas gráficas – umas geométricas, outras legíveis – permite que esses atributos sonoro-imagéticos se confundam, movendo o entendimento da *leitura* em relação ao que se vê e ao que *pode ser visto*, o que reafirma a orientação

---

*prova o Texto num trabalho, numa produção.* A consequência é que **o Texto não pode parar** (por exemplo, numa prateleira de biblioteca); **o seu movimento constitutivo é a travessia**. [...] O Texto é o que se coloca nos limites das regras de enunciação (racionalidade, legibilidade etc.). Essa ideia não é retórica, não se recorre a ele para ser 'heroico': **o texto tenta colocar-se exatamente atrás do limite da dóxa** (a opinião corrente, constitutiva das nossas sociedades democráticas, poderosamente auxiliada pelas comunicações de massa, acaso não se define por seus limites, sua energia de exclusão, sua censura?); tomando-se a palavra ao pé da letra, poder-se-ia dizer que **o Texto é sempre paradoxal**."

do “processo” para a infinitude. Essa provocação não estaria completa se houvesse uma forma fixa para essa mensagem. E é aqui que a sonoridade como alteradora da plasticidade atua de modo mais incidente.

No *Arte no Aterro*, Dias-Pino transpôs *A ave* para um quadro perfurado, em que alguns tubos plásticos eram encaixados. Os tubos eram móveis e podiam ser realocados ao longo do quadro, promovendo sobreposições entre eles e assim novas configurações para a maneira como o trabalho se mostra. Alguns furos permaneciam vazados, por onde era possível observar o Pão de Açúcar. A cada mudança nos tubos, novas visões da grande pedra se somavam ao trabalho, chamado por Dias-Pino de “atmosférico”. É essa ação de permanente mudança das versões que vemos reeditadas nas centenas de imagens de *A ave* encontradas no ateliê de Dias-Pino e nas versões de Falves Silva e estão publicadas nos anexos desta tese.

O exercício de constante refeitura da imagem do texto *A ave* desafia nossa hipótese, que se revela então principalmente pela negação da permanência da imagem – uma das elaborações consequentes do *rumor*, ou, se pensamos junto de Nancy (2014), do “estar à escuta”. O percurso estético de *A ave* é tão diverso que, ao observá-lo em panorama nos perdemos sobre seu referente. Isso nos força a encarar contraditoriamente *A ave* como um *objeto sem objetividade*. A ausência de certeza sobre a imagem desfaz um de seus atributos mais nobres que dizem respeito ao respaldo que a imagem tem – ou se pressupõe ter – no sistema de arte, como o atributo da fidedignidade. As imagens do poema processo estão

sempre em desconfiança, pois negam seu estatuto de representação para colocá-lo em suspense.

Mais do que *dizendo*, as imagens de *A ave* estão *acontecendo*, pois sua plasticidade, no limite de sua experimentação, se estende sobre seu próprio tema exaustivamente a ponto de esgarçá-lo, abrindo mão da legibilidade para se mostrar como *disforma*,<sup>72</sup> sendo, cada uma, exemplo de seu estratagema: forma ou *disforma* da palavra-escrita *A ave*. Ambas são partícipes de uma existência desse contínuo-espaco-tempo que nos esforçamos aqui a estudar.

Esse comportamento, vejamos, “é sempre efêmero e duvidoso” – como diz Salomé Voegelin (2010: 4, tradução nossa) sobre o impacto da arte sonora em um sistema de arte regido pela visualidade –, e contrapõe-se ao senso comum de relação com a imagem por sua natureza divergente. O poema processo, uma vez conduzido pela relação entre formas do polifonismo, desvia-se de uma “ideologia pragmática da visualidade que está no desejo pelo todo: alcançar a conveniência da compreensão e do conhecimento por meio da distância e da estabilidade do objeto” (Voegelin, 2010: 5, tradução nossa).

Essa presunção se insere não apenas na expectativa e no reconhecimento das séries como vimos até aqui, mas também na replicação randômica das versões. Este será o assunto do próximo capítulo, em que continuamos seguindo de perto os modos de operação marioandradianos, dessa vez em *Macunaíma*, e como sua experimentação

---

<sup>72</sup> *Disforma*, uma corruptela de “disforme”, que, segundo o *Dicionário Houaiss*, é algo “1. que foge a um padrão; desproporcionado, irregular, deformado; 2. Sem forma; feio, grotesco, deforme”. Ver subcapítulo 4.3. Autonomia da “versão”.



sonora nos serve de plataforma de leitura para as versões de *A ave* e sua variação.

## 4. A ave: poema macunaímico

“Em que condições se poderia falar de um *barulho visual*?”

Jean-Luc Nancy

Neste quarto capítulo, defendemos *A ave* como poema macunaímico.

### 4.1 – Introdução

Se no capítulo anterior nos concentramos em estudar as relações do polifonismo com as formas poéticas discursivas e visuais, neste queremos ver de perto como alguns procedimentos musicais usados por Mário de Andrade em *Macunaíma* seguem a investida de transformação sonora das formas ilimitadas, cuja realização se mostra ainda mais complexa e bem-realizada se comparada a *Pauliceia desvairada*. Essa discussão é útil para nossa interpretação sonora de *A ave*, pois assim propomos que o poema de Wladimir Dias-Pino traz em seu constructo o espírito variante do herói sem caráter. Teremos aqui, portanto, uma leitura de *A ave* como poema macunaímico.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Segundo o dicionário *Piebram*, *macunaímico*: “1. Relativo a Macunaíma, personagem principal do romance *Macunaíma*, do escritor brasileiro Mário de Andrade (ex.: características macunaímicas). 2. Que mostra preguiça e esperteza ou alguma das características dessa personagem (ex.: atitude macunaímica). *Caldas Aulete* também registra a palavra apenas como “relativo a macunaíma”, sem menção a Mário de Andrade.

Publicado em 1928, *Macunaíma* conta a história de um protagonista de formação multicultural, inspirado principalmente pela descrição da vida de populações indígenas da fronteira entre a Amazônia e a Venezuela, por Theodor Koch-Grünberg.<sup>74</sup> O herói cruza o país em busca de seu amuleto perdido, a muiraquitã. A saga, no entanto, é recheada por episódios que enriquecem a trama, explorando a passagem do herói por diferentes estados brasileiros. Em cada uma dessas oportunidades, Mário de Andrade exercita seu vasto leque de interações sociopoéticas que exprimem uma convivência possível no território nacional, costurando os registros eruditos e populares pela sua maneira de cantar a aventura.

*Macunaíma* exhibe intensamente a noção polifônica da sobreposição, pedaços que – mesmo em constante mudança – compõem um turno do que pode ser *brasileiro*, seja na construção e comportamento dos personagens, seja no reconhecimento do mundo selvagem e urbano que lhes serve de abrigo e travessia.

Para verificarmos essa nova aposta marioandradiana na música, assumimos o viés de Gilda de Mello e Souza ([1979], 2003) sobre as influências sonoras experimentadas em *Macunaíma* e colaboramos com um novo aporte – a partir da expressão “todos esses” usada na aventura – que desdobra a visão da autora.

Para nossa interpretação sonora de *A ave*, o que interessa especialmente nessa discussão reside em observar a inconstância das formas que nos parece ser um dos principais ativos estilísticos de

---

<sup>74</sup> Mário de Andrade rascunhou passagens de *Macunaíma* na marginalia de *Vom Roraima zum Orinoco*, de Theodor Koch-Grünberg (1917), viajante alemão que esteve no norte da Amazônia entre 1911 e 1913 e reuniu neste livro relatos do indígena arekuna Akúli, dos quais Mário de Andrade se aproveitou diretamente. Ver Telê Ancona Lopez (2013).

*Macunaíma*. Ao tentar compor uma obra que aludisse conjuntamente à diversidade cultural, socio-relacional e poética do Brasil – que concentra no herói sua vibração –, Mário de Andrade criou um mundo de formas ilimitadas. Seu apelo lendário simula um discurso construído pelas culturas formadoras do Brasil, onde diferentes seres – orgânicos e inorgânicos, mundanos e divinos – convivem sem hierarquias. Um apelo mágico que partiu da fronteira do Brasil com a Venezuela para se imiscuir na industrialização e na urbanidade de São Paulo.

Diante desse contexto criativo, destacamos *A ave* como um poema pensado também sob a lógica da forma ilimitada. A extensão da série de Wladimir Dias-Pino é exemplo disso. Diante das tentativas de recriação sem fim, ciclos se reiniciam para materializar aquele plano criador. No plano teórico, a busca por infinitude está descrita em dois procedimentos fundamentais Dias-Pino, matriz e versão, que justificam o modo de fazer poemas processo. Como vimos no capítulo 3, são esses procedimentos que sustentam o exercício das séries de *A ave*, constituem o esquema básico de criação desse poema processo e guardam a natureza de seu desenvolvimento exponencial, em que *forma* e *disforma* se recriam constantemente. Entender como a matriz e a versão funcionam também nos serve igualmente para criticar *A ave* tanto quanto o mundo estonteante de *Macunaíma*. Vejamos como isso pode se dar.

A matriz é o “campo de possibilidades (de versões)”. Constitui a estrutura fundamental criada para resultar as versões, como se contivesse uma instrução que será extensamente explorada. Na explicação cifrada de Dias-Pino (1971: s/p), o conceito da matriz traz definições que se mostram

especialmente proveitosas para nosso estudo: “armazenamento de soluções”, “memória móvel: sede-eixo”, “classificadora de registros: gerador de frequências”, “tábua de palavras: quadro de labirintos”. A matriz guarda o núcleo duro de um sistema poético, preparado especialmente para servir como manancial de possibilidades. Comporta-se como uma cripta abstrata que guarda o código do processo.

A versão, por sua vez, é apresentada de modo mais difuso, ora o enunciado evidenciando uma característica do conceito, ora dizendo respeito ao seu exercício. Destacado como o principal atributo da versão, está: “critério de valor: teste de funcionalidade do poema” – fazendo valer a intensão de Dias-Pino (1971: s/p) de expor-se francamente diante de uma experiência de reuso constante. Seu critério principal é justamente o *teste*, o que traz desde o surgimento de um poema processo a condição experimental e o intuito de replicação sem finalização da série.

Outras afirmativas sobre a versão atualizam sua manifestação variada, também dedicada ao drile da objetividade: “disciplina para a apropriação”, “exercícios de leitura”, “prova que os processos não são conclusos” – além do elogio à sua consequência, presente em “surpresa renovada em cada versão”. Por último, destacamos a versão como denunciante da série: “possibilidades de situações: números de combinações”. Observamos também que em versão consta um atributo essencial apresentado para processo: “estrutura levada à condição de processo: movimento permanente”.<sup>75</sup> A versão é, portanto, o procedimento que emblema a estratégia do poema processo.

---

<sup>75</sup> Lembramos, pois, a aparição de “movimento” em uma das definições de “processo” (Dias-Pino, 1971: s/p): “Processo é a relação dinâmica necessária que existe entre

Combinadas, matriz e versão explicam as alterações na materialidade de *A ave* e como um poema processo existe e se consome. Assim, compreendemos como se dá a exploração da matriz-*A-ave* desde a criação do livro-poema e como seu exercício levou o trabalho a se expor de maneira exuberante e em quantidade, uma experiência que demandou de Dias-Pino se postar diuturnamente diante da realização vindoura das versões-*A-ave*, quantas fossem possíveis de serem experimentadas.

Isso posto, nosso exercício de comparação emparelha as duas visões sobre formas ilimitadas. Queremos proporcionar uma via de mão dupla, em que matriz e versão exercitados em *A ave* se tornam procedimentos reflexivos para notar o estilo de *Macunaíma*, no mesmo passo que as investidas estilísticas de Mário de Andrade na composição de seu *opus magnum* se fiam como pontos de interpretação da variedade de formas dispostas em *A ave*.

Mais uma vez, encontramos na teoria musical de Mário de Andrade um princípio para nossa investigação, principalmente se tivermos como ponto de partida dessa discussão o importante ensaio *O tupi e o alaúde* de Gilda de Mello e Souza sobre *Macunaíma*. Nele, Mello e Souza decalca a rapsódia com o pensamento musical de Mário de Andrade e demonstra como manifestações sonoras podem ter inspirado aquela prosódia inovadora.

Seriam matriz e versão conceitos que aludem ao comportamento inconstante do herói e seu mundo? O modelo de Dias-Pino pode ser interpretado diante das replicações de *Macunaíma* – este que assume suas

---

diversas estruturas ou os componentes de dada estrutura, constituindo-se na concretização do contínuo-espaco-tempo: movimento = operar soluções.”

versões durante a aventura, do nascimento no Mato Virgem até se tornar estrela?

Vejamos a seguir como essas questões nos servem.

## 4.2 – Suíte e variação

Gilda Mello e Souza encontrou na teoria musical de Mário de Andrade recursos sonoros que, apesar de não se apresentarem diretamente sob o guarda-chuva do polifonismo, são por princípio similares ao conceito regente de “A escrava que não é Isaura”. Aproveitando-se da própria indicação do poeta de que *Macunaíma* deve ser apresentado como rapsódia,<sup>76</sup> a autora delinea dois procedimentos musicais estudados por Mário de Andrade que contribuíram para que a crítica discorresse sobre o estilo incomum de *Macunaíma*: suíte e variação.<sup>77</sup> Vamos primeiramente esmiuçá-los.

De origem “antiquíssima”, como diz Mário de Andrade (2003: 104), a suíte<sup>78</sup> se tornou um recurso proveitoso na música erudita, principalmente

---

<sup>76</sup> Segundo o *Havard Dictionary of Music* (1944: 639, tradução nossa), rapsódia é um “termo grego que denota uma parte de uma epopeia (por exemplo, a *Iliada*), bem como uma mistura livre dessas partes cantadas em progressão. Em geral, músicos adotaram esse termo com significados diferentes, principalmente para fantasias livres de carácter épico, heroico ou nacional”. Para o *Dicionário Houaiss*, é uma “peça musical de forma livre que utiliza geralmente melodias, processos de composição improvisada e efeitos instrumentais de determinadas músicas nacionais ou regionais”. Com o uso da expressão, Mário de Andrade quis dar mais fortemente o sentido de colagem e improviso na construção do estilo, sem que se perca de vista sua inclinação de representação de uma identidade popular e nacional, além de, claro, intitular a obra como uma peça musical.

<sup>77</sup> Ver Mário de Andrade, *Pequena história da música* (2003: 114). Publicado primeiramente como *Compêndio de história da música*, em 1929.

<sup>78</sup> Segundo o *Havard Dictionary of Music* (1944: 716, tradução nossa), *suíte* é “um importante instrumento da música barroca, composto por vários movimentos, cada um com o carácter de uma dança”. Para o *Dicionário Houaiss*, é uma “composição com andamentos em forma de dança que tem origem no fim da Idade Média, e se estrutura

na música barroca e romântica, que se espalhou pela cultura popular centro-europeia dos Setecentos. A suíte é um procedimento musical que converge diferentes peças musicais para compor uma obra, festa e ou dança de longa duração. Seu uso é amplo, desde a música erudita aos circuitos populares, o que inclui a música para as festas dos dias santos. Apropriada pelos festejos de rua e pelos seus rituais narrativos, a suíte tornou-se instrumento de estímulo da imaginação popular da Península Ibérica – além da Alemanha, França e Itália –, e constituiu a estrutura básica de importantes festas populares brasileiras – aquelas que desenvolveriam as “danças dramáticas” (Andrade, 1982) – como os fandangos, maracatus e reisados (Andrade, 2003: 104); além de também servirem de toadas para cantigas de roda famosas à época de Mário de Andrade que continuam sendo cantadas até hoje.

Para justificar sua escolha por destacar o gosto de Mário de Andrade pelo arquétipo do boi na cultura popular, Gilda de Mello e Souza resgata um uso da suíte através da observação de Mário de Andrade (1982) sobre a construção narrativa do bumba meu boi em Pernambuco, em que um “núcleo básico” (Andrade *apud* Mello e Souza, 2003: 13) conduz narrativamente a festividade, enquanto outras tramas secundárias se somam, formando um conjunto variado de pequenas histórias que seguem a história regente. Ao longo do tempo, as histórias trocam de hierarquia, fazendo com que um enredo nuclear se torne, pelo excesso de uso, acessório. Esse modelo de reconto da brincadeira do bumba meu boi é

---

nos séculos XVII e XVIII como série de composições instrumentais estilizadas, com alternância de movimentos vivos e lentos, em geral no mesmo tom (mas variando de modo)”.



exemplar da maneira com que a narrativa de *Macunaíma* se organiza, sendo a busca pelo muiiraquitã – o chamado “núcleo básico” – o enredo principal em que outros episódios acessórios se aliam. Essa característica de montagem da rapsódia permite que o autor se sinta muito à vontade para iniciar e fechar episódios sem que, muitas vezes, algo de significativo impacte a narração principal, compondo tais peripécias por “finalidade apenas poética” (Mello e Souza, 2003: 15).

Esse tipo de montagem narrativa permitiu a Mário de Andrade executar “processos retóricos, como as enumerações exaustivas” (Mello e Souza, 2023: 14), que marcaram ritmicamente, por um lado, a inventividade vocabular de sua verve criativa e, por outro, a diversidade de acontecimentos ao longo da aventura de Macunaíma e seus irmãos. (Voltaremos às “enumerações exaustivas” mais adiante.)

A variação,<sup>79</sup> por sua vez – mais interessante à nossa hipótese – é similar à suíte, mas contém um ingrediente a mais: improviso. Isso porque, por serem extremamente porosas, Mário de Andrade (2003, 2006) torna a destacar que escolas musicais eruditas e populares se retroalimentaram respectivamente de referências, uma absorvendo ao longo do tempo invenções da outra, de forma que os registros de execução musical estão constantemente trocando de posição sociocultural. Mello e Souza (2003: 20) lembra do interesse de Mário de Andrade (2006) pela teoria de Charles

---

<sup>79</sup> Segundo o *Havard Dictionary of Music* (1944: 782, tradução nossa), *variação* “é uma forma musical baseada no princípio de apresentar uma ideia musical (tema) a partir de um número arbitrário de modificações (de 4 a 30 ou mais)”. Para o *Dicionário Houaiss*, é a “apresentação de um mesmo trecho melódico com modificações estruturais que o tornam, aparentemente, novo; glosa”. Para Mário de Andrade (2003: 104), “o princípio da variação consiste em repetir uma melodia dada, mudando, a cada repetição, um ou dois elementos constitutivos dela, de forma que, apresentando uma fisionomia nova, ela permaneça sempre reconhecível na sua personalidade.”

Lalo sobre as trocas de referências entre diferentes registros musicais, tratadas por “nivelamento” – quando as expressões populares se apropriam das eruditas – e “desnivelamento” – quando acontece o inverso. Esse tipo de reutilização pela prática, que não se enquadra a determinado regramento sociocultural do gosto ou da autoria, sempre contou com o apreço de Mário de Andrade, haja vista sua predileção pelo plágio. A variação assim se mostra como procedimento extremamente poroso, como se fizesse parte de sua materialidade a contaminação de referentes culturais alheios que, porventura, se põem em contato.

Outra abordagem da variação destacada por Mello e Souza, assim como apontado na suíte, tem como alvo a cantiga de roda e sua capacidade de se transformar ao longo do tempo, conforme sua transmissão pelas gerações e pelos territórios diferentes de sua origem. Pela facilidade de ser rememorada e de se tornar um artifício importante na brincadeira das crianças, além de serem notadamente composições de domínio público, a cantiga de roda é praticamente uma refém da variação, seja pelas modificações inseridas nas letras, seja no uso da melodia para composições totalmente renovadas. É farta a quantidade de ocorrência desse tipo, no entanto, em *Música, doce música*, Mário de Andrade (2006: 78-80) dá o exemplo de uma cantiga de roda muito ouvida em sua infância, cujos versos...

As estrelas no céu correm,  
Todas numa carreirinha;  
Vá-se embora, seu Alfredo,

Que a mamai não está cá;  
Si ela vier que nos ouça,  
O que dirá, que dirá!  
Corre, corre, corre  
Vai de flor em flor,  
Vai de braço-dado  
Com o seu amor!

...aparecem refeitos no tema de outras cantigas brasileiras, como por exemplo a seguinte:

As estrelas miudinhas  
Correm do norte pra sul:  
É que nem sapato branco  
Debaixo da saia azul.

Mário de Andrade encontrou registros em obras que recolheram cantigas populares no Brasil e em Portugal, como as de Luciano Gallet e Leite de Vasconcelos, com exemplos de modinhas que têm a mesma premissa, mas variam seus versos:

As estrelas do céu correm  
Todas numa carreirinha;  
Assim correm os amores  
Da tua mão para minha.

E ainda:

As estrelas do céu correm,  
Correm que desaparecem;  
Também os meus olhos correm  
Atrás de quem os merece.

E mais essa, recolhida em Goiás:

As estrelas do céu correm  
De carreira em carreirinha,  
Assim que corre a fortuna  
De sua mão para a minha.  
As estrelas do céu correm,  
Eu também quero correr,  
Elas correm atrás da Lua  
E eu atrás do meu bem-querer.

No caso das cantigas, não está em jogo o nivelamento estético de Lalo, mas uma transferência entre as culturas populares ibéricas e brasileiras – estas últimas, por sua vez, se espalharam pelo território nacional a ponto de serem registradas tanto nos principais centros econômicos quanto nos rincões do país (Mello e Souza, 2003). Esse tipo de empréstimo se tornou combustível para as próprias invenções técnicas

de Mário de Andrade, uma vez que o poeta se tornou aprendiz desse tipo de estilo. Sua percepção aguçada e sua visão geral do universo musical brasileiro se mostraram pontos privilegiados de observação, cuja aprendizagem foi produtiva.

Contudo, o modelo das cantigas, em que uma forma poética e/ou melódica se mostra variante, remete diretamente a um terceiro ponto da análise de Gilda de Mello e Souza (2003: 21) sobre o estilo de *Macunaíma*, apontada por ela como exemplo “mais perfeito” da compreensão de Mário de Andrade do desígnio da variação: a prática do cantador nordestino.

A anedota mais famosa do interesse de Mário de Andrade nos cantadores nordestinos está no encontro do poeta com o coqueiro Chico Antônio, reunião que se deu no Engenho Bom Jardim, em Goianinha, Rio Grande do Norte.<sup>80</sup> À sua maneira de construir o canto, tomando a glosa por tentativa e erro, pois fazia parte do seu processo de rememoração as “grandes falhas de memorização”, como diz Mário de Andrade (apud Mello e Souza: 2003: 22), Chico Antônio abusava das variações até o momento que o verso firmava, e a partir daí seu “canto novo” de fato se iniciava.

A maneira errante como o cantador firma seu ponto e sua insistência em sustentá-lo por longos períodos na entonação do coco era um desafio para sua inventividade. O apuro de resolver em brevidade e enrascada do

---

<sup>80</sup> O encontro aconteceu na viagem que Mário de Andrade fez pela Paraíba e pelo Rio Grande do Norte, de dezembro de 1928 a fevereiro de 1929, ou seja, quando o modernista já havia escrito *Macunaíma*. No entanto, a remissão ao coqueiro Chico Antônio por estudiosos que se dedicam a *Macunaíma*, como no caso de Gilda de Mello e Souza, se tornou exemplar do gosto de Mário de Andrade por esse tipo de invenção popular, admirada pelo poeta desde muito. Mário de Andrade se inspirou em Chico Antônio na criação do protagonista de seu romance inacabado *O café*, além de ter dedicado artigos sobre ele em sua coluna “Mundo musical”, na *Folha da Manhã*, de 19 de agosto a 23 de setembro de 1943, onde chamava os recursos poéticos do cantador de “lições” (Cavalcante, 1994). Ver também Raimunda de Brito Batista (1993) e Jorge Coli (2023).

verso seguinte desenvolveu uma poética que encantava tanto pela velocidade da conclusão quanto pelo esmero dos versos ditos – a variação de Chico Antônio se apoiava, em parte, pelo que acabara de ser dito – por ele ou por outro cantador –, e em outra parte, pelas soluções de momento. Ou seja, o verso seguinte se colocava sempre em aberto diante do suspense da alteração que poderia ou não acontecer. No entanto, algum improviso anterior por ora estabelecido se deixa igualmente perturbar pela espera de um golpe seguinte que o derrube.

É preciso ter em mente uma visão realista desse procedimento, como diz Mello e Souza (2003: 24),

o cantador não é um artista iluminado que encontra as suas soluções de improviso [no sentido de mero acaso]; é um profissional que se prepara longamente para a prova, armazenando na cabeça uma quantidade extensa e variada de conhecimentos. (...) Deste modo, o processo surpreendente de “tirar o canto novo” não representa nenhum milagre; é um fenômeno de “traição da memória” – como o chama Mário de Andrade – provocado pelo simples desejo de vencer.

A observação de Mário de Andrade sobre a memorização e a toada é instigante ao apontar que a verdadeira novidade não decorre de um golpe de originalidade isolado, mas do acúmulo de tentativas incessantes – ainda

que vacilantes – em que o essencial não é o êxito imediato, mas o próprio gesto de experimentar o retrabalho poético. Esta é a vitória. Nesse sentido, o esforço de rememorar puxa o acúmulo, pois, para construir uma unidade, é preciso passar por ela muitas vezes até que enfim se possa acertá-la. Esta é também a maneira com a qual nos esforçamos para lembrar de algo que não vem à mente na primeira tentativa. O que fazemos no ato de rememorar é construir alternativas que se aproximam do objetivo desejado até que se alcance a lembrança escondida. Essa lição força a exprimir um pensamento circular, como se fosse imprescindível renomear outra vez o ponto – que só pode ser feito ao tentar pontear por cima do canto anterior. Nesse processo, a composição se constrói pela exposição aberta da variedade dessas tentativas, que se tornam tão relevantes quanto qualquer resultado.

Cada tentativa possui valor próprio, não corrige nem anula a anterior, tampouco determina a seguinte. Mário de Andrade notou que o cantador nordestino deu lições que um olhar mais elitista sobre a escrita dificilmente acolheria: a de que o valor de um texto não reside em sua conclusão definitiva.

#### **4.3 – “Todos esses”**

Diante do posto por Gilda da Mello e Souza (2003), apontamos um recurso estilístico de Mário de Andrade em *Macunaíma* que apresenta ao mesmo tempo, como diz Raúl Antelo (1988: 258), “o processo acumulativo

da suíte e a forma estilística da variação”. Está justamente nas longas enumerações anunciadas sempre com o mote “todos esses”. Ao todo, contamos 38 ocorrências de uso do recurso, distribuídos de maneira mais ou menos coerente por toda a rapsódia, o que denota certa racionalidade da expressão, colocada intencionalmente como eixo estilístico (ver anexo 5). O motivo é sempre aplicado quando há exercício de variar diferentes nomes para a mesma coisa ou para um conjunto de coisas.

“Todos esses” é um sintagma nominal curiosamente construído a partir de uma contradição evidente. Enquanto *todos* remete à universalidade, *esses* tem sentido específico. A expressão parece guardar uma chave importante do estilo de *Macunaíma*, em que instâncias universais e particulares se imiscuem, o que pode ser também visto como uma alegoria de ação do poder político e econômico diante de minorias sociais. Quando observamos seu uso, salta a noção de abrangência, a intenção de se descrever conjuntos inteiros, completos; e, ao mesmo tempo, destacar que as partes estão consideradas, como se cada um – cada coisa, cada ser – existisse plenamente e comungasse igualmente a condição de *vivo*. “Todos esses” é um índice de como o ecossistema de *Macunaíma* – feito tanto pela selva-máquina quanto pelo indígena-citadino – se sustenta e interage de maneira radical. O que há de instigante nessa relação diz respeito à troca constante de propriedades. É uma relação extremamente porosa em que um assume a forma do outro, que se constitui tão integralmente como outrora esteve posto.

O trecho em que menos exemplares desse recurso aparecem é o último deles: “Arrancou uma montanha de timbó de açacu de tinguí de



cunambi, todas essas plantas e envenenou pra sempre o lagoão” (Andrade, 2002: 277).

Na passagem, Macunaíma se encontra contrariado pelo fato de que seus tesouros caíram no lagoão, principalmente porque, na tentativa de recuperá-los, as piranhas comeram partes de seu corpo. Irritado, resolve envenenar o rio para matar as piranhas e recuperar seus pedaços que estavam submersos. As plantas citadas por Mário de Andrade, timbó, açacu, tingui (um tipo de timbó) e cunambi, são plantas venenosas usadas por indígenas e ribeirinhos na pesca, pois intoxicam os peixes, facilitando sua coleta. Todas são palavras de origem tupi que estão, portanto, agrupadas na rapsódia como plantas venenosas usadas na pesca. Mesmo que a intenção de Macunaíma fosse mais malévola, com intuito de se livrar das piranhas para recuperar seus pertences e não exatamente de se alimentar, Mário de Andrade escondeu na passagem um artifício de sobrevivência dos povos amazônicos, além de apontar índice de inteligência sobre o uso da natureza. Seu estilo é ainda mais elogioso ao apontar muitas plantas venenosas... Digamos que uma apenas bastaria para Macunaíma se livrar das piranhas, mas aquela se tornou uma oportunidade para uma enumeração: Macunaíma não usa uma planta, mas “todas essas”.

Em outra passagem espirituosa da rapsódia, Mário de Andrade (2022: 113) utiliza esse recurso para enumerar os “macumbeiros” quando deixam a casa de Tia Ciata no Rio de Janeiro após a gira no capítulo “Macumba”: “Então tudo acabou se fazendo a vida real. E os macumbeiros, Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, As-

censo Ferreira, Raul Bopp, Antonio Bento, todos esses macumbeiros saíram na madrugada.”<sup>81</sup> Na passagem, Macunaíma se vale da incorporação de uma polaca por Exu para atacar seu arqui-inimigo Venceslau Pietro Petra à distância, num ritual que mistura diferentes profissões de fé afro-brasileiras, desde o candomblé, a umbanda e o tambor de mina (voduns). Tem tom anedótico e é bem-humorada, o que está entregue em seu desfecho. Ao incluir amigos de seu círculo íntimo e de admiração como testemunhas do ocorrido e pertencentes da trupe de Macunaíma – ressalta-se a presença do herói entre eles – os “macumbeiros” são enumerados em seu conjunto de personalidades, tornando-as figuras que andam juntas – conversam, trocam, convivem – e que tem as mesmas propriedades – pensam, criam, realizam – assim como as plantas venenosas no lagoão. “Todos esses” nos parece um recurso de agrupamento que capricha na individualidade, fazendo as vezes de uma lupa que amplia uma unidade em um conjunto, ato que se torna a oportunidade ideal para o próprio exercício da variação – a constituição formal pela recarga poética feita diretamente de uma matriz. É a maneira de Mário de Andrade pontear.

A cadeia mais extensa em que se usa “todos esses” é sobre pedras...

---

<sup>81</sup> Reproduzo aqui a identificação dos personagens feita por Luis Eduardo Veloso Garcia (2023: 8): “Temos o grande poeta Manuel Bandeira; o crítico, fundador de revistas, poeta e romancista francês Blaise Cendrars; o poeta pernambucano Ascenso Ferreira; o jornalista, diplomata e escritor Raul Bopp; e o crítico de arte Antônio Bento. (...) Do lado dos boêmios e malandros que eram considerados figuras de enorme destaque naquela época, Mário de Andrade apresenta os dois mais representativos: Jaime Ovalle e Dodô (Geraldo Barrozo do Amaral).”

Foi lá dentro e voltou carregando um grajau tamanho feito de embira e cheinho de pedra. Tinha turquesas esmeraldas berilos seixos polidos, ferragem com forma de agulha, crisólita pingo-d'água tinideira esmeril lapinha ovo-de-pomba osso-de-cavalo machados facões frechas de pedra lascada, grigris rochedos elefantes petrificados, colunas gregas, deuses egípcios, budas javaneses, obeliscos mesas mexicanas, ouro guianense, pedras ornitomorfas de Iguape, opalas do igarapé Alegre, rubis e granadas do rio Gurupi, itamotingas do rio das Garças, itaco-lumitos, turmalinas de Vupabuçu, blocos de titânio do rio Piriá, bauxitas do ribeirão do Macaco, fósseis calcários de Pirabas, pérolas de Cametá, o rochedo tamanho que Oaque o Pai do Tucano atirou com a saraleatana lá do alto daquela montanha, um litóglifo de Calamare, tinha todas essas pedras no grajau (Andrade, 2022: 92).

...em que o autor faz uma rica descrição das matérias inorgânicas brasileiras. Diferentes dos dois anteriores, este é um inventário bem mais amplo. O estilo é descrito como o da fala; ora há, ora não há vírgula entre as unidades, o que representa precipitação, pressa e, também, o pouco cuidado com as palavras, a espontaneidade do ato de rememorar. Nesse conjunto “pedras”, os grupos alternam quanto a sua constituição material,

ora são rochas, ora fósseis; ora joias prontas, ora são armas rupestres. Há ainda formas destoantes: “deuses egípcios” seriam mesmo deuses ou estátuas? E “mesas mexicanas”? O que seria o “elefante petrificado”? Mesmo descrevendo material inorgânico, Mário de Andrade não perde de vista o desenvolvimento econômico nacional, o que se representa nas “turmalinas de Vupabuçu”, uma menção direta à ambição de Fernão Dias na época das bandeiras, e nas “opalas do igarapé Alegre”, um minério muito cobiçado. A variação de Mário de Andrade levou em conta o ambiente natural, mas também sua exploração extrativista, fazendo da rapsódia um conto mítico permeado pela ideia de que seus componentes são únicos, especiais, mágicos, mas também são comprados, vendidos, negociados. A natureza tem valor, haja vista a própria ambição de Macunaíma de ir para São Paulo para ganhar dinheiro. Através da enumeração das pedras, Mário de Andrade incute não apenas seu vasto vocabulário geomorfológico, mas também o contexto social em que o ambiente ressurge, sendo igualmente forçado ao apetite do extrativismo enquanto se beneficia do capital acumulado a partir disso. Eis Macunaíma Imperador e, por isso, dono de tudo.

#### **4.4 – Autonomia da “versão”**

Nos três exemplos destacados anteriormente, observamos como o recurso “todos esses” experimenta questões indiciosas da construção poética de *Macunaíma*. Por princípio, tal recurso também alude à própria

transformação física dos personagens da rapsódia, que mudam sua aparência. A corporeidade do herói, por exemplo, que se apresenta como indígena, negro, príncipe lindo, pedra e estrela, também é índice desse mesmo procedimento de variação.

E é junto a essa habilidade estilística que uma aproximação com a noção de versão vinculante do poema processo pode ser feita. Nossa hipótese não ganharia a dimensão proposta sem a observação de como recursos sonoros moldam materialmente os discursos verbais e visuais dos objetos analisados. Assim, podemos assimilar as mudanças formais ao longo da série *A ave* como simuladoras da variação sonora experimentada em *Macunaíma*.

Para isso, apresentamos a seguir alguns enunciados teóricos do poema processo que refletem indiretamente a questão dos conjuntos e das unidades que se atrelam ao recurso de “todos esses”, nos voltando especialmente para as ideias de Moacy Cirne (1975).<sup>82</sup> Através dessa discussão, percebemos tanto a similaridade quanto as particularidades das enumerações feitas por Mário de Andrade em *Macunaíma* e as feitas por Wladimir Dias-Pino em *A ave*.

Em que medida podemos dizer que as variações em *Macunaíma* são versões, segundo os ditames do poema processo? *A ave* pode mesmo ser

---

<sup>82</sup> Nascido em São José do Seridó, Rio Grande do Norte, Moacy Cirne (1943-2014) foi poeta, crítico literário, artista visual e professor da Universidade Federal Fluminense. Foi um dos entusiastas do movimento Poema Processo e um dos principais articuladores da rede nordestina. Na década de 1970, foi editor da *Revista de Cultura Vozes*. Sua influência na editora Vozes era grande, motivo pelo qual os principais livros sobre poema processo, como o seu *Vanguarda: um projeto semiológico*, e o icônico *Processo: linguagem e comunicação*, de Wladimir Dias-Pino, foram editados por lá. É também conhecido como estudioso das histórias em quadrinhos, tema recorrente em seus trabalhos. Ver também *Revista de Cultura Vozes*, ed. 10, 1973.

descrita como poema macunaímico? A seguir, lidamos com essas perguntas.

Membro do grupo Poema Processo do Rio Grande do Norte, Moacyr Cirne foi um dos pensadores mais profícuos da febre processual. Em seu livro *Vanguarda: um projeto semiológico*, o poeta potiguar realiza um estudo de fôlego sobre as principais questões que o poema processo insere no sistema literário brasileiro, oferecendo terreno às suas ideias que cruzam semiologia e marxismo. Ali, Cirne apresenta o grupo Poema Processo como ponta de lança das atividades de vanguarda no Brasil – não apenas, o autor se esforça em distinguir seu grupo das demais vanguardas, calculando as diferenças entre elas e os riscos pelas opções contraculturais (ou, como ele preferia dizer, antiliterárias) do poema processo.

Um dos momentos mais singulares de *Vanguarda* está exatamente no exercício crítico sobre versão.

Como vimos no capítulo 3, não é exagero apontar a versão como procedimento definidor da teoria do poema processo. Ali está justamente a orientação para a continuidade, o elogio da linguagem em ritmo exponencial, a necessidade de se manter constantemente um processo em consumo e, além de tudo, seu modo principal de interação (de leitura) que está justamente na tomada da cadeia de um processo para si e no exercício do enxugamento de suas possibilidades. Se há algo que distingue o poema processo das demais vanguardas, a “versão” é seu principal sintoma. É também, nesta tese, índice da influência sonora no comportamento da imagem do poema processo.

Contudo, a versão, ao mesmo tempo que se mostra imprescindível, traz consigo uma sucessão de problemas de interpretação sobre a relação entre os exemplares e a série do poema – problemas que advêm principalmente da definição parca que Dias-Pino (1971) apresenta desse conceito tão fundamental.

Por ter em seu principal argumentador um espírito mais preocupado em provocar do que explicar, é interessante observar como os próprios membros do grupo Poema Processo lidaram com as lacunas teóricas deixadas por Dias-Pino (1971). Um bom exemplo disso está evidente em *Vanguarda*, de Moacyr Cirne.

Para construir uma lida crítica sobre a versão, Cirne (1975: 45) expõe primeiramente um problema que se coloca ante a ideia de *novidade* – uma lida incontornável ao se analisar criticamente a série de um poema:

A problemática da versão – uma novidade teórica e prática produzida pelo poema processo – aprofunda(va) o relacionamento quantidade/qualidade em termos que serviam para explicitar tanto o alto número de poemas, quanto as respostas produtivas dadas pelo consumidor/participante. Da mesma forma, Décio Pignatari e Luiz Ângelo Pinto, em 1964, trataram – ao nível da reflexão crítica – da *poética* do projeto, ou seja, da “criação de linguagens projetadas e construídas para cada situação e de acordo com cada

necessidade”.<sup>83</sup> É preciso ver que o projeto, pensado aqui, associa-se à “construção de novos conjuntos de signos”<sup>84</sup> no interior da estrutura do poema. A linguagem projetada consome-se no ato de se consumir como tal. O projeto, portanto, não é um provocador de versões (novos poemas); é um planificador de novos conjuntos de signos concretizados pelo mecanismo estético-informacional da obra.

Esse trecho é curioso, pois aparentemente Cirne está contornando algumas premissas sobre a versão para se alinhar a noção de “projeto” de Décio Pignatari e Luiz Ângelo Pinto. Dá um passo atrás na discussão, se dedicando previamente a uma ideia mais pragmática de organização de poemas. Essa premissa a partir de “projeto” pode dar a entender que as “versões” são controladas – ou seja, que, por mais que variem, não deixam de pertencer a um determinado conjunto. Nessa linha, não importa quão rebeldes sejam as versões, os “projetos” as detém.

A questão reflete um dilema sobre a representação da novidade literária na cadeia de um poema processo, quer seja a novidade da

---

<sup>83</sup> Citação ao manifesto “Nova linguagem, nova poesia”, de Décio Pignatari e Luís Ângelo Pinto, em que é feita menção a Wladimir Dias-Pino. O texto foi publicado primeiramente no *Correio da Manhã* em 25 de julho de 1964. Mesmo que Pignatari e Pinto não tenham usado a expressão “poema processo”, dizem que “continuamos, portanto, a chamar de concreta a esta poesia”, ao se referir claramente aos modos processuais reconhecendo-os sob o guarda-chuva do concretismo. O desvio do termo “poema processo” merece algum desconto, afinal o grupo Poema Processo apenas realizou oficialmente sua militância artística a partir de 1967. Ver Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari (1975: 159-171).

<sup>84</sup> Igualmente uma citação de “Nova linguagem, nova poesia”.



dinâmica reutilizável das versões (que sempre refiguram a imagem do poema), quer seja no estabelecimento da série, uma vez que é este o resultado imediato do acionamento de uma matriz. Enquanto um aspecto aponta para as formas ilimitadas, o outro diz respeito ao oposto, justamente sobre um limite de pertencimento de cada versão no conjunto serial.

Afinal, qual é a medida inovadora que caracteriza o recurso da versão? O que Cirne chama de “projeto” pode-se ler como um termo totalizante de como um poema se aciona. Em alguma medida, se parece mesmo com a noção de processo de Wladimir Dias-Pino (1971). Para uma exposição pragmática da questão, tenhamos em mente que, no jargão do poema processo, esse projeto implica a criação de uma matriz e o retrabalho contante das versões a fim que se gere uma série.

Contudo, há um fator extremamente instável nessa equação. Pela sua característica volátil, por ser radicalmente randômica, a versão torna o processo imprevisível – é tida, inclusive, como uma espécie de coringa que pode assumir qualquer outro valor dentro da cadeia. No nosso exemplo, numa dada série de um poema processo, uma versão pode assumir o lugar de uma matriz e se replicar. Pode disparar novas séries. Pode até mesmo tomar a condição de processo e se descontinuar, afinal o fato de que a versão, muito embora esteja condicionada à matriz, pode assumir qualquer um dos valores a torna, por extensão, ambigualmente descondicionada de qualquer outro valor.

A versão de um poema processo [...] se coloca, no tratamento material que recebe, em um espaço de

prática estética pensada problematicamente. É um novo poema por se desligar do projeto; é o mesmo (poema/)processo, por ser determinado pelo processo dado. Por sua vez, a versão é também um novo projeto (gráfico, visual, sonoro etc.). O que vale dizer: o poema/processo tem, no cerne de sua escrita, uma problematicidade estética específica à própria ideia de processo. Mas, através desta problematicidade, o nosso questionar resolve-se, ou se encaminha: se a versão é um novo poema por se desligar do projeto, como produto (cujo estágio de realização estará sujeito aos casos particulares de repertório, informação, realidade social) concretizar-se-á por uma fisicalidade *x* ou *y* arquitetada com signos novos – signos de ordem gráfica, visual, sonora etc. (Cirne, 1975: 52).

Cirne enfrenta o descontrolo da versão com franqueza, argumentando com certa dose de sensatez que o modelo básico do poema processo, por ser muito heterodoxo, tem dificuldade em se definir e apontar seus limites. A contradição evidente do valor da “versão” se torna um fio desencapado. É, ao mesmo tempo, item basilar de um poema processo, mas sua condição instável a deixa perturbada para ter essa importância como eixo criativo, deixando a teoria aberta demais para que algo de sua natureza seja claramente descrito: por ser tudo, a versão acaba por ser

nada. Desse modo, a autonomia da versão é tamanha que sua posição está sempre em vias de despertencimento – ou seja, a versão não é confiável, pois aparentemente se destina a “se desligar do projeto”.

Nesse sentido, é esta qualidade de estranheza da versão diante de exemplares de poemas mais fiéis à matriz que estamos chamando de *disforma*. Podemos apontar no panorama de versão de *A ave* que apresentamos no anexo 1, duas imagens que representam bem o limite do pertencimento.

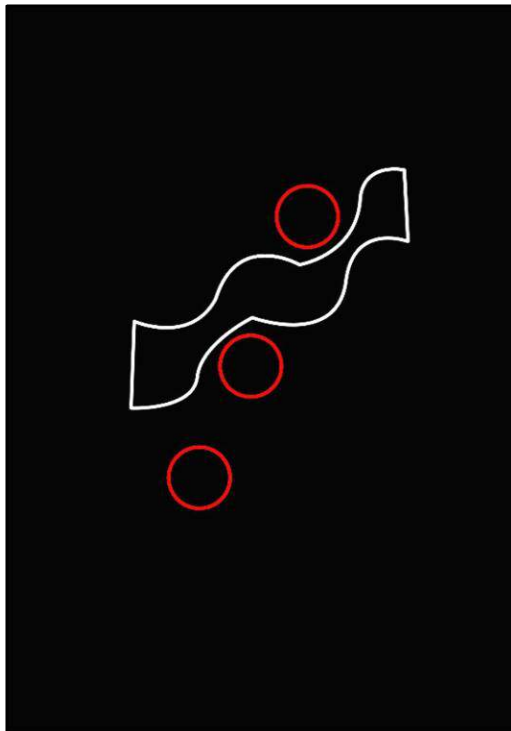


Figura 5: Anexo 1, “IMG\_029”.

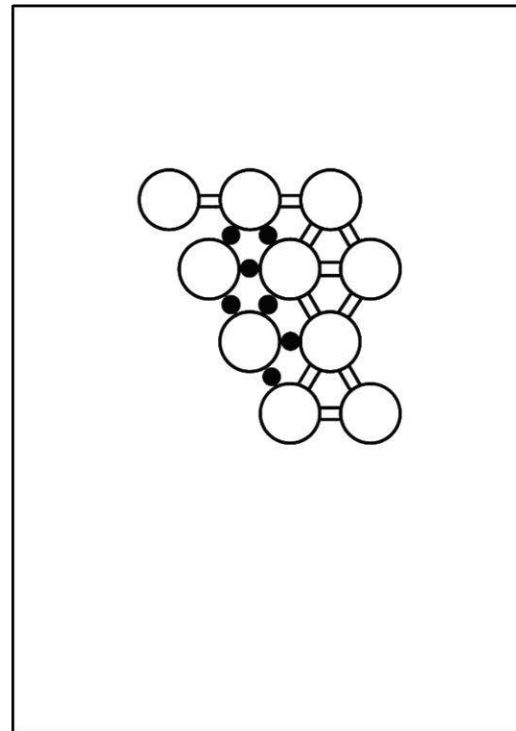


Figura 6: Anexo 1, “22a”.

Nesses dois exemplares da série *A ave*, percebemos que o exercício de retomada da inscrição se refigurou de tal forma que seu reconhecimento não é tão evidente. Talvez seja no alcance desse tipo de desfiguração do desencadeamento de um poema que experimentamos empiricamente o

esgotamento de um processo tal como prometido por Dias-Pino (1971) em seu livro teórico-testamental. Ambas as imagens, igualmente versões de *A ave*, estão prestes a se descolar do processo – se é que já não se descolaram totalmente. É justamente sobre essa característica volátil que Moacyr Cirne (1975) toma nota como uma contradição intrínseca do poema processo – um problema causado pela autonomia da versão.

Nessa direção, podemos vislumbrar que algo similar ocorre nas enumerações de Mário de Andrade. Seria, por exemplo, o item “deuses egípcios” uma *disforma* da série das “pedras” destacada anteriormente? Ao pontear as enumerações em *Macunaíma*, retomando o ponto do cantador nordestino como recurso de estilo, Mário de Andrade também inclui variações nas unidades que destoam do conjunto ao qual pertencem. Obviamente, a cadeia mais longa de enumerações permite ao autor maior quantidade das variações, pois quanto mais oportunidades para variar, mais destoante o canto pode soar.

Uma ilustração racional desse estilo a partir da variação está na enumeração do conjunto “leis”, em que o narrador conta uma anedota que tem respaldo no mito do surgimento do ânus, descrição originária que, em *Macunaíma*, vira motivo de humor.<sup>85</sup> Nessa passagem, Macunaíma está passeando em um dia de feriado em São Paulo com a alemã Fräulein, que, encantada com os galanteios do herói, pede para colocar uma margarida em seu “puíto” (Andrade, 2022: 152). Antes, Macunaíma usa a palavra “puíto” como sinônima de “botoeira”, quando se viu atrapalhado com a expressão “orifício”, pois esta era uma palavra desconhecida pelos

---

<sup>85</sup> Sobre a lenda do “Pu’iito, como as pessoas e os animais receberam o seu ânus” recolhida por Theodor Koch-Grünberg, ver Eduardo Viveiros de Castro (2011).

indígenas. Ao perceber que “puíto” era uma expressão tida como deseducada na cidade grande, como se fosse um palavrão sinônimo de ânus, o narrador se sai com uma explicação que a coloca como uma palavra de origem latina.<sup>86</sup>

Mas o caso é que «puíto» já entrara pras revistas estudando com muita ciência os idiomas escrito e falado e já estava mais que assente que pelas leis de catalepse elipse síncope metonímia metaforia metátese próclise prótese aférese apócope haplologia etimologia popular todas essas leis, a palavra «botoeira» viera a dar em «puíto», por meio duma palavra intermediária, a voz latina «rabanius»<sup>87</sup> (botoeira-rabanius-puíto), sendo que rabanius embora não encontrada nos documentos medievais, afirmaram os doutos que na certa existira e fora corrente no sermo vulgaris.

Essa passagem bem-humorada classifica forçosamente “botoeira-rabanius-puíto” como palavras pertencentes a uma mesma classe semântica. No entanto, suas unidades não têm nada a ver uma com a outra. Além do mais, a enumeração que sustenta esse argumento malicioso é dada através de um conjunto de classificações gramaticais e ortográficas

---

<sup>86</sup> Sobre apropriações da cultura latina em *Macunaíma*, ver Fabrício Sparvoli (2024).

<sup>87</sup> “*Rabanius*” é um neologismo de Mário de Andrade, uma troça com o substantivo “rabo”. O próprio narrador entrega a invenção da palavra, dizendo que não é encontrada nos “documentos medievais”.

dos termos científicos que caracterizam mudanças fonéticas – mudanças essas de “sermo vulgaris”, ou seja, de caráter popular.<sup>88</sup> Nessa direção, seja qual for o caminho que leva a “botoeira” ao “puíto”, se deu principalmente de boca em boca. A mudança de uma palavra até a outra se revela evidentemente por uma emissão sonora transformada pelos tempos.

A ironia em listar as expressões da gramática, agrupando-as também por sua sonoridade, com no caso do dístico “próclise prótese”, faz das “leis” também material cantado. Para o nosso estudo, essa passagem igualmente guarda um sabor: Mário de Andrade indicou alguns artifícios da linguagem que contribuem diretamente para a variação do vocabulário. Como se estivesse pendurando um alerta para a afetação sonora que pode acontecer nos exercícios de repetição.

Afinal, na ponte que fez com que “rabanitius” desse em “puíto”, uma extensa cadeia de refeitura, de tentativa e erro, de falhas de memória foram praticadas cotidianamente, moldando extensas preliminares em cadeia, até que uma etapa final estivesse – momentaneamente – cumprida.

Essa anedota retoma nossa discussão anterior sobre “versão”, quando pensamos sobre as unidades que despertencem ao seu conjunto.

---

<sup>88</sup> Segundo o *Dicionário Houaiss*, *síncope* é “desaparecimento de fonema(s) no interior de vocábulo”; *metafonia* é a “modificação do timbre de uma vogal da raiz ou de um sufixo derivativo por assimilação à vogal de um sufixo flexional”; *metátese* é a “mudança linguística que consiste na troca de lugares de fonemas ou sílabas dentro de um vocábulo, p.ex.: *depredar* > *depedrar*”; *prótese* é um “acréscimo de um elemento fonético (sílabas ou som) no início de um vocábulo, sem alteração do significado, p.ex.: *abagunçar*, de *bagunçar*”; *aférese* é o “processo de mudança linguística que consiste na supressão de fonema(s) no princípio do vocábulo, p.ex., de *enojo* formou-se *nojo*”; *apócope* é a “mudança fonética que consiste na supressão de um ou vários fonemas no final de uma palavra (p.ex.: *cine* por *cinema*; *bel* por *belo*)”; *haplologia* é o que acontece “no interior do vocábulo, mudança linguística que consiste na supressão de uma de duas sílabas iguais ou semelhantes, contíguas, p.ex.: *semínima* por *semimínima*; *tragicomédia* por *tragicocomédia*; *idolatria* por *idololatria* etc.”; por sua vez, *metonímia* é a “figura de retórica que consiste no uso de uma palavra fora do seu contexto semântico normal, por ter ela significação com alguma relação objetiva, de contiguidade, material ou conceitual, com o conteúdo ou o referente ocasionalmente pensado”.

Estaria Mário de Andrade acenando para Moacyr Cirne? Um aceno que aparentemente Cirne não notou?

A maneira com que Mário de Andrade lidou com o som e suas capacidades poéticas tornou-o capaz de antever o que Dias-Pino (1971: s/p) chamaria de “versão”: “teste de funcionalidade; possibilidades de situações: números de combinações; estrutura levada à condição de processo”. Em *Macunaíma*, vemos como as enumerações agrupam conjuntos, por vezes, de unidade similares, e outras de itens destoantes, assim como acontece na série *A ave*. Seu modelo toca tangencialmente a questão da versão de um modo tão coincidente que nos parece uma grave falha de observação que os poetas do grupo Poema Processo, principalmente Moacyr Cirne, nunca tenham anotado sobre os procedimentos de Mário de Andrade. Sua música, por conseguinte, não apenas nos lega um modo serial de construção poética – mais importante, nos mostra como o som pode se tornar o meio de transformação das formas ilimitadas, o que representa decisivamente, sob égide da versão, um modo de leitura dos poemas processo.

#### **4.5 – Poema macunaímico**

Em um dos trechos em que Mário de Andrade (2022: 233) pontuou enumerações usando o recurso “todos esses” estão os “faladores”...

A [nuvem] ruivor veio vindo veio vindo e era o bando de araras-vermelhas e jandaias, todos esses faladores, era o papagaio-trombeta era o papagaio-curraleiro era o periquito cutapado era o xará o peito-roxo o ajuru-curau o ajuru-curica arari ararica araraúna araraí araguaí arara-taua maracanã maitaca arara-piranga catorra teriba camiranga anaca anapura canindés tuins periquitos, todos esses, o cortejo sarapintado de Macunaíma imperador.

...em que narrador ajunta uma coleção de papagaios. Nesse trecho, Macunaíma está voltando de São Paulo, por passagem pelo rio Araguaia, em sua marcha de retorno ao rio Uraricoera. Ali, o herói se percebe imperador, admirado com seus feitos e posses, e percorre o território exitoso, propondo solução de problemas para a vida do “povo goiano” e deslumbrando-se com suas riquezas e poderes. A opulência da imagem chega ao ápice com a saudação dos papagaios, que ciceroneiam Macunaíma em estado de graça, o cercam em folia, conduzindo-o de volta ao Mato Virgem.

A menção à fala dos papagaios prenuncia o desfecho da história. No epílogo, em uma cena de rara habilidade literária, Mário de Andrade se insere na ficção e se apresenta como o narrador da rapsódia após confessar tê-la ouvido de um papagaio; este, por sua vez, conta que ouviu de Macunaíma seus feitos, então recontou ao homem-narrador e “abriu asa rumo a Lisboa” (Andrade, 2022: 287).



Duas particularidades nos são especialmente relevantes nessa passagem: a primeira, a descrição de que aquele papagaio se expressa numa “fala mansa, muito nova, muito!”; e outra, a assunção do narrador – Mário de Andrade revelado – a cantador, quando diz, após ouvir a história do papagaio: “ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente” (Andrade, 2022: 286-287).

Essa cena não reflete apenas uma homenagem ao êxito do cantador nordestino, principalmente aquele que o faz tornar a si personagem de seus pontos, mas guarda, para nós, um atributo a mais: o papagaio é, pois, uma ave. Não apenas, uma ave portadora de uma “fala muito nova” que passa adiante seus desígnios e que espera, por conseguinte, que a tarefa da recontação recém-compartilhada siga seu destino.

Seria forçosa nossa intuição de que aquele papagaio guarda um pouco do devaneio de *A ave* de Dias-Pino? Nos aproveitemos, pois, desse acidente, porque o desfecho de *Macunaíma* nos parece uma janela aberta para toda a discussão que prometemos nesta tese e que, aqui, encontra seu corolário.

A imagem marioandradiana explora a condição do papagaio de imitar a voz humana, sendo *grosso modo* uma ave que fala. No entanto, a repetição é por vezes ruidosa, em outras, mais certa. A depender do papagaio, mistura de palavras podem ocorrer, assim como imitações malsucedidas. Curiosamente, no livro-objeto *A ave*, a trajetória das linhas retas revela em seus vértices as sílabas que, somadas, indicam os versos que compõe o poema. Diante disso, nos torna inevitável uma comparação

a contrapelo de que Dias-Pino também criou uma ave cuja particularidade intrínseca está a fala, igualmente uma “fala muito nova”, que se constrói na repetição, como se a leitura só fosse possível após se perceber condicionada pelo que está proposto primeiro no acompanhamento das linhas, depois na emissão verbal.

Pois bem, como propomos em nossa hipótese, essa fala, por conseguinte, não se resume à emissão. Trata-se de uma espécie de oroboro sonoro cuja emissão consome a forma, ou seja, seu exercício dá sentido a um estratagema curioso em que o *som* consome o *som*. Este é o nosso destaque principal quando usamos desse estratagema para pensar o comportamento das imagens do poema processo, cujo “barulho visual” (Nancy, 2014) não diz respeito apenas à emissão, mas ao modo sonoro de representação, cujas chaves determinantes para a modulação do som, como *duração*, *infinitude* e *momento* se mostram tão importantes na constituição material do poema.

Ou seja, o que se arrisca em nossa hipótese é a percepção de que é a sonoridade a motivadora da criação das séries cujo resultado fundamental reside nas formas ilimitadas. Constatá-las em obras de magnitude tão diversas como *A ave* e *Macunaíma* se mostra como mais um índice do extremismo criativo encampado por Wladimir Dias-Pino e Mário de Andrade, que aqui estudamos como a autonomia da versão – e ali está a rebeldia formal que propulsiona nossa visão.

Desse modo, percebemos o som regente da plasticidade e suas possibilidades formais – que não são poucas. Não precisamos, contudo, reduzi-las a um ou outro enunciado definidor. Talvez seja necessário,

conforme nos lega Wladimir Dias-Pino e Mário de Andrade, erguer nosso pensamento por teorias lacunares ou hesitosas, em que os desditos funcionam como explicação mesmo com suas insinuações imprecisas, pois, aprendemos nesta jornada, a desconfiança é também uma qualidade sonora. É diante de sua manifestação que nos despimos da precisão para que nos encontremos arejados o suficiente para observar os poemas que nos encantam. A infinitude se mostra então em um arco palpável. Restamos construir o arco e flechar.

Nesse sentido, nossa indicação de *A ave* como poema macunaímico se faz na expressão da refeitura constante, que, muito embora se apresente em imagens, partem da sonoridade como estímulo e atributo constitutivo. Nossa hipótese, contudo, somente se torna mais facilmente observada quando temos Mário de Andrade como aliado argumentativo das formas sem fixidez, sem referência e sem objetividade. Sua teoria e prática nos permitem ampliar os usos de Macunaíma, pesando-o também como motor estilístico e como mapa de procedimentos.

Ou não seria o relato de Dias-Pino (2017: 17), ao responder à pergunta de Evandro Salles de como surgiu a ideia para escrever *A ave*, um momento de encontro único com a mística natural que também encantou Mário de Andrade...

A garça é um bicho muito arisco e pernalta, com o peso fica desequilibrada, para aterrissar é muito complicado. Há muitos pássaros lá no Pantanal que são tão pesados, um verdadeiro tanque caindo. A garça tem essas pernas, precisa de uma técnica especial de

pousar. Ela vai voando e, de repente, perde o voo e faz assim [junta as mãos uma na outra], senão quebra a canela. Eu ficava olhando as aves, ela veio, eu estava olhando aquele pássaro branco, de repente pousou e desapareceu na areia branca. Eu pensei o seguinte: poxa, se o branco engole o branco e eu sempre trabalhei com o branco por causa do intervalo, eu deveria fazer um livro que se autoconsumisse e desaparecesse, que ele mesmo se desmanchasse, se autodevorasse, daí eu fiz *A ave*.

...Não seria esta ave também uma habitante do Mato Virgem?

## 5. Anexos

Nos anexos 1, 2 e 3 apresentamos o material de trabalho deixado por Wladimir Dias-Pino. O anexo 1, com as versões de *A ave*, e o anexo 2, com uma simulação vetorizada das páginas do livro-objeto *A ave*, editado originalmente em 1956, configuram material preparado pelo poeta para a exposição *O Poema Infinito* de Wladimir Dias-Pino, Museu de Arte do Rio, com curadoria de Evandro Salles, em 2016. No anexo 3 exibimos croquis feitos à mão e que foram escaneados. Apenas uma minoria, exposta no começo da série, foi de fato vetorizada. As demais são reproduções conforme originalmente desenhadas. Esse material precioso nos fornece uma visão exclusiva da maneira como Dias-Pino pensava o espaço e o proveito de suas séries. Nos três primeiros anexos descrevemos abaixo de cada imagem o nome da pasta e do arquivo de cada poema conforme deixado por Dias-Pino em seu repositório digital. O escaneamento e a vetorização dos poemas foram feitos pelo sobrinho e assistente de Dias-Pino, Domingos Octavio Dias Ferran Souza.

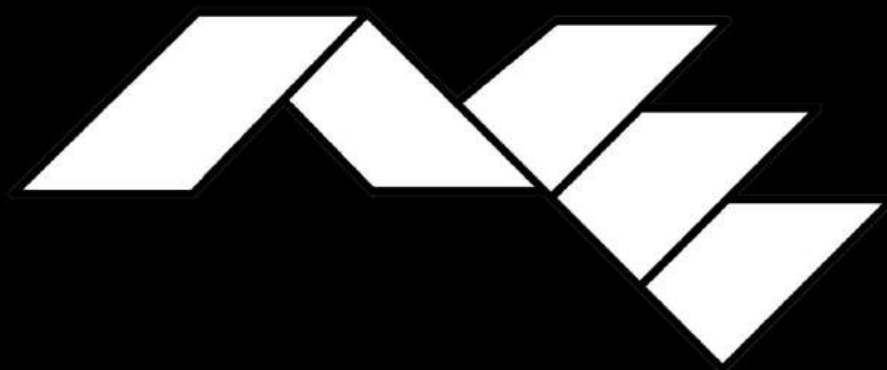
No anexo 4 estão as versões de *A ave* realizadas pelo poeta Falves Silva, participante do grupo *Poema Processo* do Rio Grande do Norte desde os anos 1970. Foram reproduzidas a partir de uma brochura autoeditada pelo poeta que reúne suas versões de *A ave* e que contam com tratamento de imagem, feito especialmente para esta tese, de Isabella Carvalho.

No anexo 5 apresentamos nosso fichamento sobre as ocorrências de “todos esses” em *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

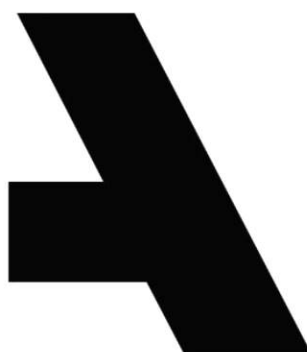
**Anexo 1: Versões de A ave**

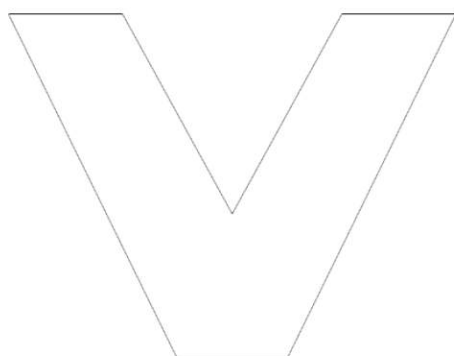








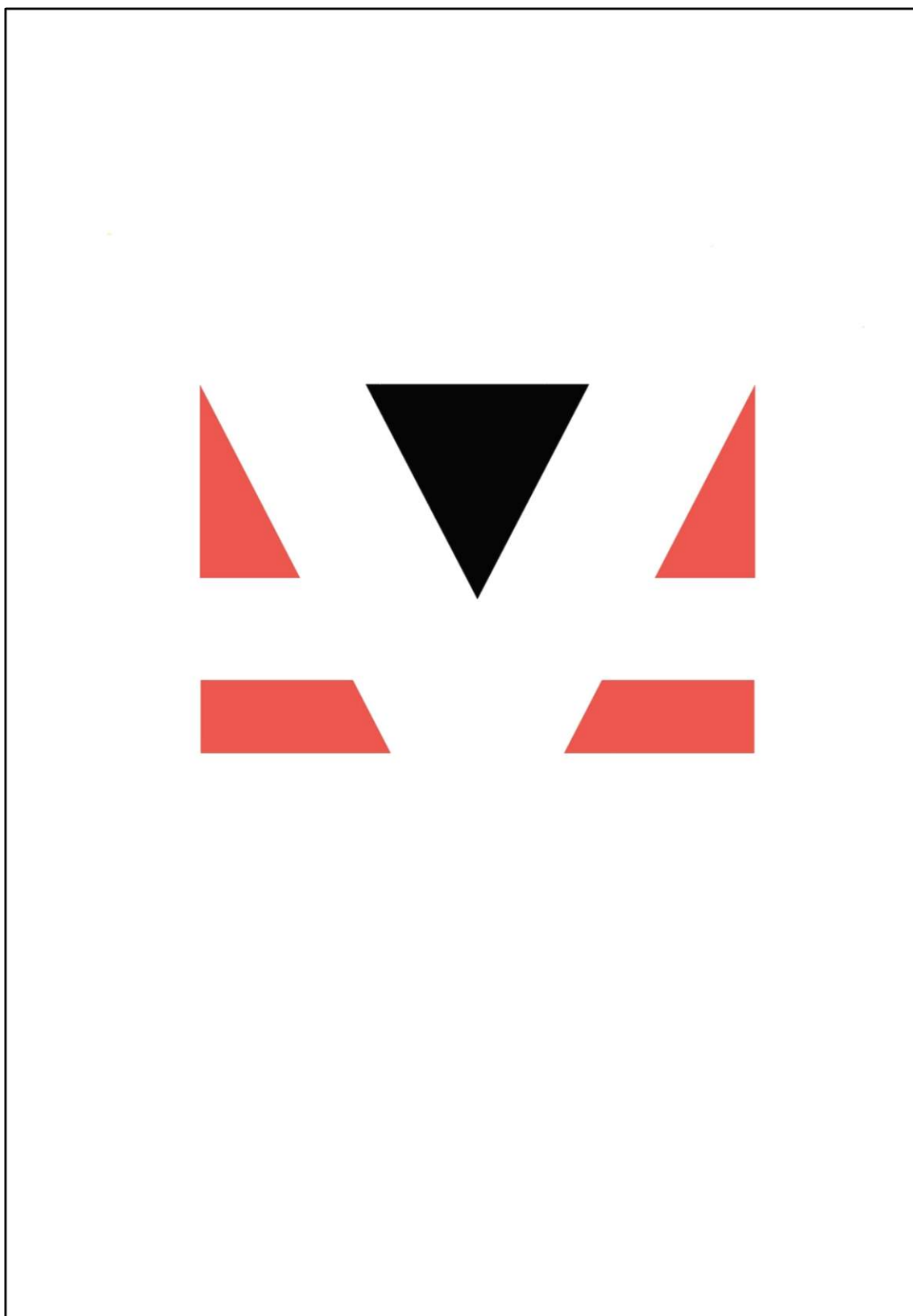






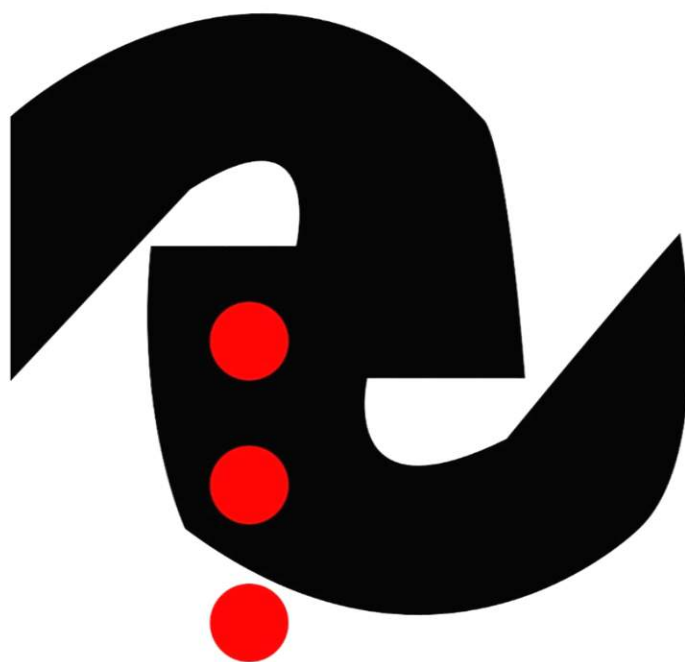




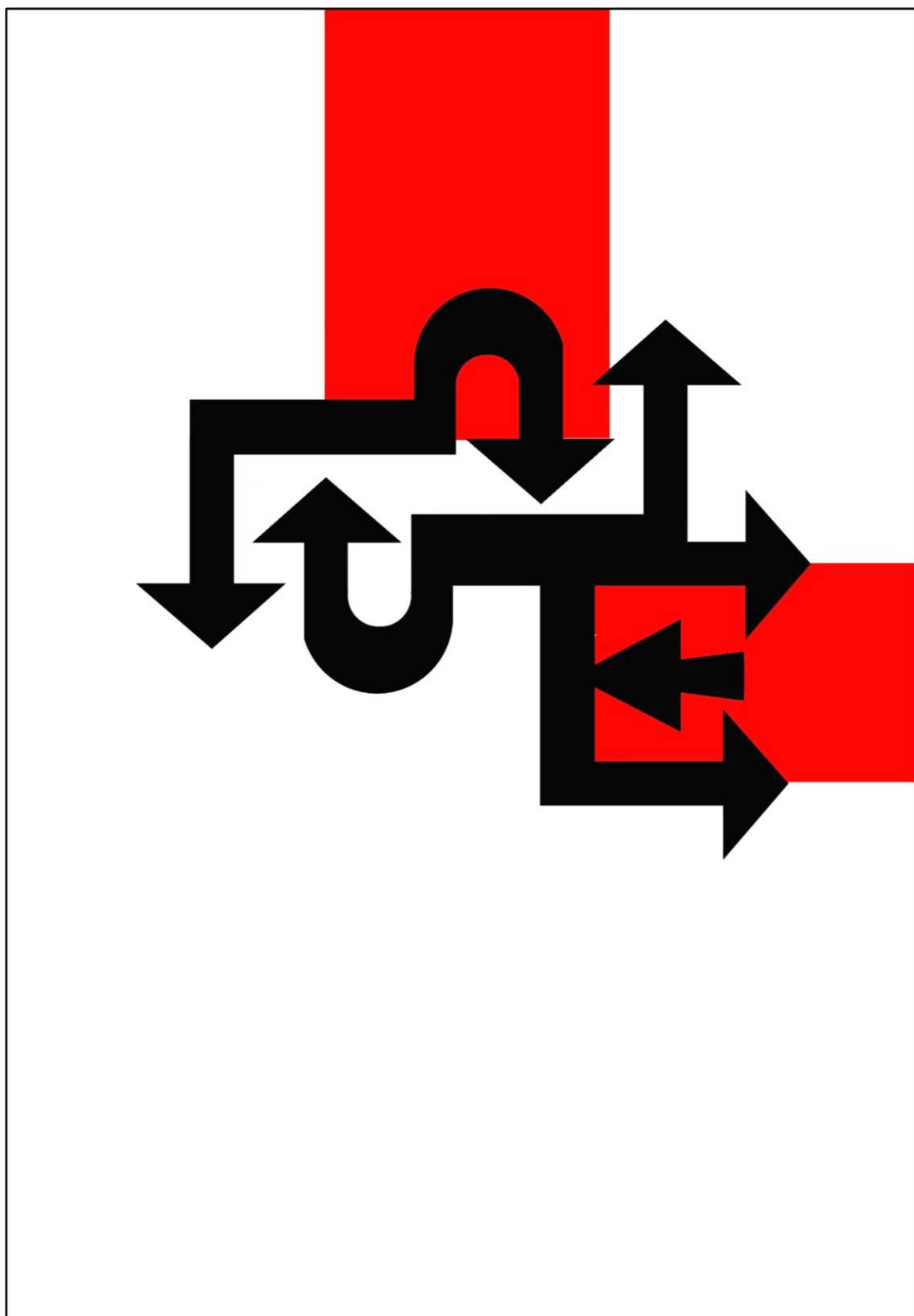




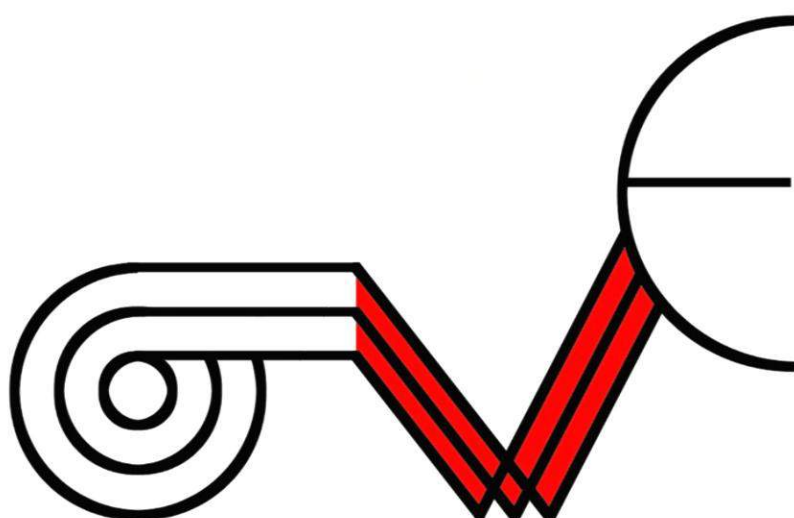


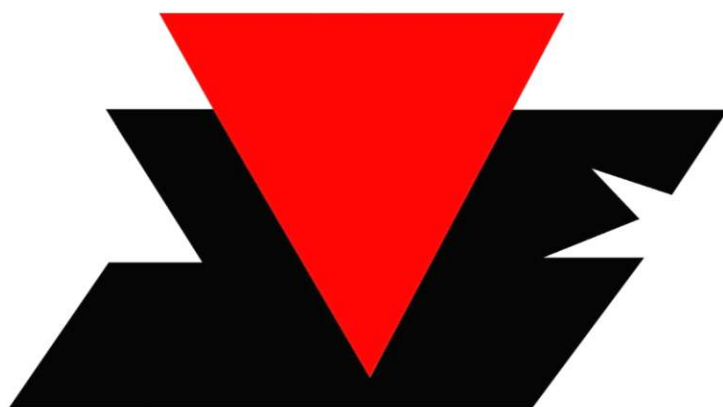


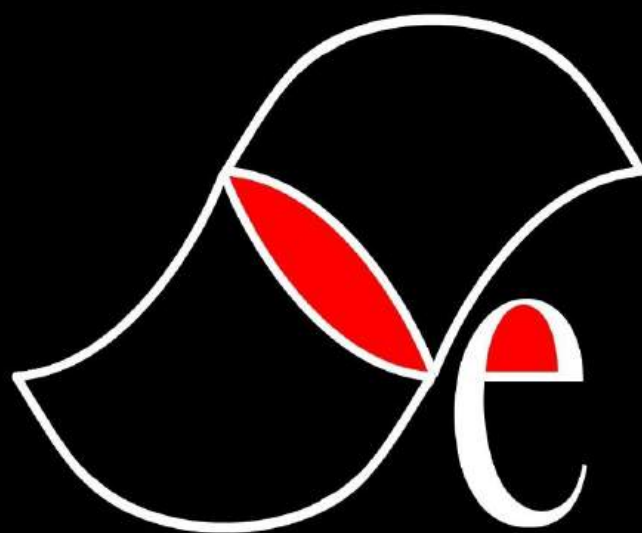


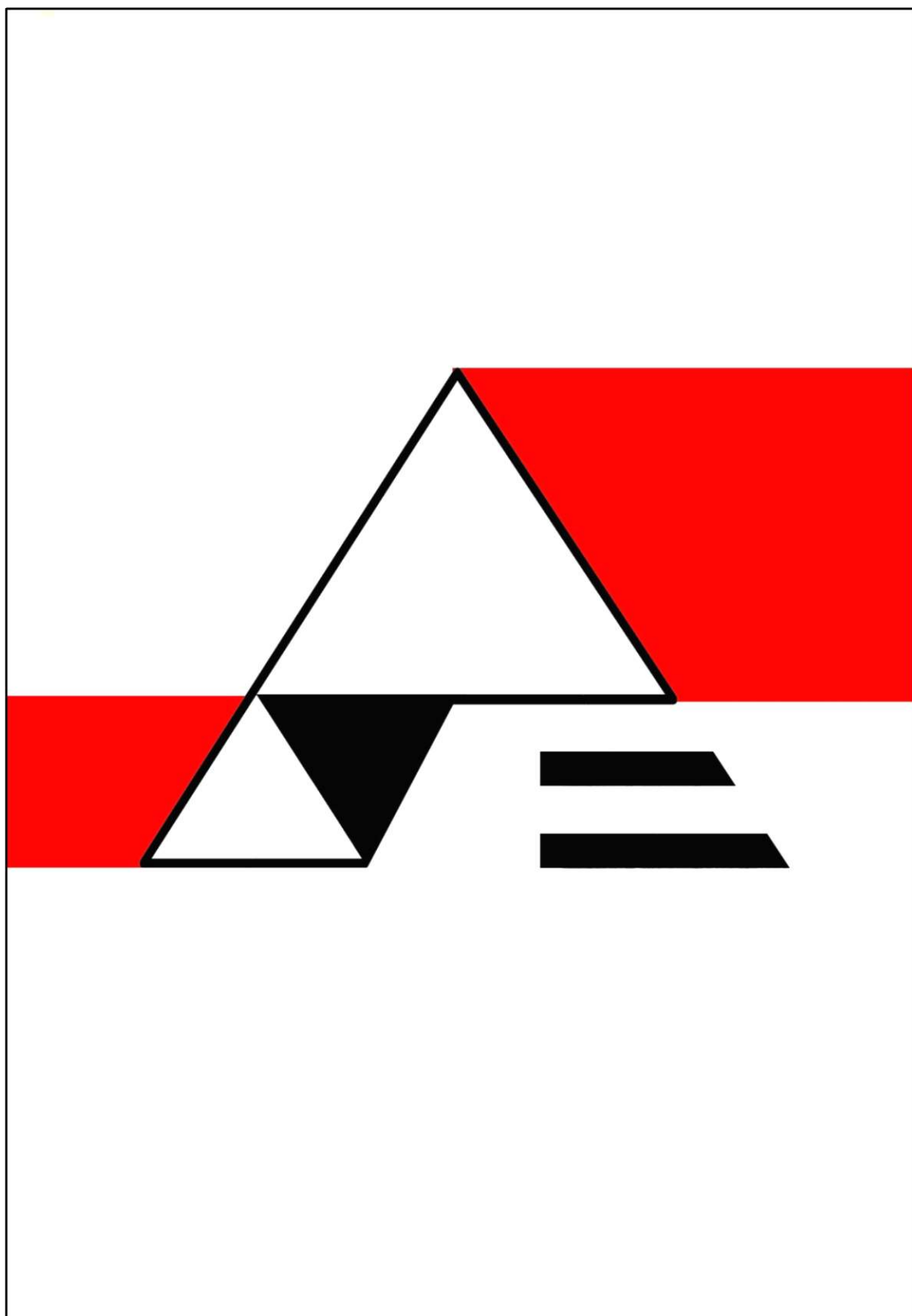


Pasta: Pasta geral  
Arquivo: 10d

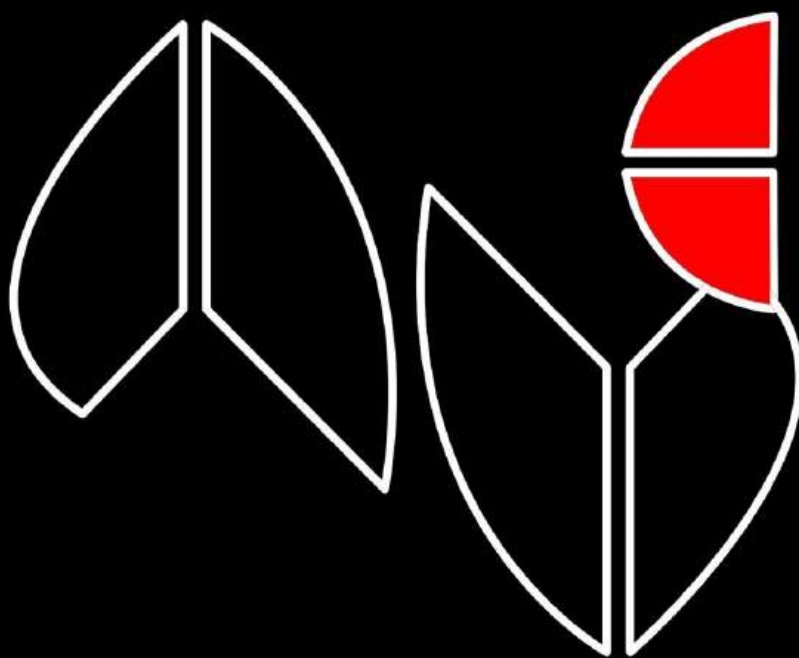


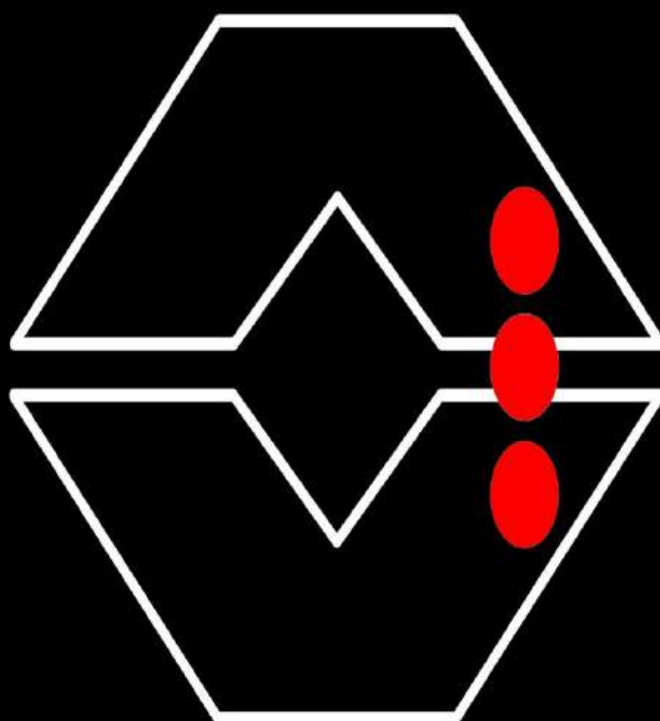


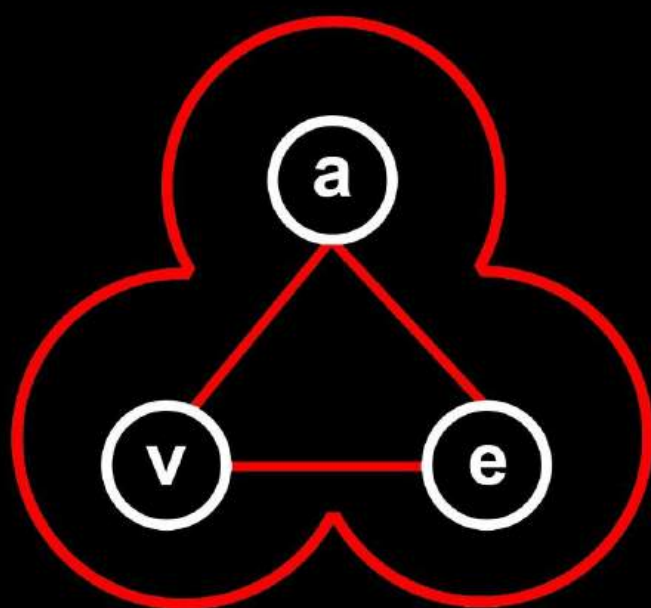














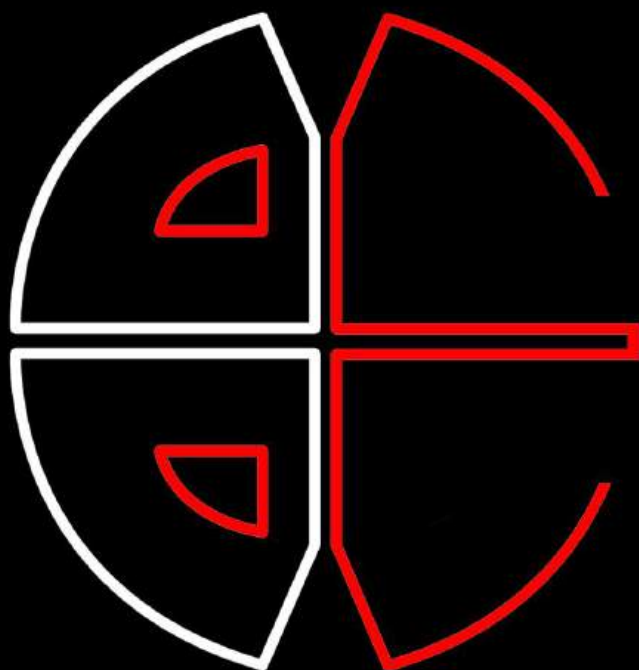


The image features the lowercase letters 'are' in a bold, stylized font. The letters are filled with a vibrant red color and have a thick white outline. They are set against a solid black background, creating a high-contrast, graphic effect. The 'a' has a circular counter, the 'r' has a curved shoulder, and the 'e' is a simple, rounded shape.



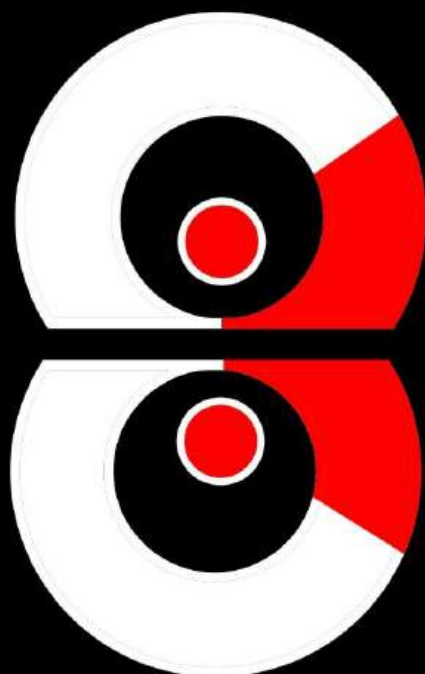


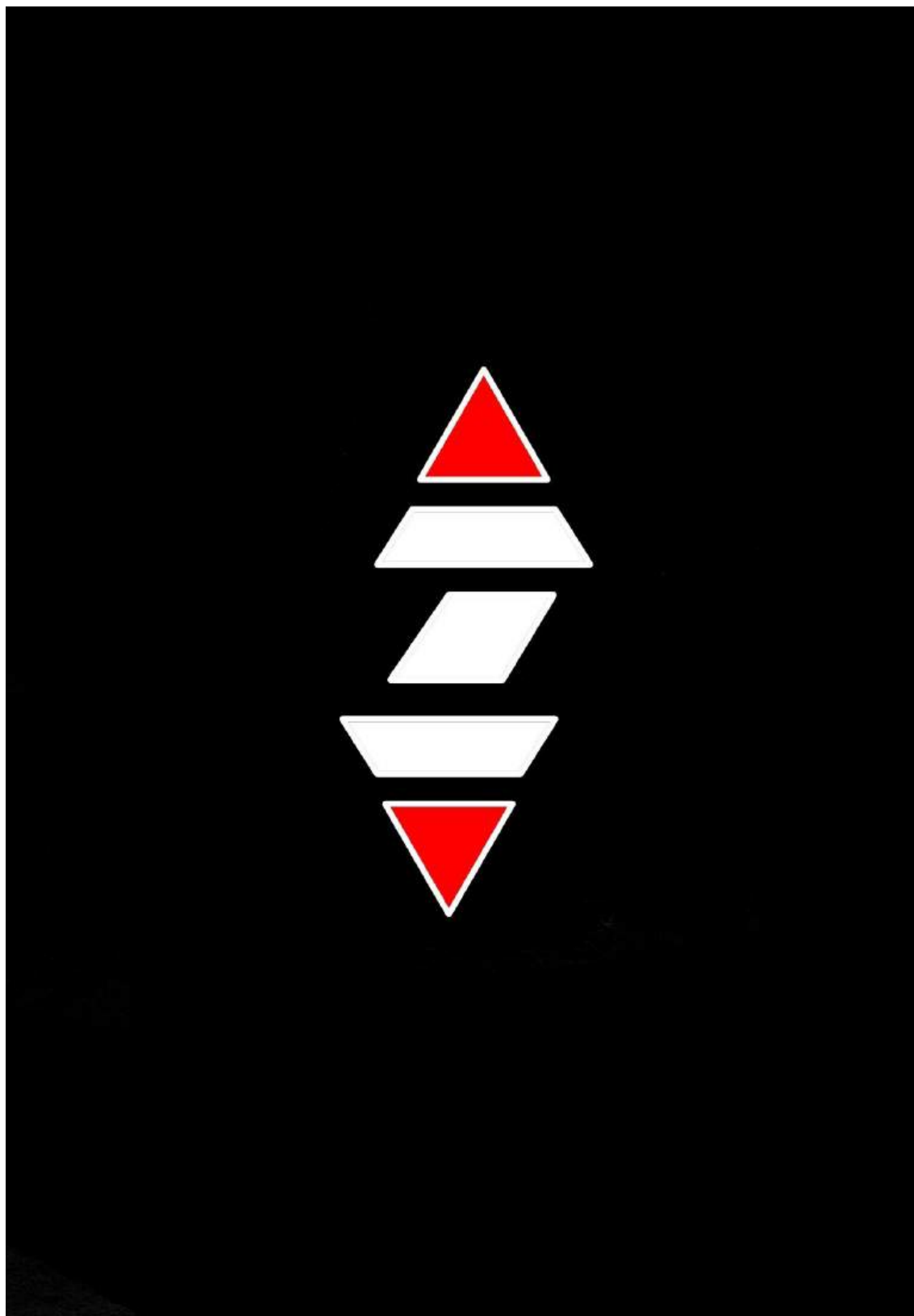




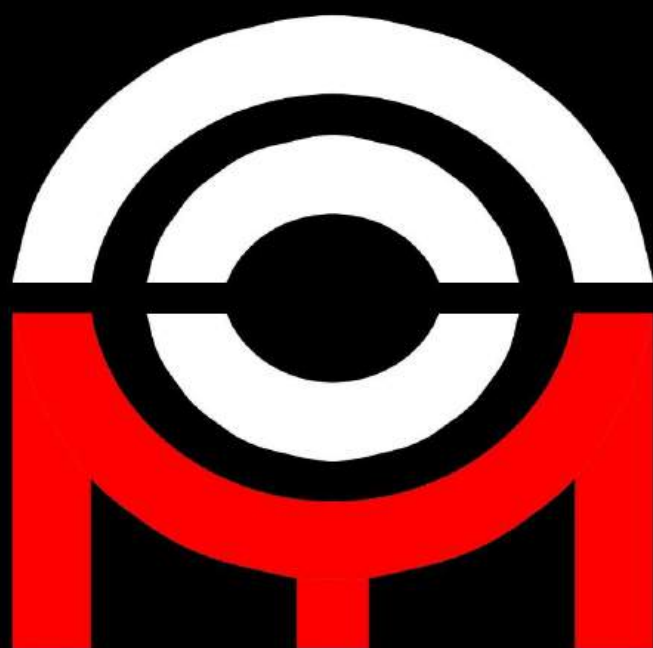


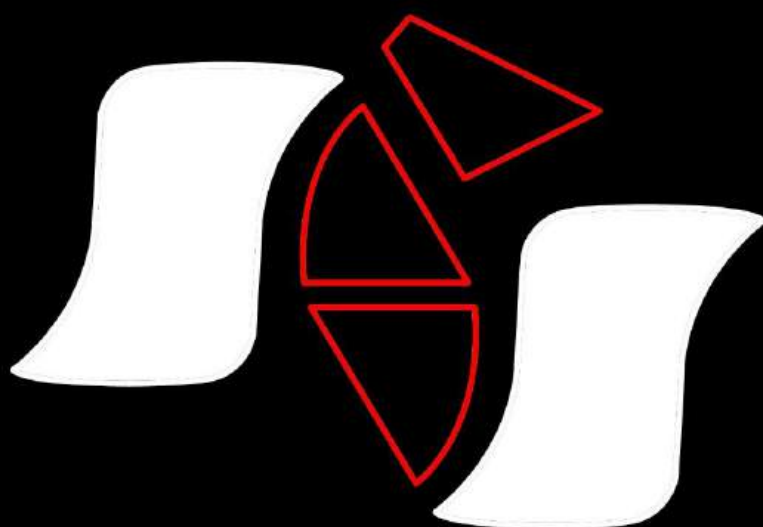






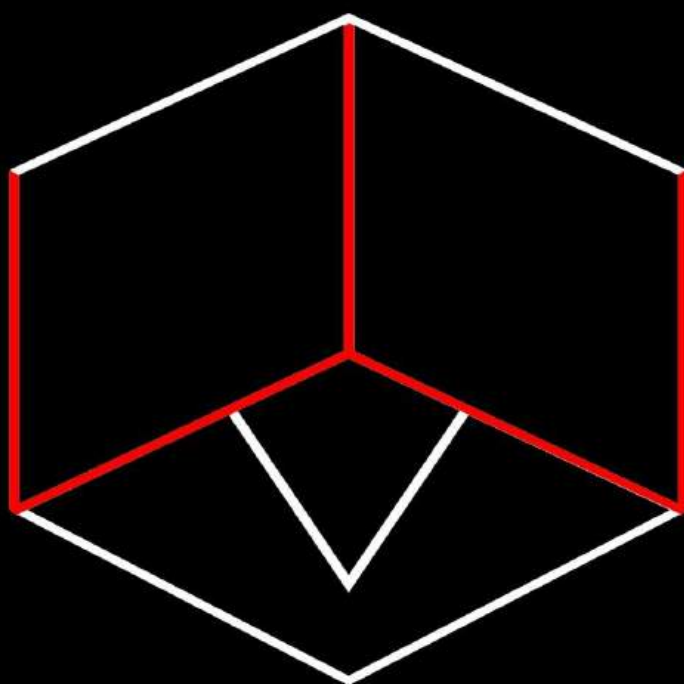
Pasta: Pasta geral  
Arquivo: 12d









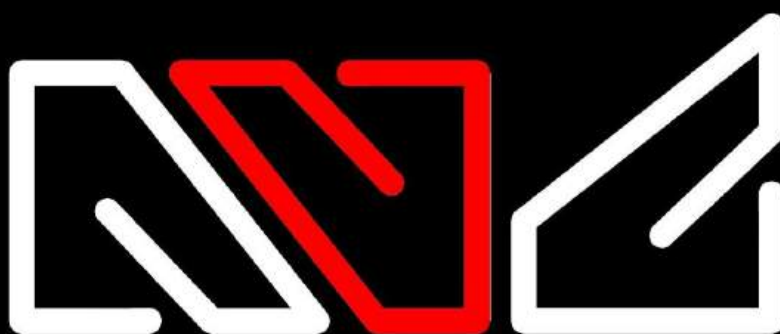


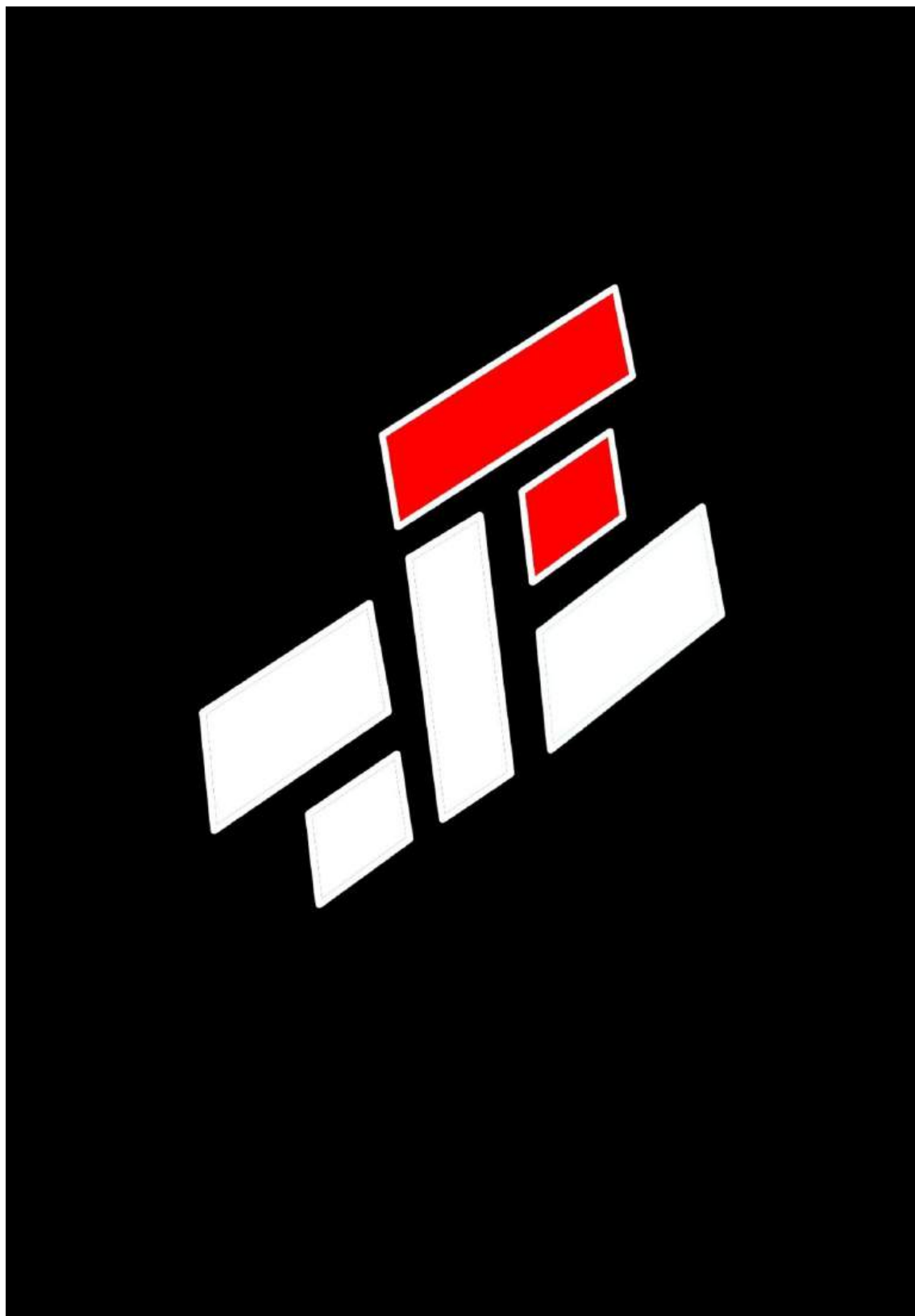










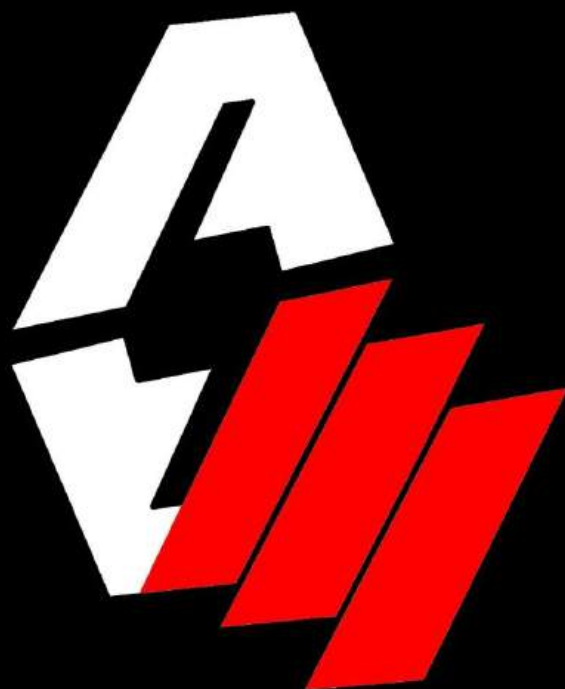


Pasta: Pasta geral  
Arquivo: 18a

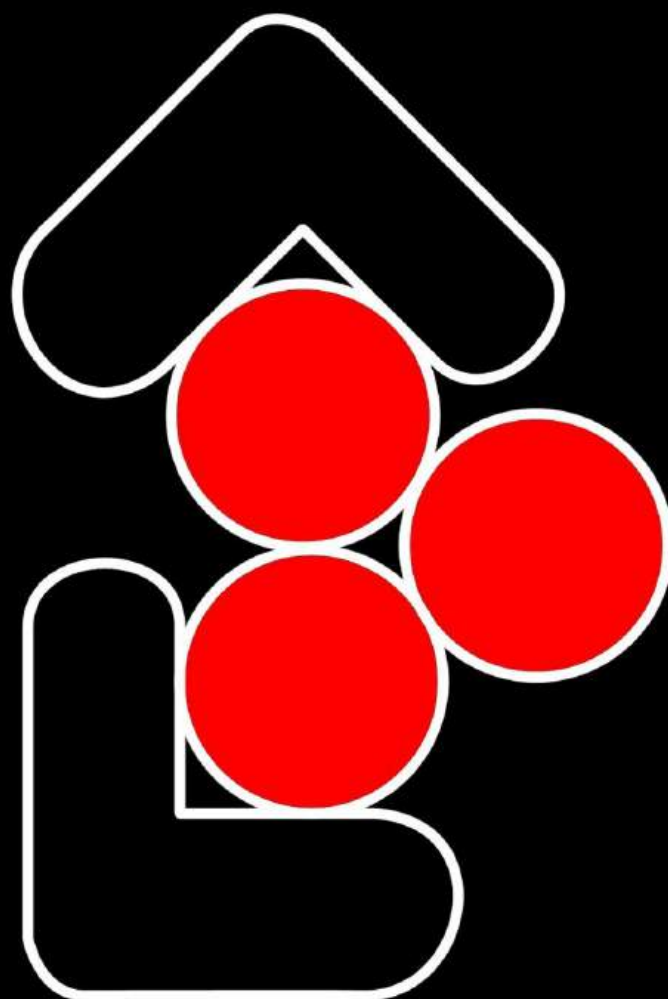


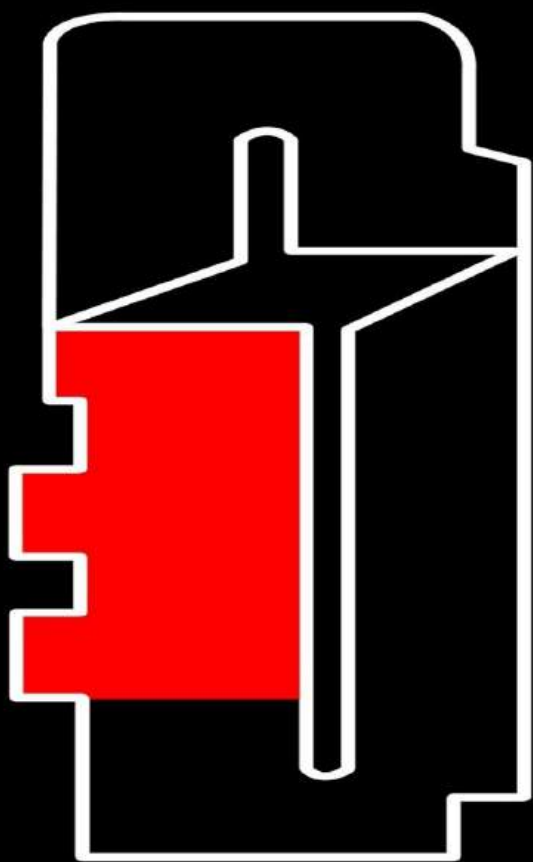




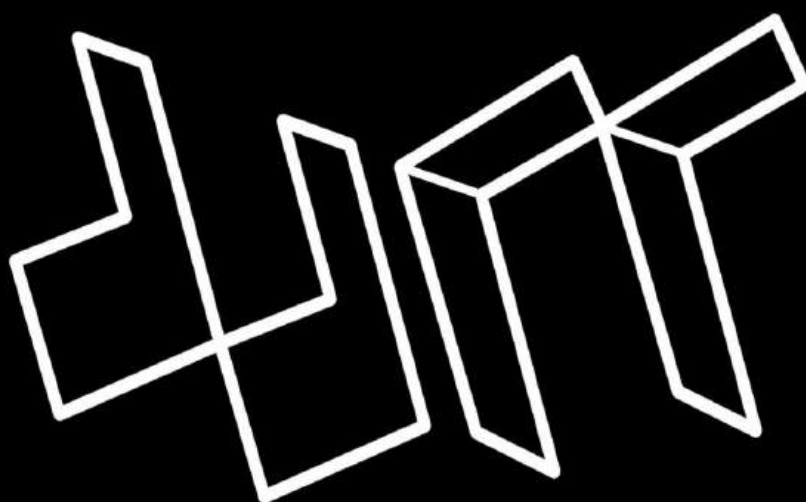






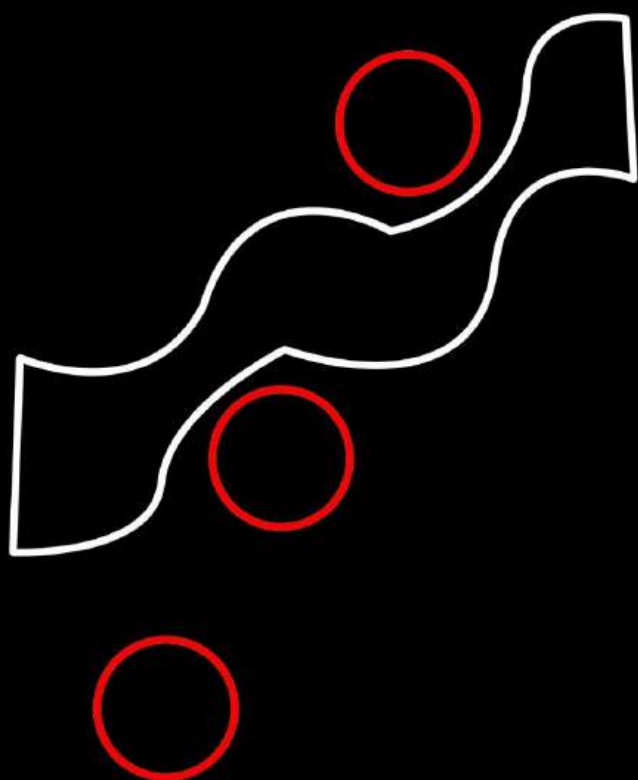


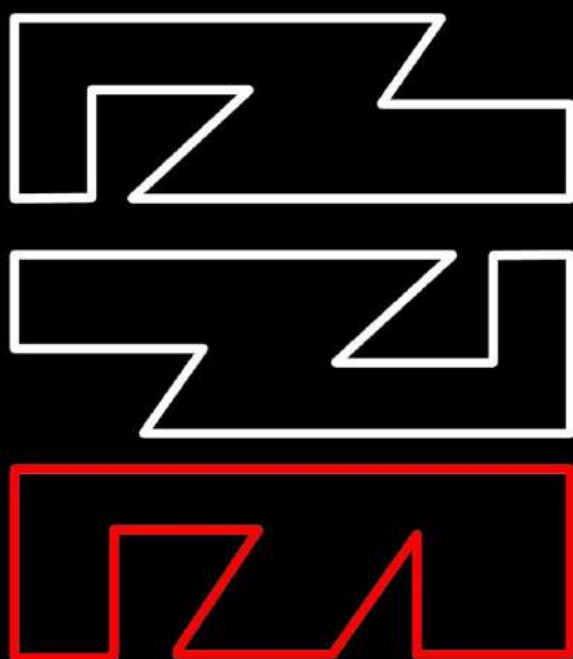




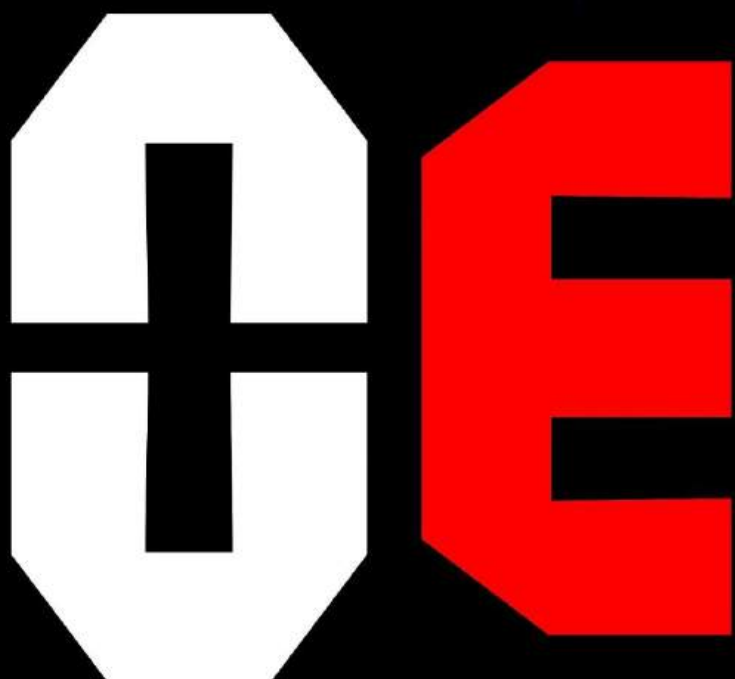


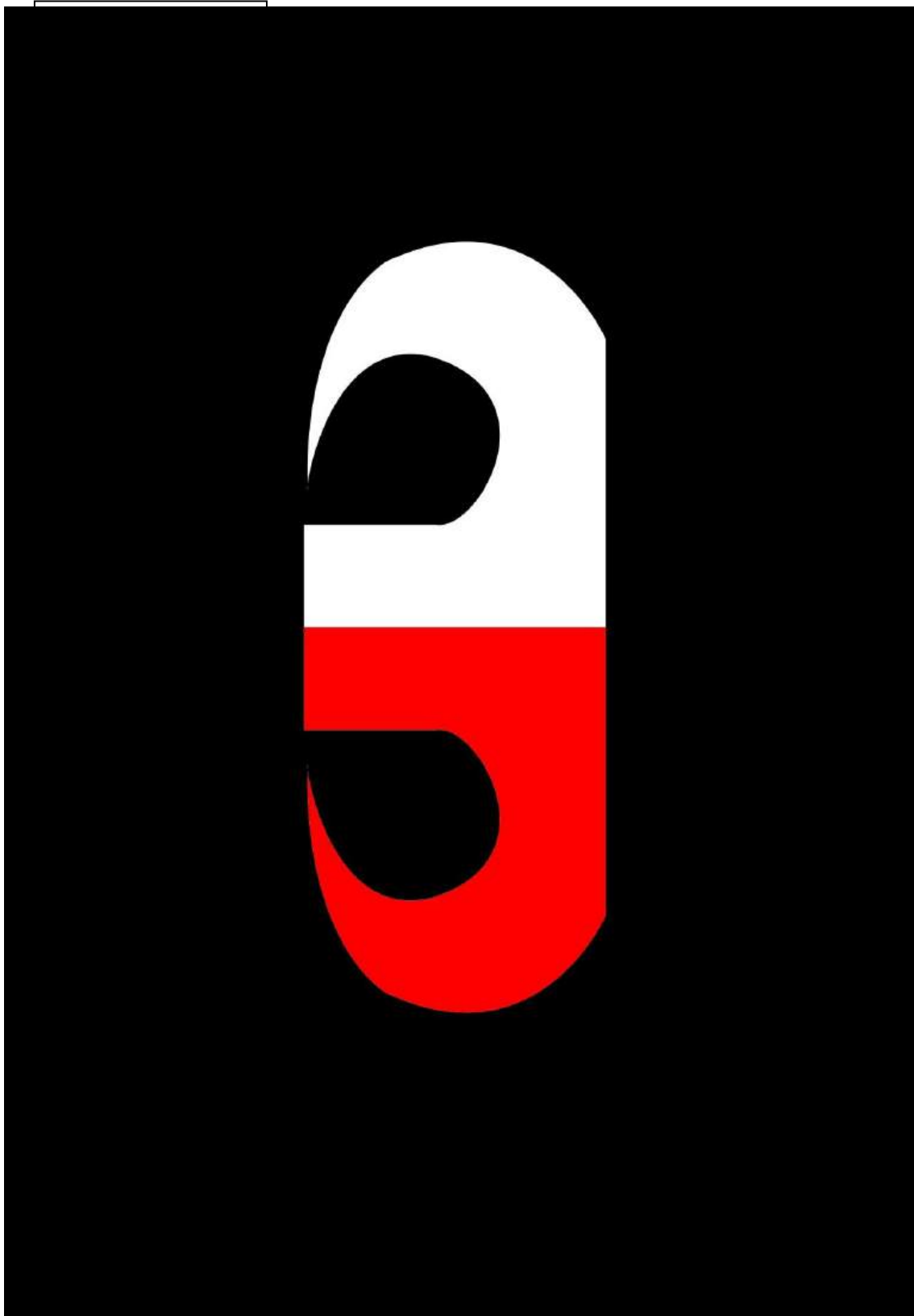


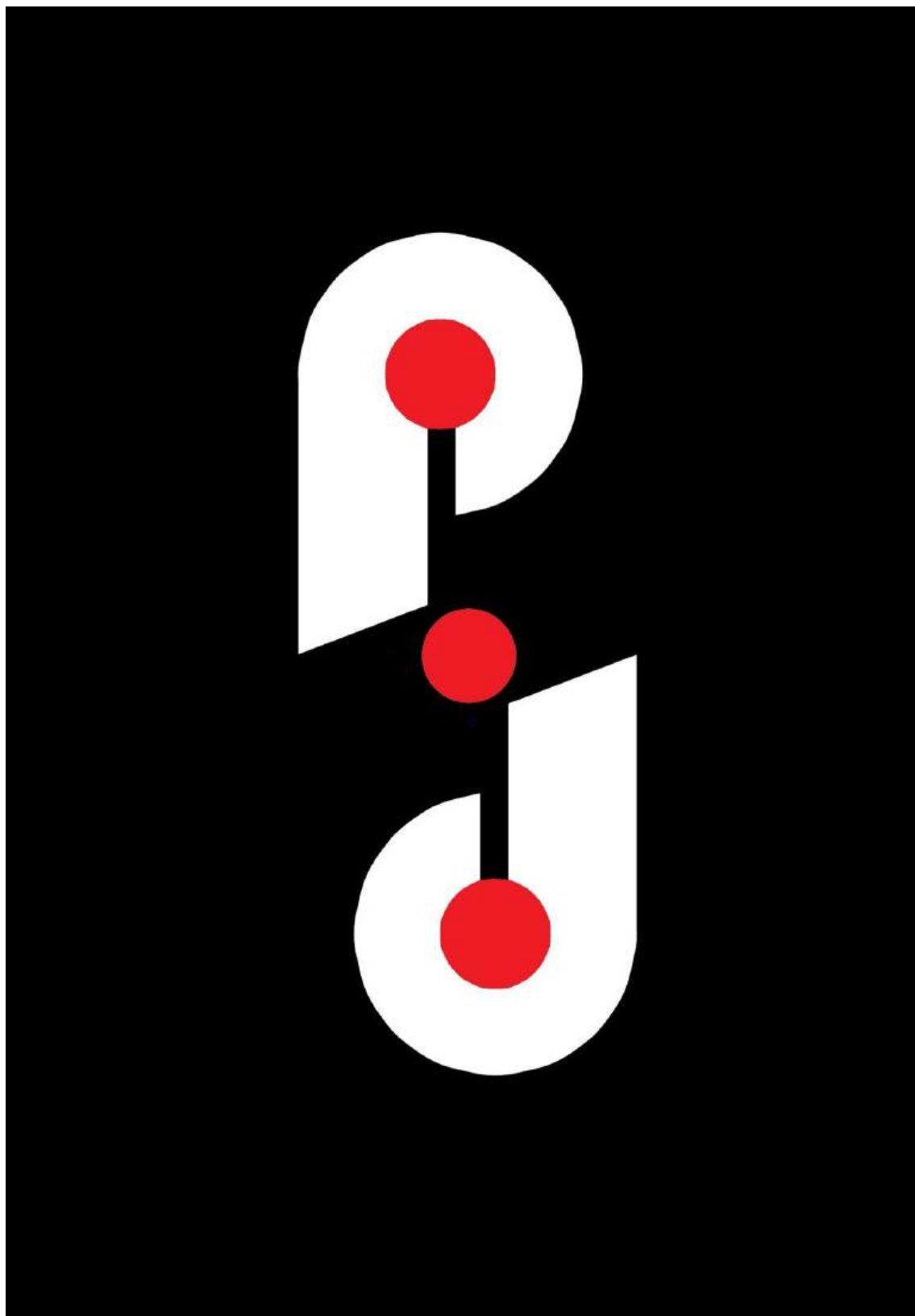


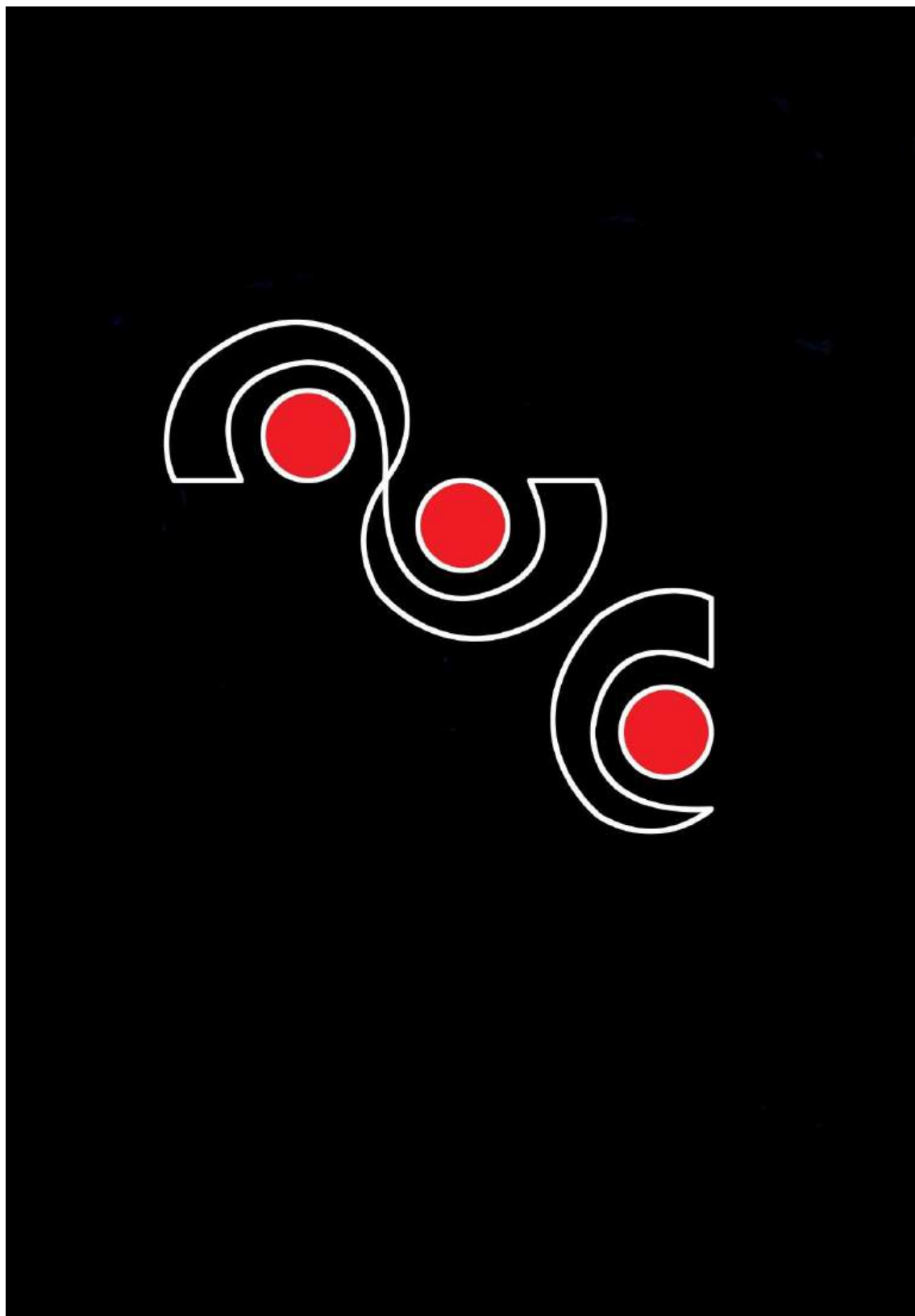




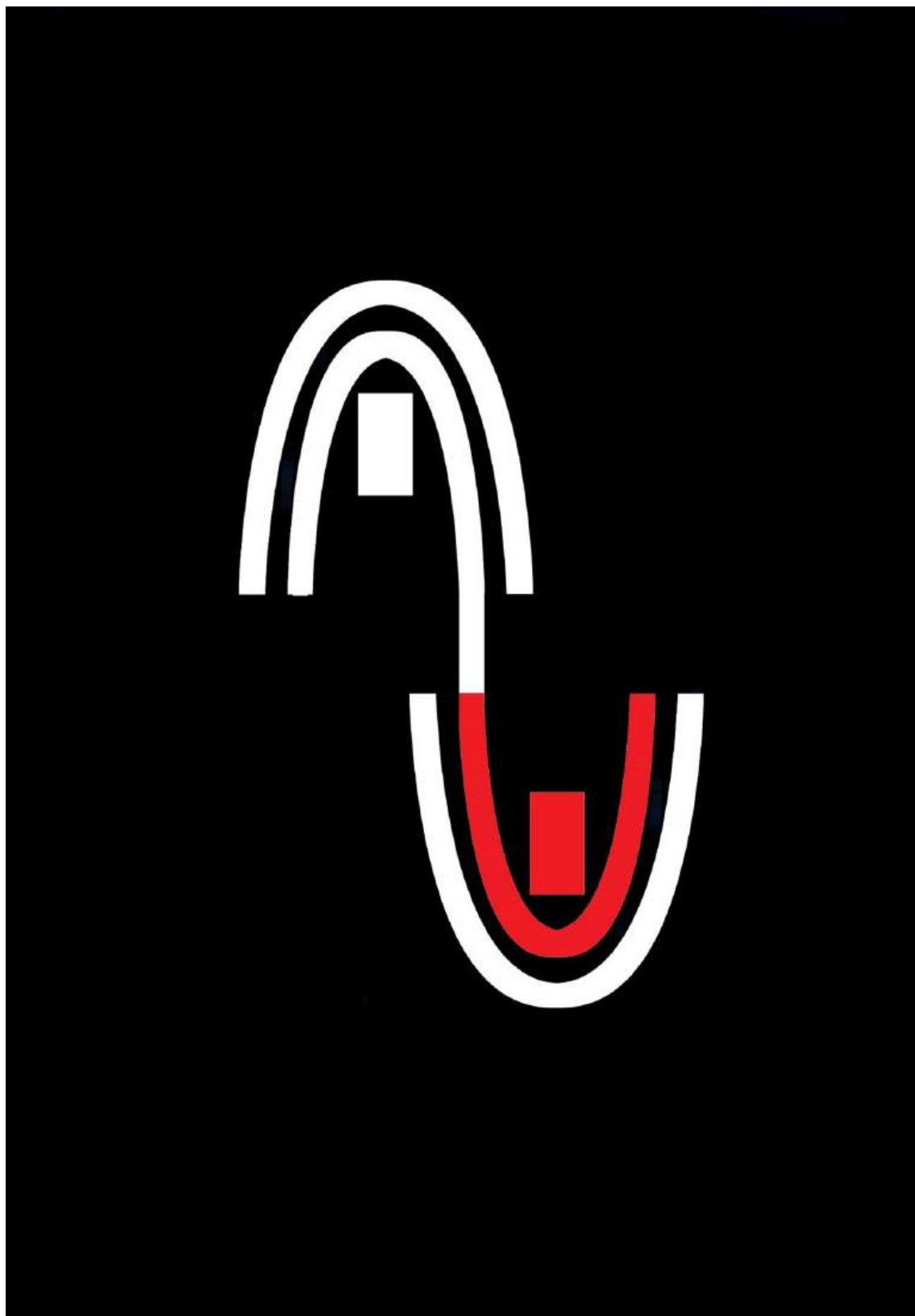






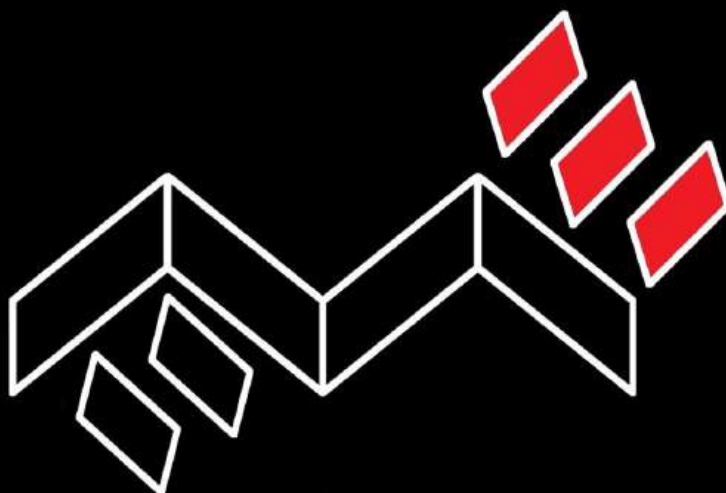


Pasta: Pasta geral  
Arquivo: 23c



Pasta: Pasta geral  
Arquivo: 23d

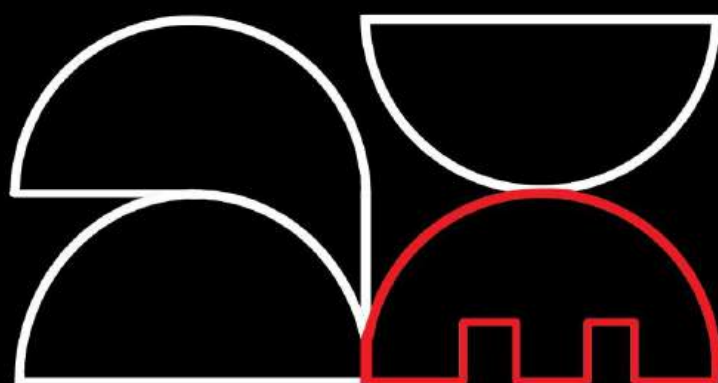


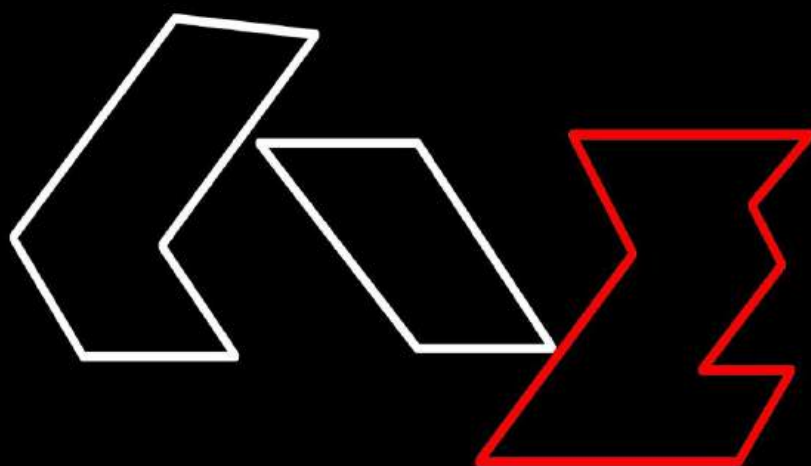


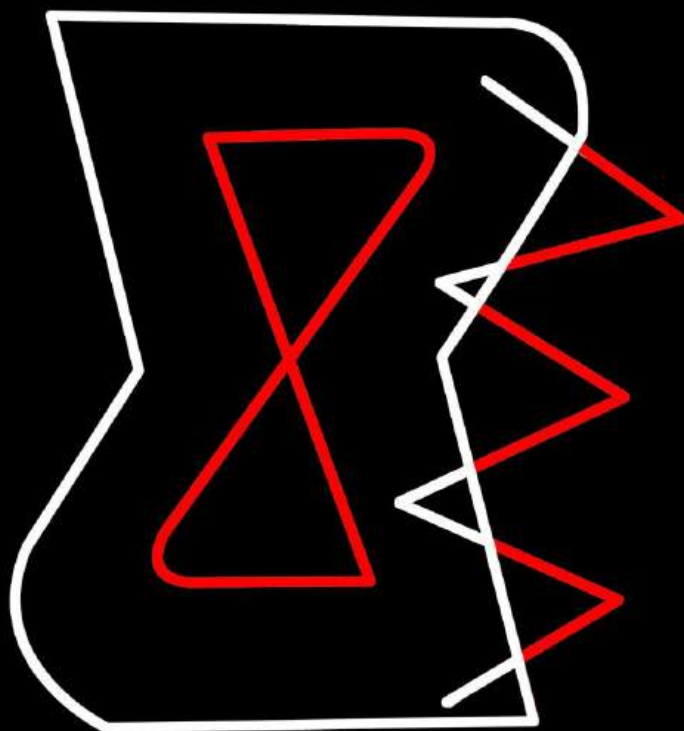


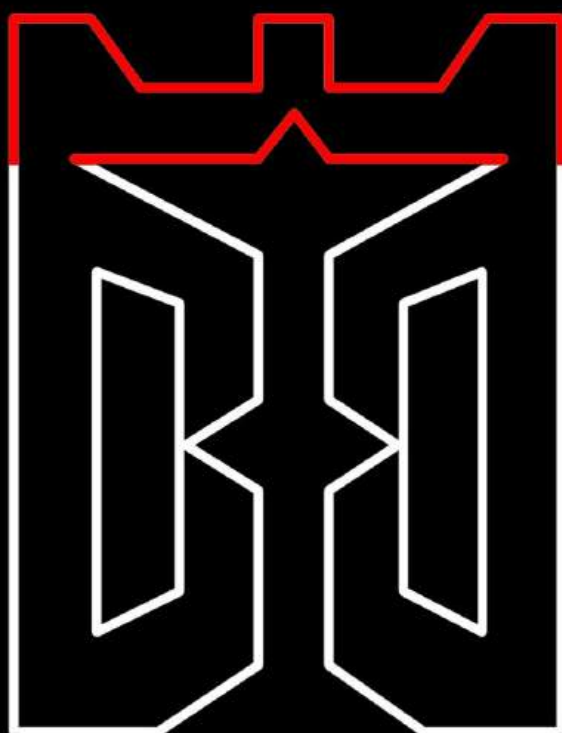
Pasta: Pasta geral  
Arquivo: 24b





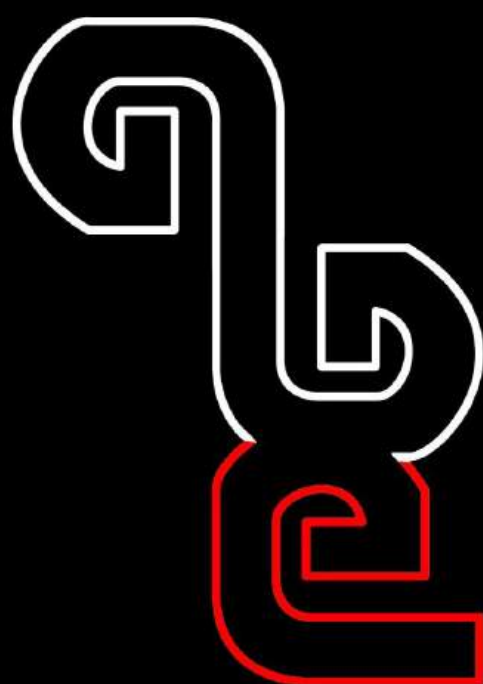


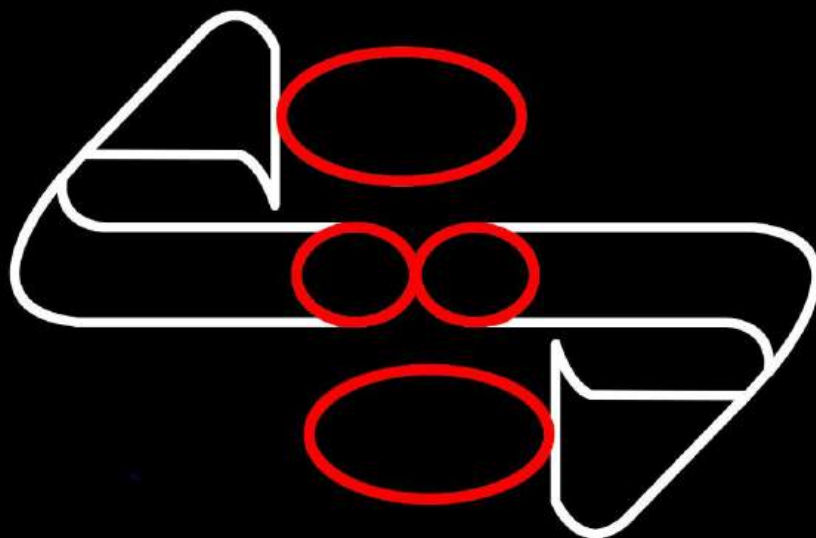


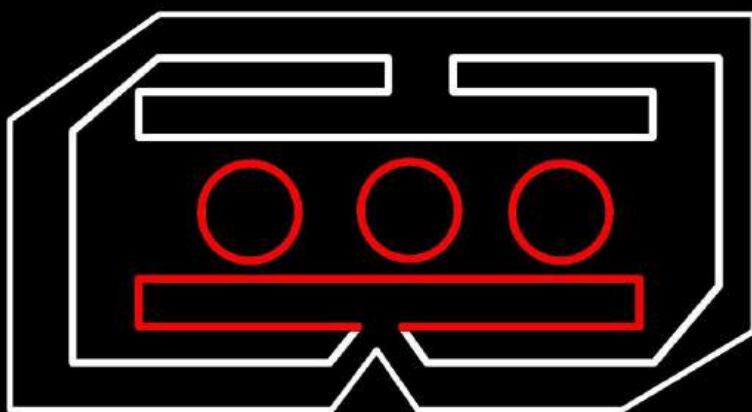




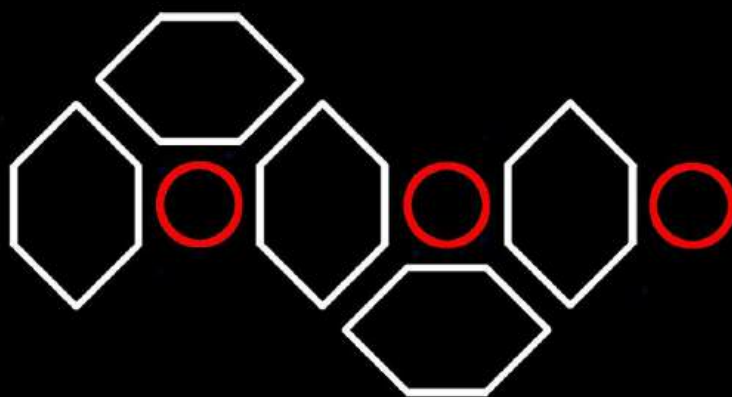




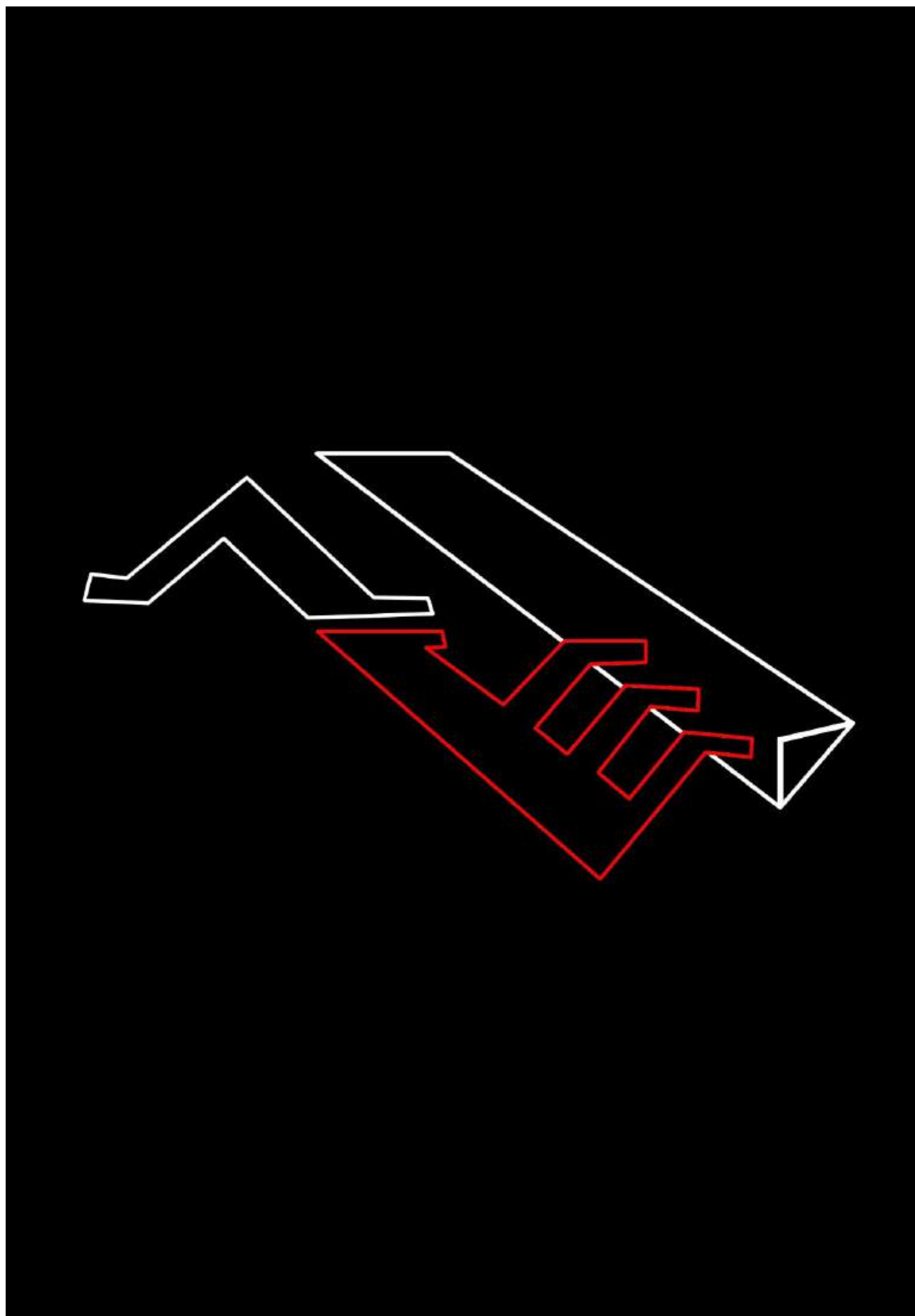










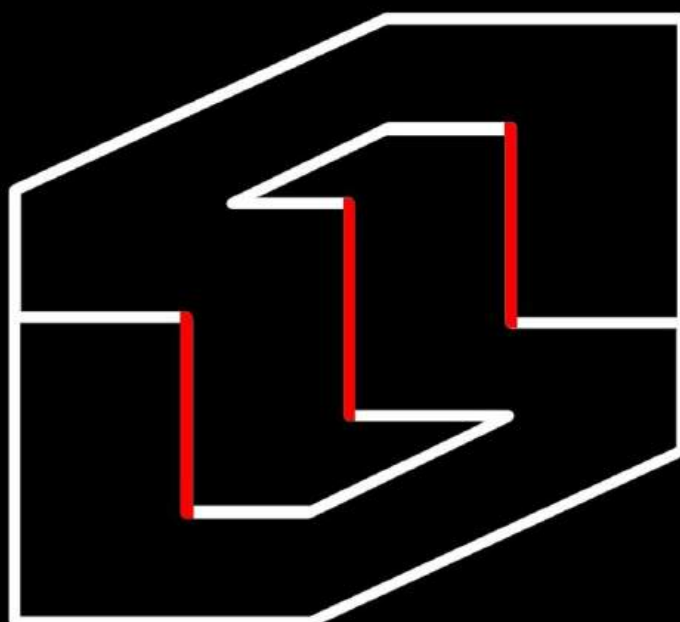


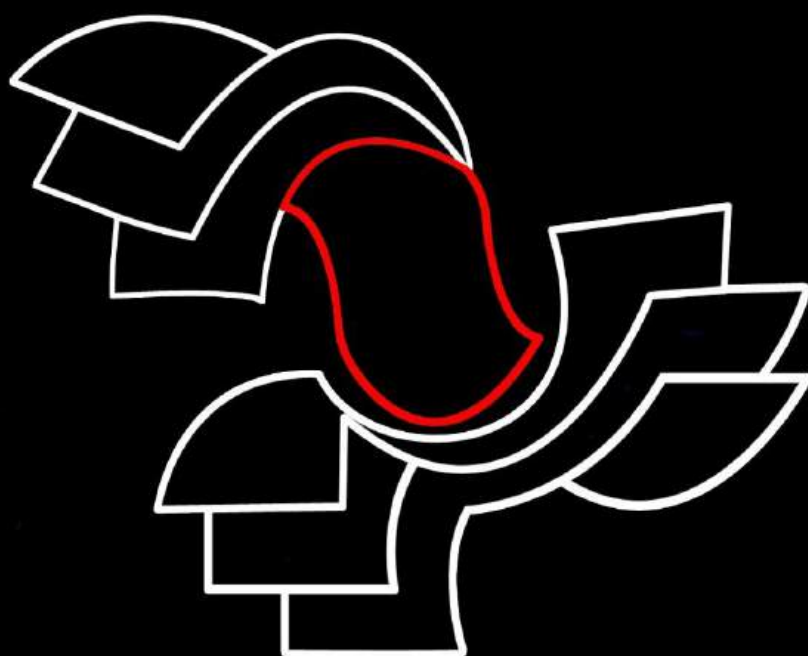
Pasta: Pasta geral  
Arquivo: 27c





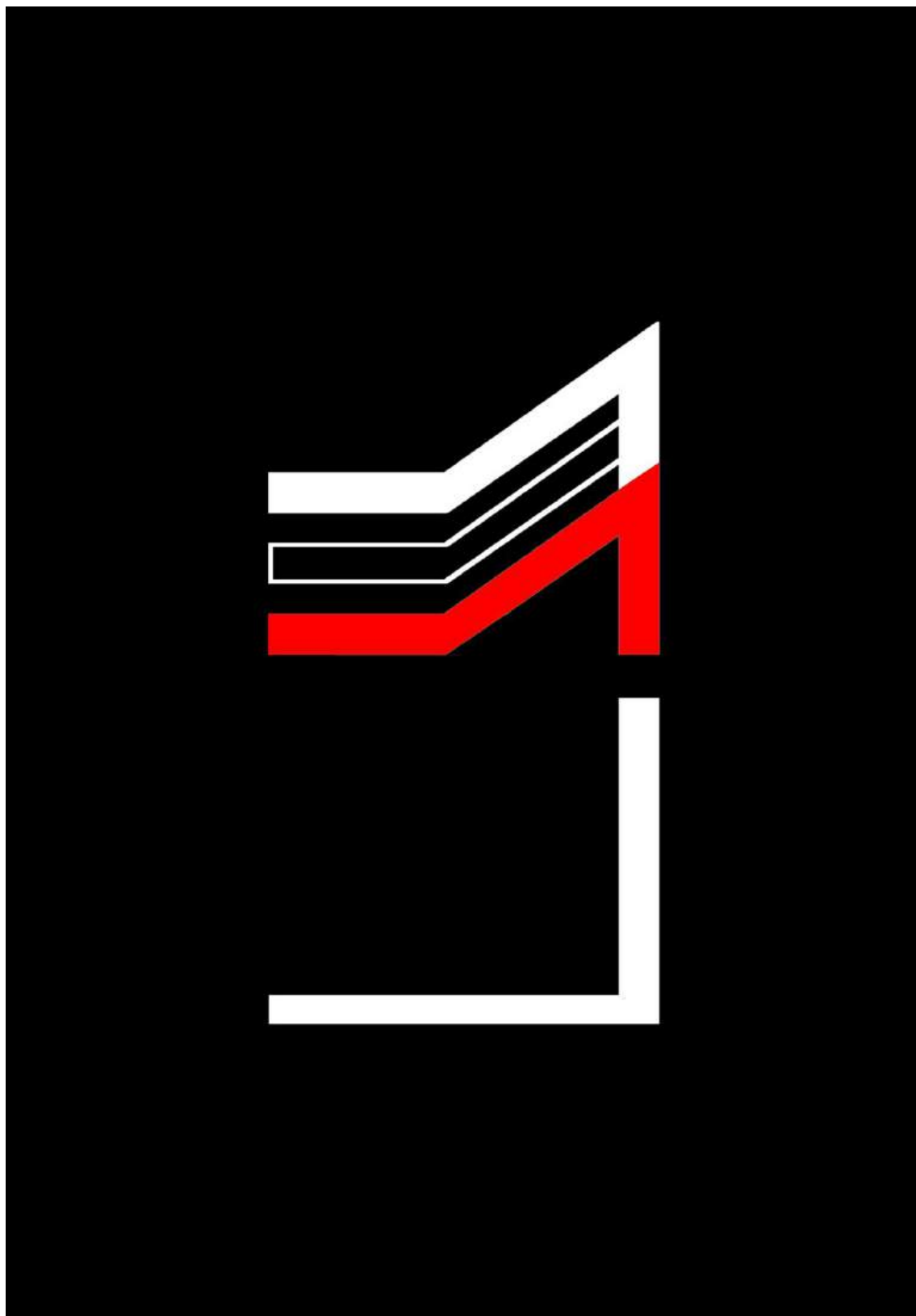








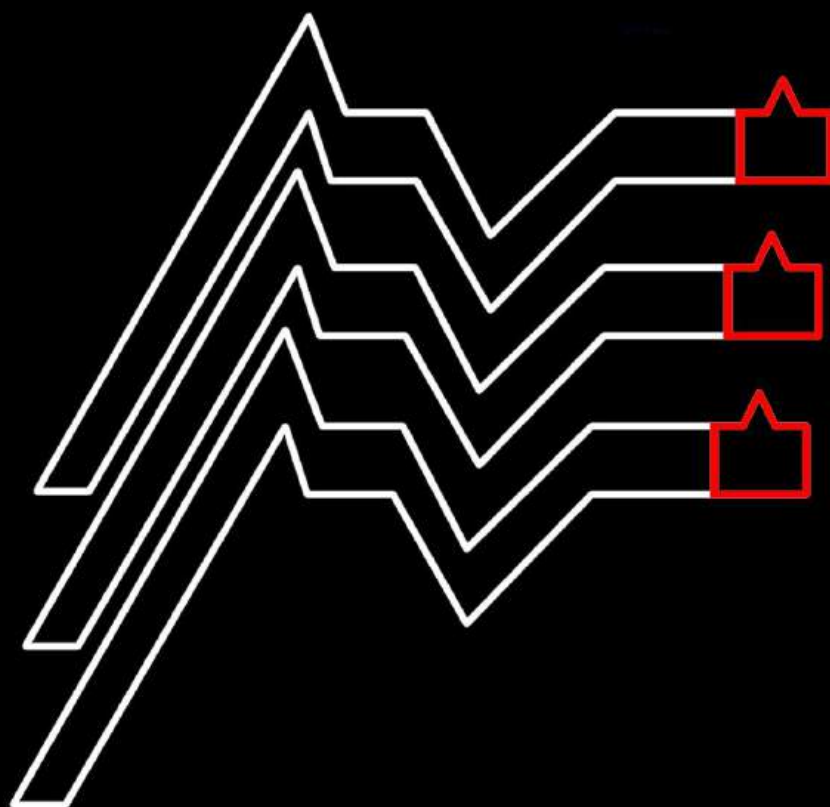




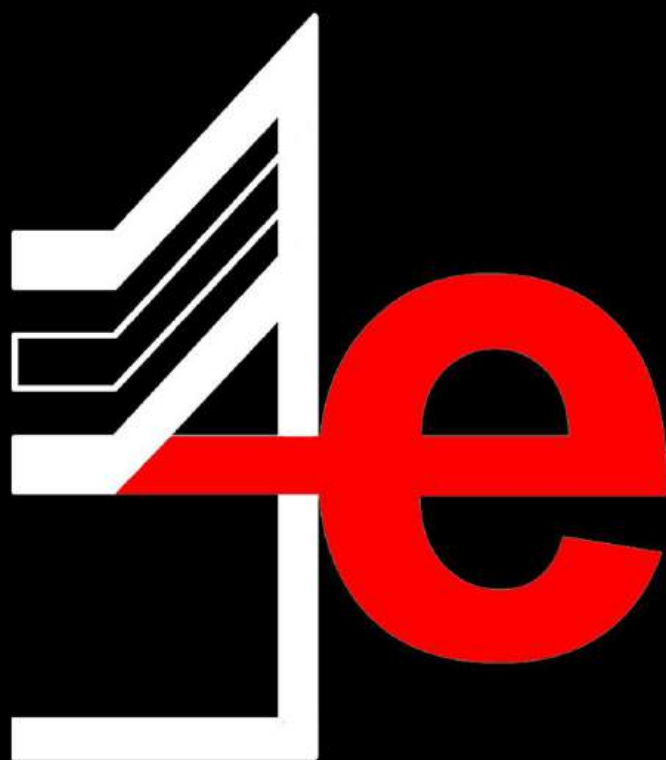
Pasta: Pasta geral  
Arquivo: 12b



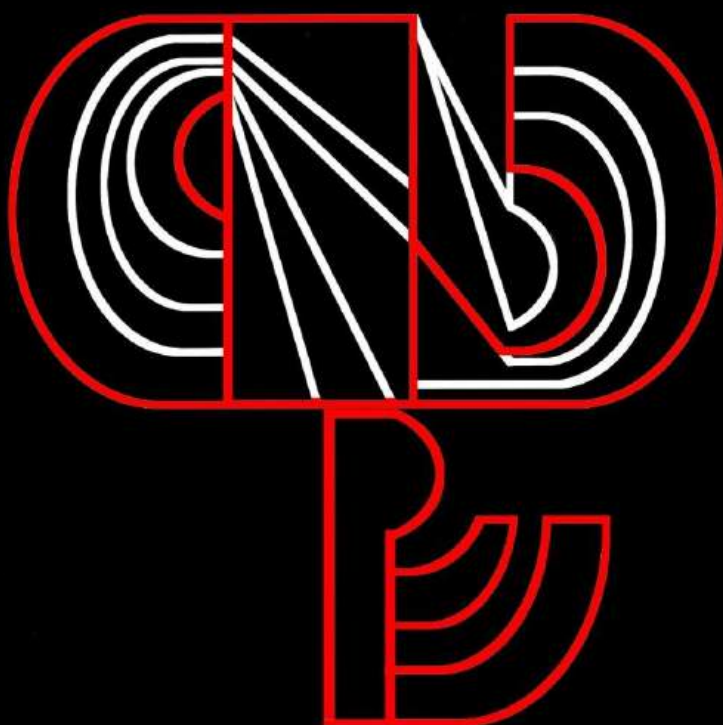
Pasta: Pasta geral  
Arquivo: 12b





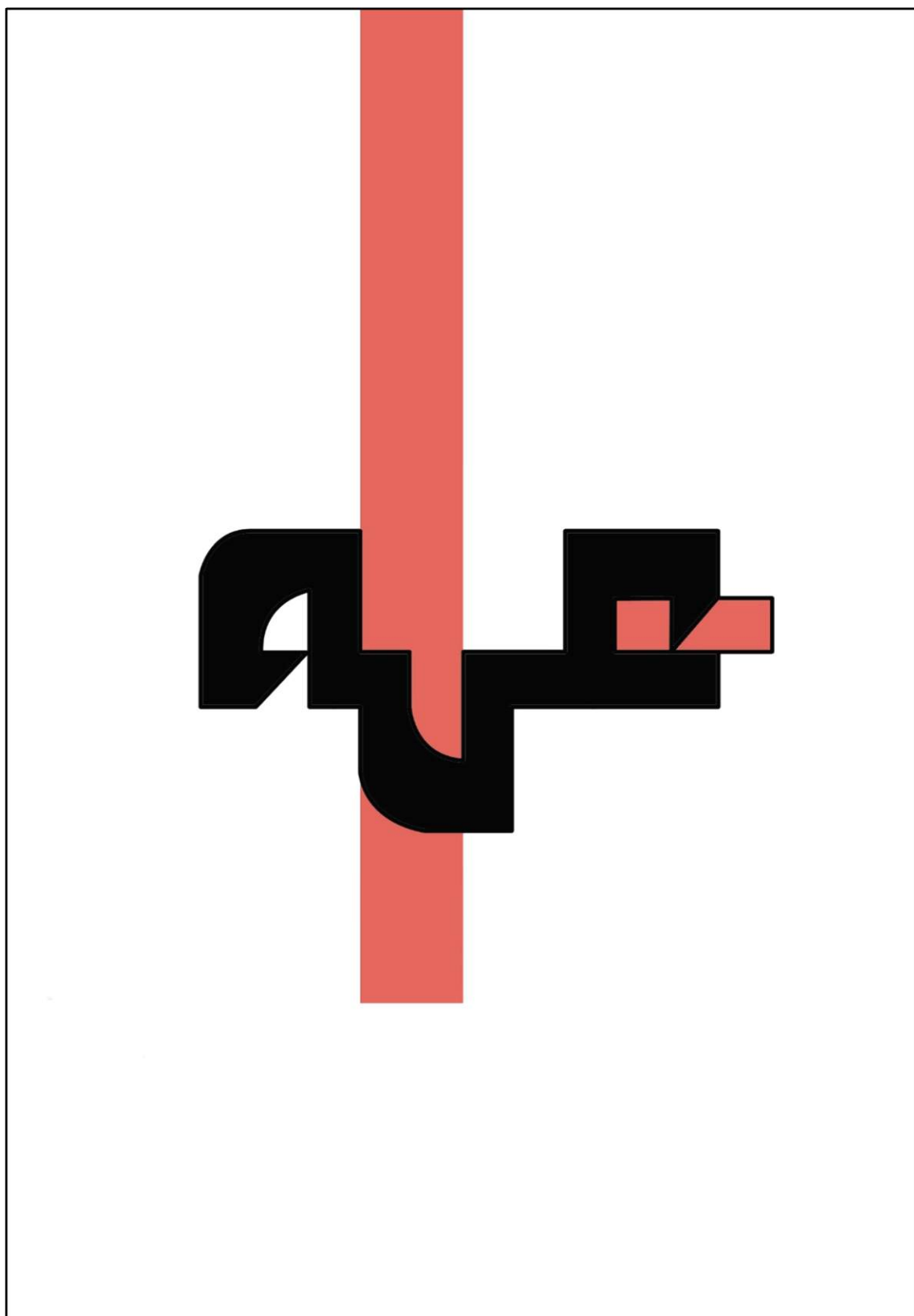


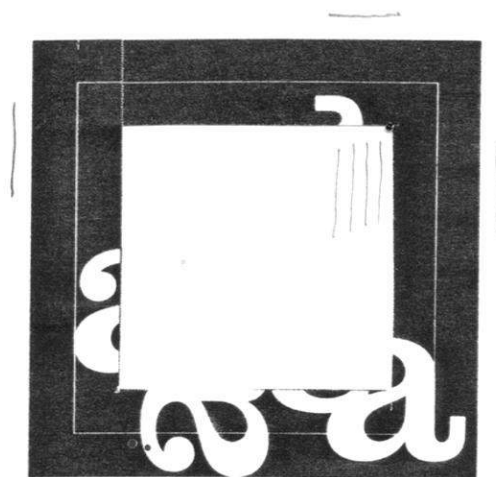






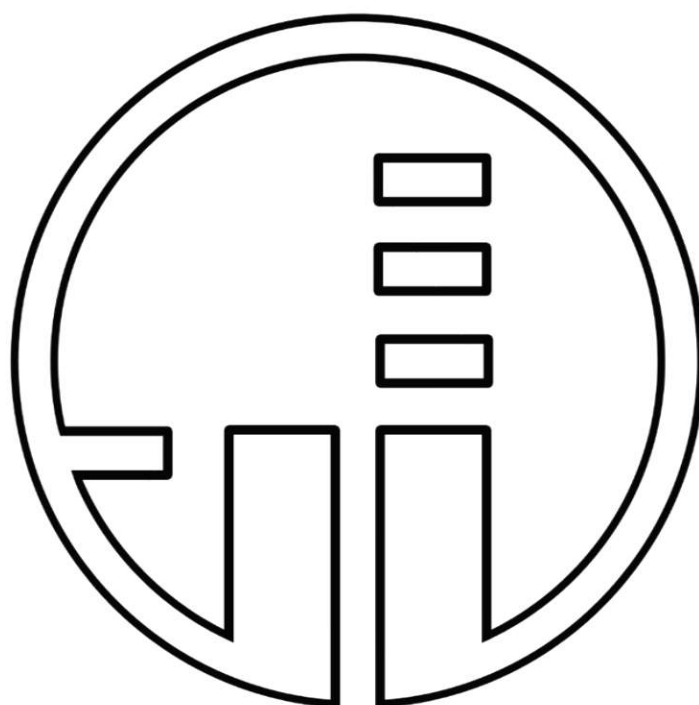


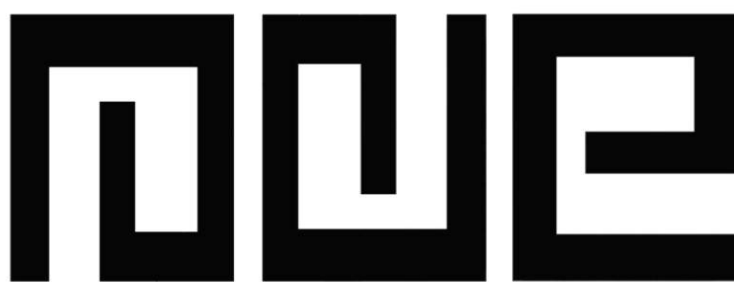


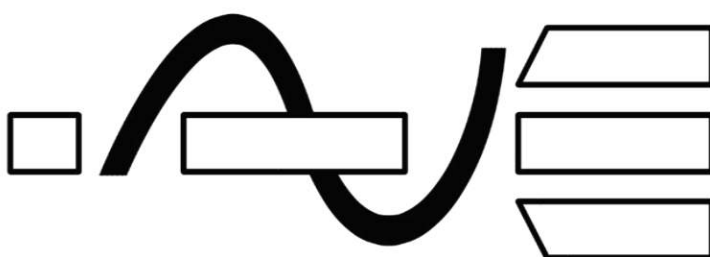


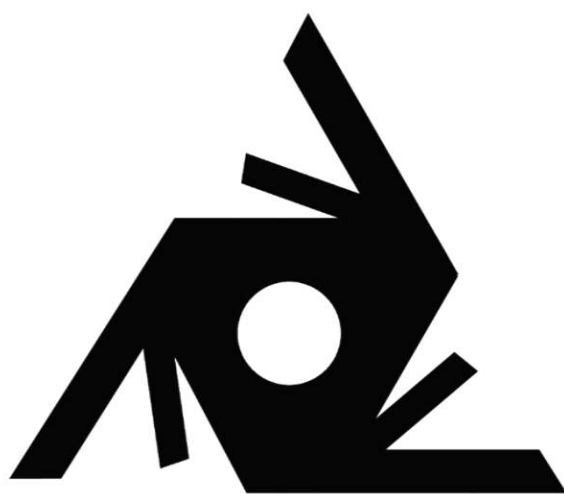
nove

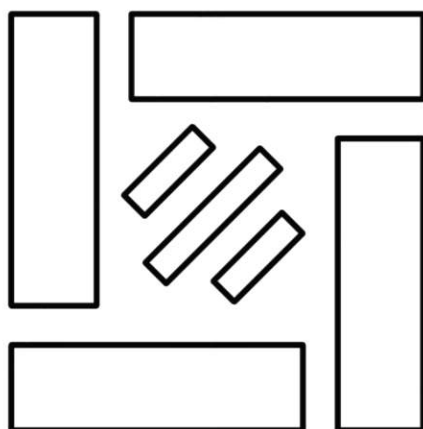










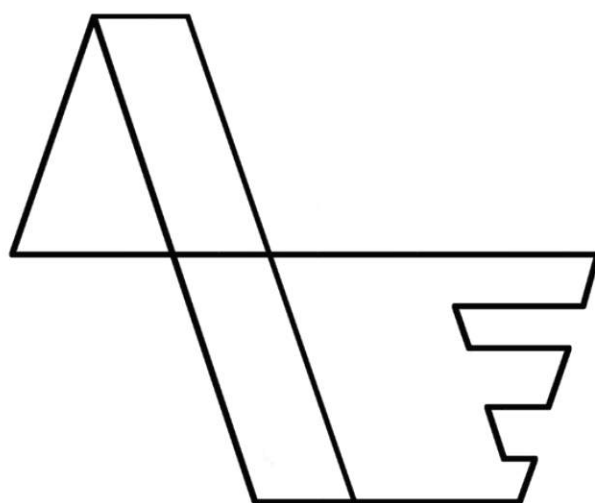






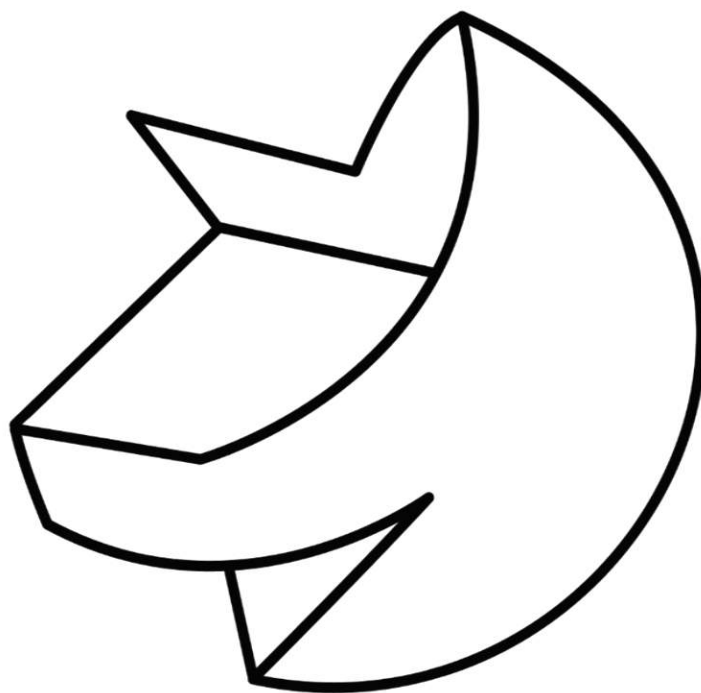






ave

Pasta: Pasta geral  
Arquivo: 42b  
[À mão: "ave"]

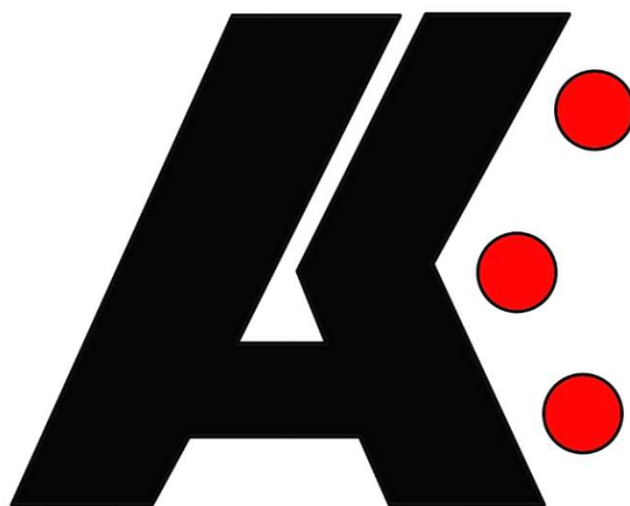


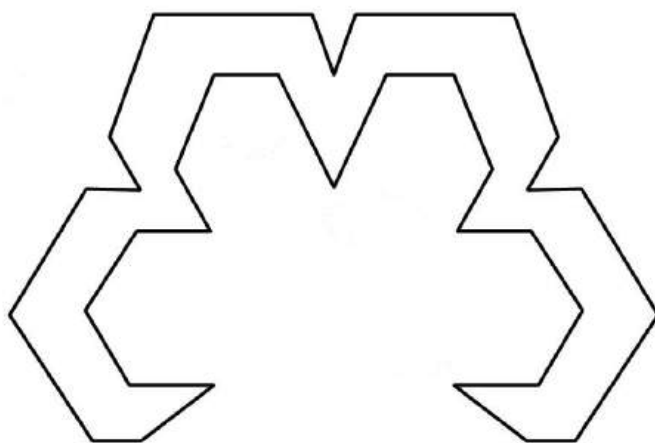
colorir os desenhos: totalizá-los  
e nem teriam motivos para a queixas

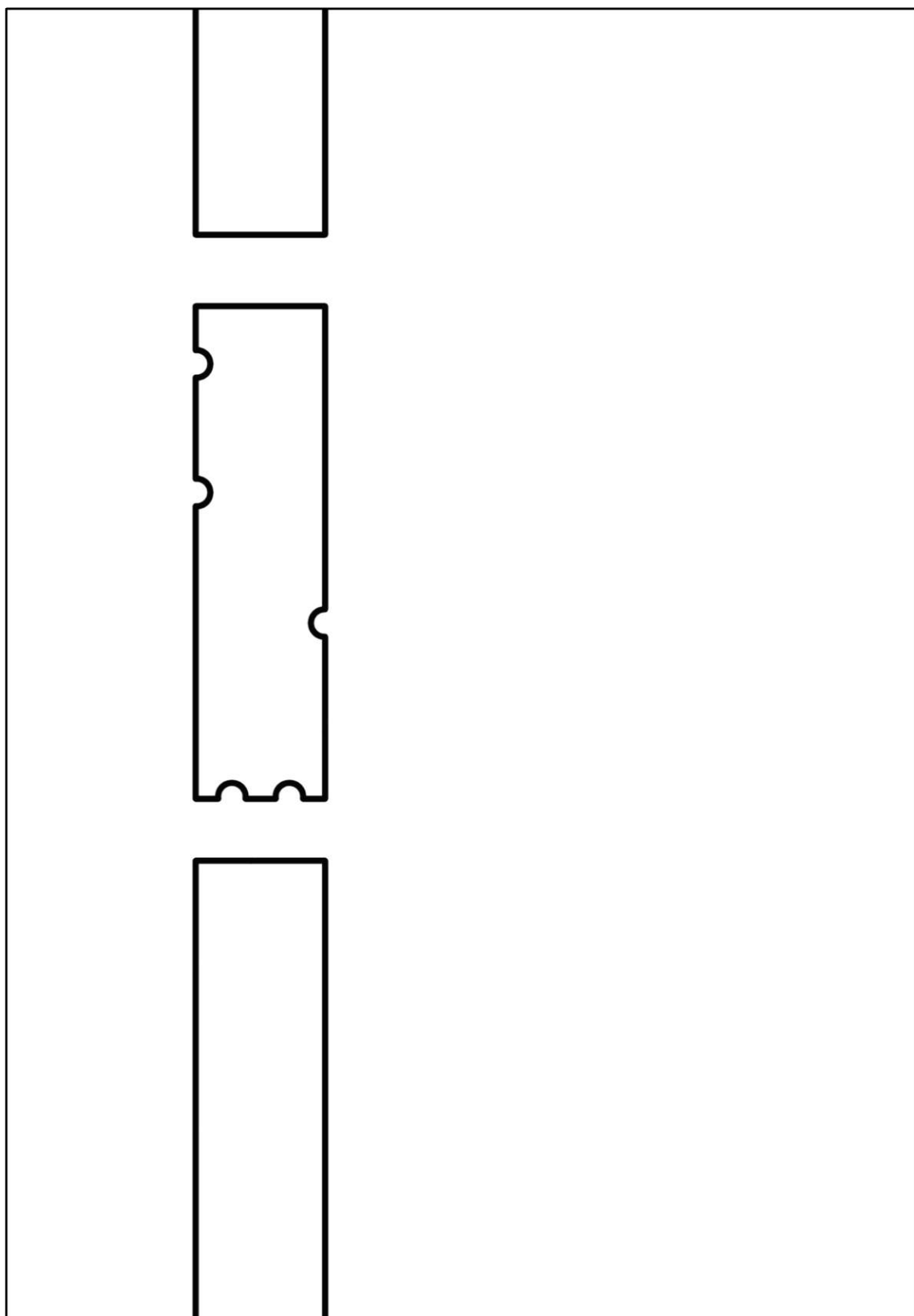
Pasta: Pasta geral

Arquivo: 44

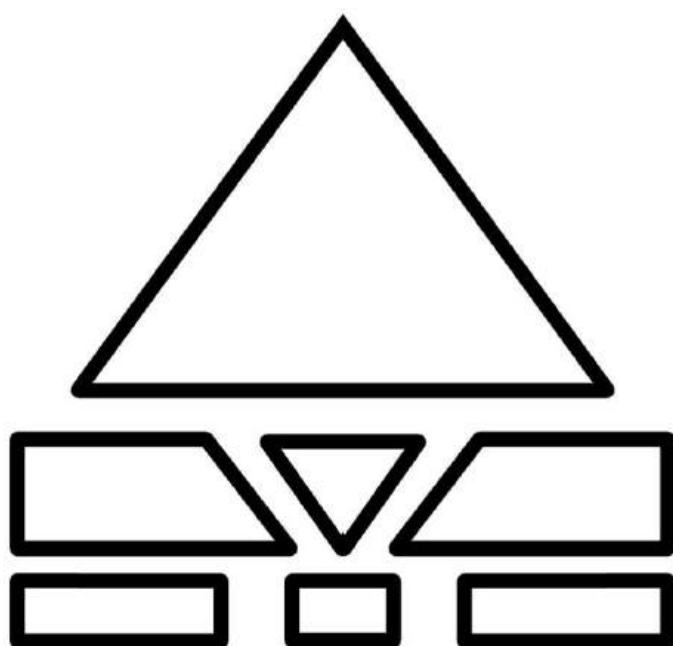
[À mão: "colorir os desenhos: totalizá-los e  
nem teriam motivos para a[s] queixas"



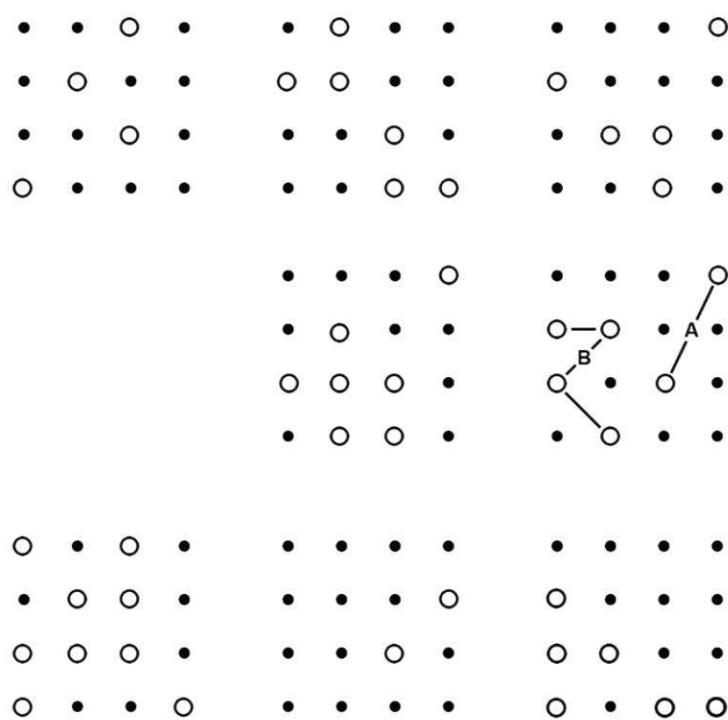




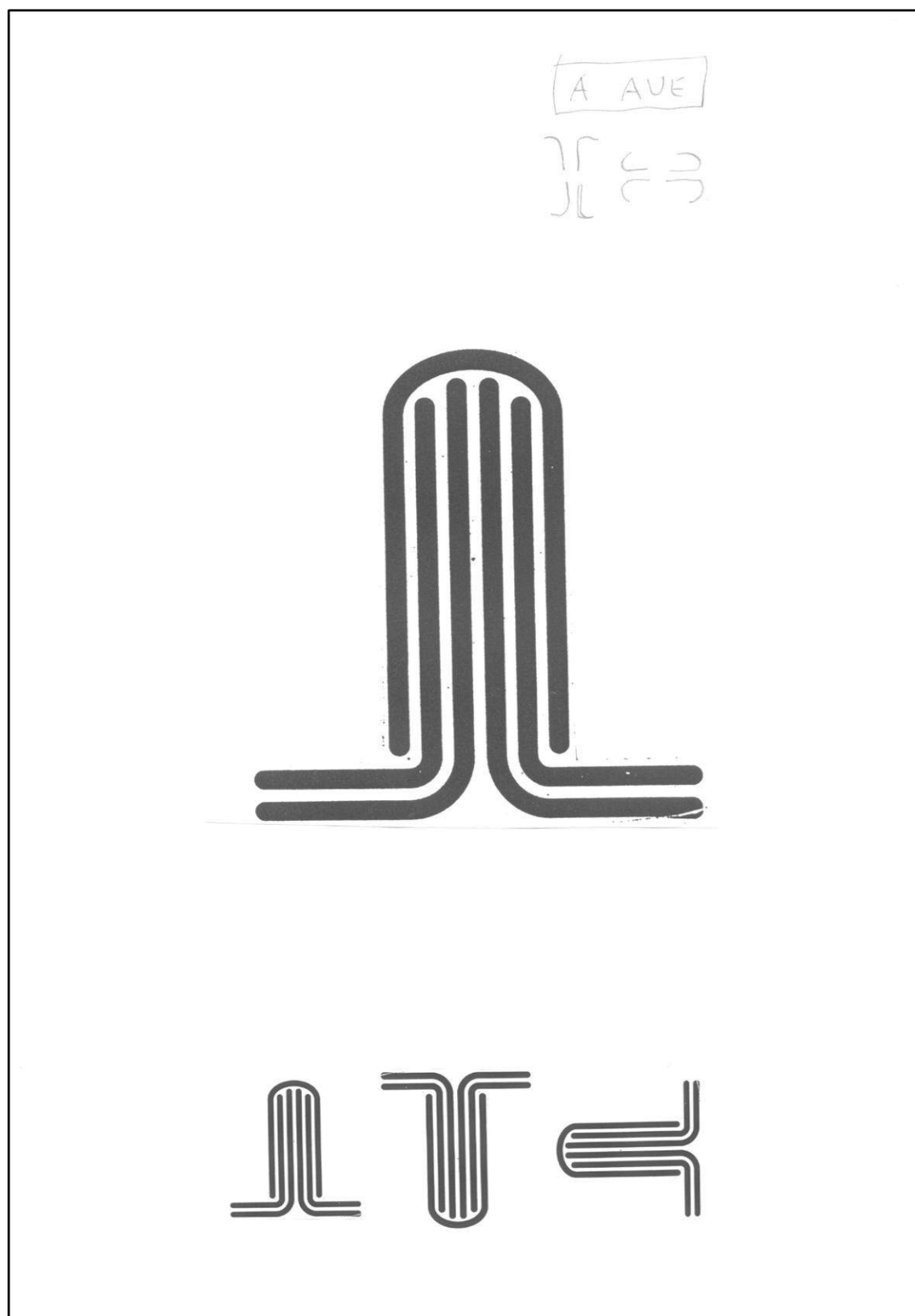
Pasta: Pasta geral  
Arquivo: 47





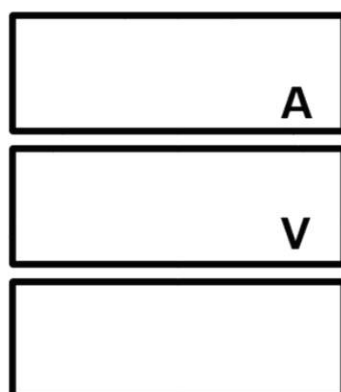


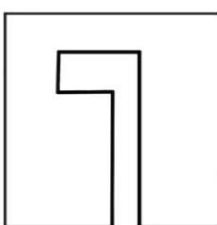
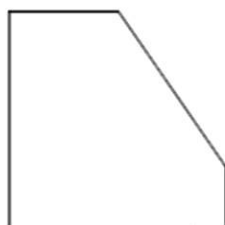
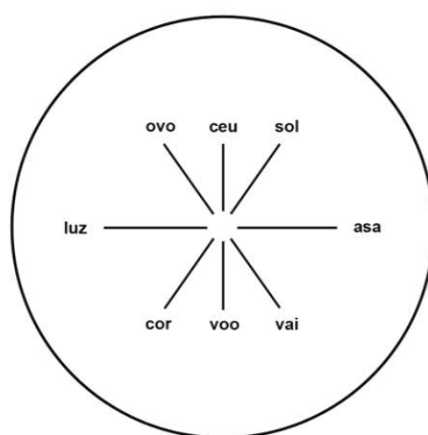
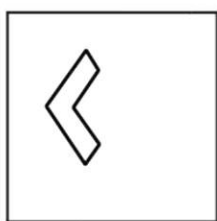
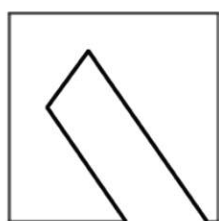


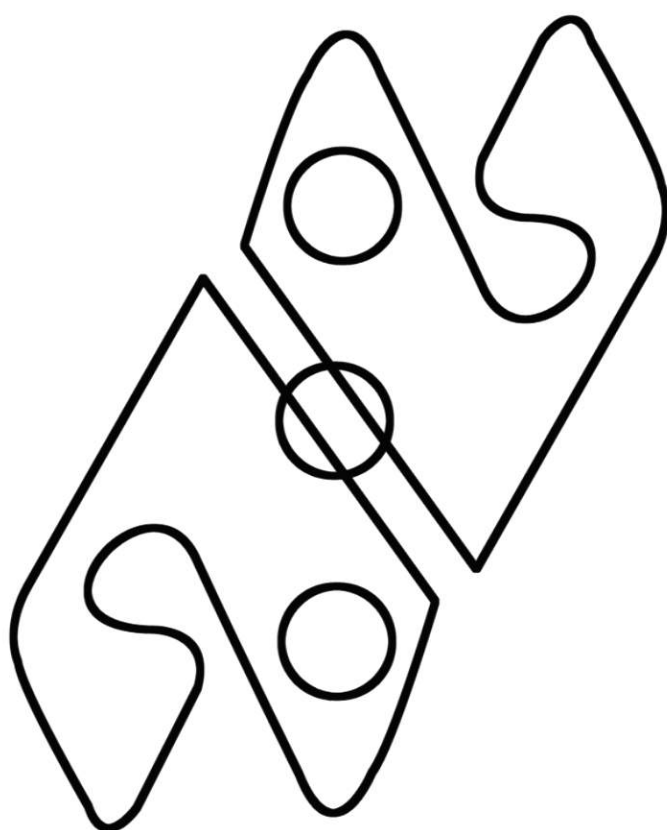


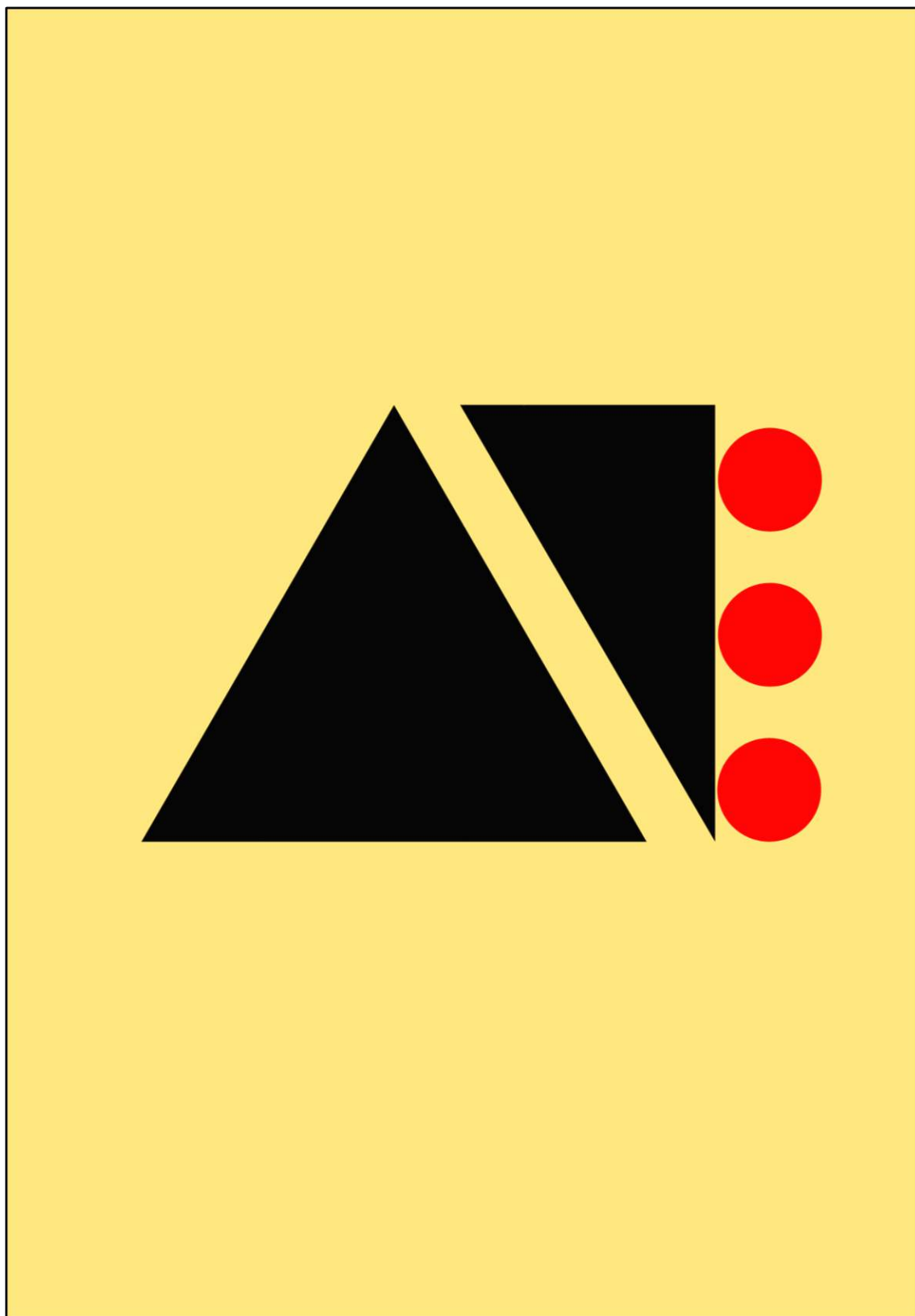
Pasta: Pasta geral  
Arquivo: 12b  
[À mão: "A AVE"]

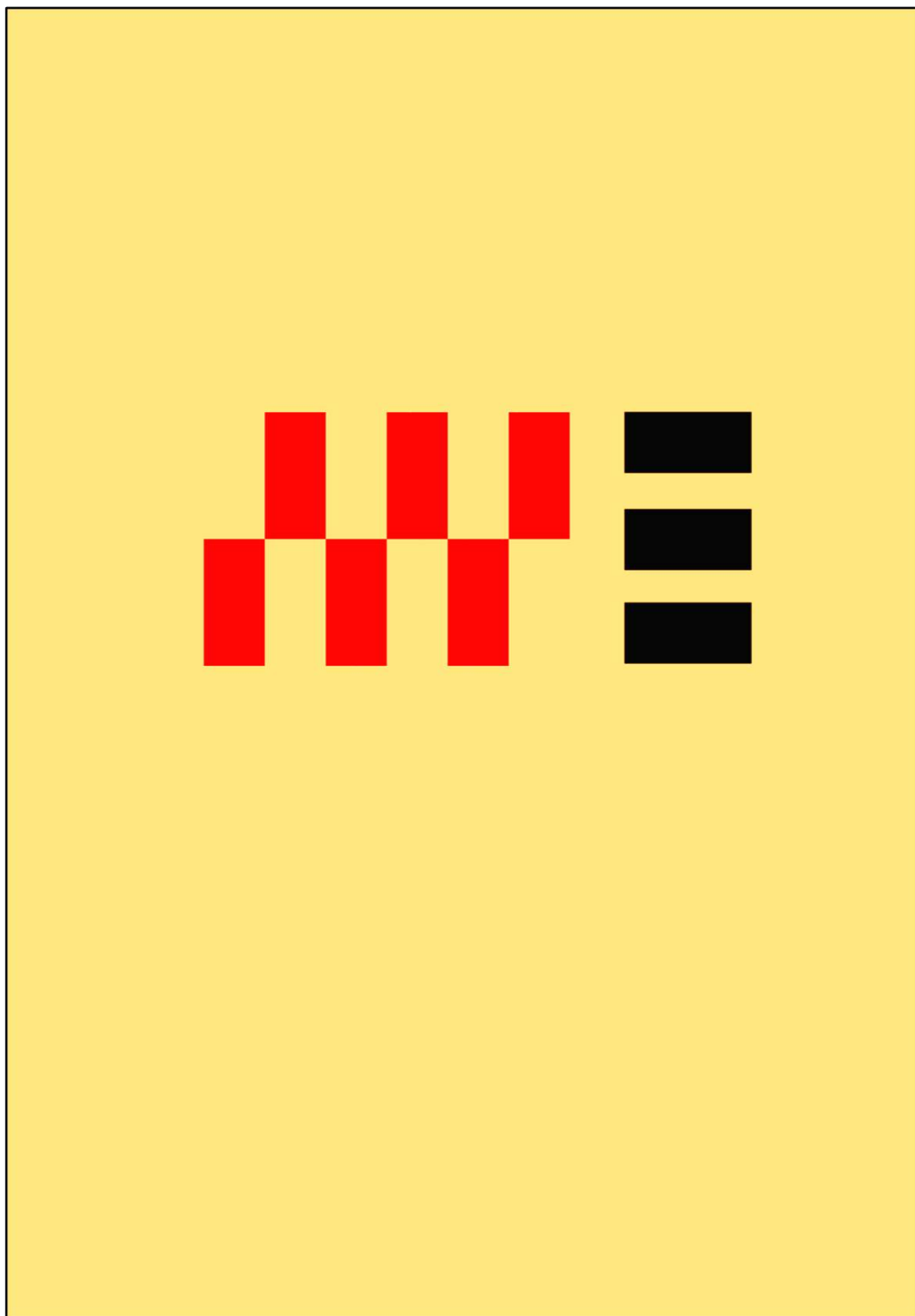




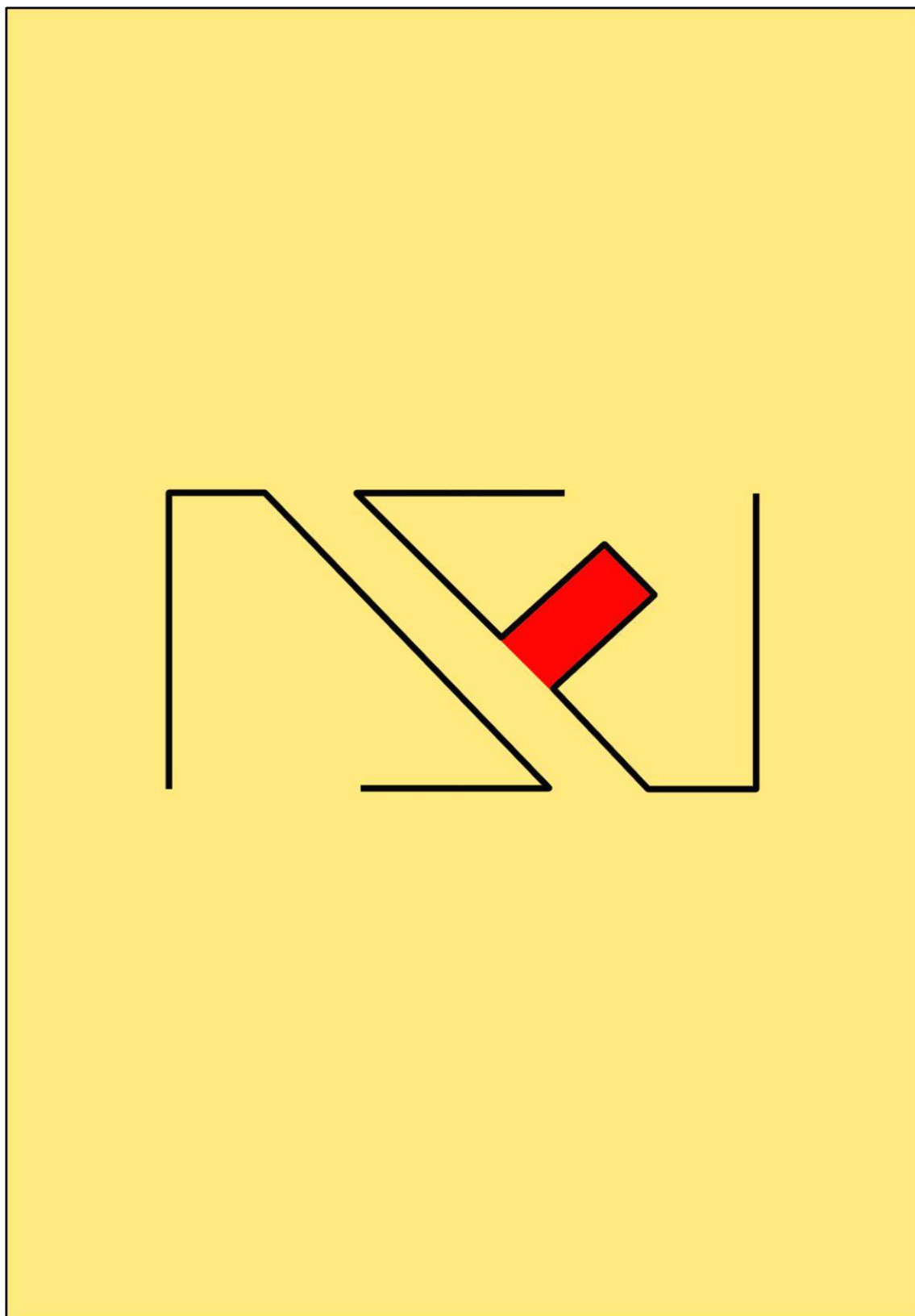






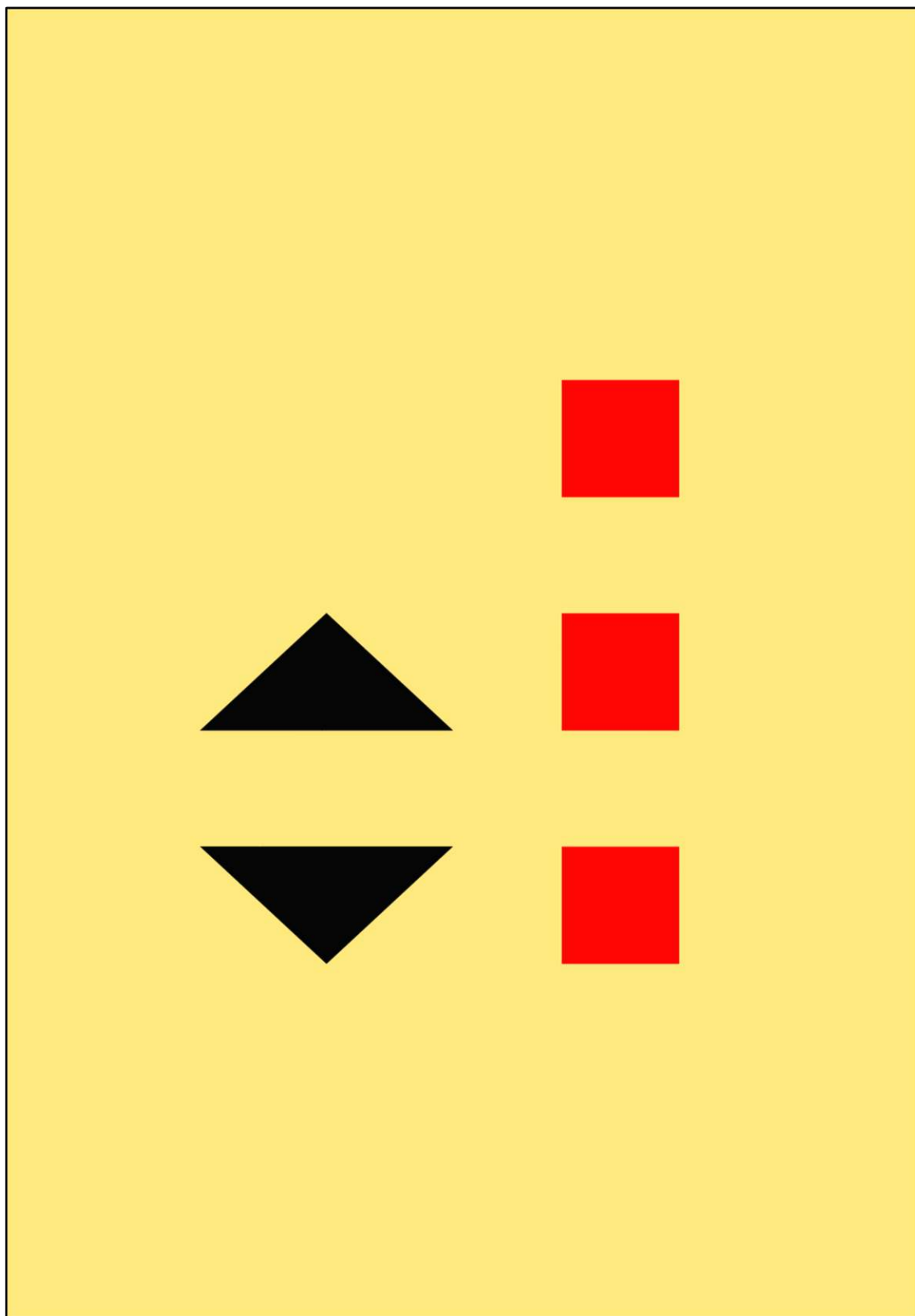


Pasta: Pasta geral  
Arquivo: IMG\_007

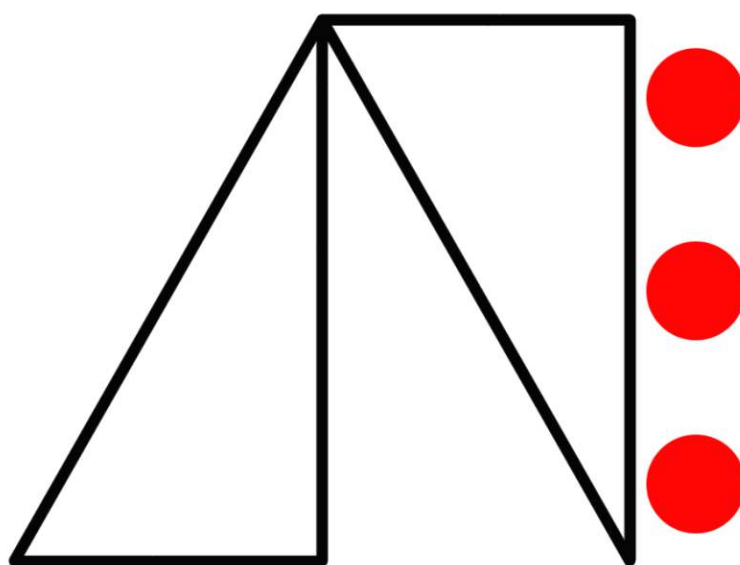


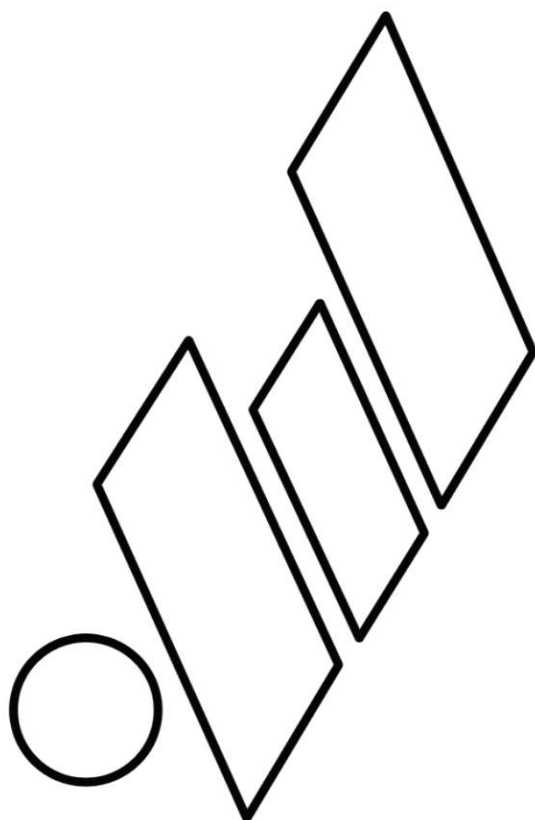


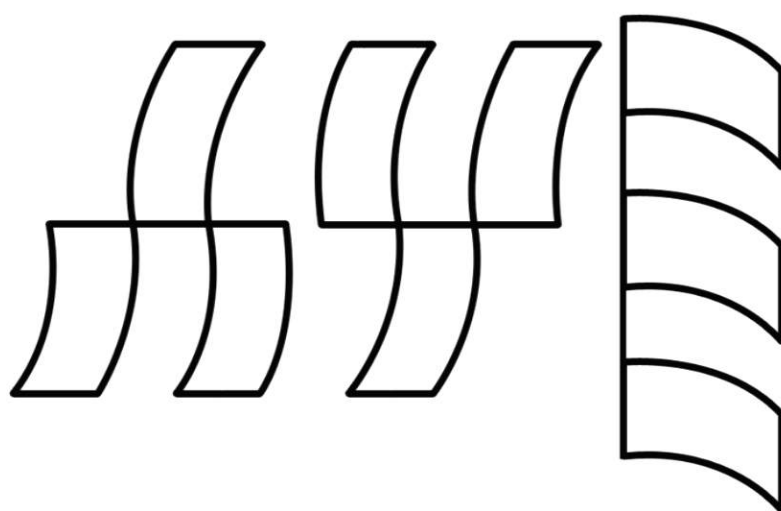
ZZZ

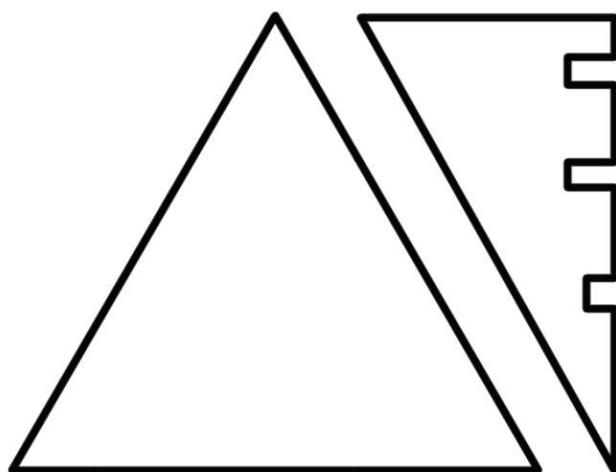


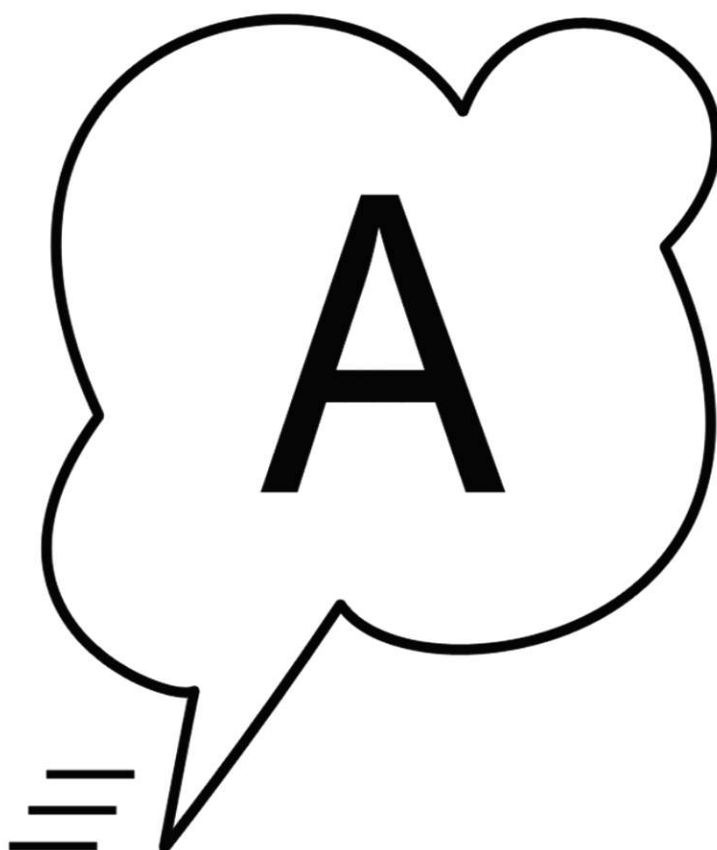
Pasta: Pasta geral  
Arquivo: IMG\_009

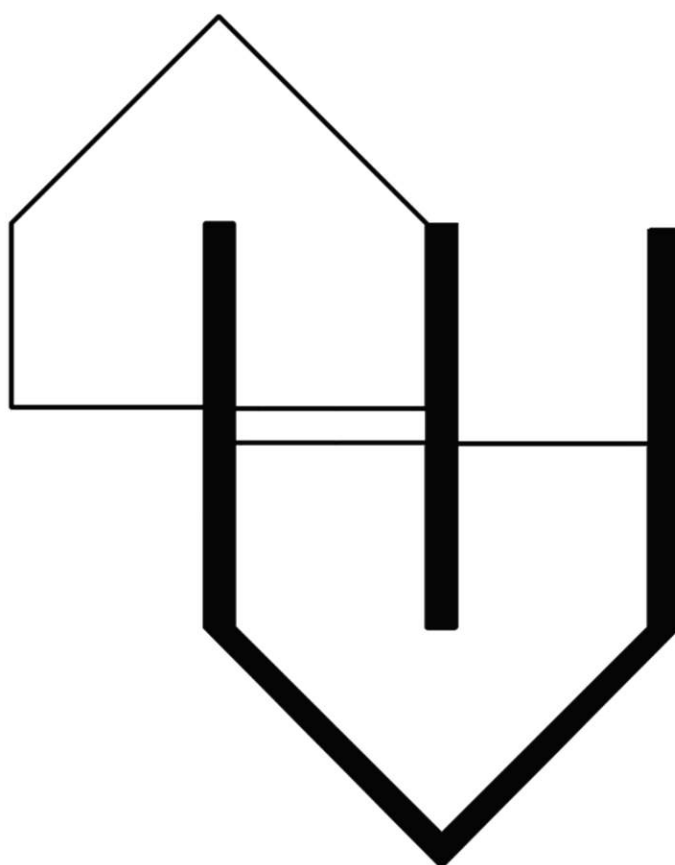






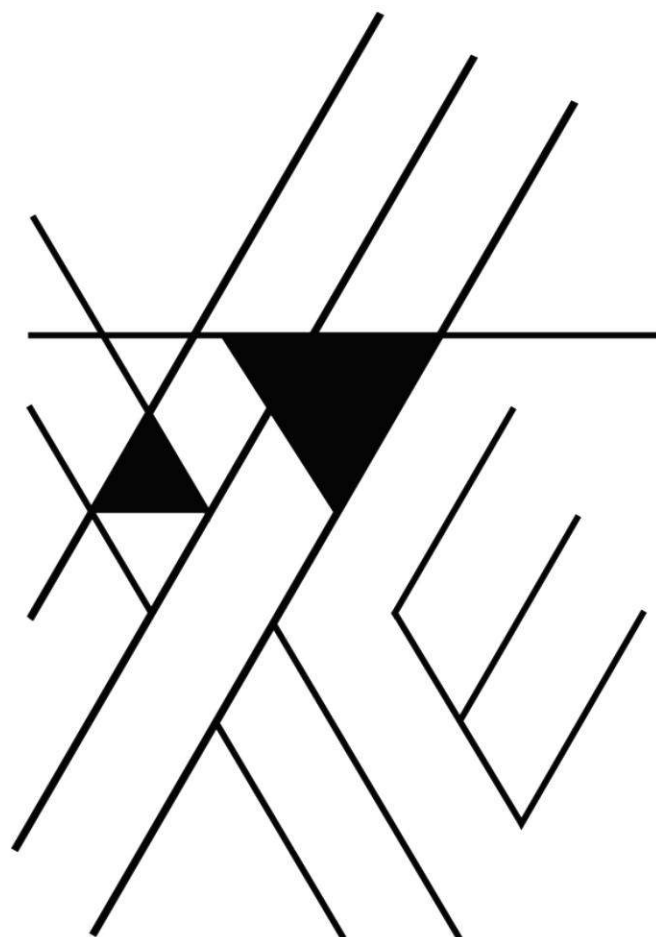


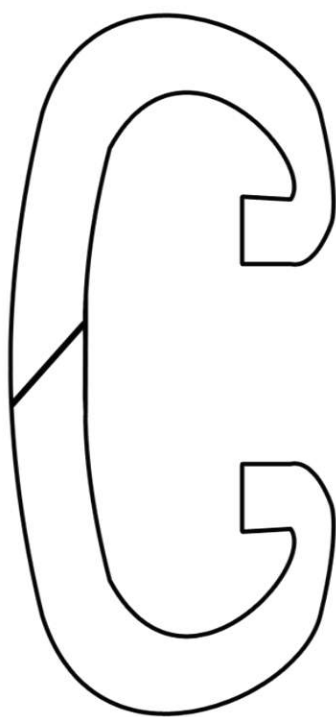


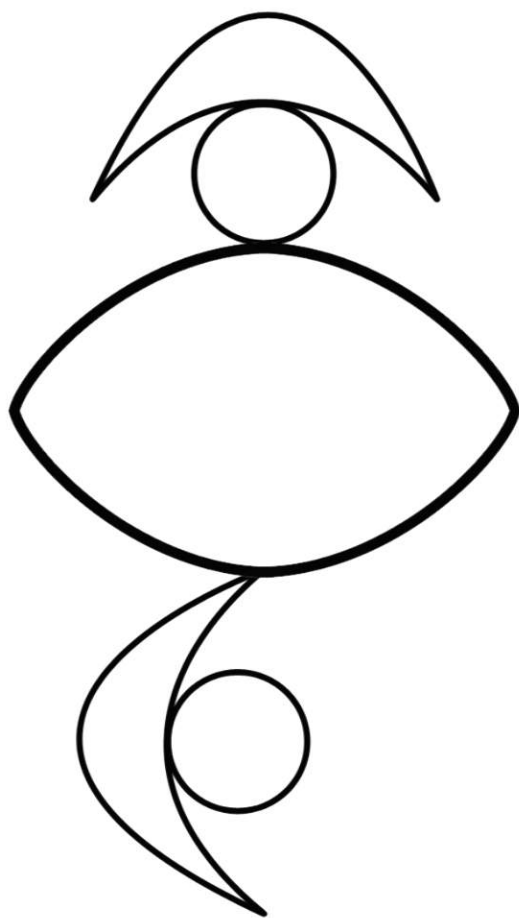


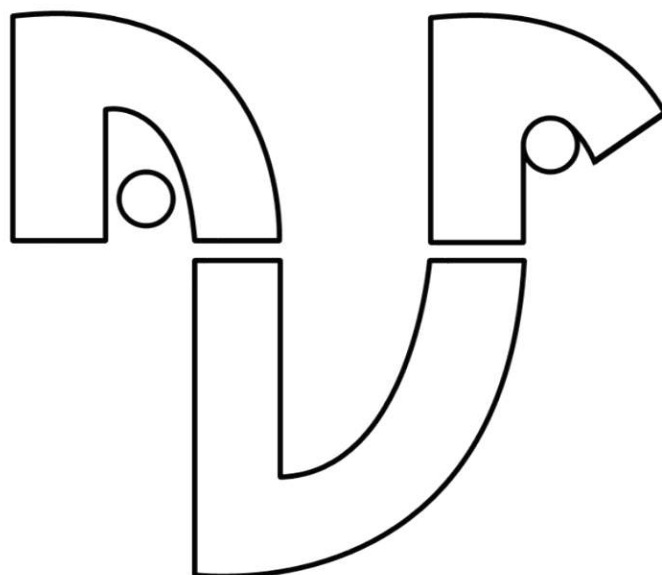


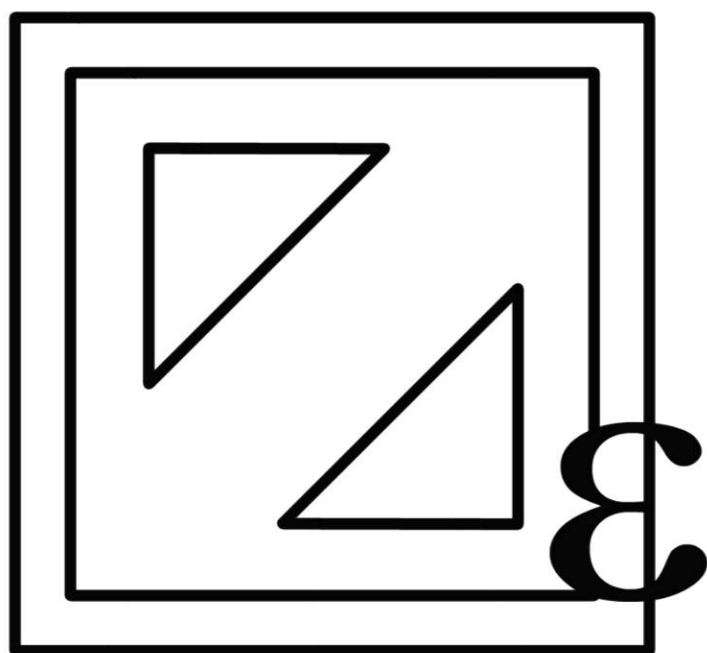


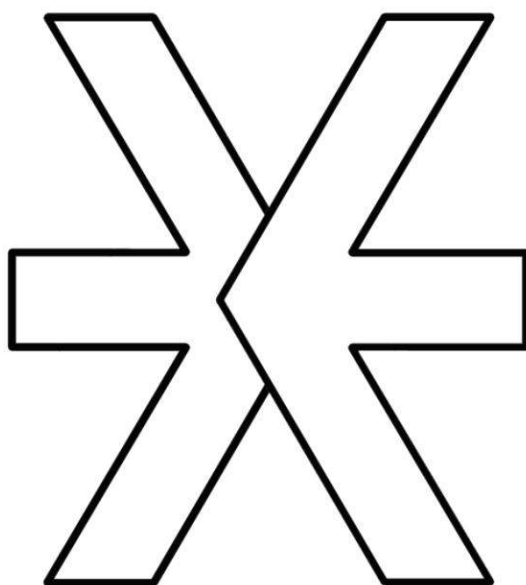


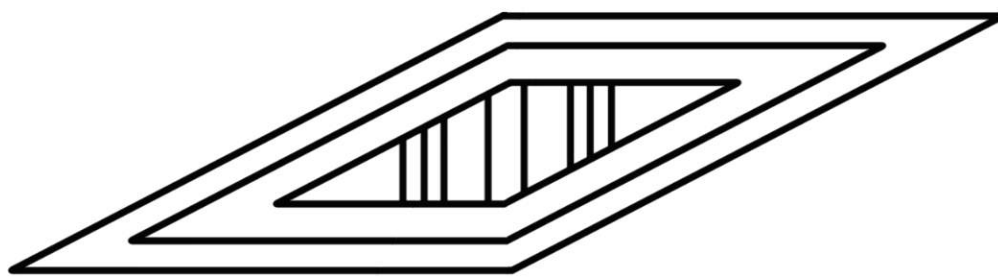


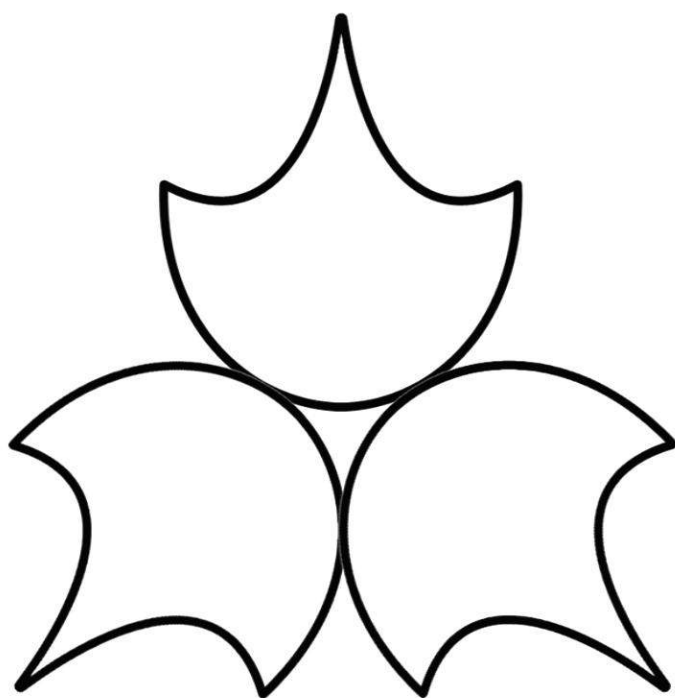




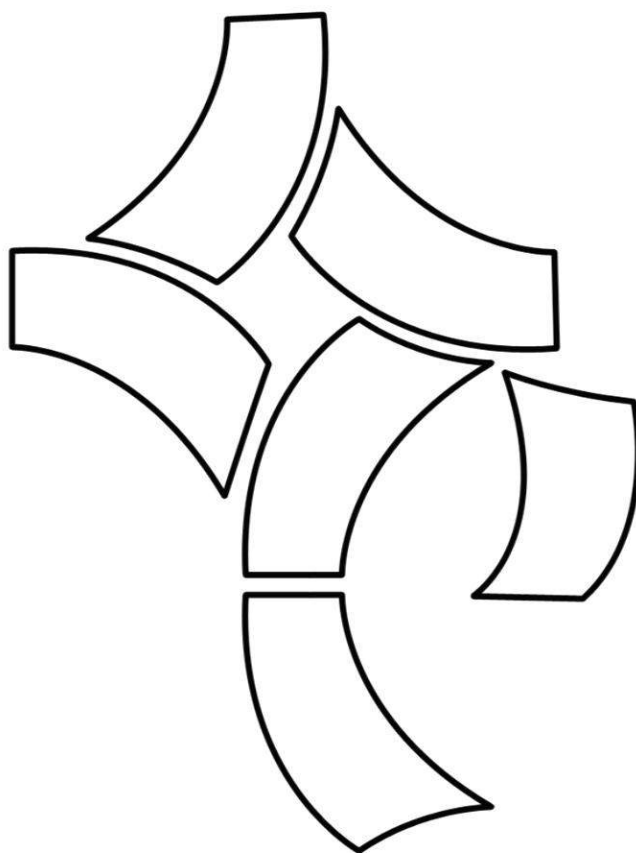


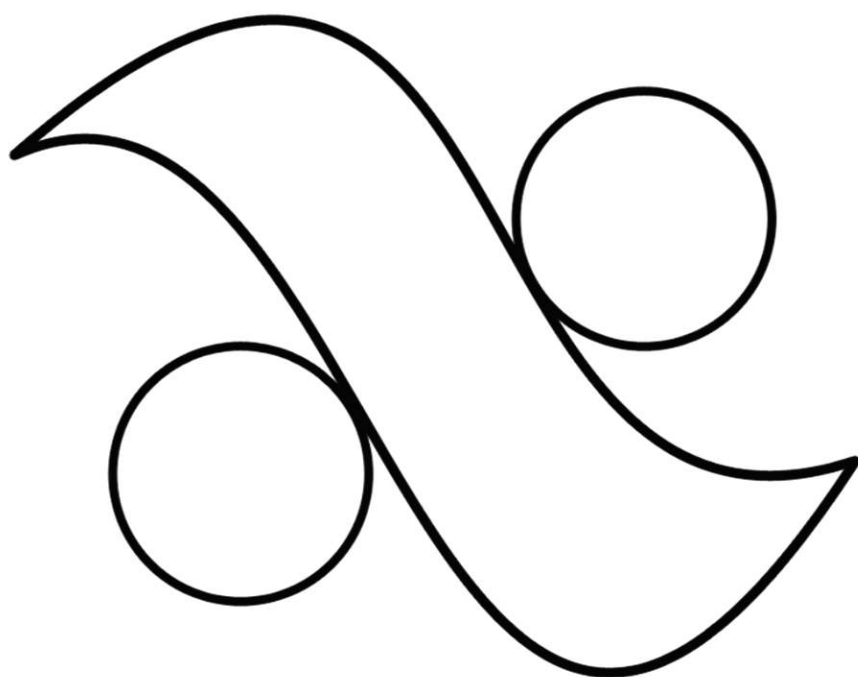


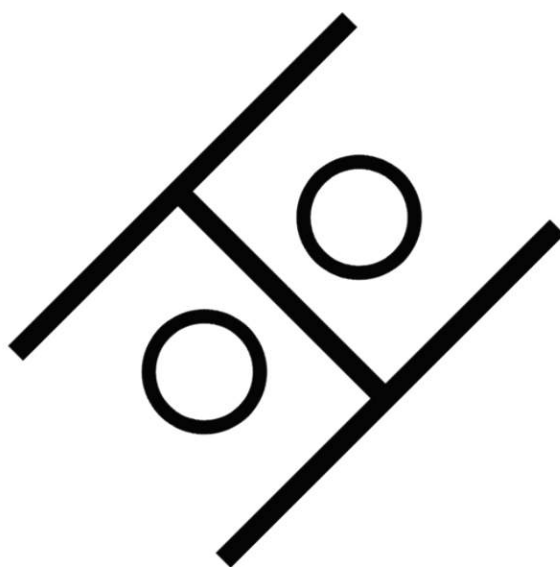


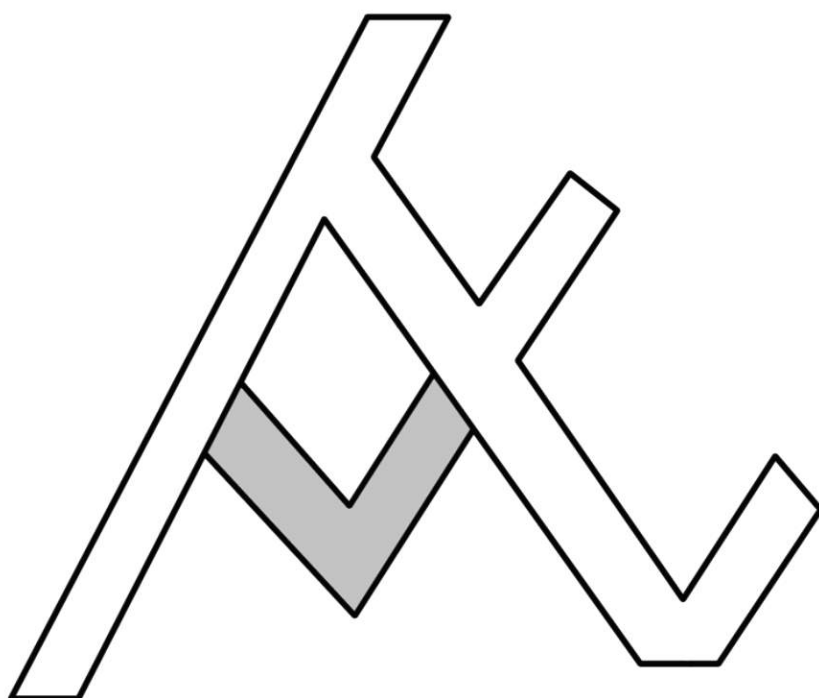


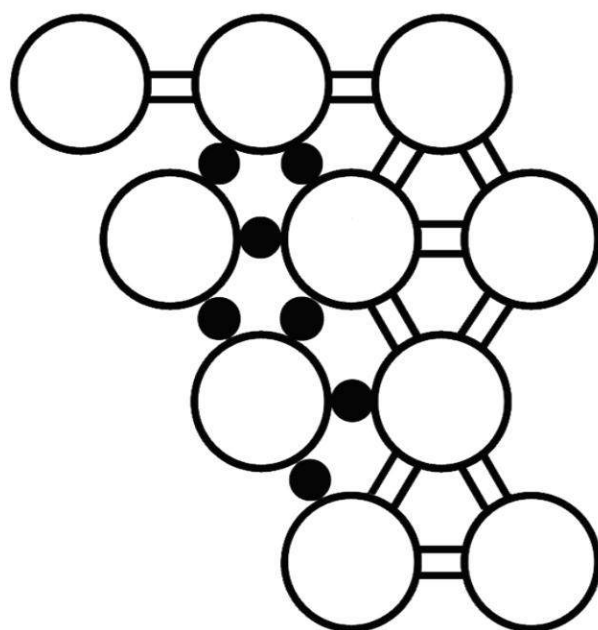


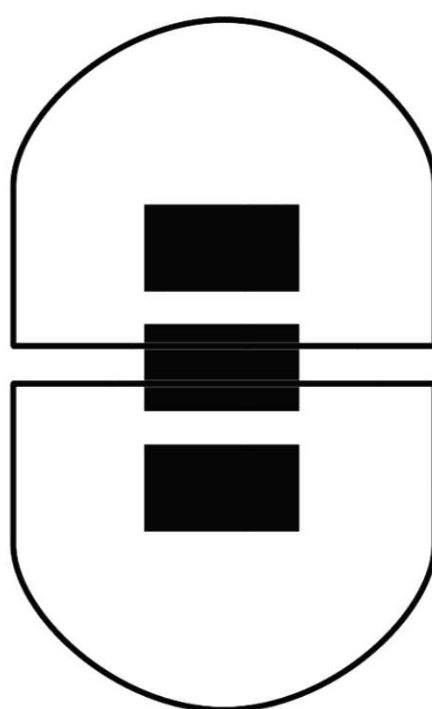




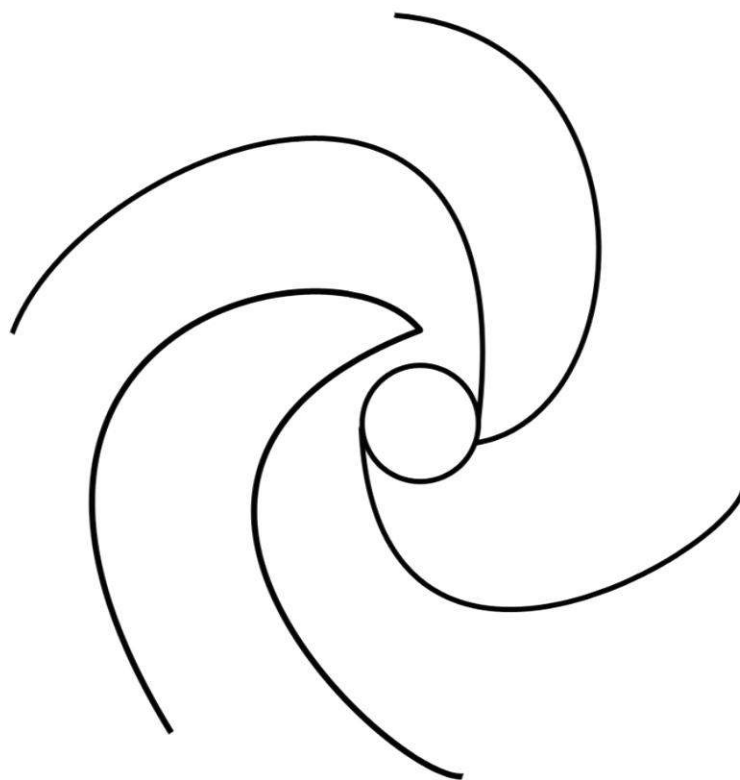






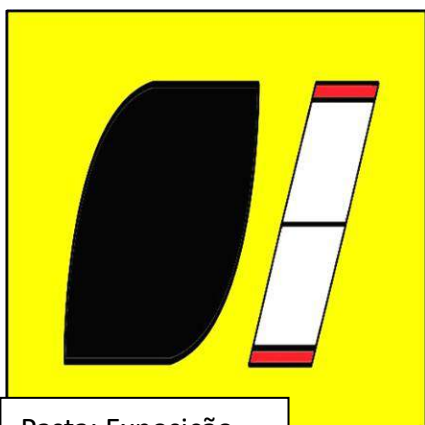


Pasta: Pasta geral  
Arquivo: IMG\_029  
[Obs.: Arquivo anterior é homônimo]









Pasta: Exposição  
Arquivo: 1031



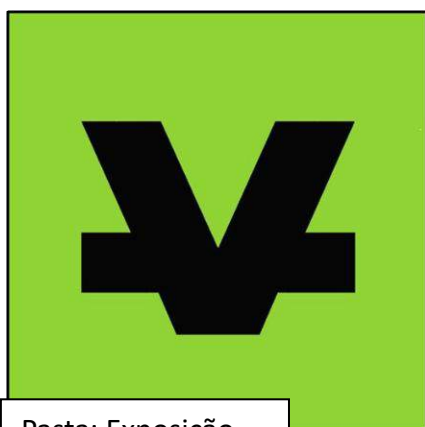
Pasta: Exposição  
Arquivo: 2



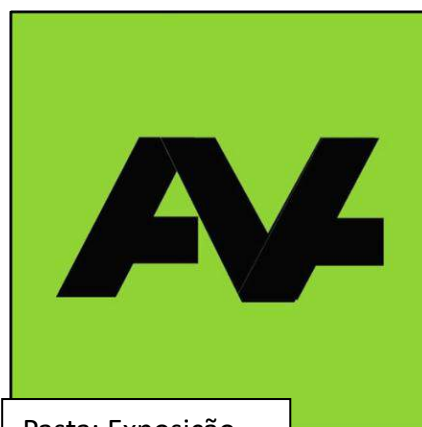
Pasta: Exposição  
Arquivo: 2a



Pasta: Exposição  
Arquivo: 2b



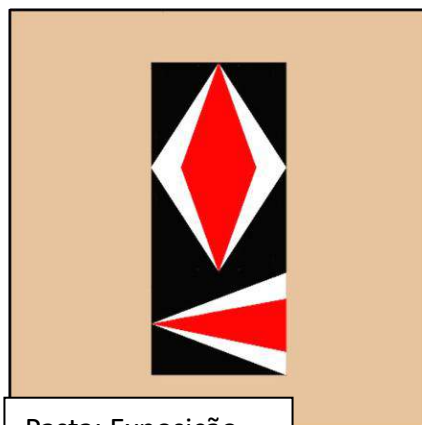
Pasta: Exposição  
Arquivo: 2e



Pasta: Exposição  
Arquivo: 2f



Pasta: Exposição  
Arquivo: 3



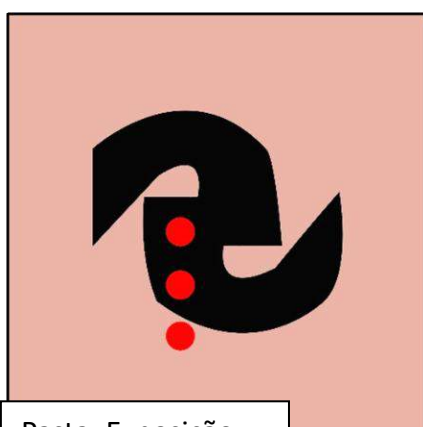
Pasta: Exposição  
Arquivo: 7a



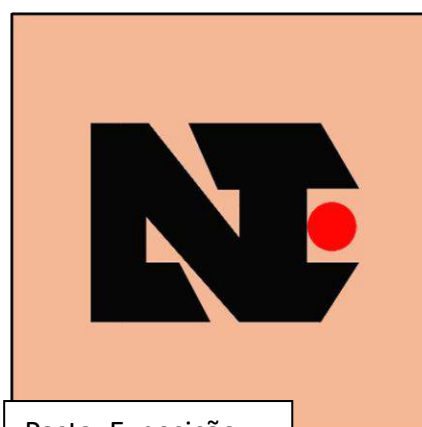
Pasta: Exposição  
Arquivo: 8



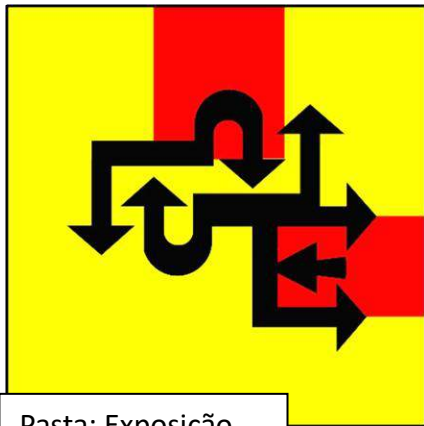
Pasta: Exposição  
Arquivo: 10a



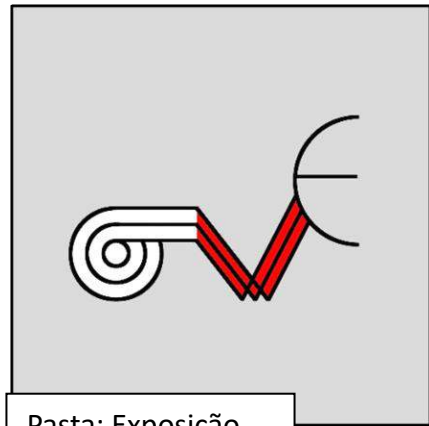
Pasta: Exposição  
Arquivo: 10b



Pasta: Exposição  
Arquivo: 10c



Pasta: Exposição  
Arquivo: 10d



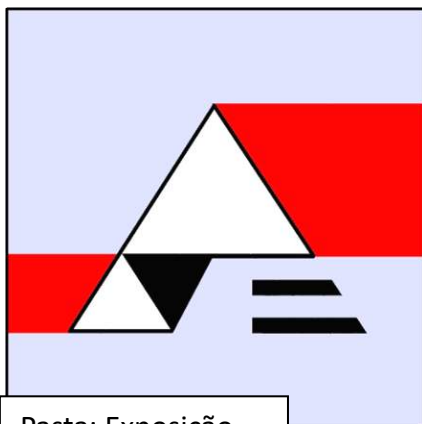
Pasta: Exposição  
Arquivo: 11a



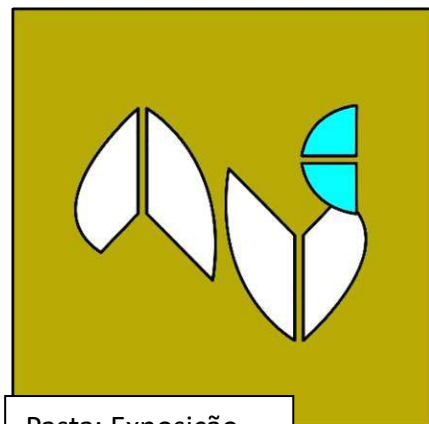
Pasta: Exposição  
Arquivo: 11b



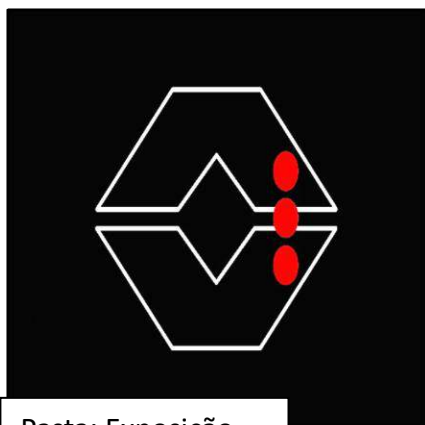
Pasta: Exposição  
Arquivo: 11c



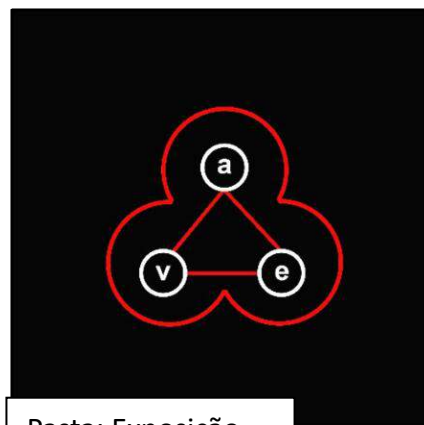
Pasta: Exposição  
Arquivo: 11d



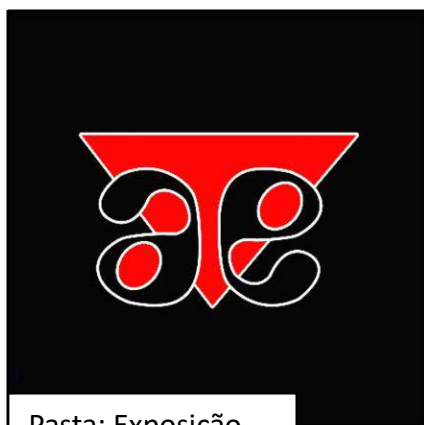
Pasta: Exposição  
Arquivo: 11e



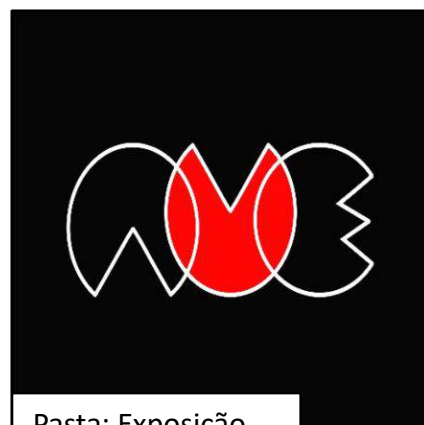
Pasta: Exposição  
Arquivo: 11f



Pasta: Exposição  
Arquivo: 11g



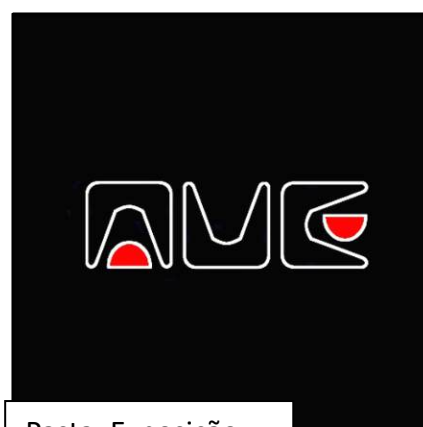
Pasta: Exposição  
Arquivo: 11h



Pasta: Exposição  
Arquivo: 11i



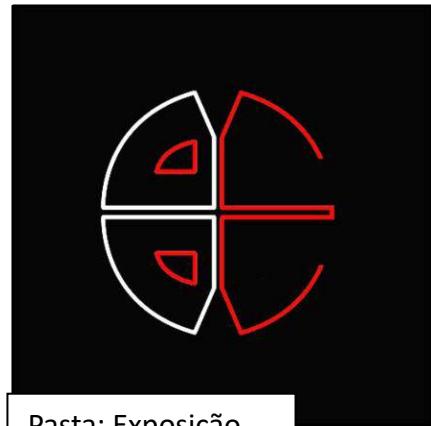
Pasta: Exposição  
Arquivo: 11j



Pasta: Exposição  
Arquivo: 11k



Pasta: Exposição  
Arquivo: 11l



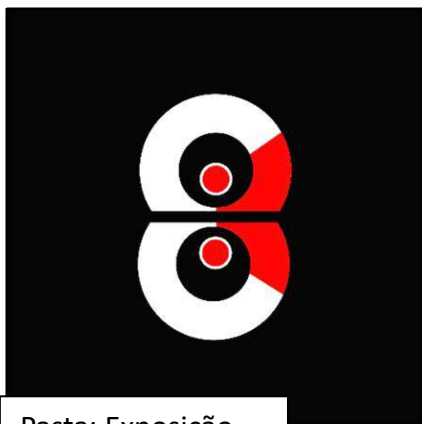
Pasta: Exposição  
Arquivo: 11m



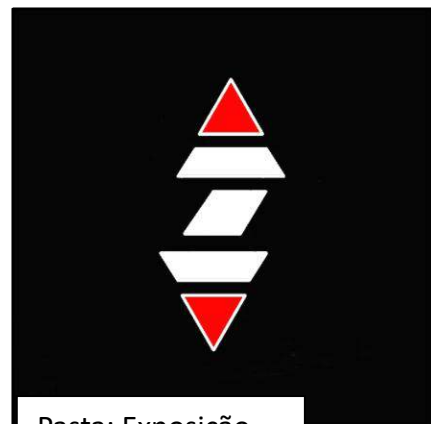
Pasta: Exposição  
Arquivo: 12a



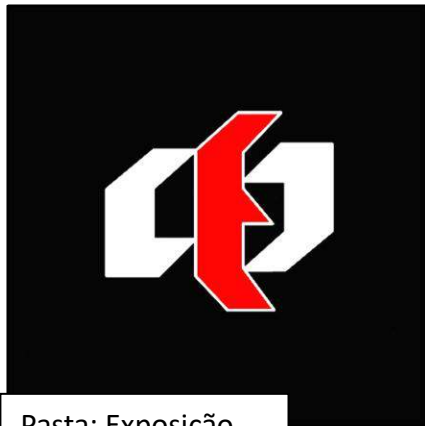
Pasta: Exposição  
Arquivo: 12b



Pasta: Exposição  
Arquivo: 12c



Pasta: Exposição  
Arquivo: 12d



Pasta: Exposição  
Arquivo: 13a



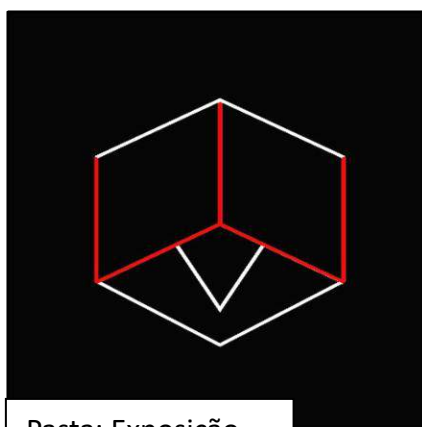
Pasta: Exposição  
Arquivo: 13b



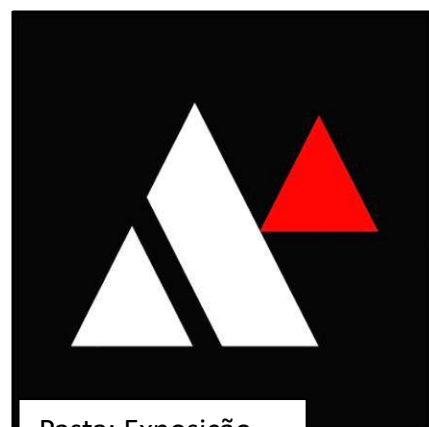
Pasta: Exposição  
Arquivo: 13c



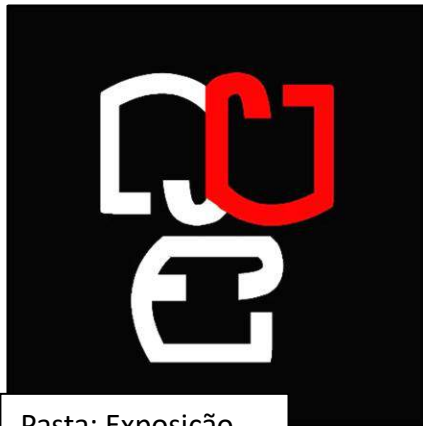
Pasta: Exposição  
Arquivo: 13d



Pasta: Exposição  
Arquivo: 15



Pasta: Exposição  
Arquivo: 16



Pasta: Exposição  
Arquivo: 17a



Pasta: Exposição  
Arquivo: 17b



Pasta: Exposição  
Arquivo: 17c



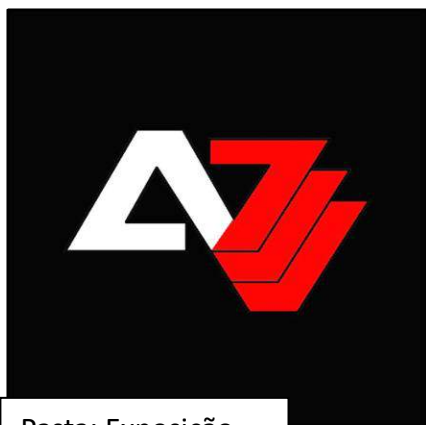
Pasta: Exposição  
Arquivo: 17d



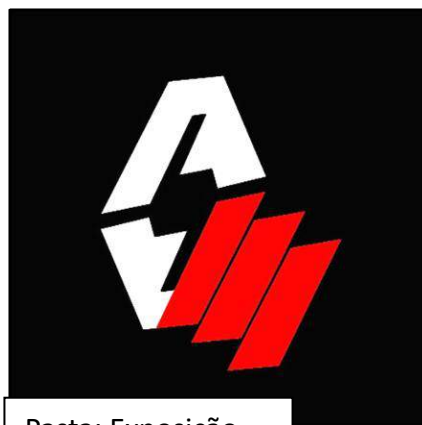
Pasta: Exposição  
Arquivo: 18a



Pasta: Exposição  
Arquivo: 18b



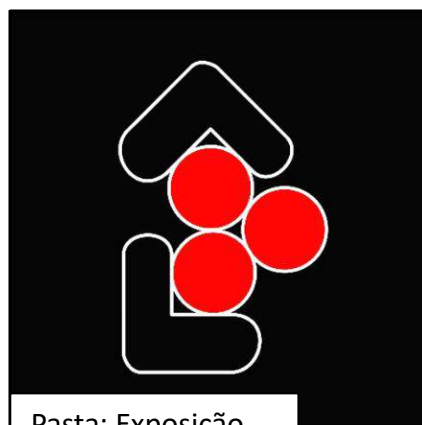
Pasta: Exposição  
Arquivo: 18c



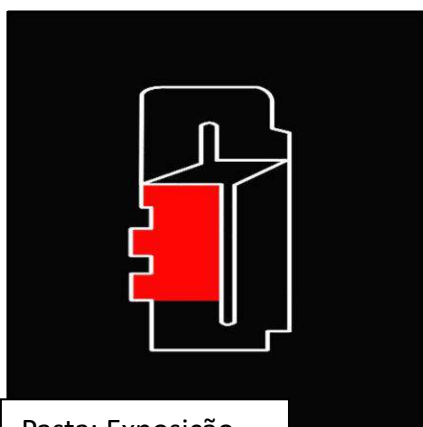
Pasta: Exposição  
Arquivo: 18d



Pasta: Exposição  
Arquivo: 19



Pasta: Exposição  
Arquivo: 20a

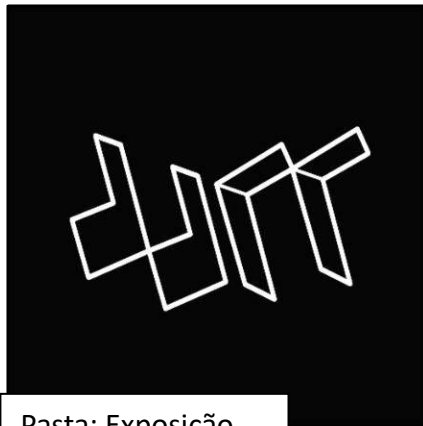


Pasta: Exposição  
Arquivo: 20b



Pasta: Exposição  
Arquivo: 20c

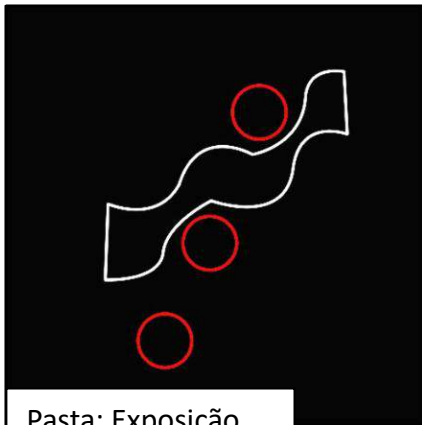




Pasta: Exposição  
Arquivo: 20d



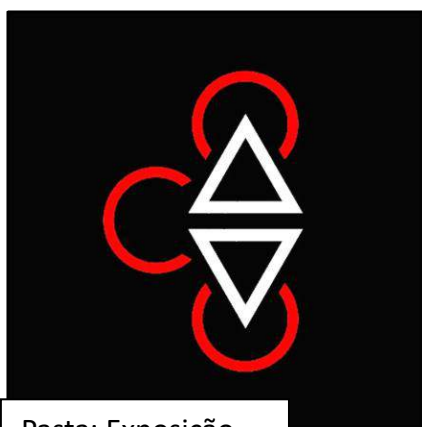
Pasta: Exposição  
Arquivo: 21



Pasta: Exposição  
Arquivo: 22a



Pasta: Exposição  
Arquivo: 22b



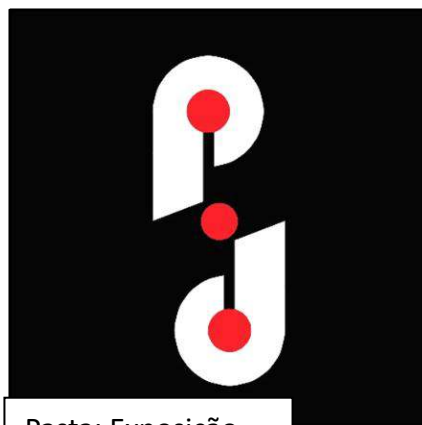
Pasta: Exposição  
Arquivo: 22c



Pasta: Exposição  
Arquivo: 22d



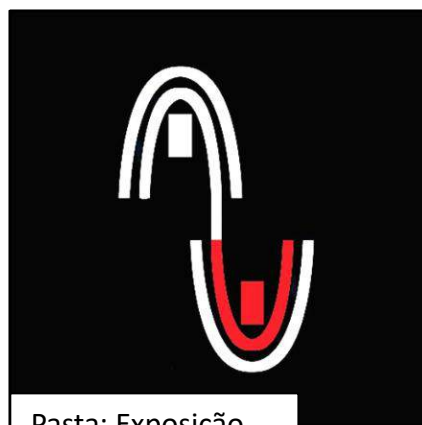
Pasta: Exposição  
Arquivo: 23a



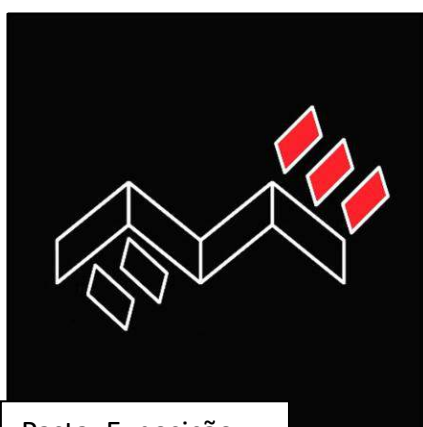
Pasta: Exposição  
Arquivo: 23b



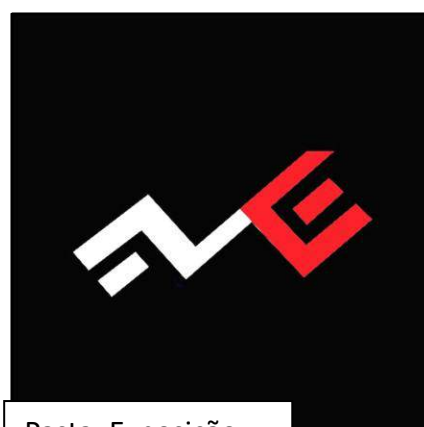
Pasta: Exposição  
Arquivo: 23c



Pasta: Exposição  
Arquivo: 23d



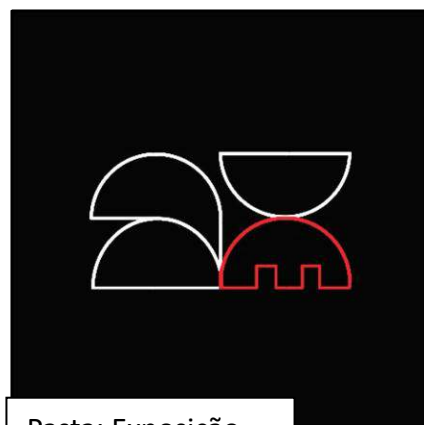
Pasta: Exposição  
Arquivo: 24a



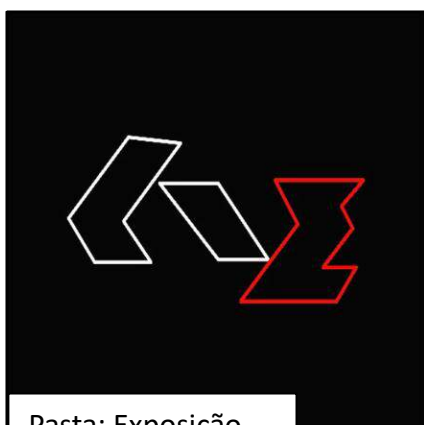
Pasta: Exposição  
Arquivo: 24b



Pasta: Exposição  
Arquivo: 24c



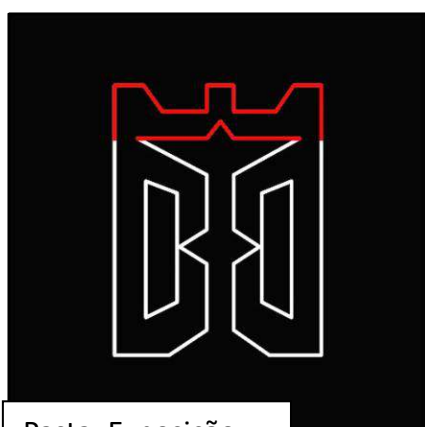
Pasta: Exposição  
Arquivo: 24d



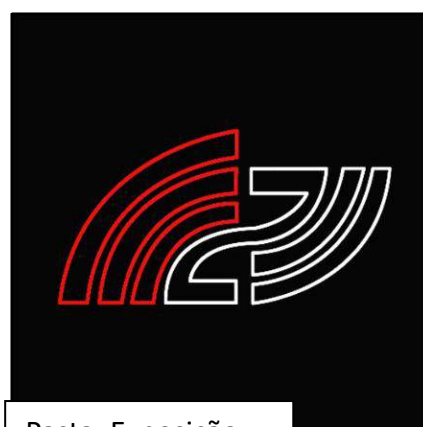
Pasta: Exposição  
Arquivo: 25a



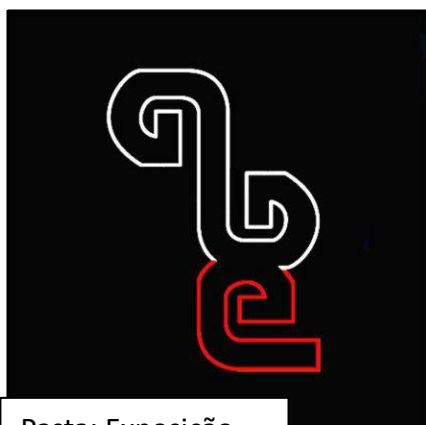
Pasta: Exposição  
Arquivo: 25b



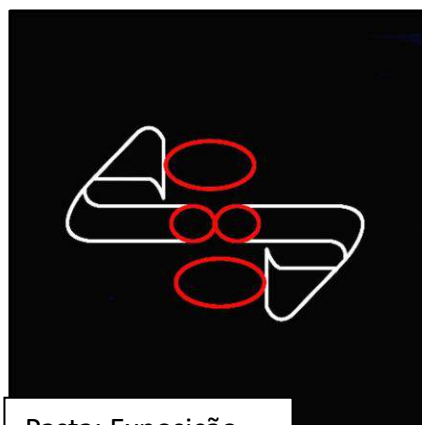
Pasta: Exposição  
Arquivo: 25c



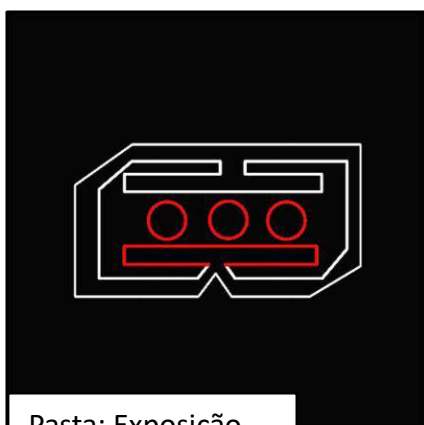
Pasta: Exposição  
Arquivo: 25d



Pasta: Exposição  
Arquivo: 26a



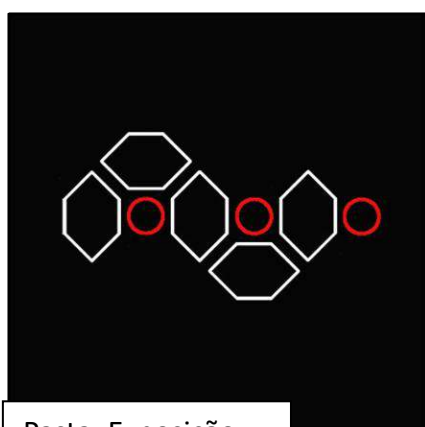
Pasta: Exposição  
Arquivo: 26b



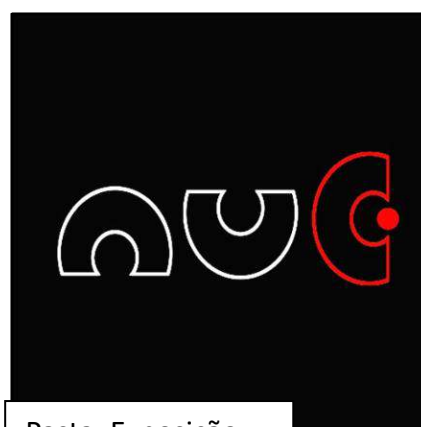
Pasta: Exposição  
Arquivo: 26c



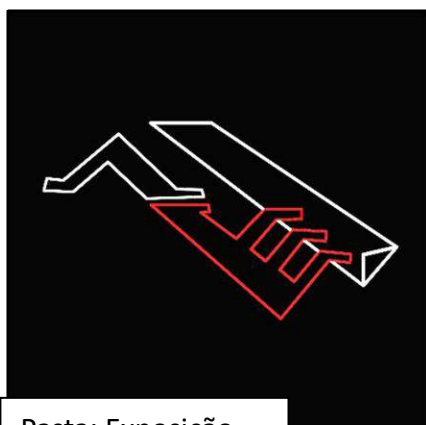
Pasta: Exposição  
Arquivo: 26d



Pasta: Exposição  
Arquivo: 27a



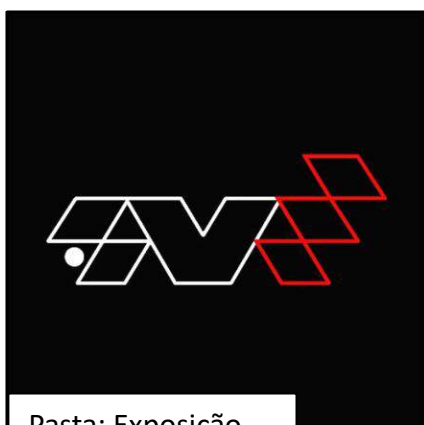
Pasta: Exposição  
Arquivo: 27b



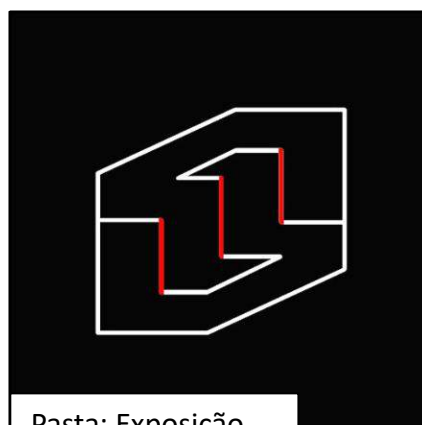
Pasta: Exposição  
Arquivo: 27c



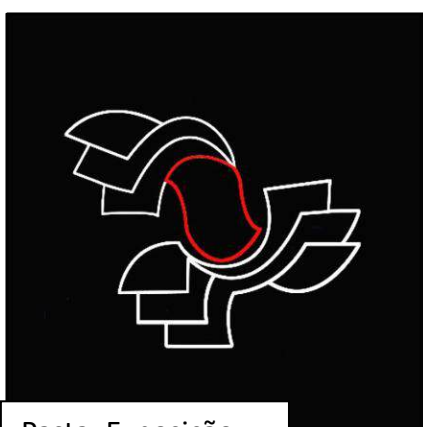
Pasta: Exposição  
Arquivo: 27d



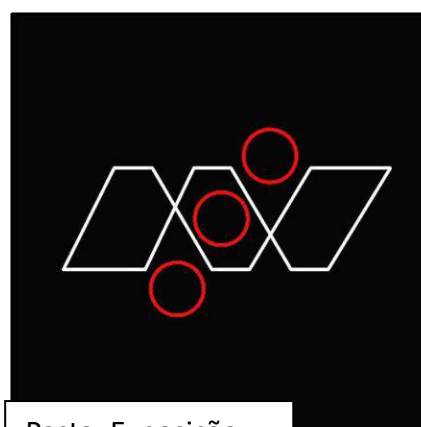
Pasta: Exposição  
Arquivo: 28a



Pasta: Exposição  
Arquivo: 28b



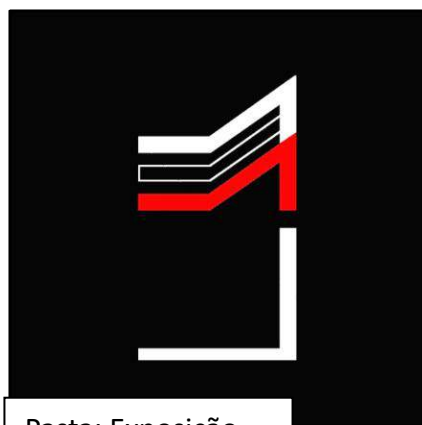
Pasta: Exposição  
Arquivo: 28c



Pasta: Exposição  
Arquivo: 28d



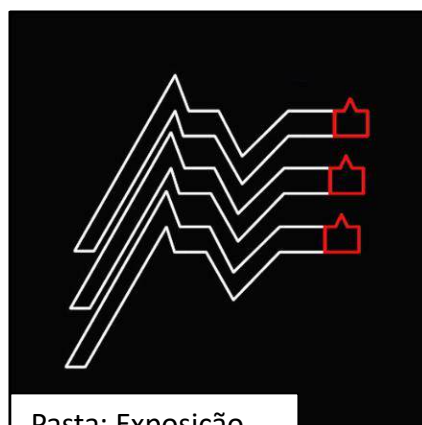
Pasta: Exposição  
Arquivo: 29



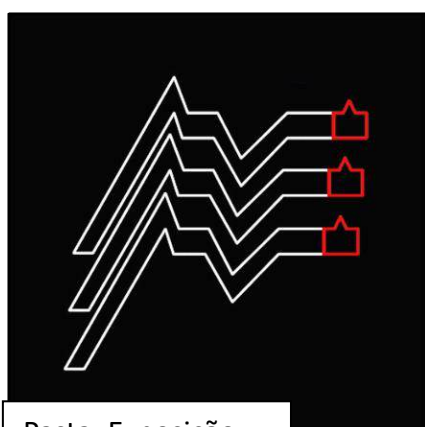
Pasta: Exposição  
Arquivo: 30b



Pasta: Exposição  
Arquivo: 30c



Pasta: Exposição  
Arquivo: 30d



Pasta: Exposição  
Arquivo: 30d



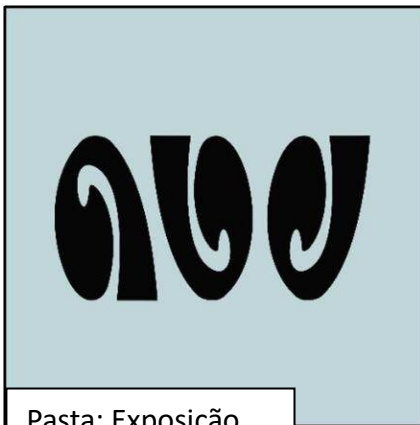
Pasta: Exposição  
Arquivo: 30f



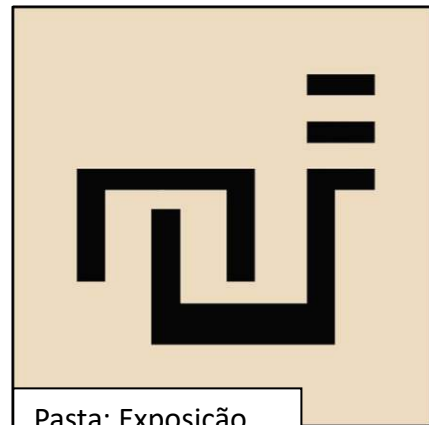
Pasta: Exposição  
Arquivo: 31



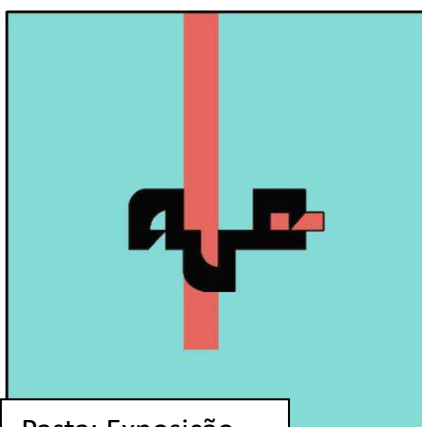
Pasta: Exposição  
Arquivo: 32



Pasta: Exposição  
Arquivo: 33



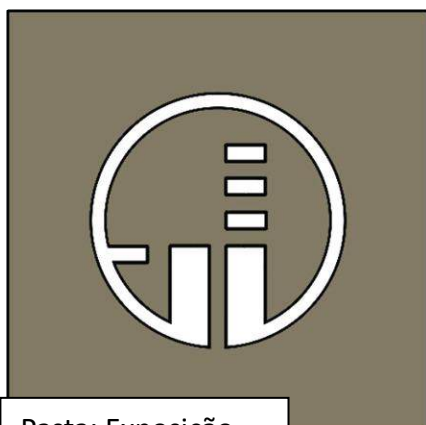
Pasta: Exposição  
Arquivo: 34



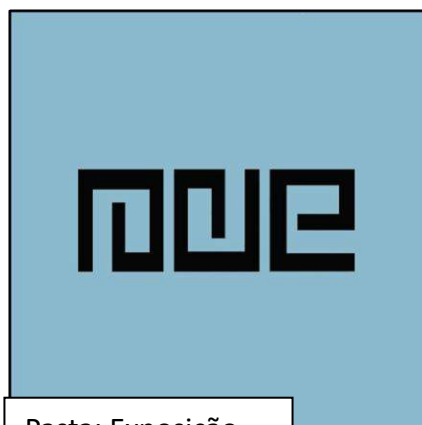
Pasta: Exposição  
Arquivo: 36



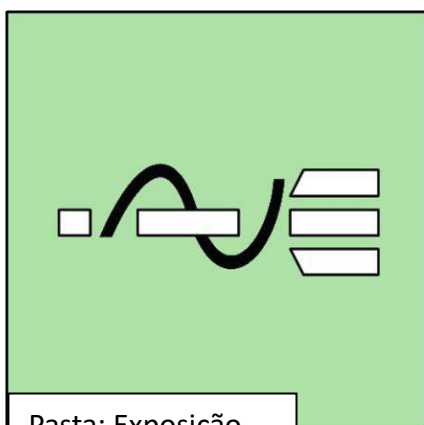
Pasta: Exposição  
Arquivo: 38



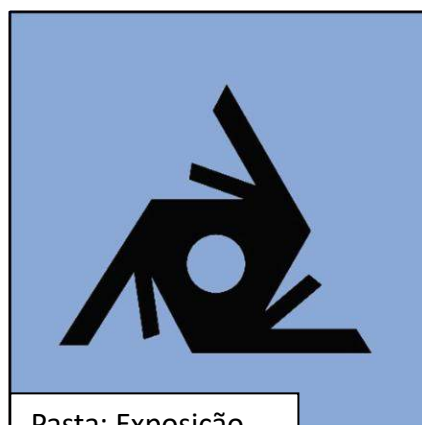
Pasta: Exposição  
Arquivo: 39



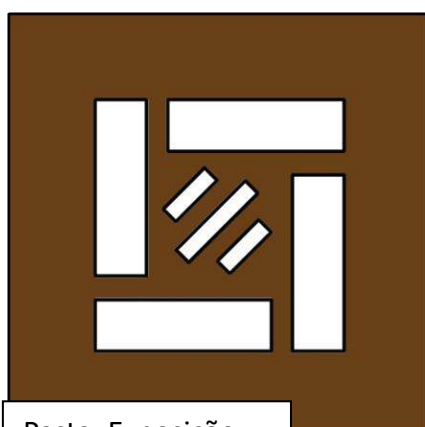
Pasta: Exposição  
Arquivo: 40



Pasta: Exposição  
Arquivo: 41a



Pasta: Exposição  
Arquivo: 41b



Pasta: Exposição  
Arquivo: 41c



Pasta: Exposição  
Arquivo: 42





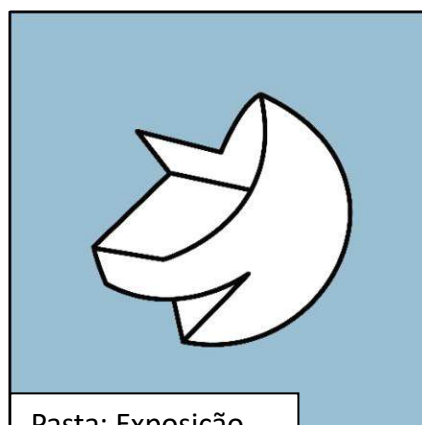
Pasta: Exposição  
Arquivo: 42a



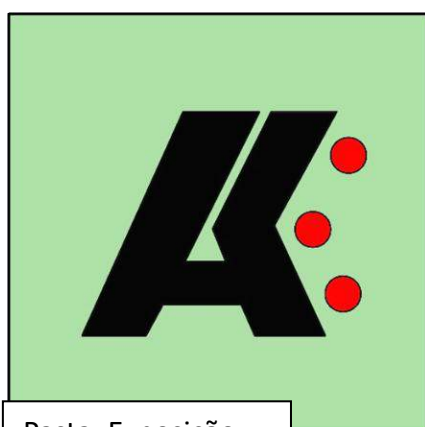
Pasta: Exposição  
Arquivo: 42b



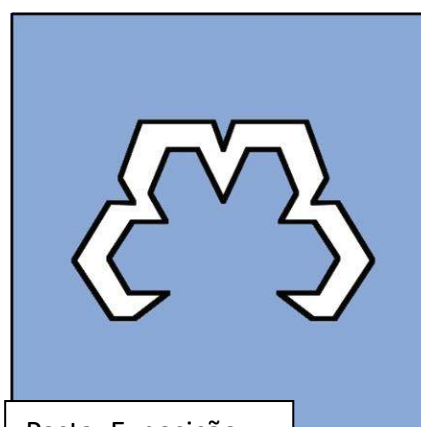
Pasta: Exposição  
Arquivo: 43



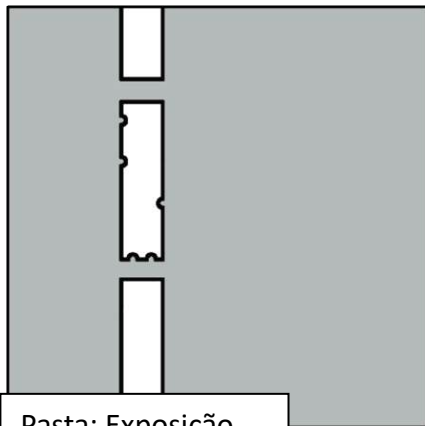
Pasta: Exposição  
Arquivo: 44



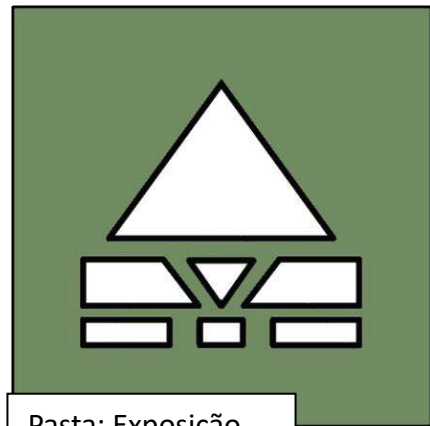
Pasta: Exposição  
Arquivo: 45



Pasta: Exposição  
Arquivo: 46



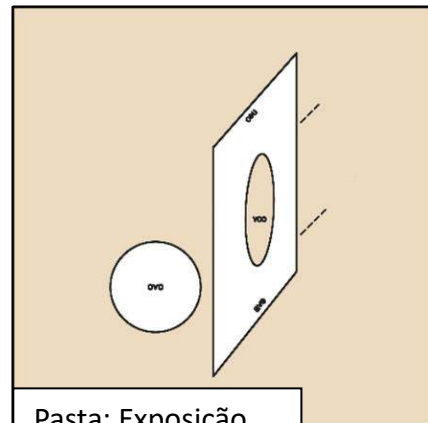
Pasta: Exposição  
Arquivo: 47



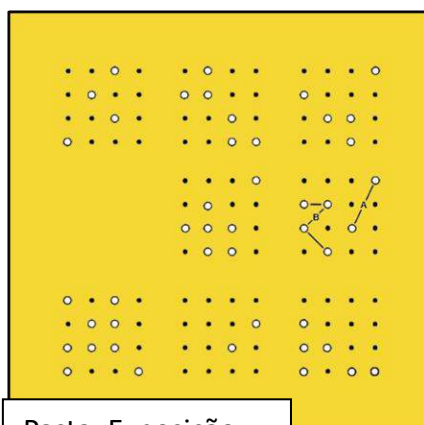
Pasta: Exposição  
Arquivo: 48



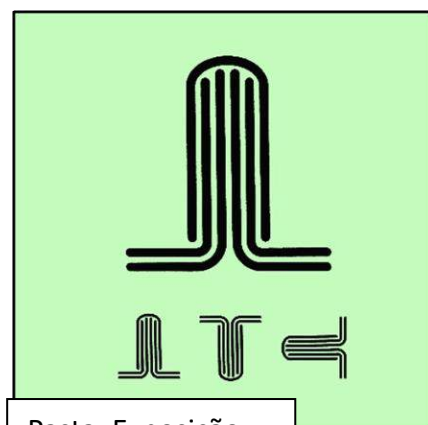
Pasta: Exposição  
Arquivo: 49



Pasta: Exposição  
Arquivo: 51



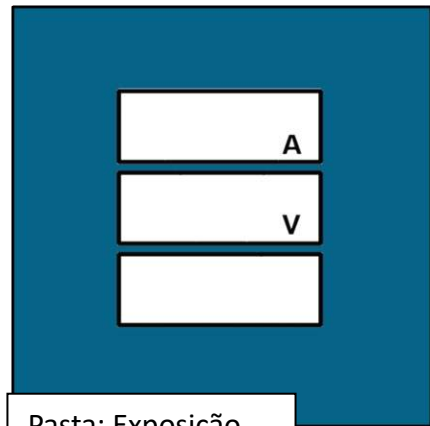
Pasta: Exposição  
Arquivo: 51a



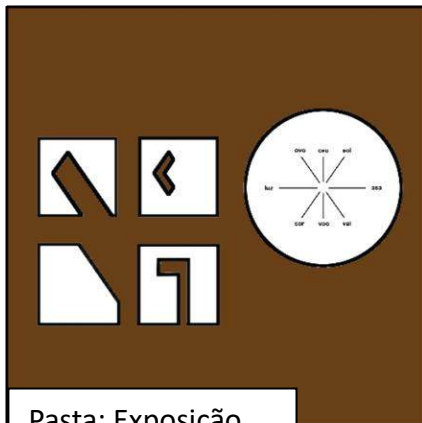
Pasta: Exposição  
Arquivo: 52



Pasta: Exposição  
Arquivo: 60



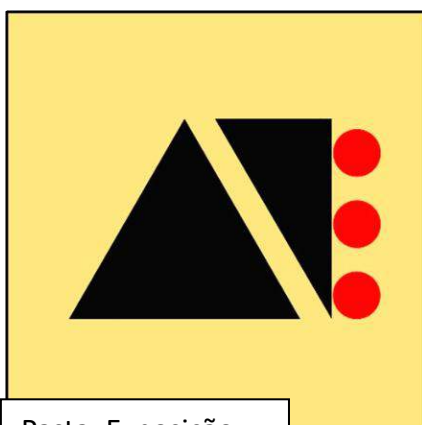
Pasta: Exposição  
Arquivo: 61



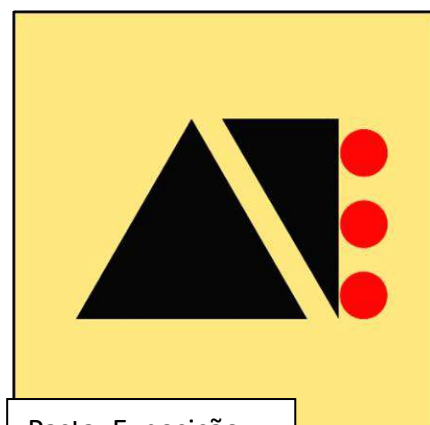
Pasta: Exposição  
Arquivo: 70



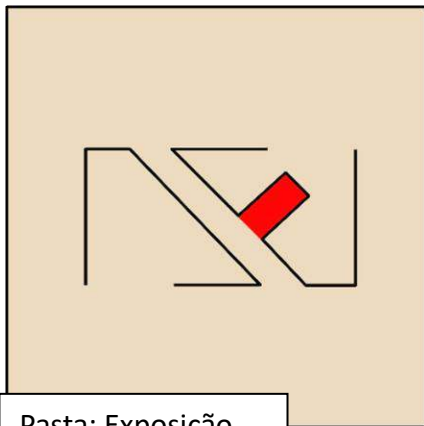
Pasta: Exposição  
Arquivo: IMG\_004



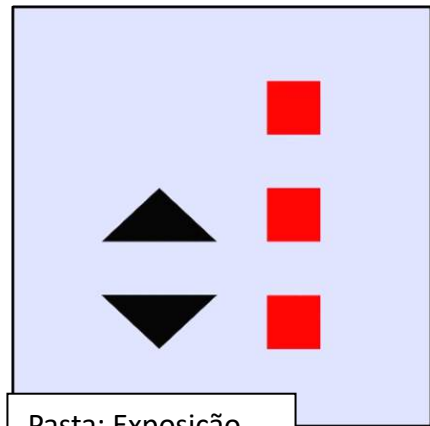
Pasta: Exposição  
Arquivo: IMG\_006



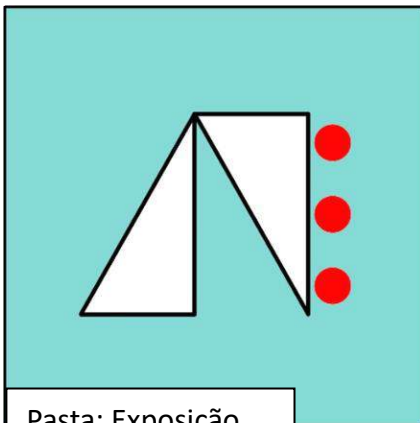
Pasta: Exposição  
Arquivo: IMG\_007



Pasta: Exposição  
Arquivo: IMG\_008



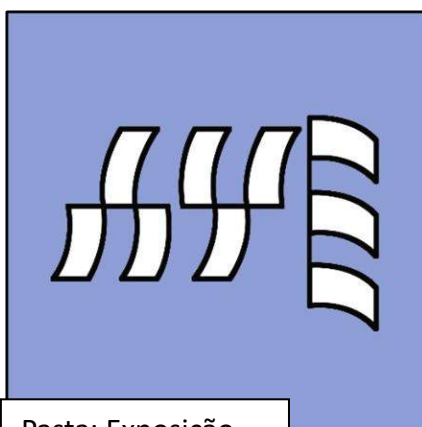
Pasta: Exposição  
Arquivo: IMG\_009



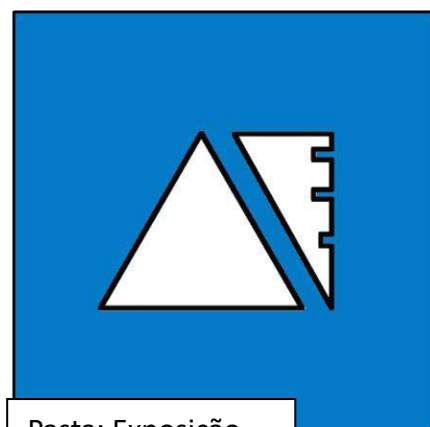
Pasta: Exposição  
Arquivo: IMG\_010



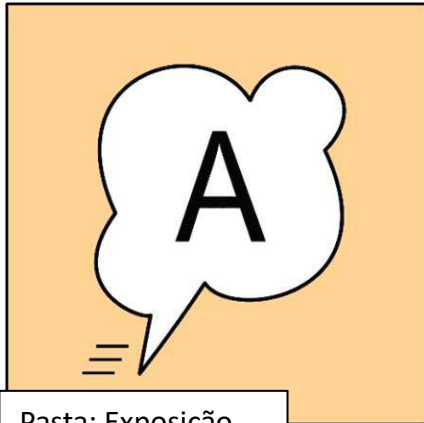
Pasta: Exposição  
Arquivo: IMG\_011



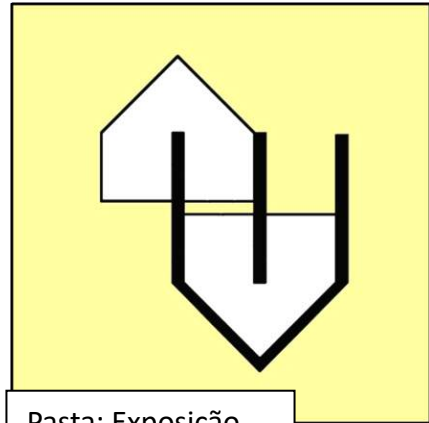
Pasta: Exposição  
Arquivo: IMG\_012



Pasta: Exposição  
Arquivo: IMG\_013



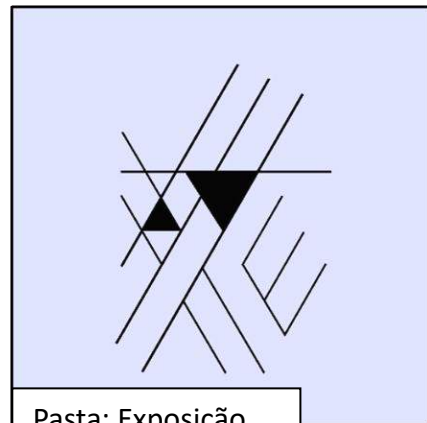
Pasta: Exposição  
Arquivo: IMG\_014



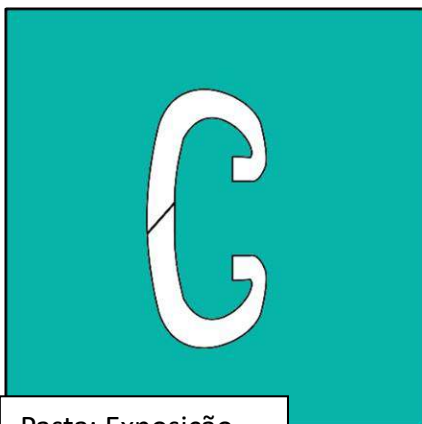
Pasta: Exposição  
Arquivo: IMG\_015



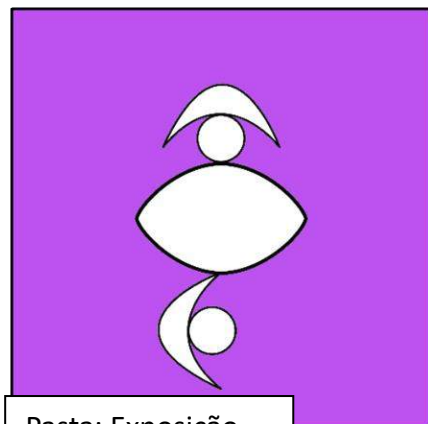
Pasta: Exposição  
Arquivo: IMG\_016



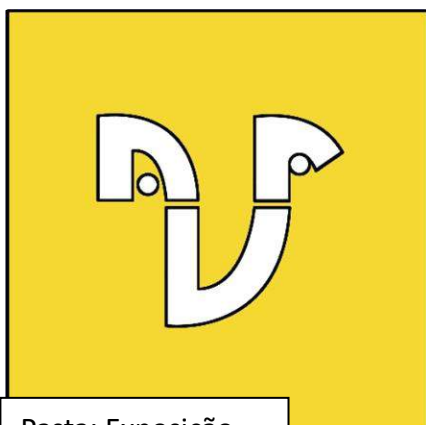
Pasta: Exposição  
Arquivo: IMG\_017



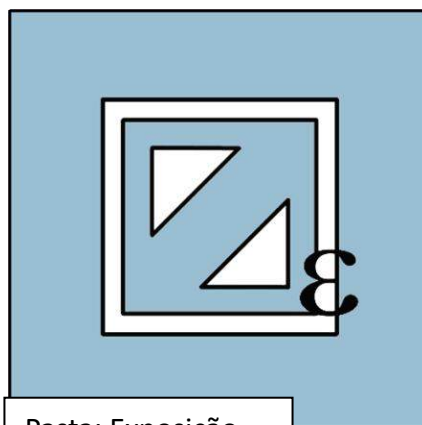
Pasta: Exposição  
Arquivo: IMG\_018



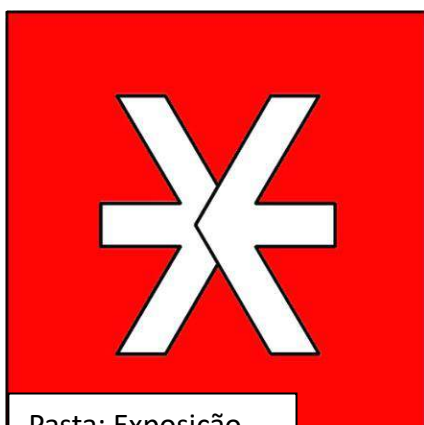
Pasta: Exposição  
Arquivo: IMG\_019



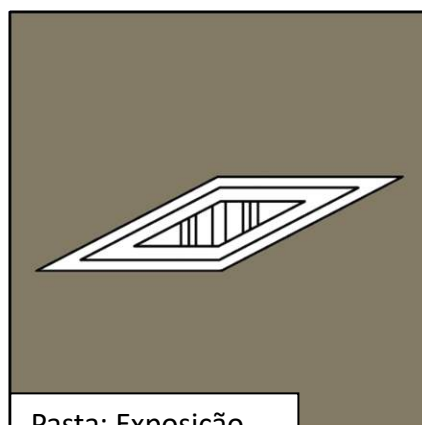
Pasta: Exposição  
Arquivo: IMG\_020



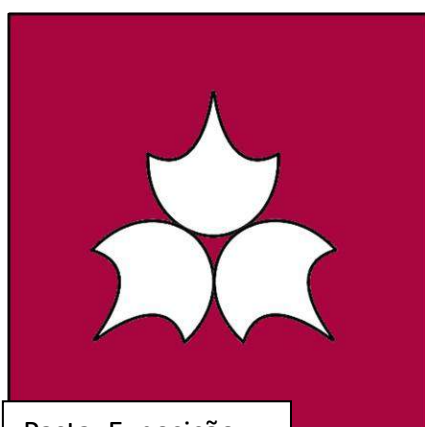
Pasta: Exposição  
Arquivo: IMG\_021



Pasta: Exposição  
Arquivo: IMG\_022



Pasta: Exposição  
Arquivo: IMG\_023



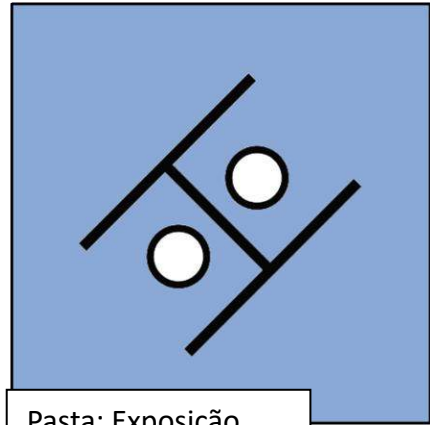
Pasta: Exposição  
Arquivo: IMG\_024



Pasta: Exposição  
Arquivo: IMG\_026



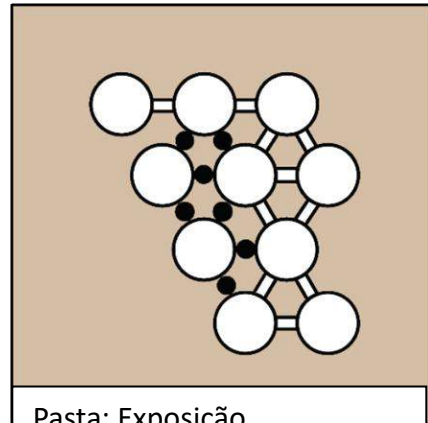
Pasta: Exposição  
Arquivo: IMG\_027



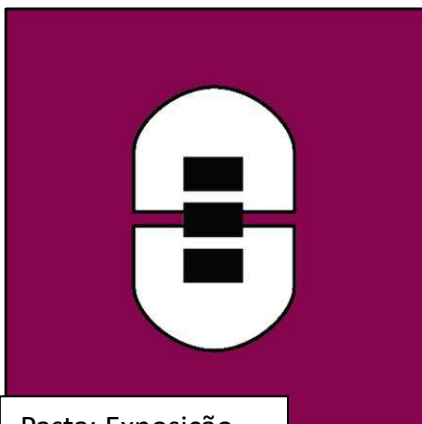
Pasta: Exposição  
Arquivo: IMG\_027a



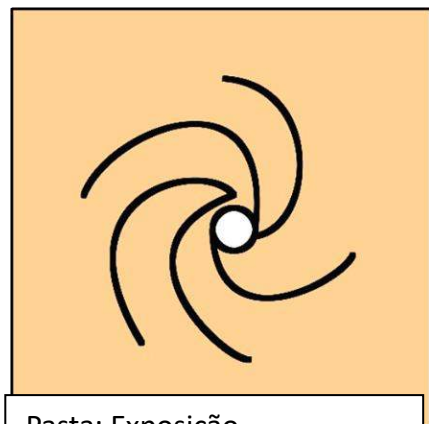
Pasta: Exposição  
Arquivo: IMG\_028



Pasta: Exposição  
Arquivo: IMG\_029  
[Obs.: Arquivo posterior é  
homônimo]



Pasta: Exposição  
Arquivo: IMG\_029



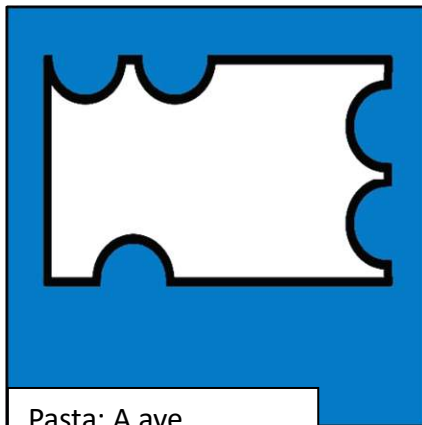
Pasta: Exposição  
Arquivo: IMG\_030



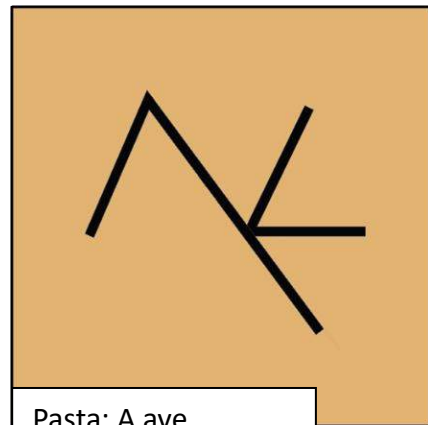
Pasta: Exposição  
Arquivo: IMG\_031



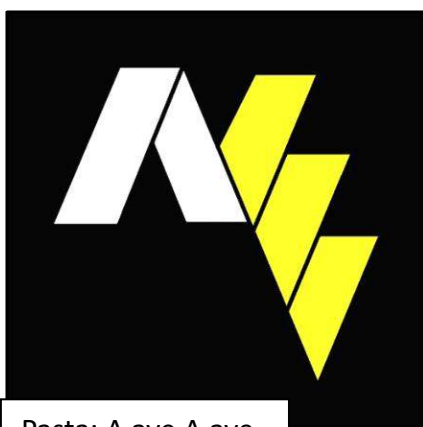
Pasta: Exposição  
Arquivo: IMG\_033a



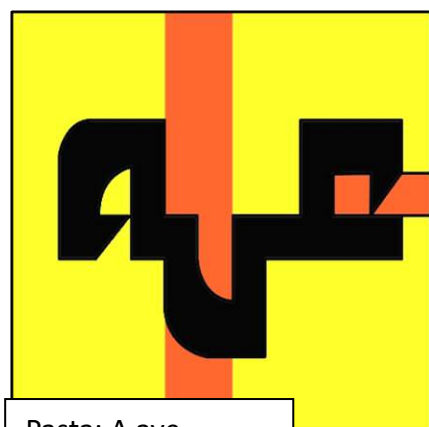
Pasta: A ave  
Arquivo: A1



Pasta: A ave  
Arquivo: A2

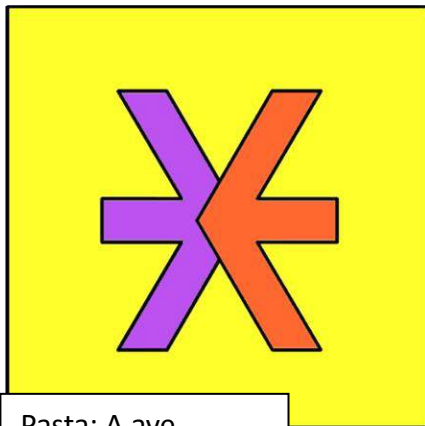


Pasta: A ave A ave  
Arquivo: A3

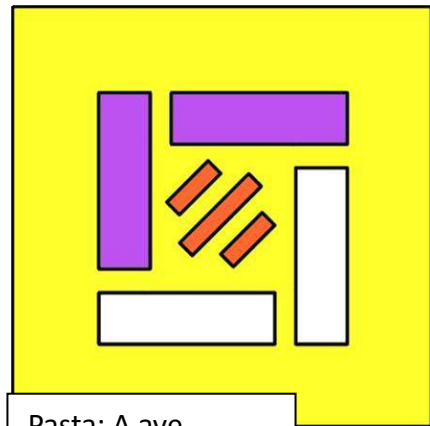


Pasta: A ave  
Arquivo: A4

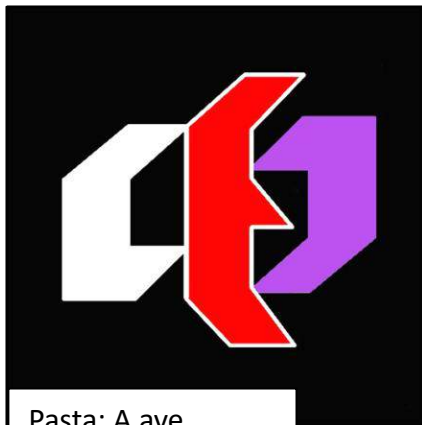




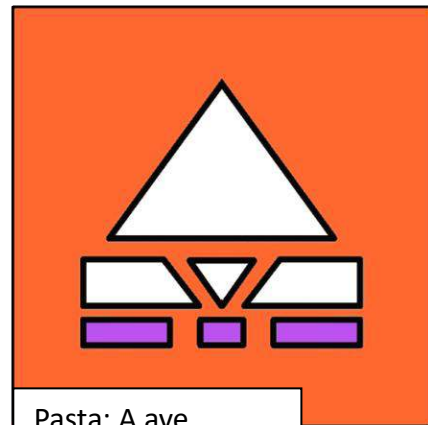
Pasta: A ave  
Arquivo: A5



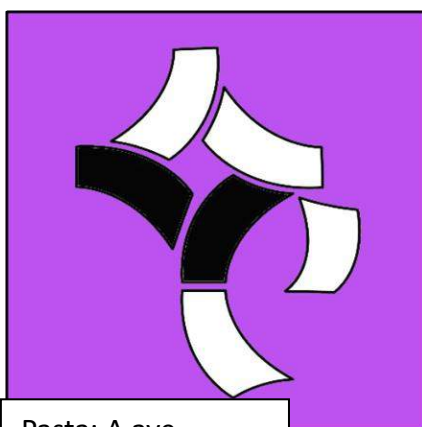
Pasta: A ave  
Arquivo: A6



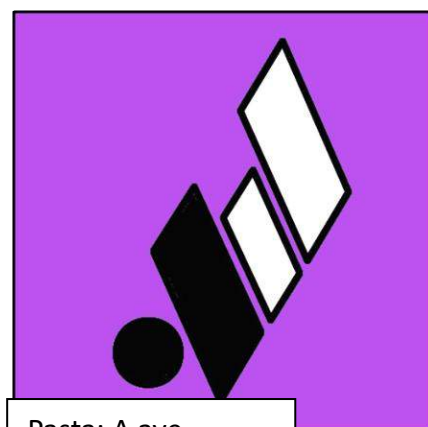
Pasta: A ave  
Arquivo: A7



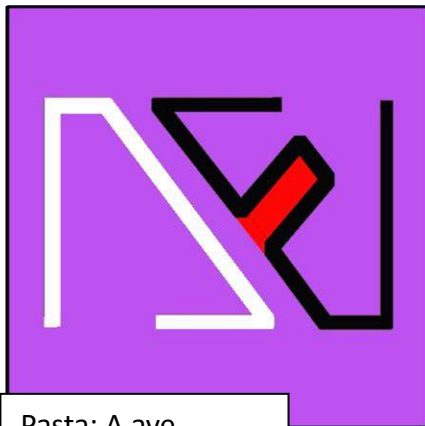
Pasta: A ave  
Arquivo: A8



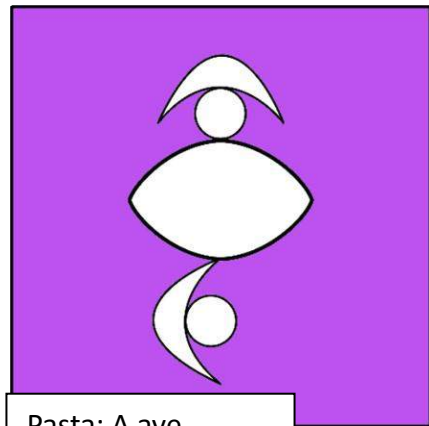
Pasta: A ave  
Arquivo: A9



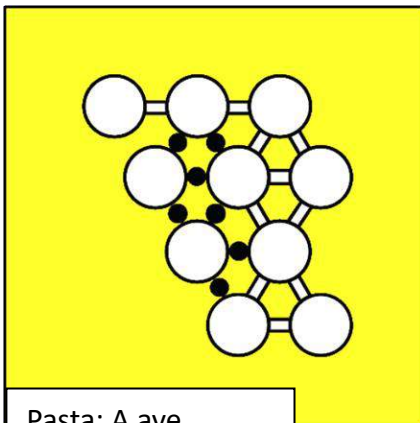
Pasta: A ave  
Arquivo: A10



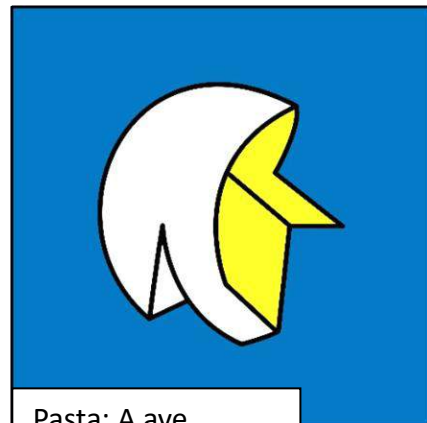
Pasta: A ave  
Arquivo: A11



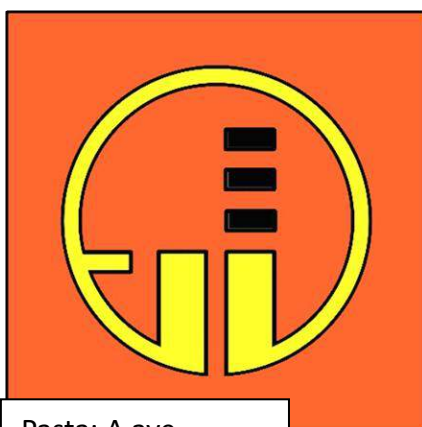
Pasta: A ave  
Arquivo: A12



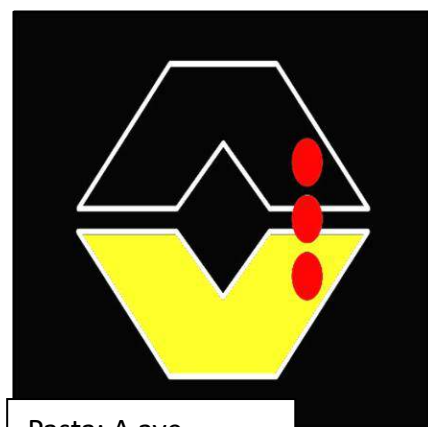
Pasta: A ave  
Arquivo: B1



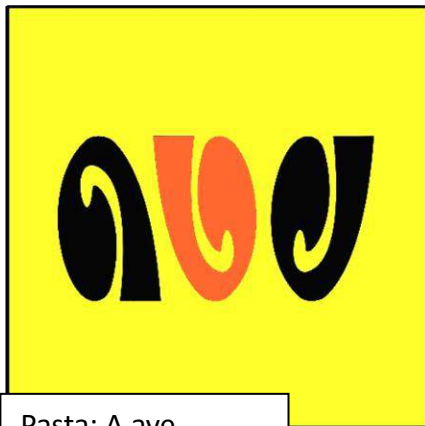
Pasta: A ave  
Arquivo: B2



Pasta: A ave  
Arquivo: B3



Pasta: A ave  
Arquivo: B4



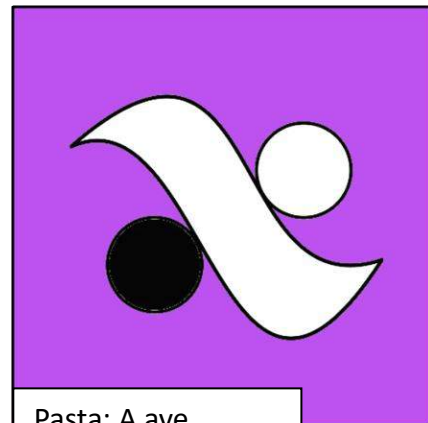
Pasta: A ave  
Arquivo: B5



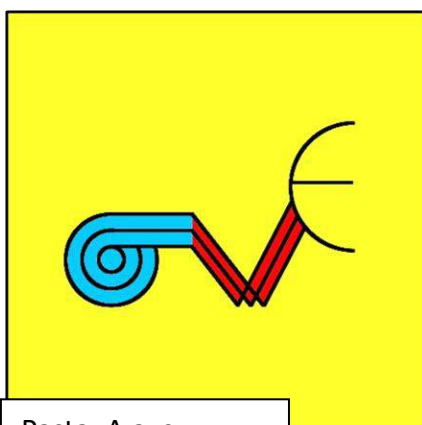
Pasta: A ave  
Arquivo: B6



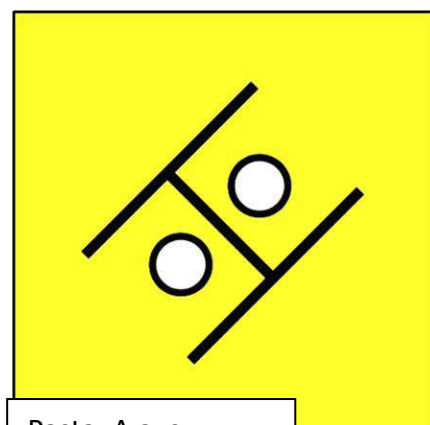
Pasta: A ave  
Arquivo: B7



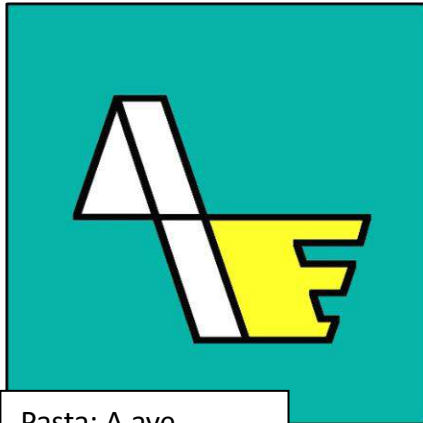
Pasta: A ave  
Arquivo: B8



Pasta: A ave  
Arquivo: B9



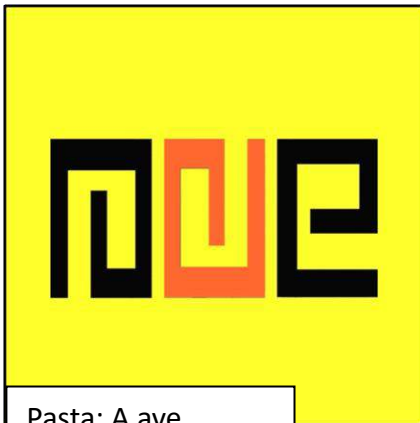
Pasta: A ave  
Arquivo: B10



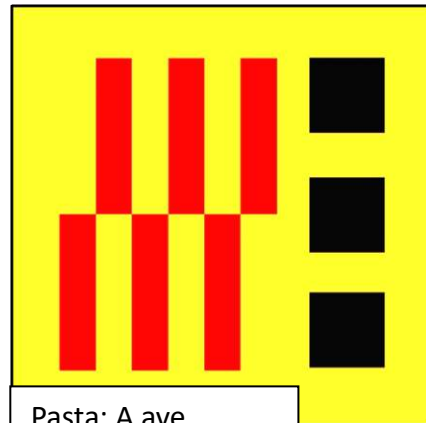
Pasta: A ave  
Arquivo: B11



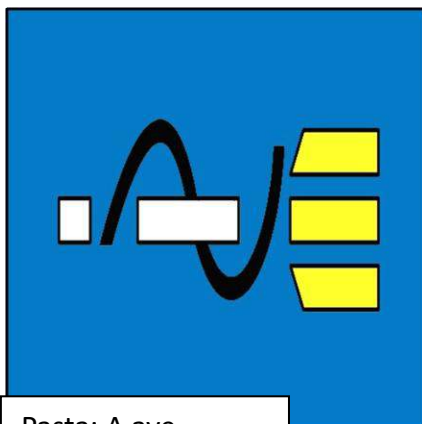
Pasta: A ave  
Arquivo: B12



Pasta: A ave  
Arquivo: C1



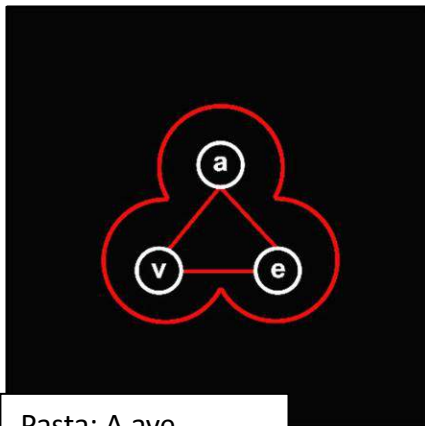
Pasta: A ave  
Arquivo: C2



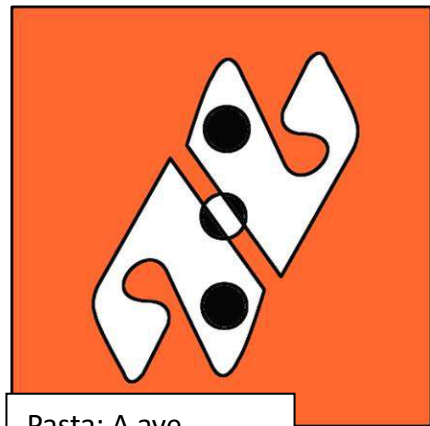
Pasta: A ave  
Arquivo: C3



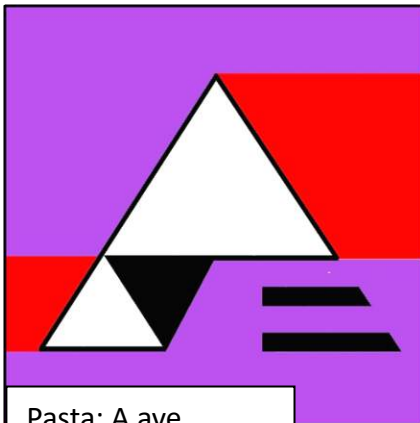
Pasta: A ave  
Arquivo: C4



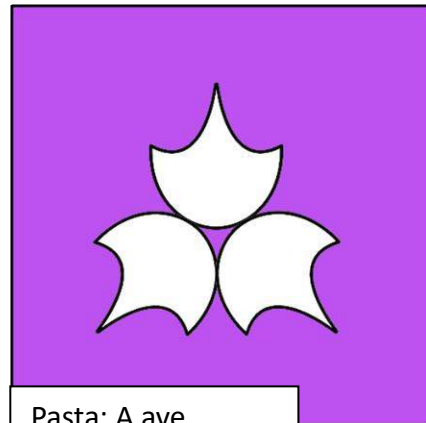
Pasta: A ave  
Arquivo: C5



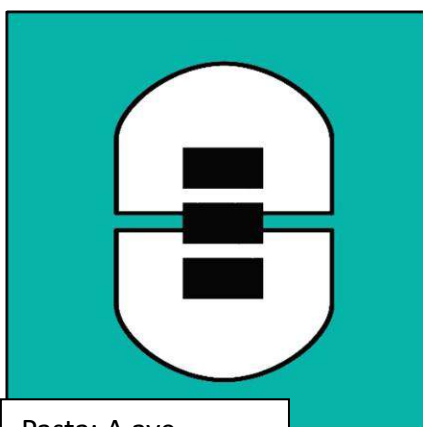
Pasta: A ave  
Arquivo: C6



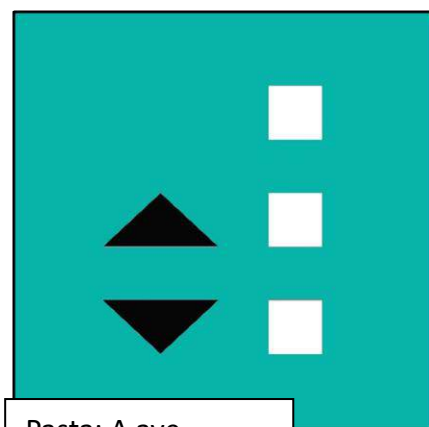
Pasta: A ave  
Arquivo: C7



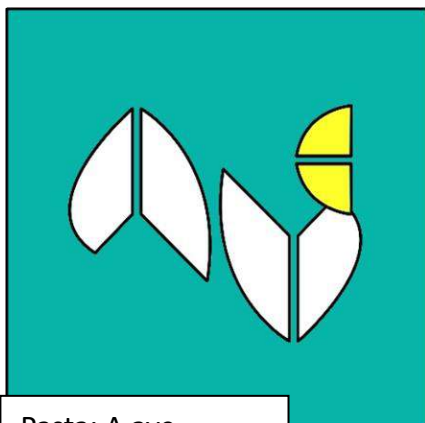
Pasta: A ave  
Arquivo: C8



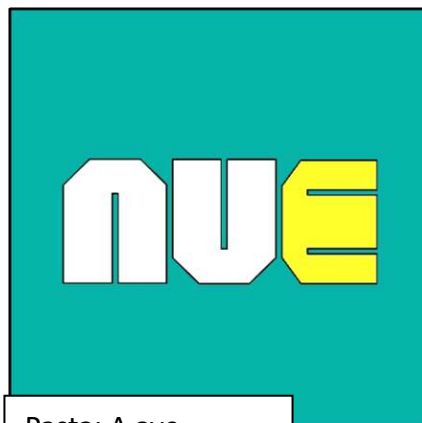
Pasta: A ave  
Arquivo: C9



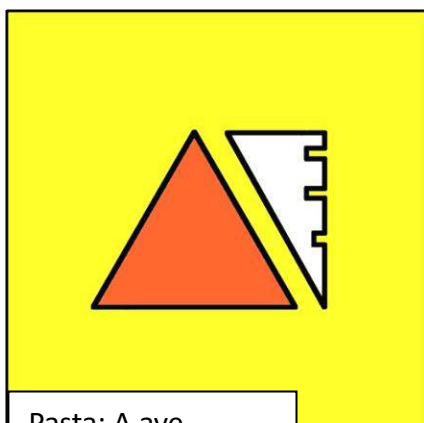
Pasta: A ave  
Arquivo: C10



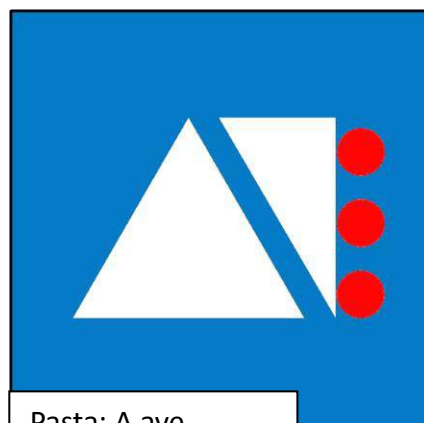
Pasta: A ave  
Arquivo: C11



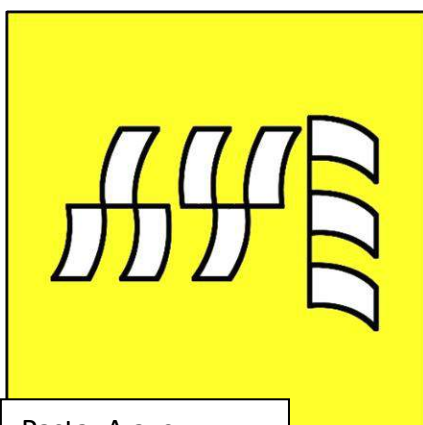
Pasta: A ave  
Arquivo: C12



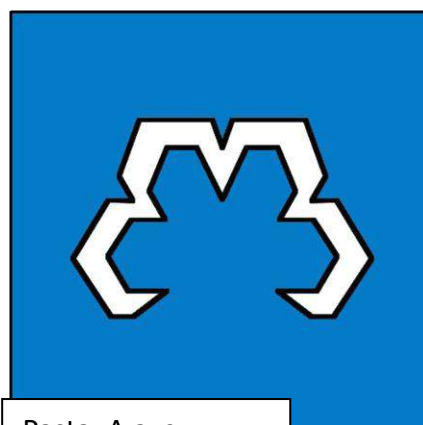
Pasta: A ave  
Arquivo: D1



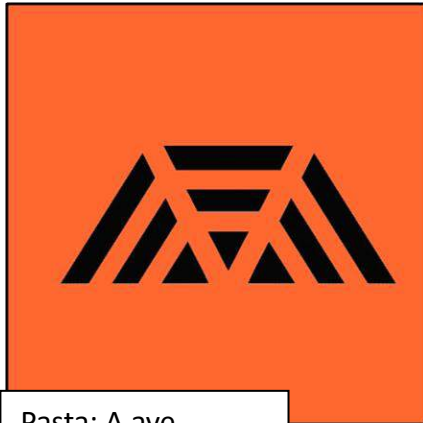
Pasta: A ave  
Arquivo: D2



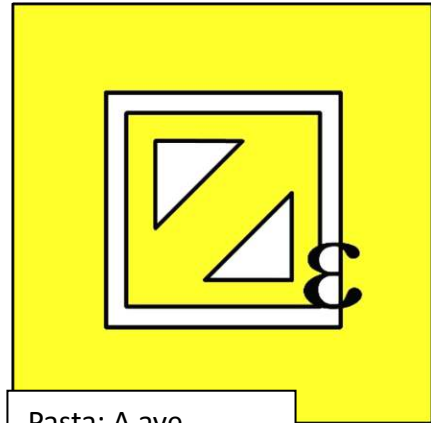
Pasta: A ave  
Arquivo: D3



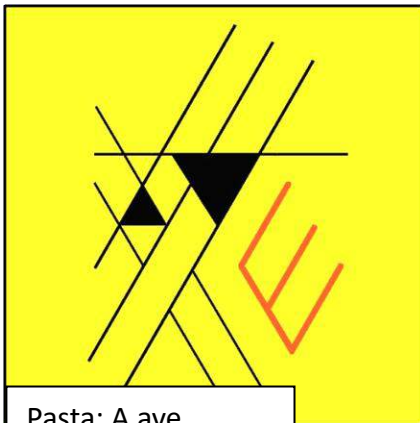
Pasta: A ave  
Arquivo: D4



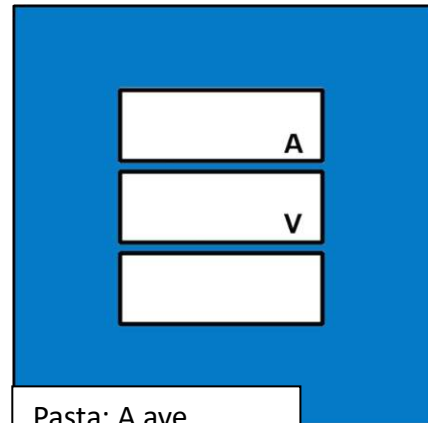
Pasta: A ave  
Arquivo: D5



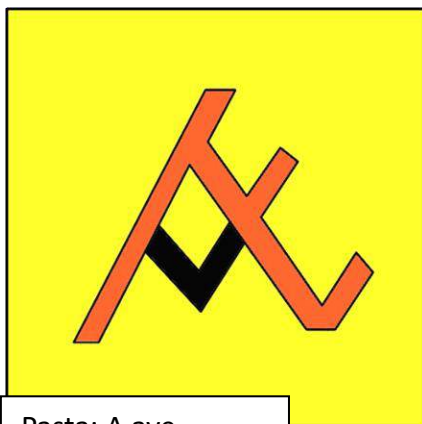
Pasta: A ave  
Arquivo: D11



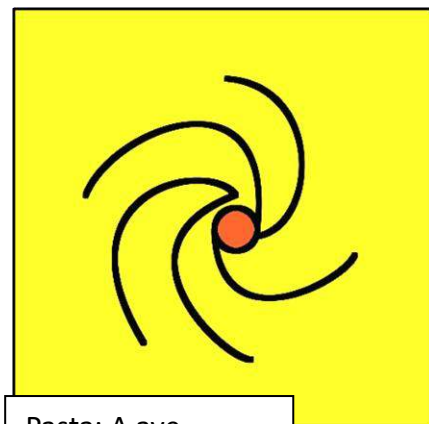
Pasta: A ave  
Arquivo: D12



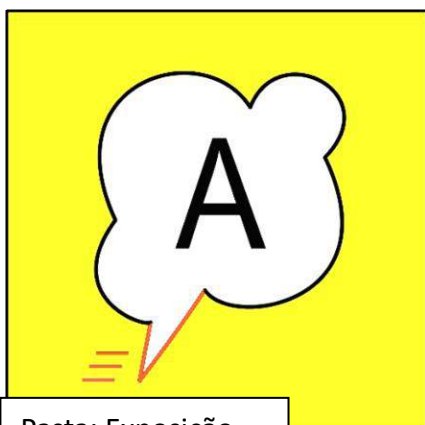
Pasta: A ave  
Arquivo: E1



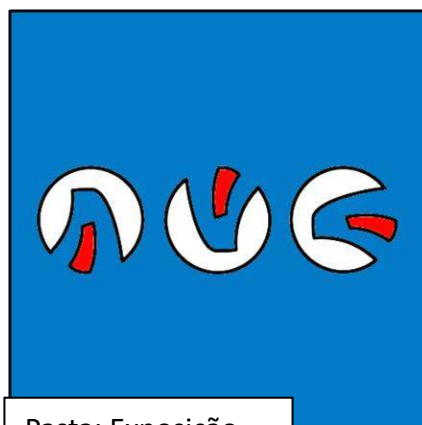
Pasta: A ave  
Arquivo: E2



Pasta: A ave  
Arquivo: E3



Pasta: Exposição  
Arquivo: E4



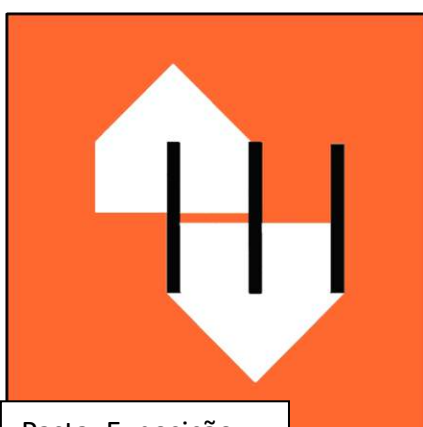
Pasta: Exposição  
Arquivo: E5



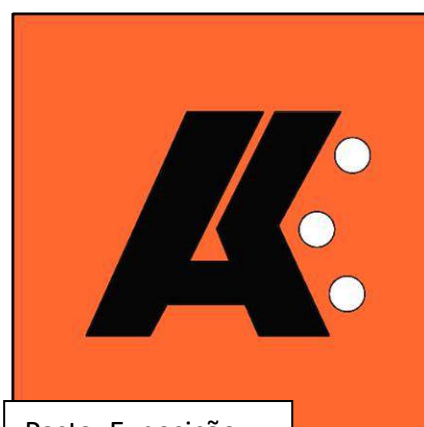
Pasta: Exposição  
Arquivo: E6



Pasta: Exposição  
Arquivo: E7



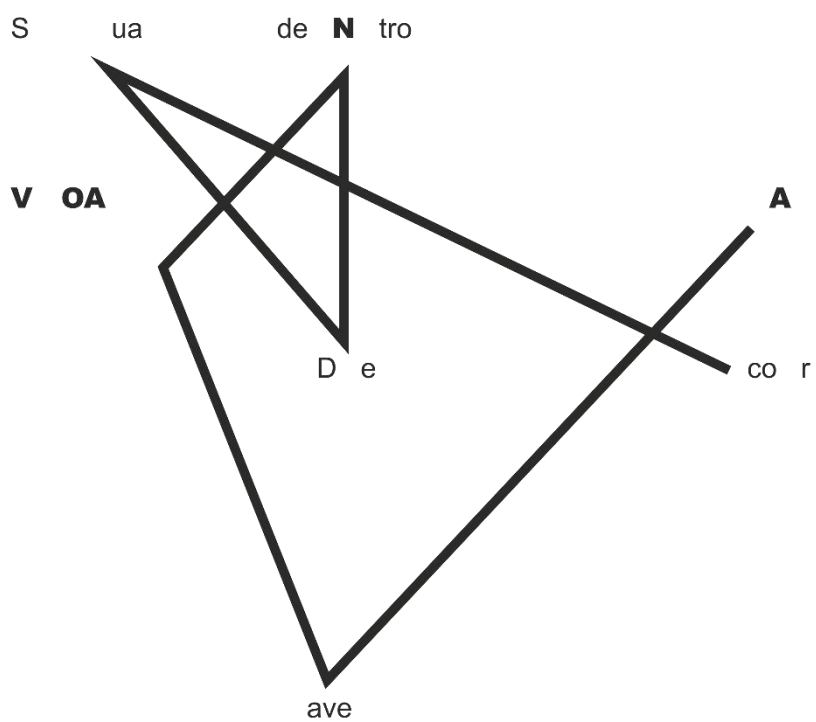
Pasta: Exposição  
Arquivo: E8

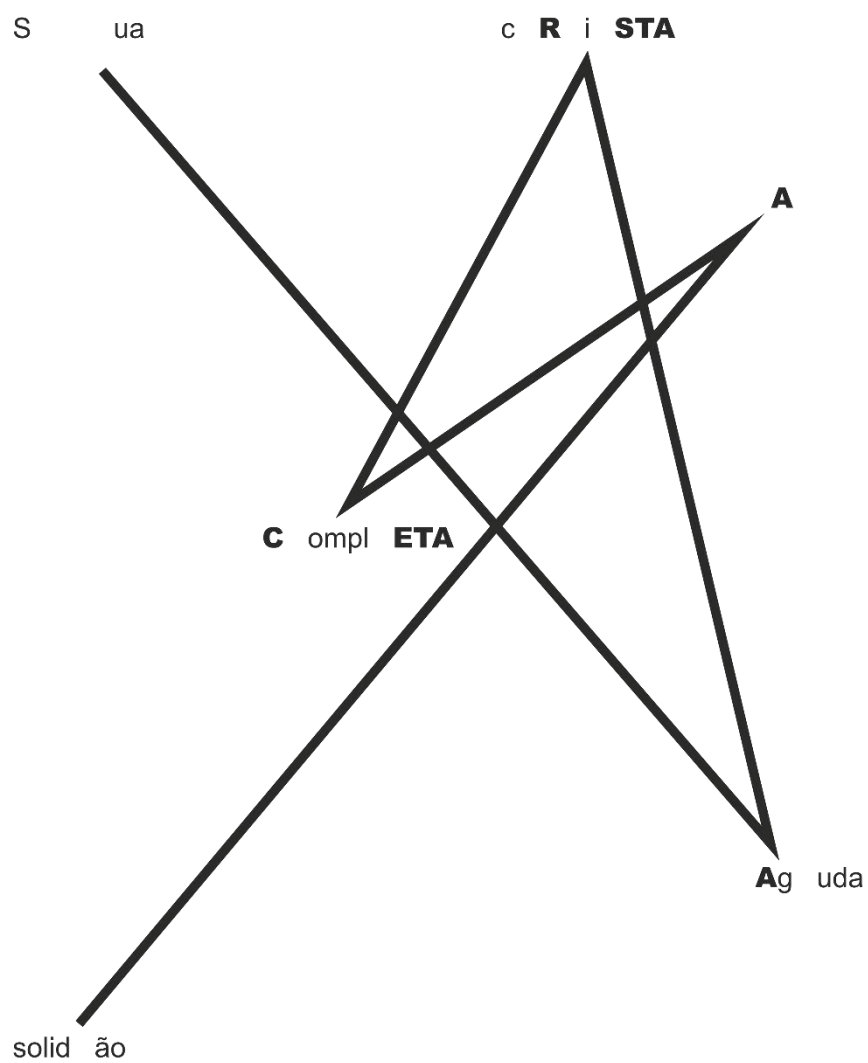


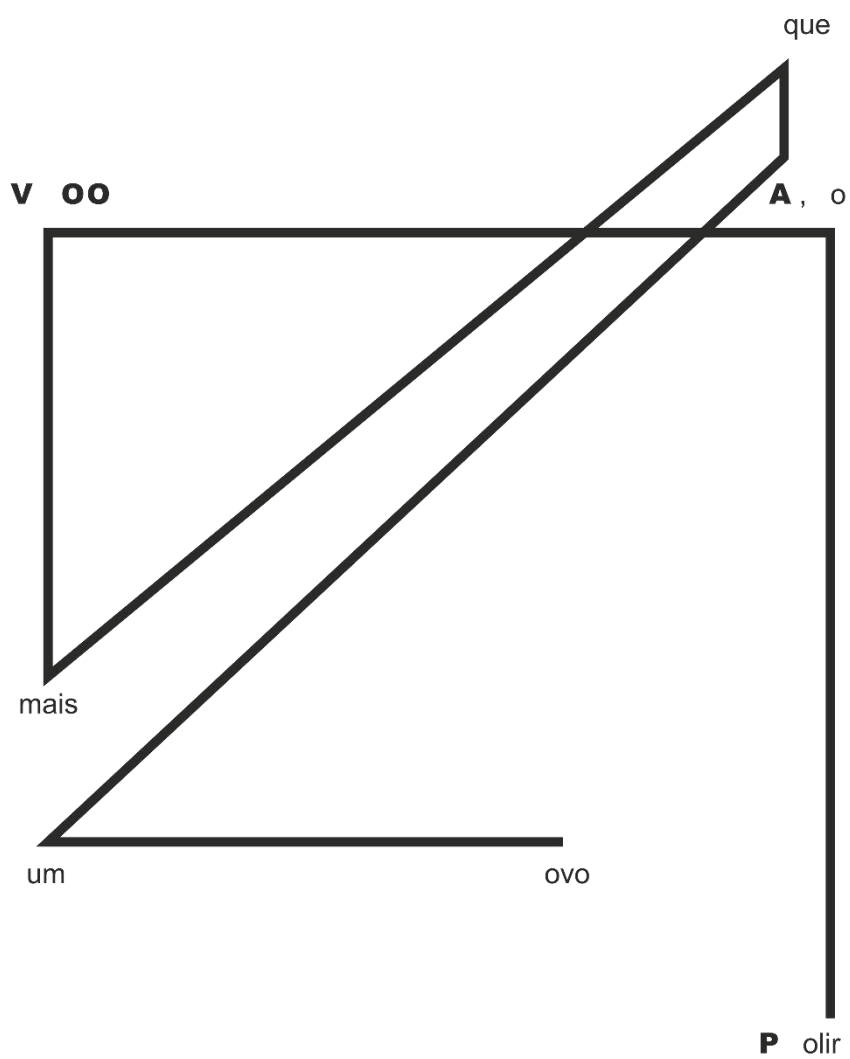
Pasta: Exposição  
Arquivo: E9

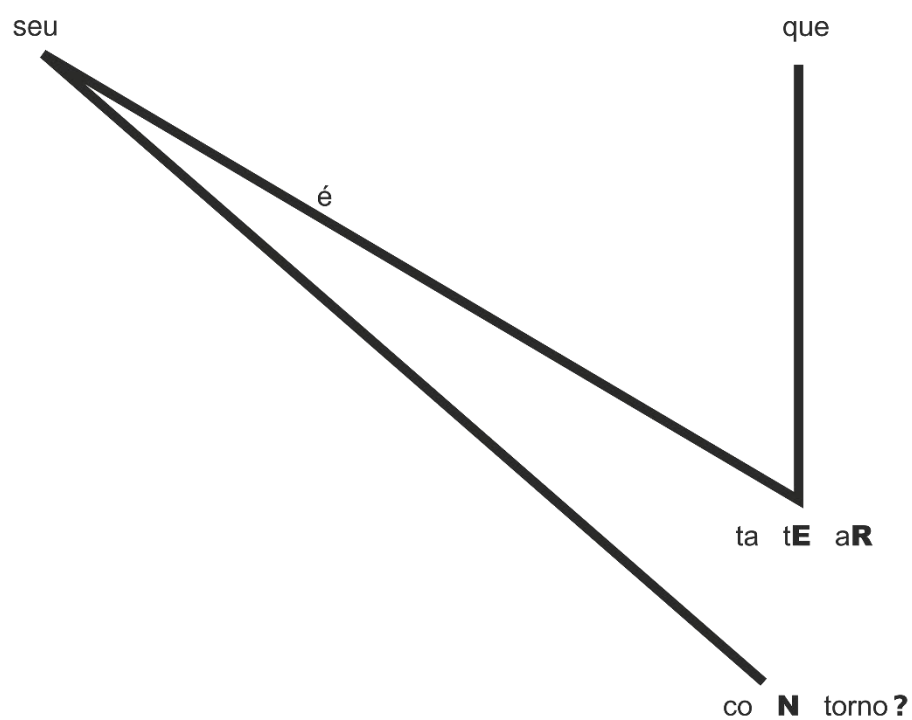


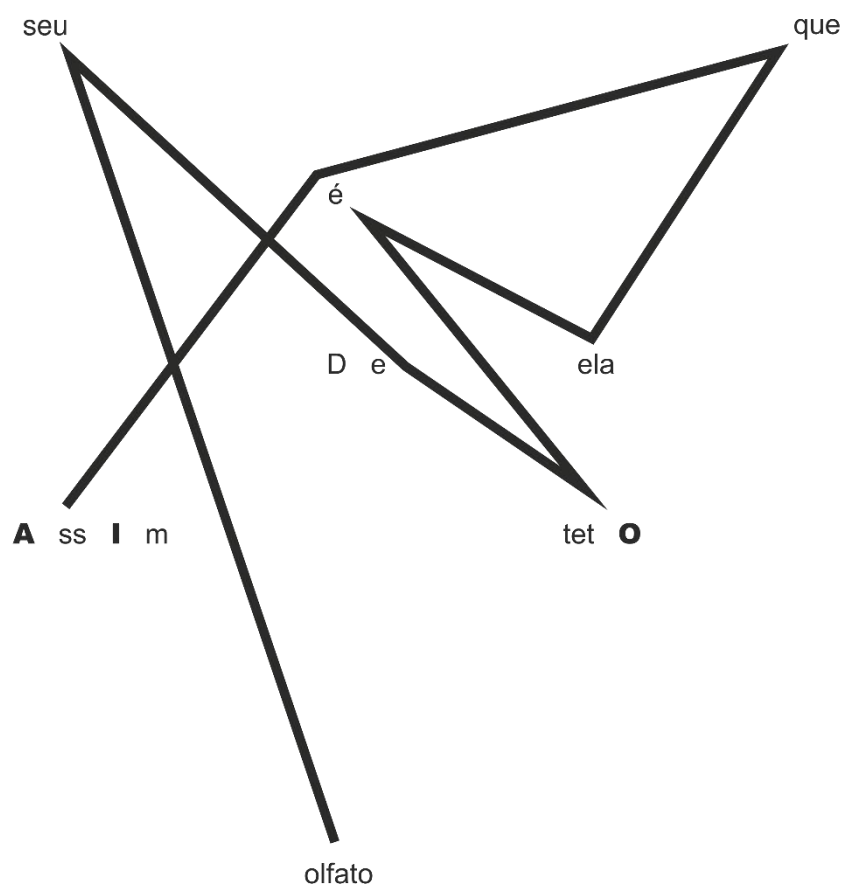
**Anexo 2: Reproduções do livro *A ave***

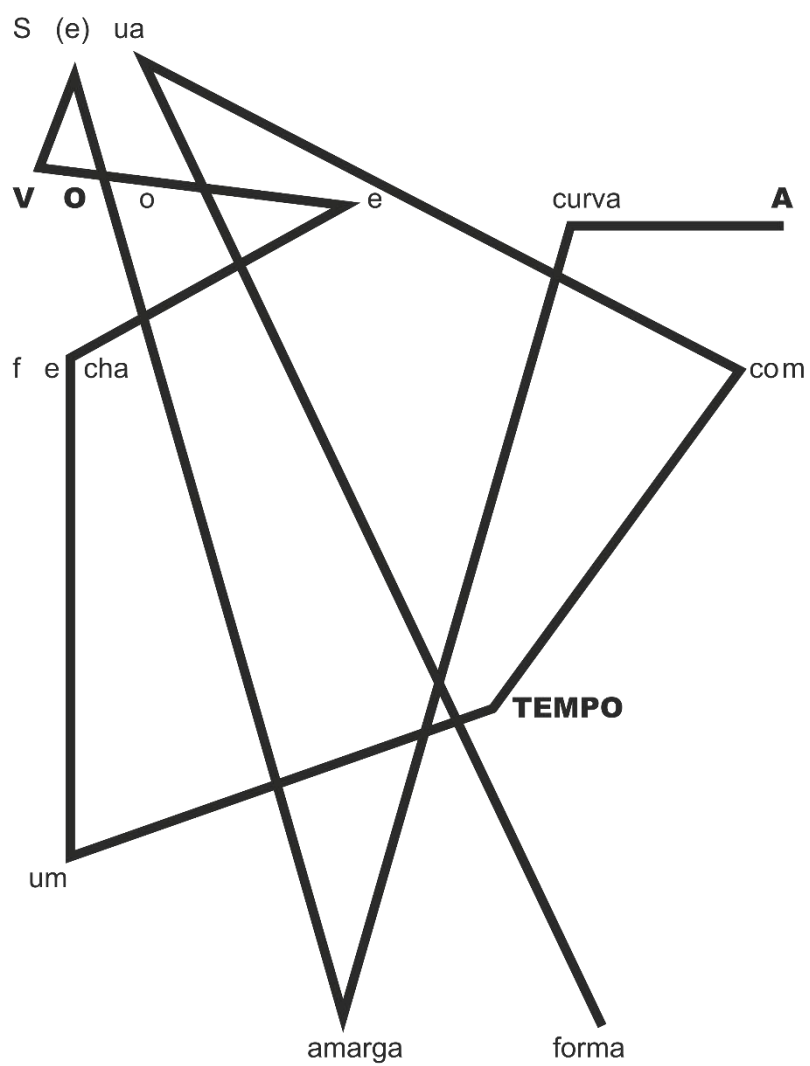












S (e) ua de **N** tro c **R** i **STA** que

**V** **OA**, o é, e curva **A**, o

f e cha D e ela co r m,

**A** ss **I** m **C** ompl **ETA** tet **O** ta t**E** a**R**

mais ave **TEMPO** co **N** torno

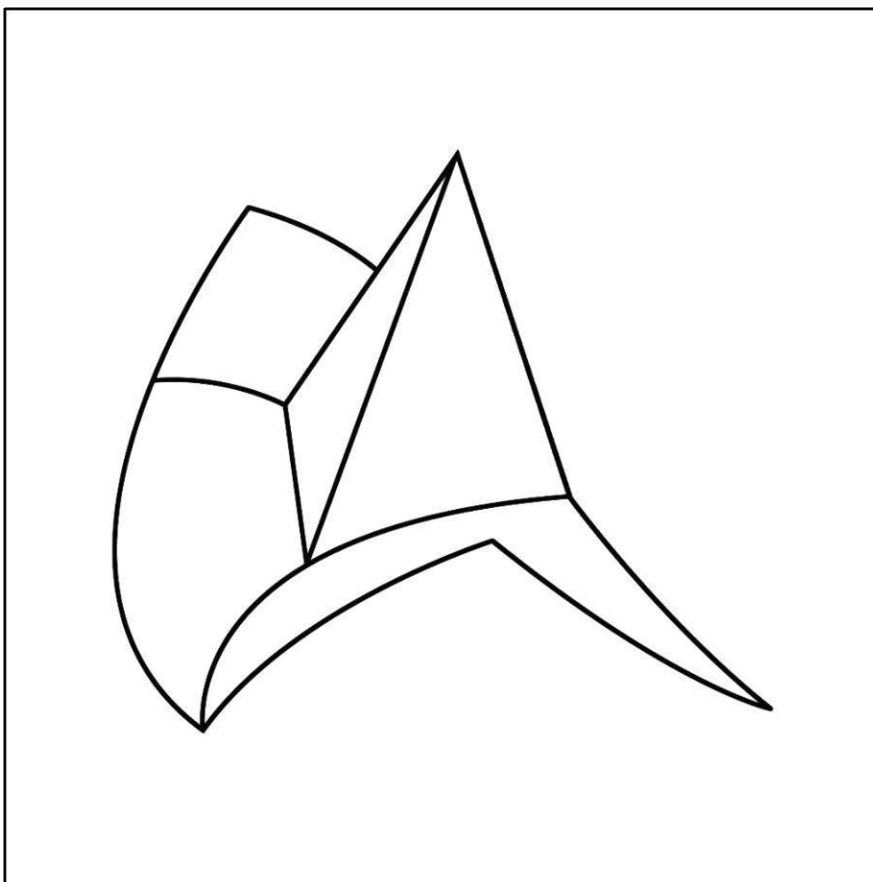
um olfato ovo **Ag** uda

solid ão amarga forma **P** olir

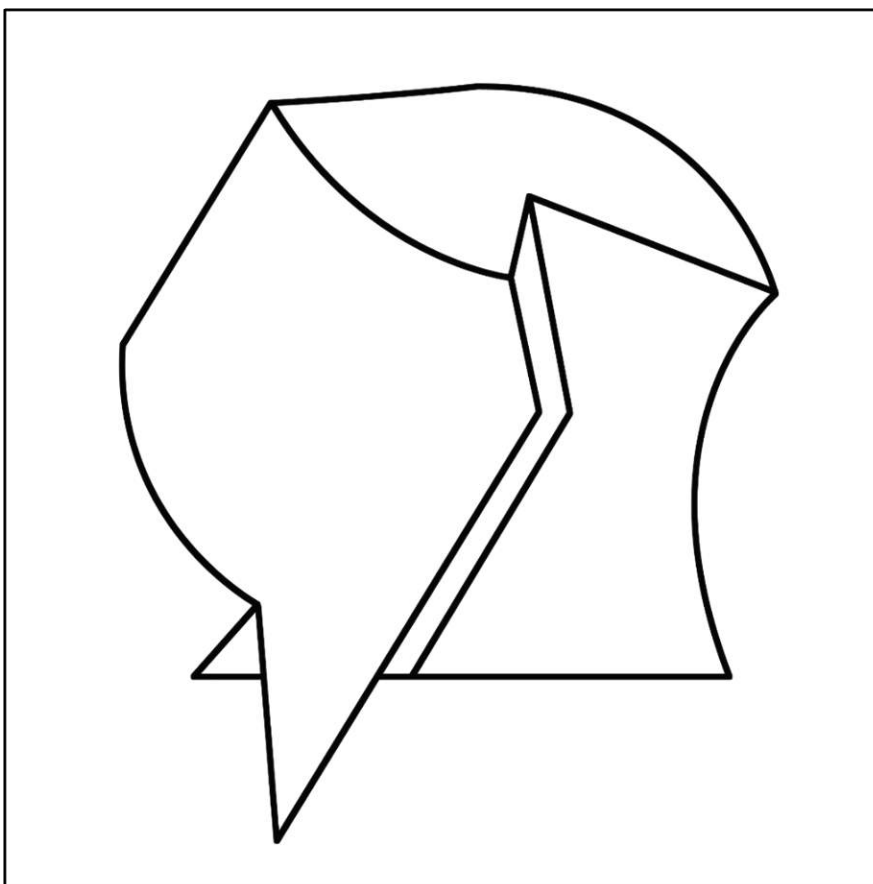


**Anexo 3: Croquis**

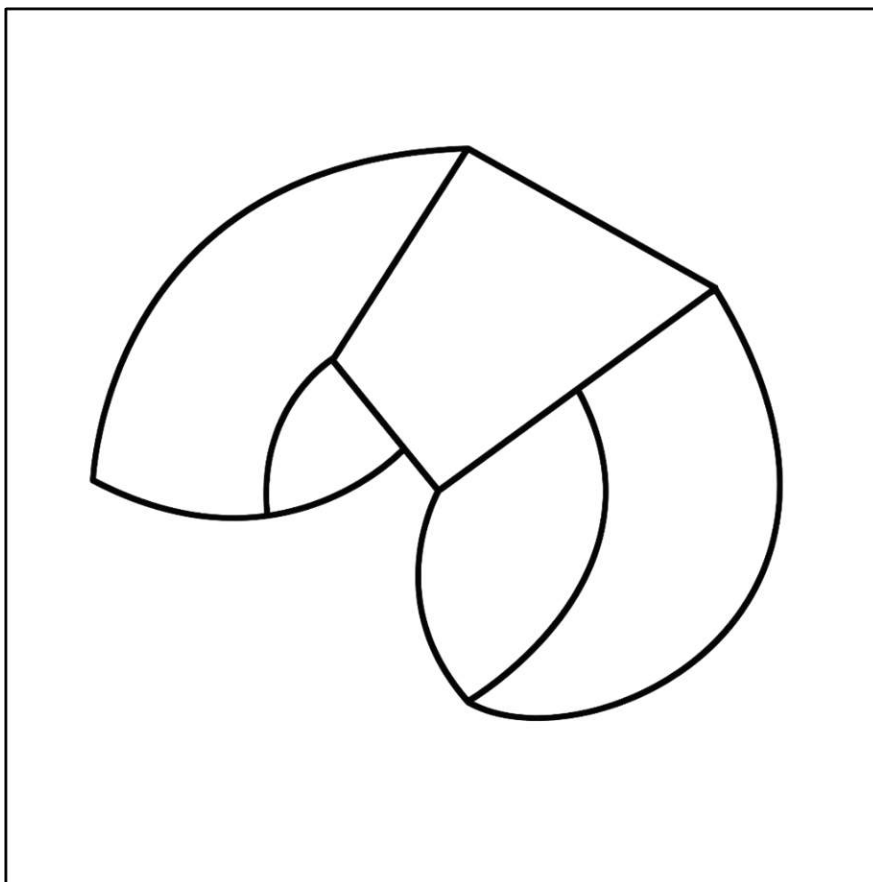
Pasta: Processo  
Arquivo: 1 (1)



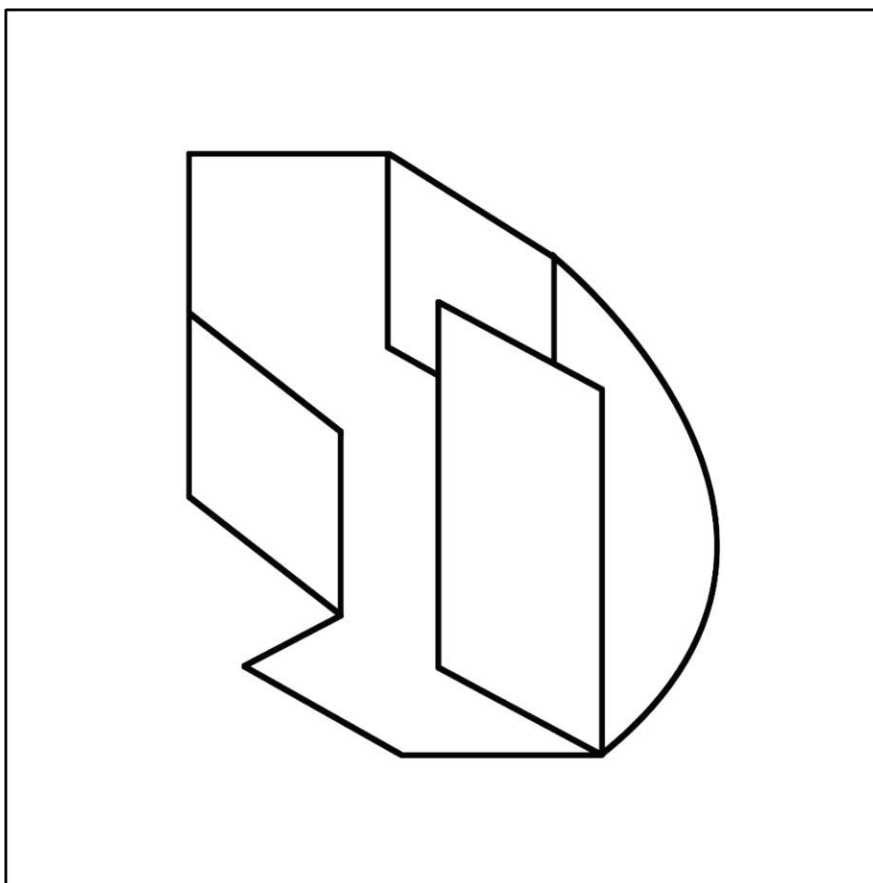
Pasta: Processo  
Arquivo: 1 (2)



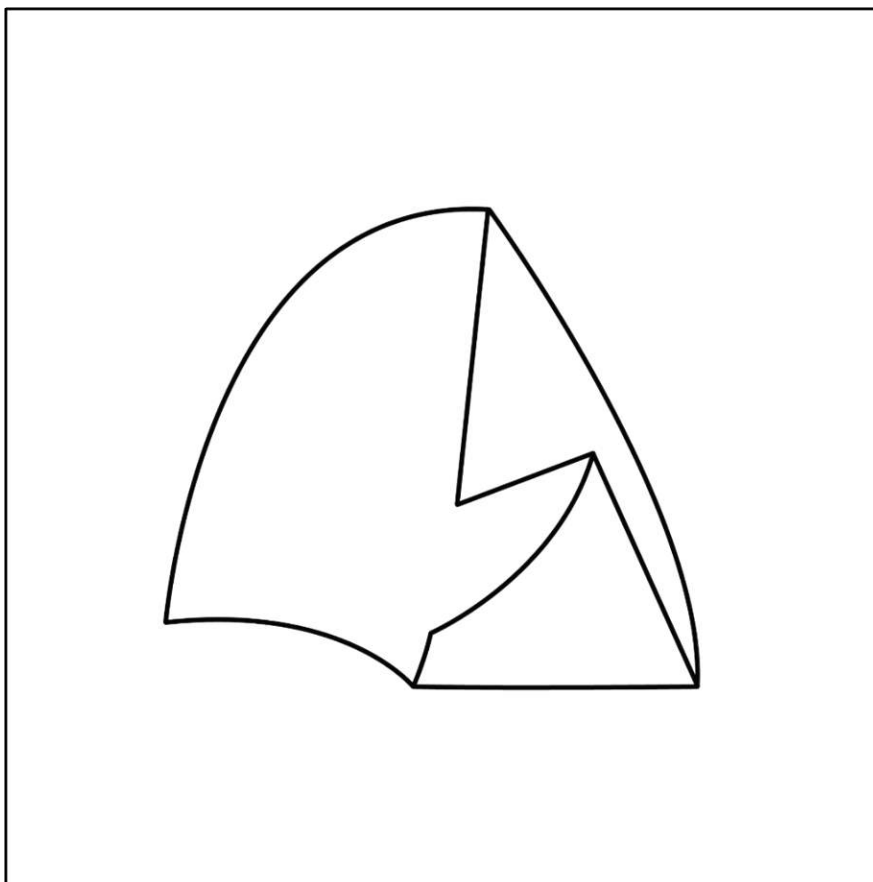
Pasta: Processo  
Arquivo: 1 (3)



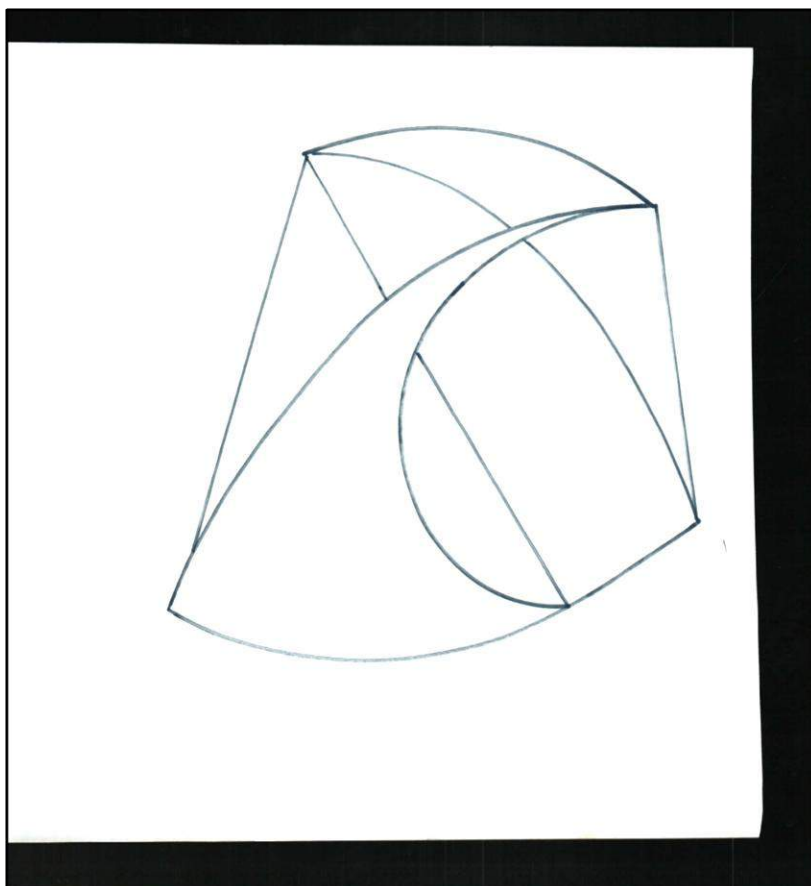
Pasta: Processo  
Arquivo: 1 (4)



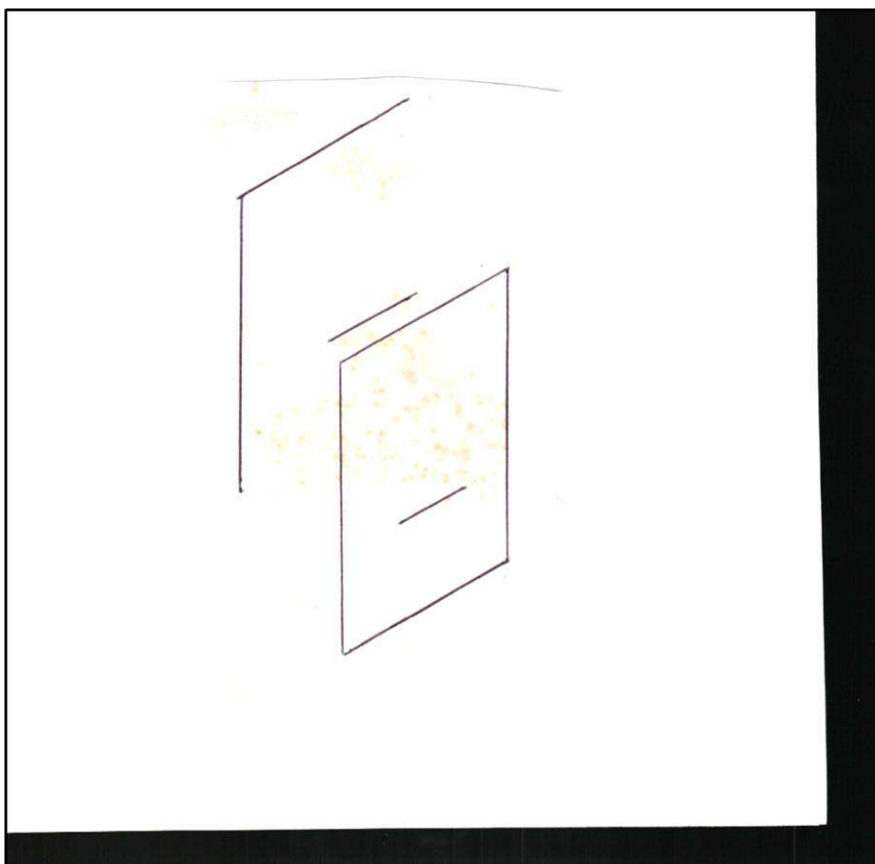
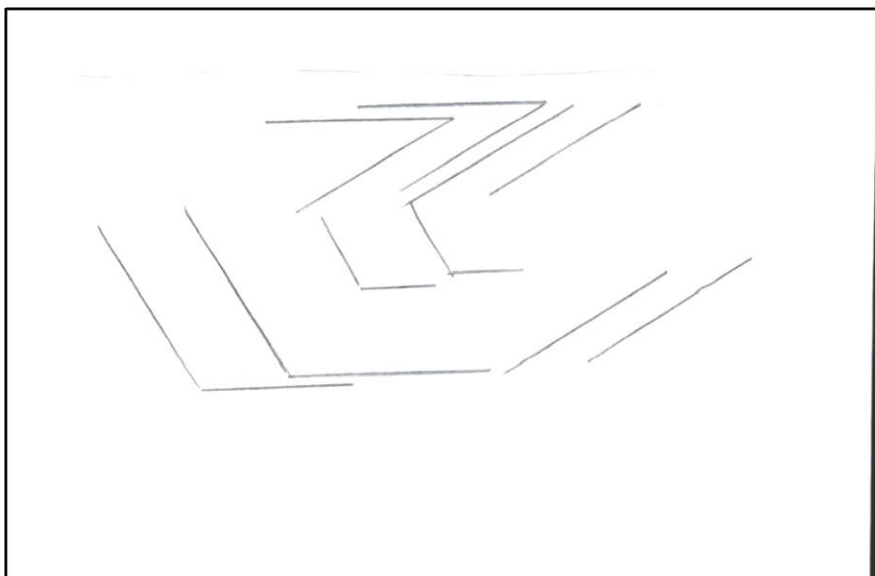
Pasta: Processo  
Arquivo: 1 (5)



Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0016

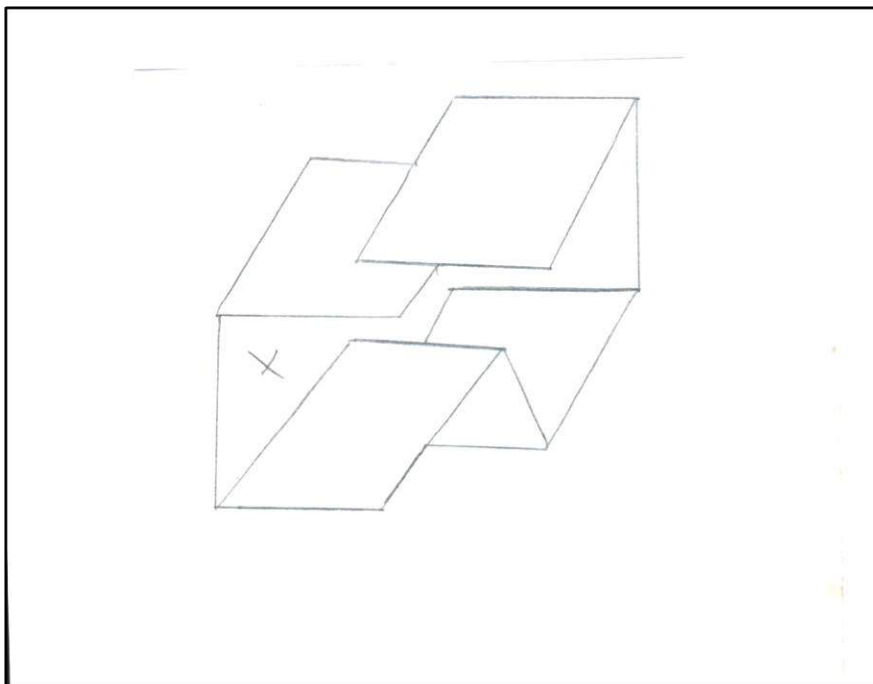


Pasta: Processo  
Arquivo: IMG0017 (2)

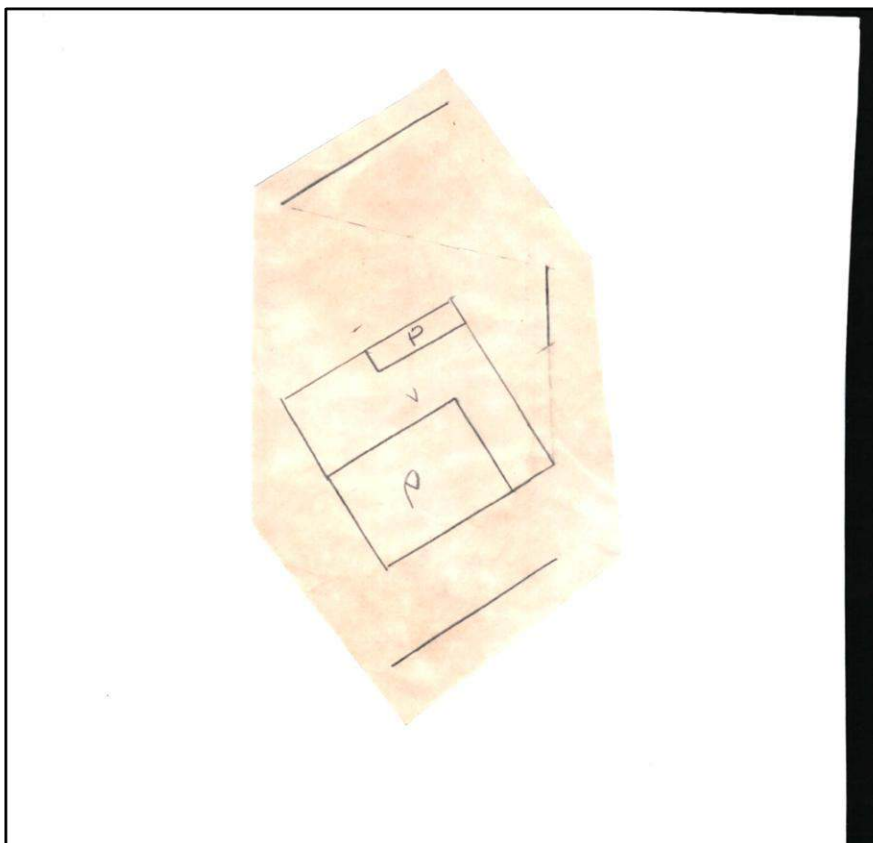


Pasta: Processo  
Arquivo: IMG0017

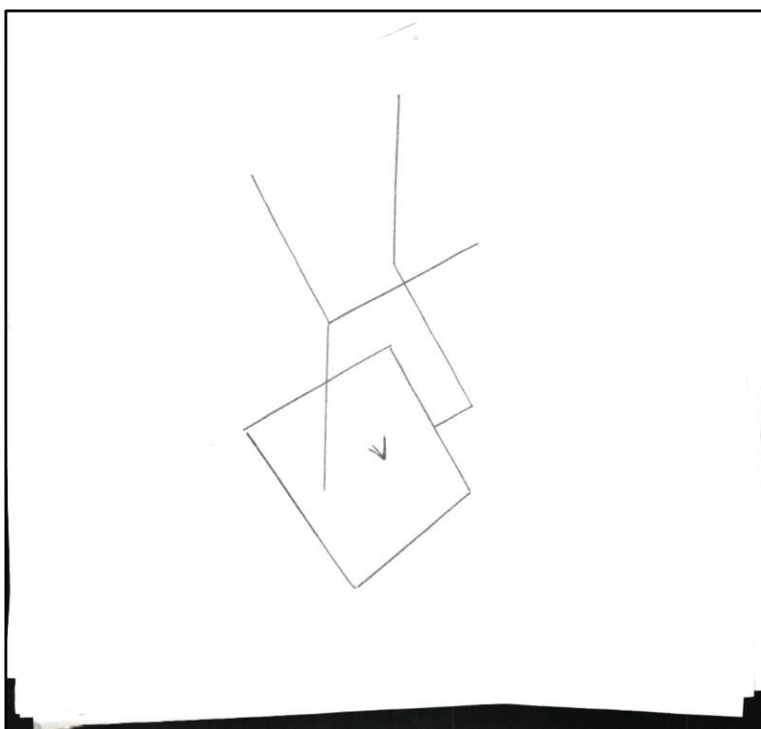
Pasta: Processo  
Arquivo: IMG0018 (2)



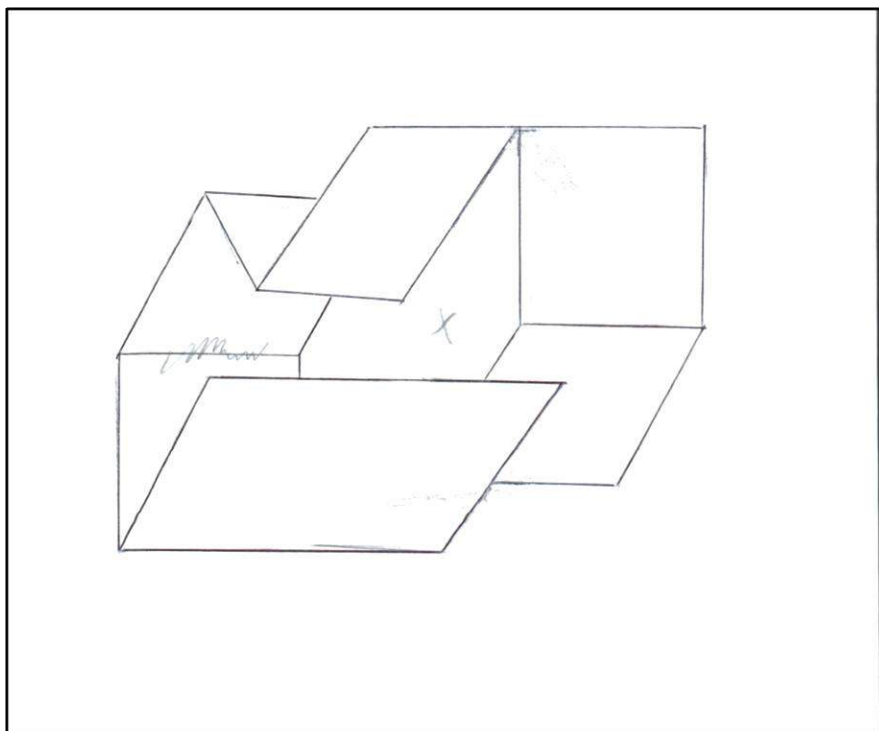
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0018



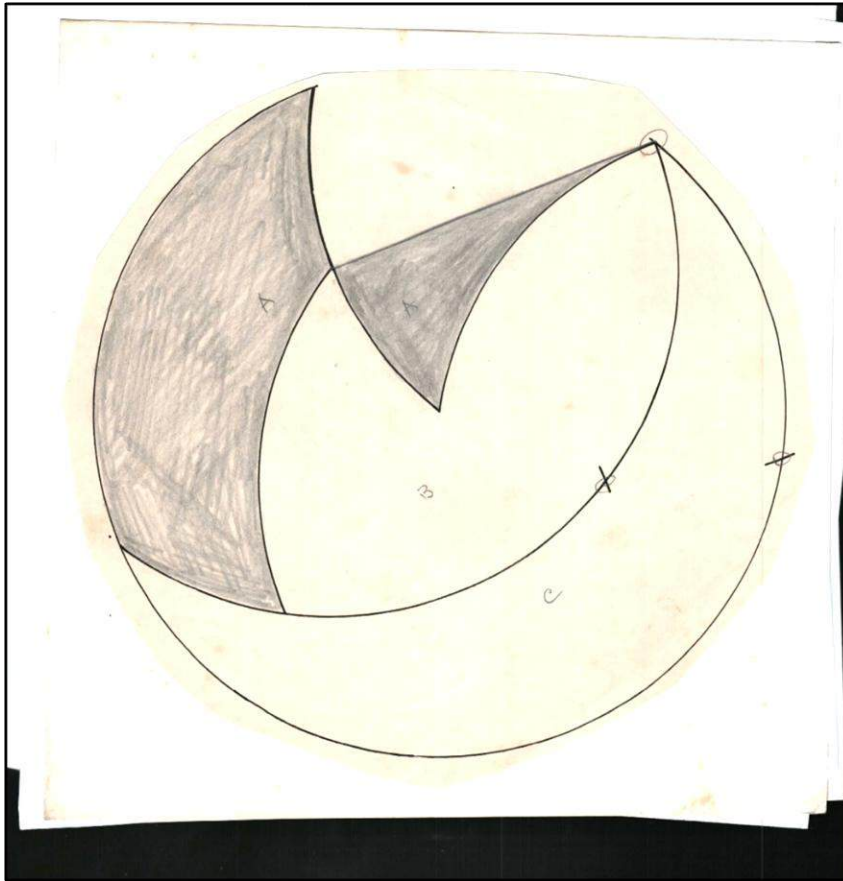
Pasta: Processo  
Arquivo: IMG0020



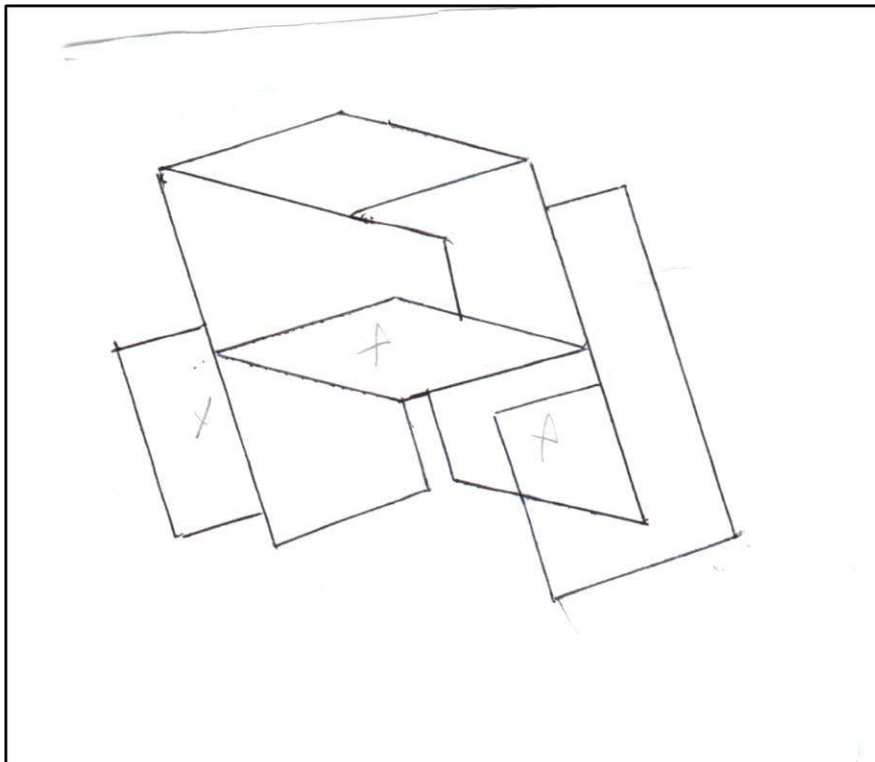
Pasta: Processo  
Arquivo: IMG0021 (2)



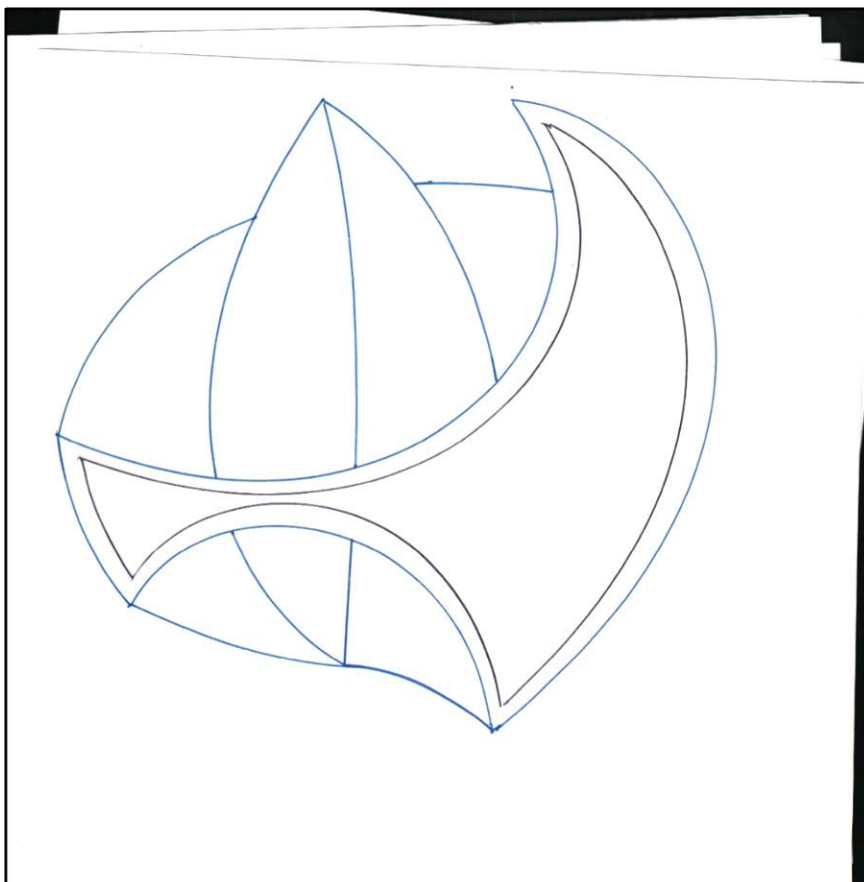
Pasta: Processo  
Arquivo: img0021



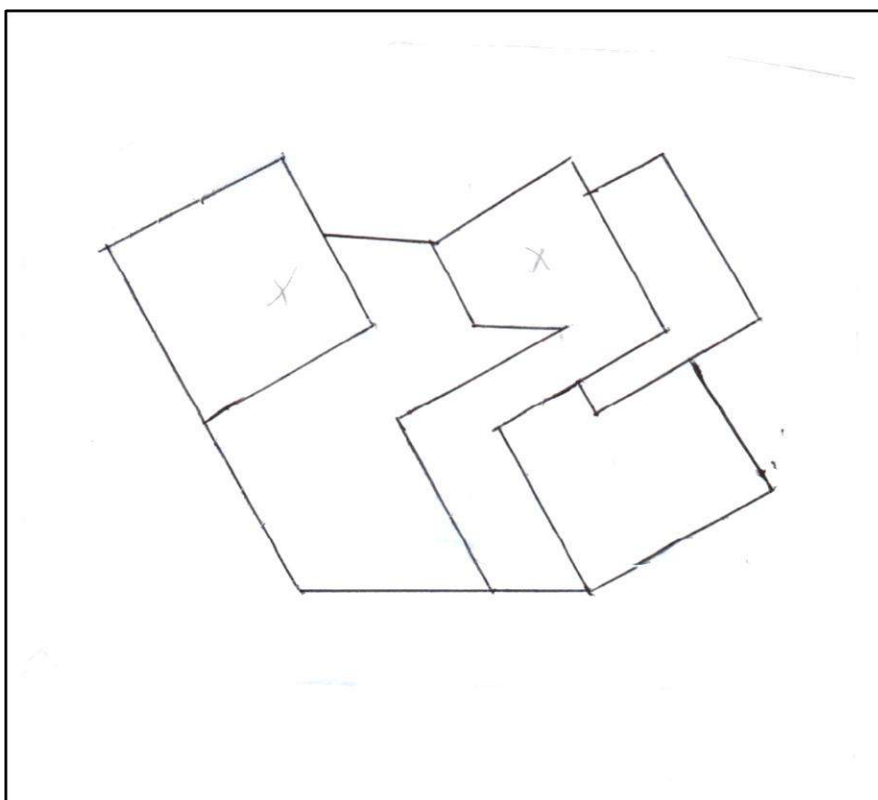
Pasta: Processo  
Arquivo: IMG0022 (2)



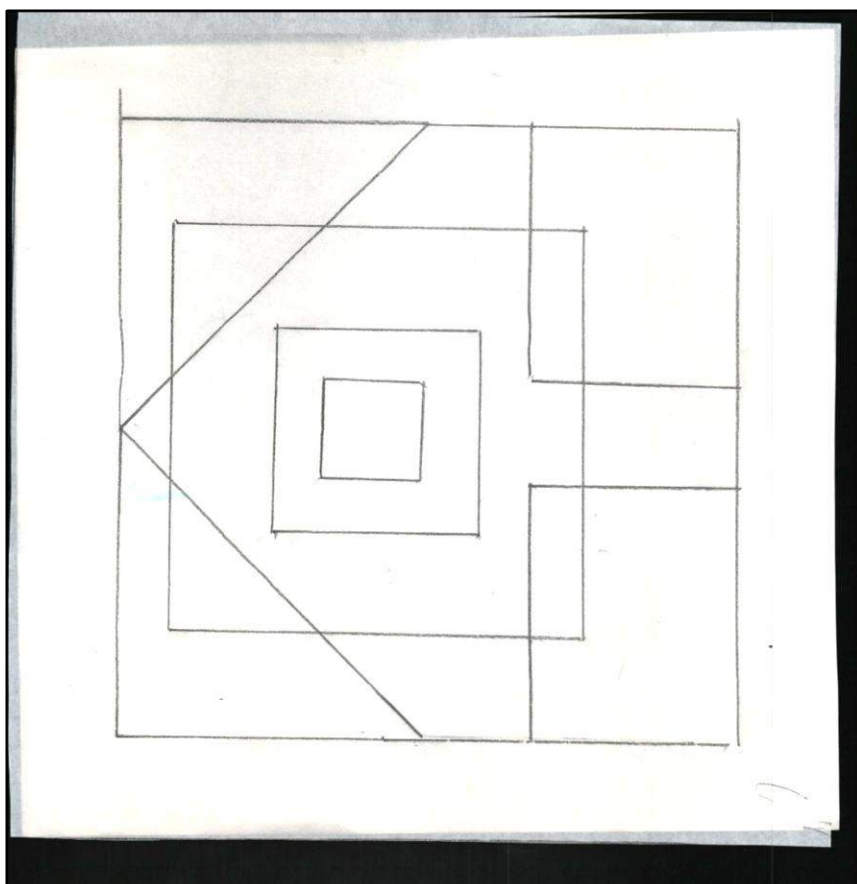




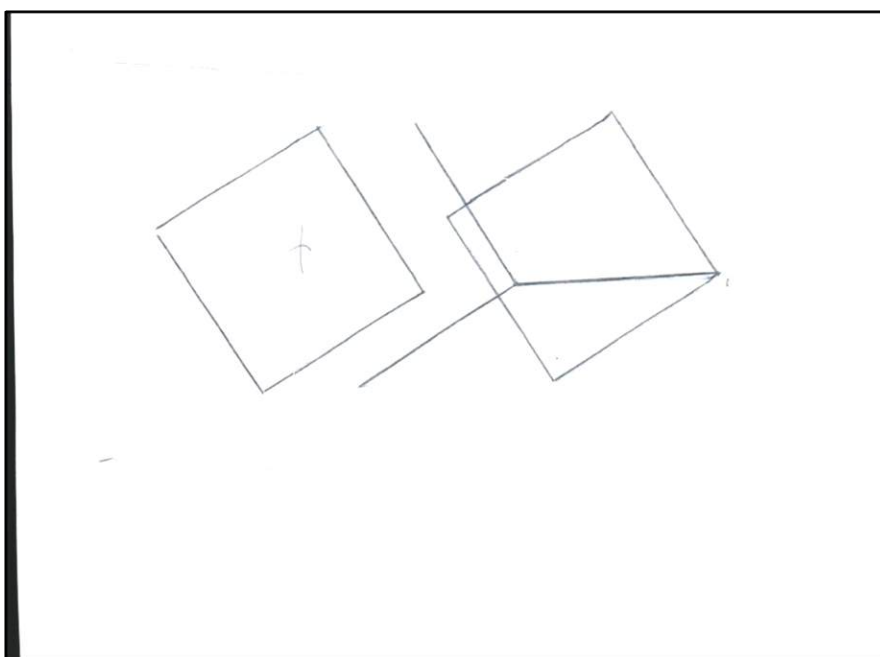
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0022



Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0023

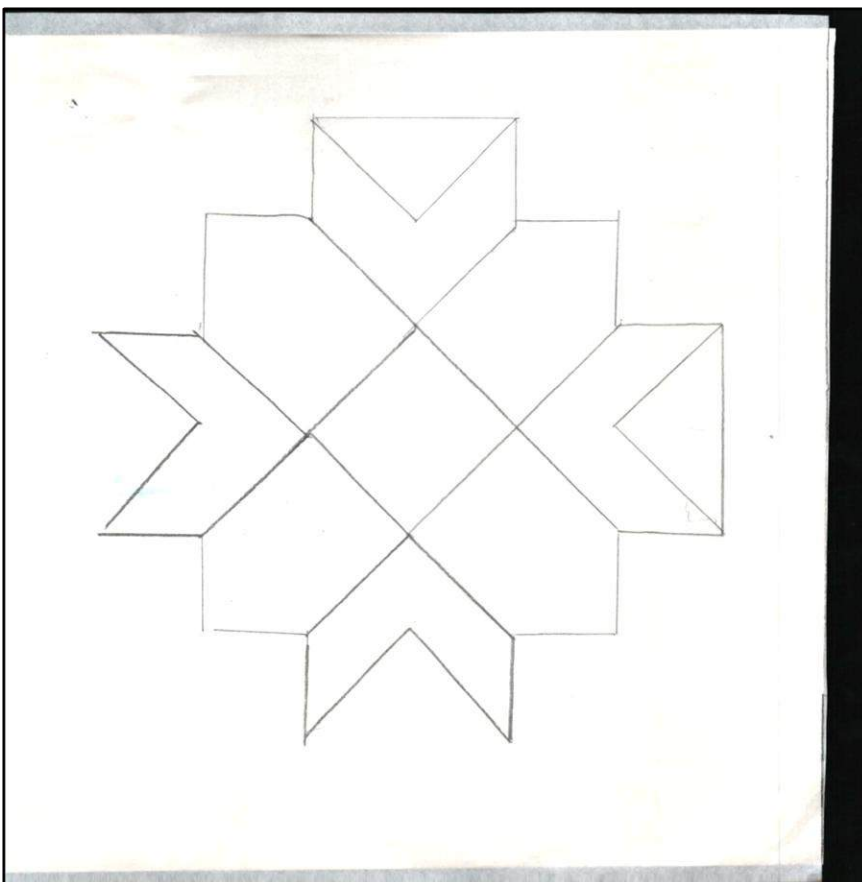


Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0023

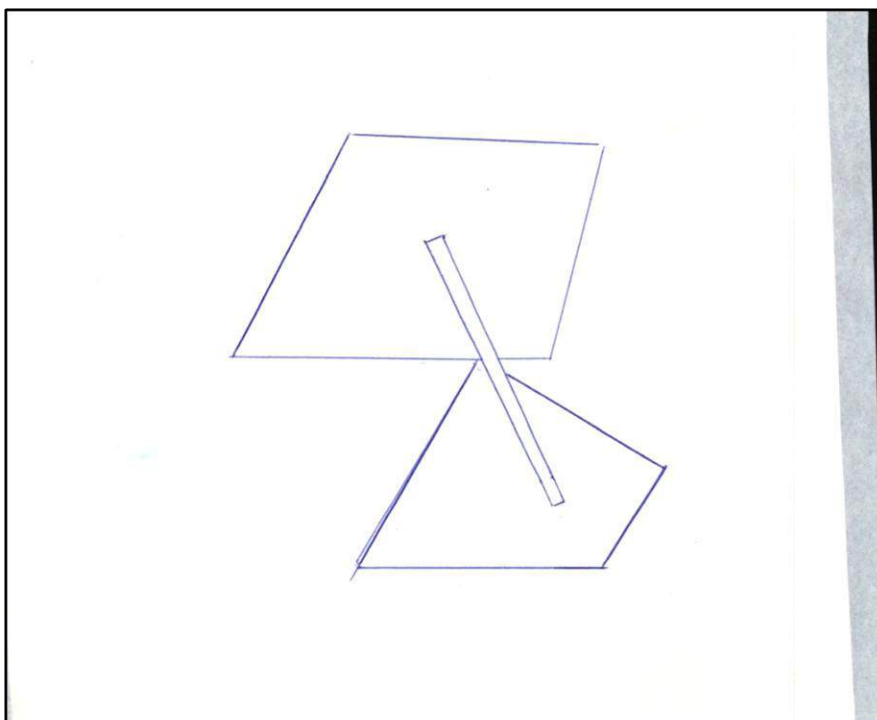


Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0024 (2)

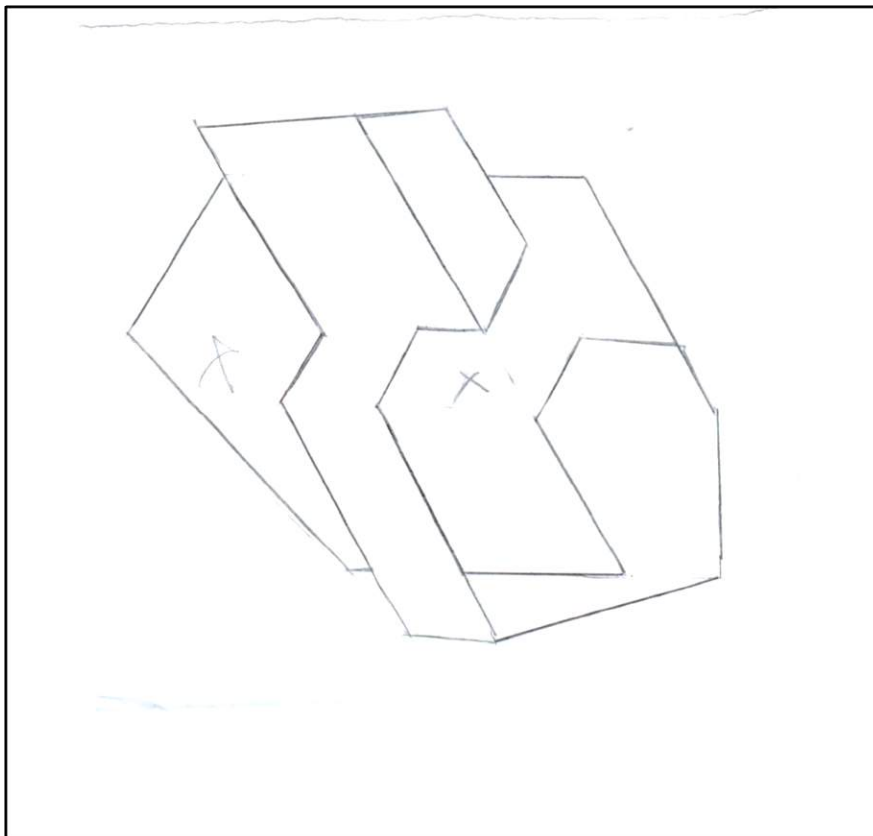
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0024



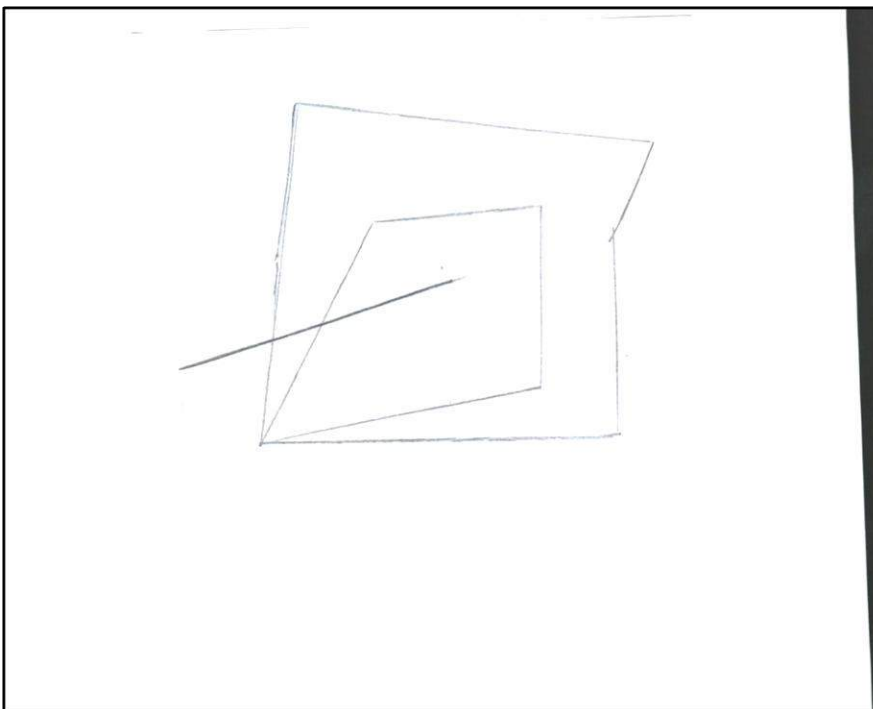
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0025



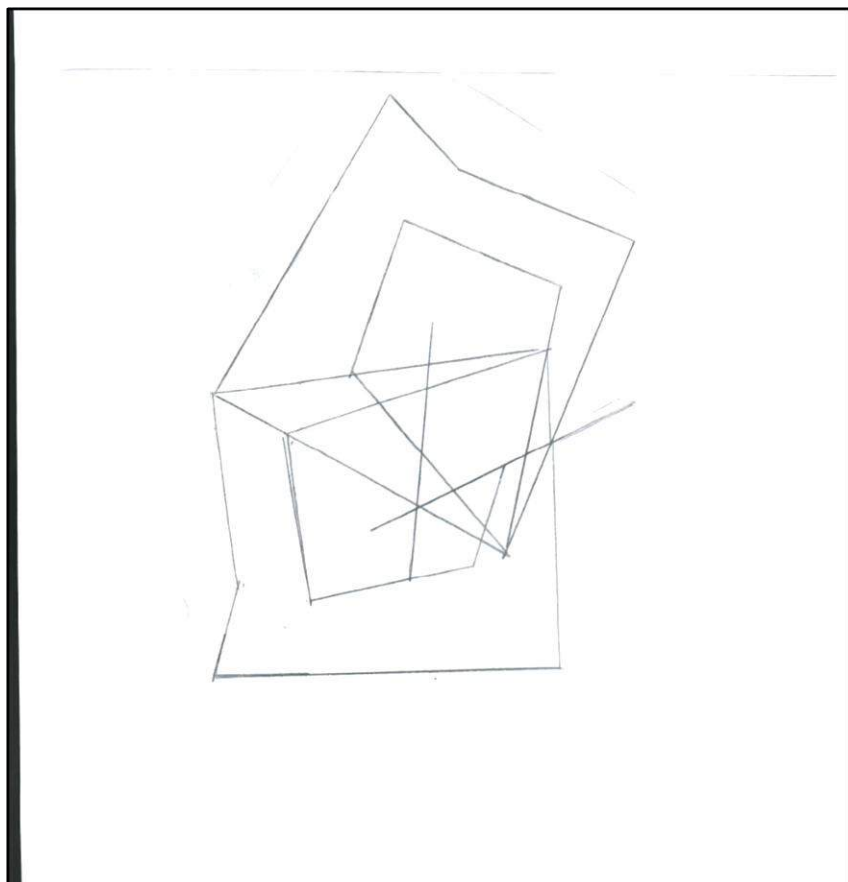
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0025 (2)



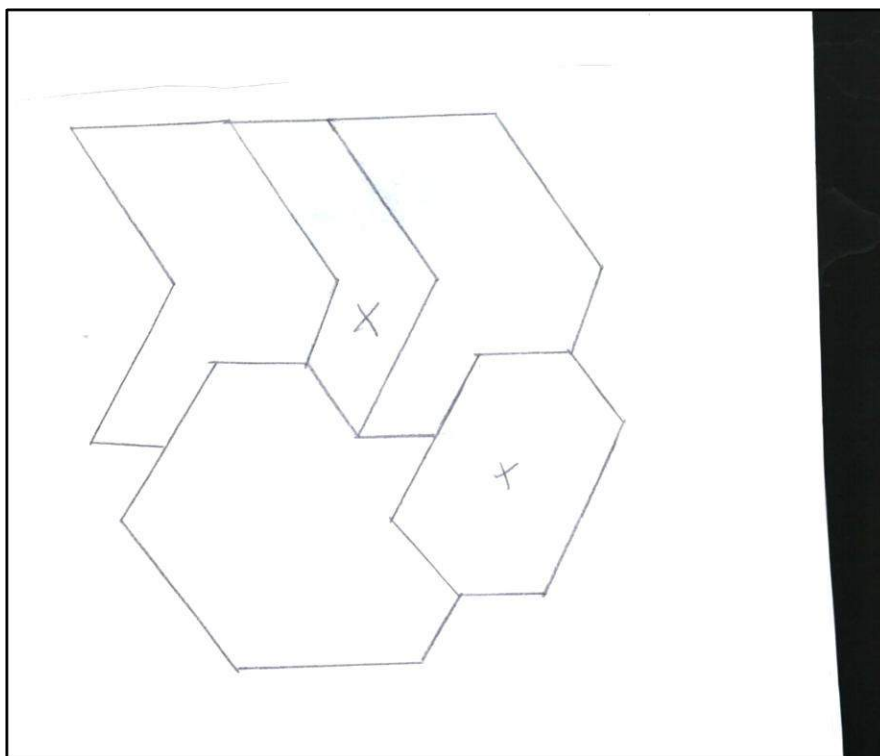
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0026 (2)



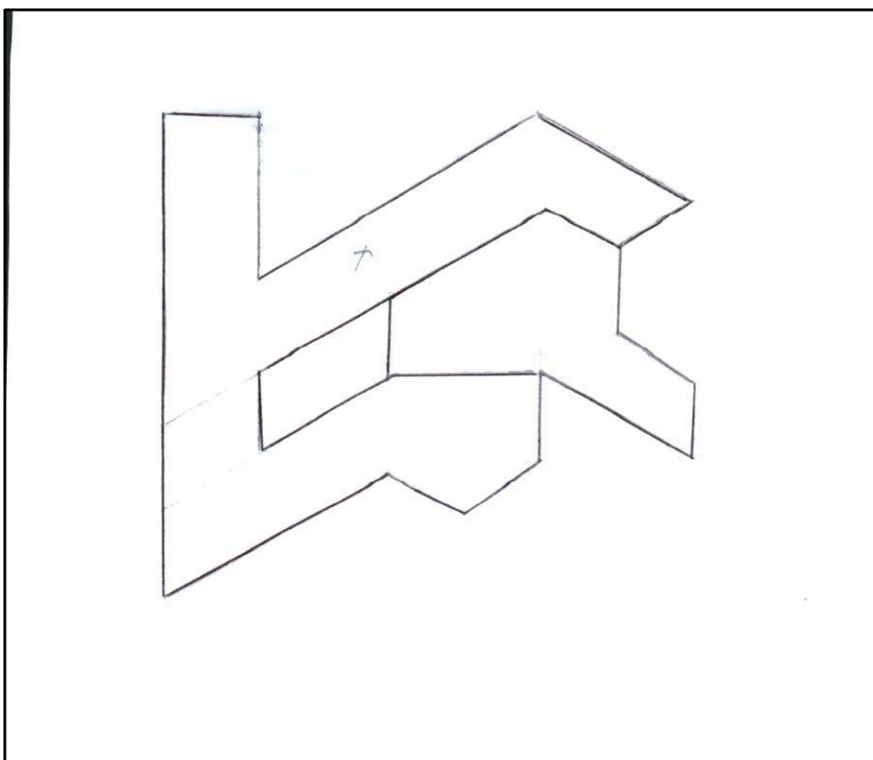
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0027 (2)



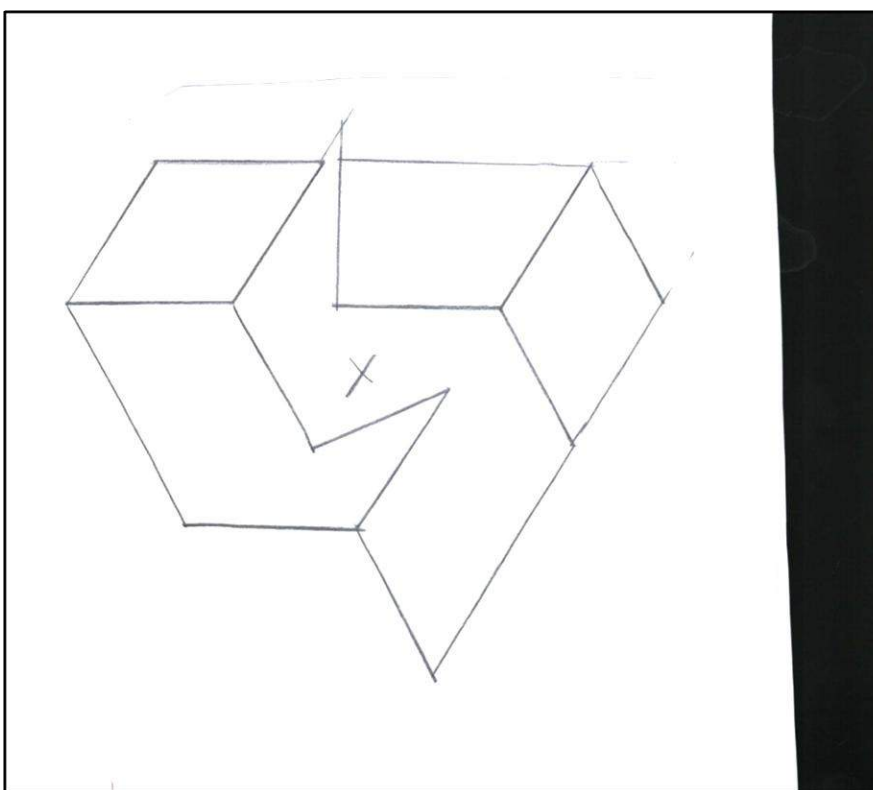
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0027



Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0028 (2)



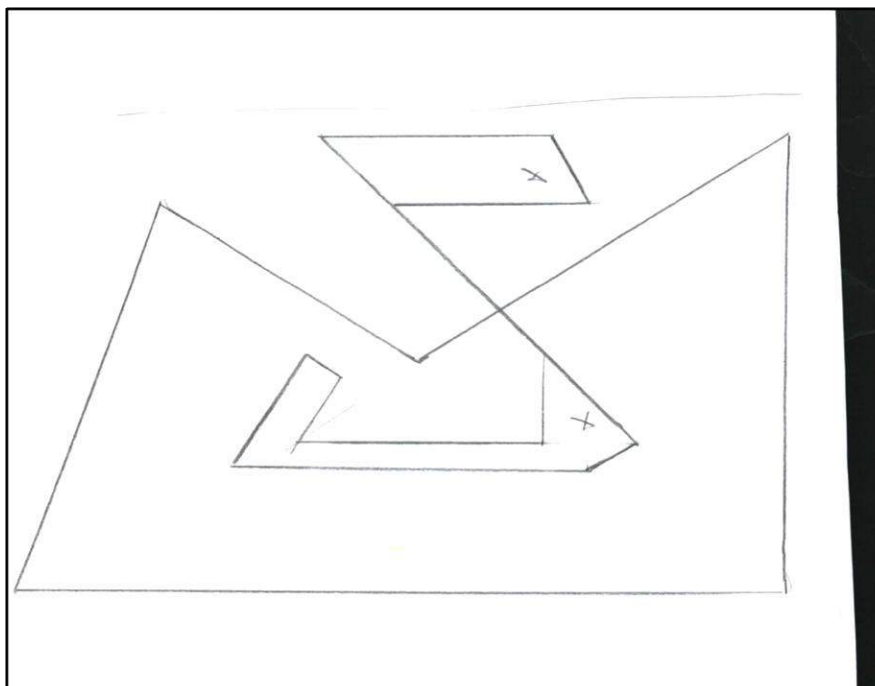
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0028



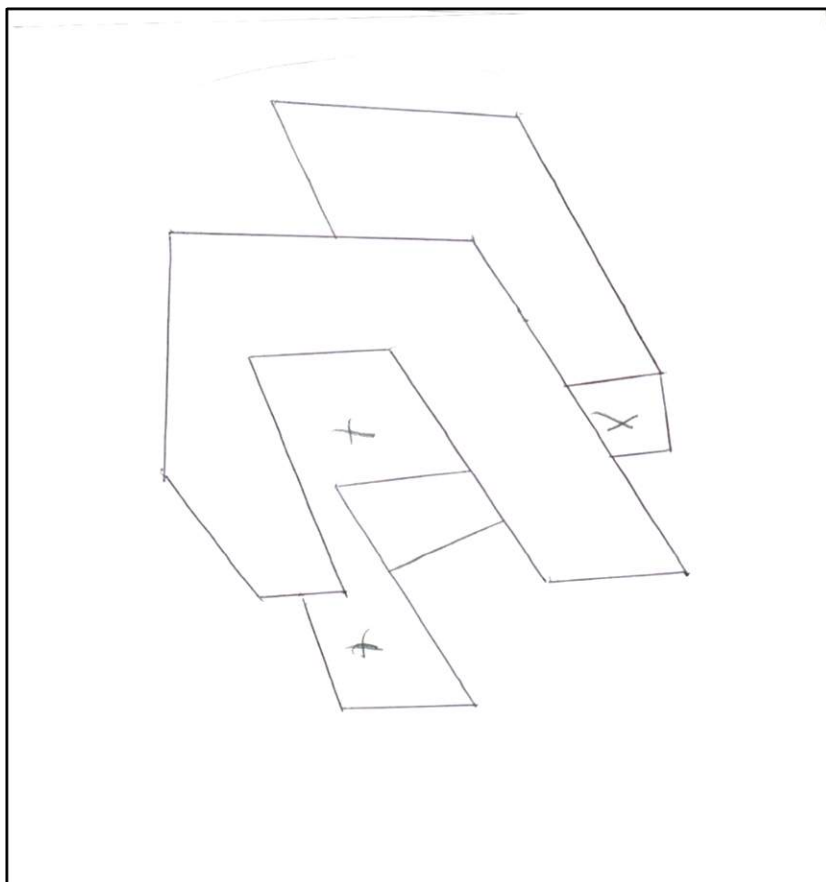
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0029 (2)



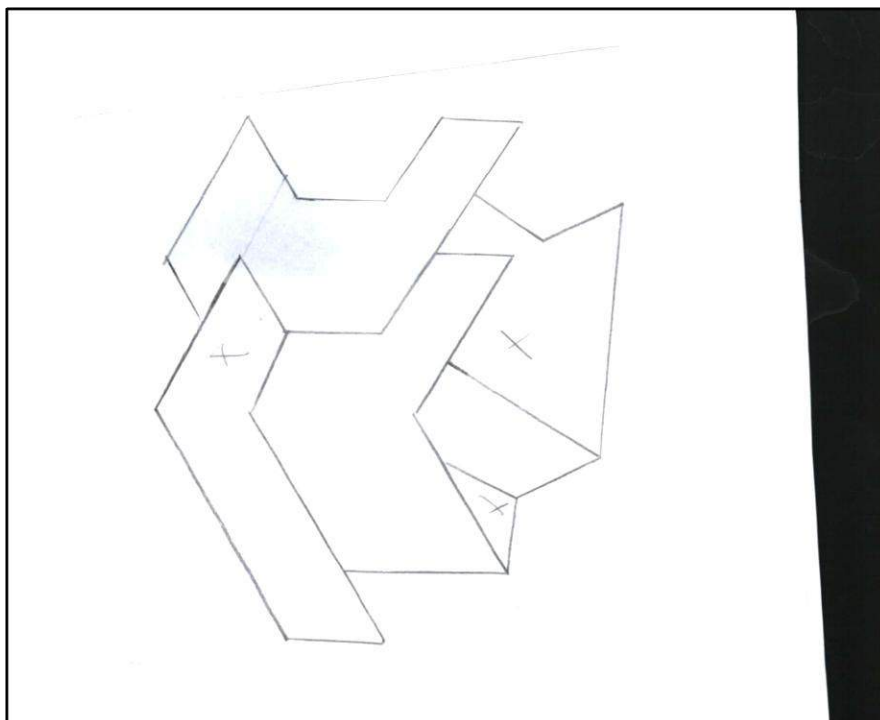
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0029



Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0030 (2)

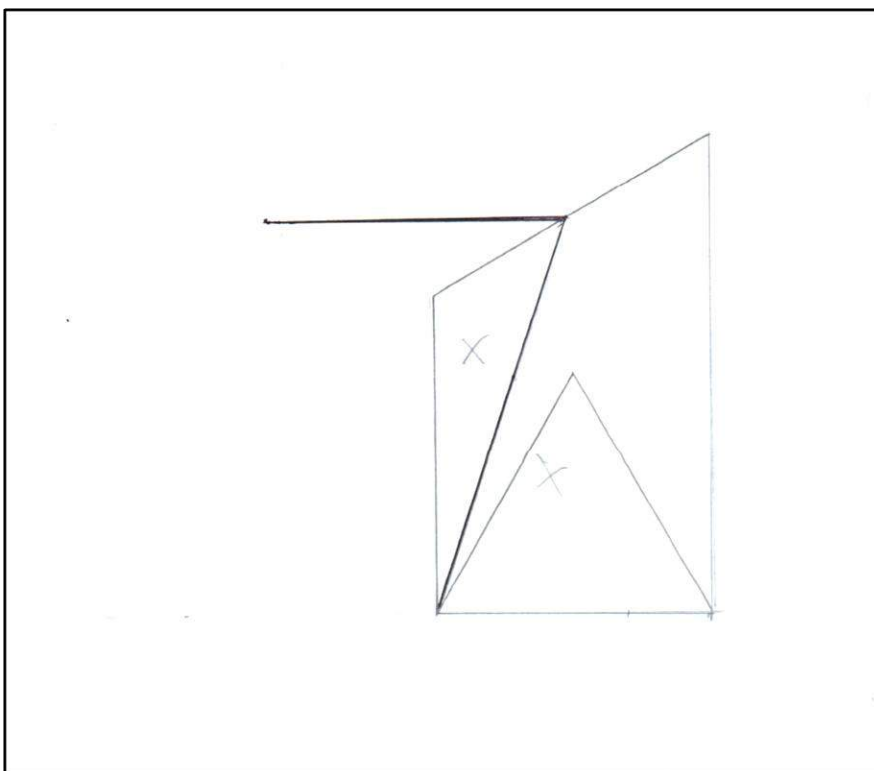


Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0030

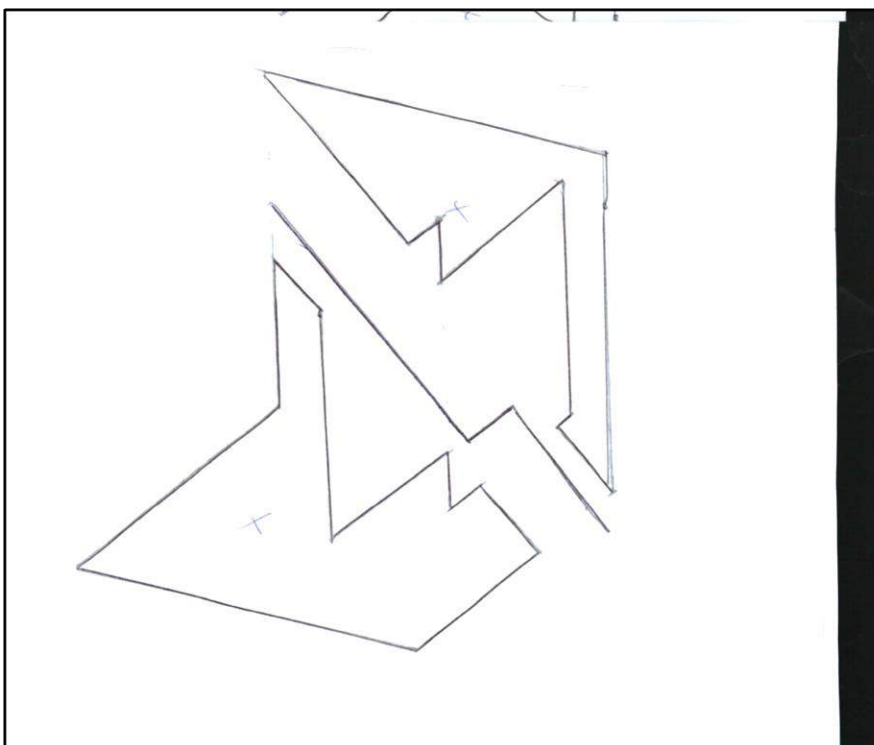




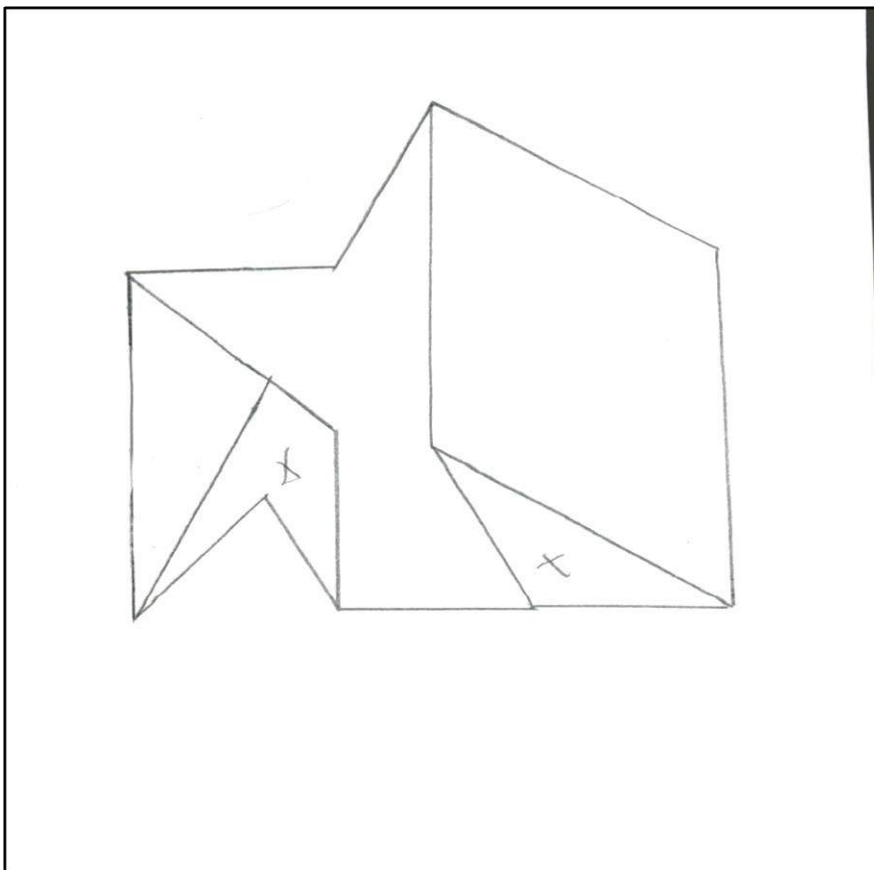
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0031 (2)



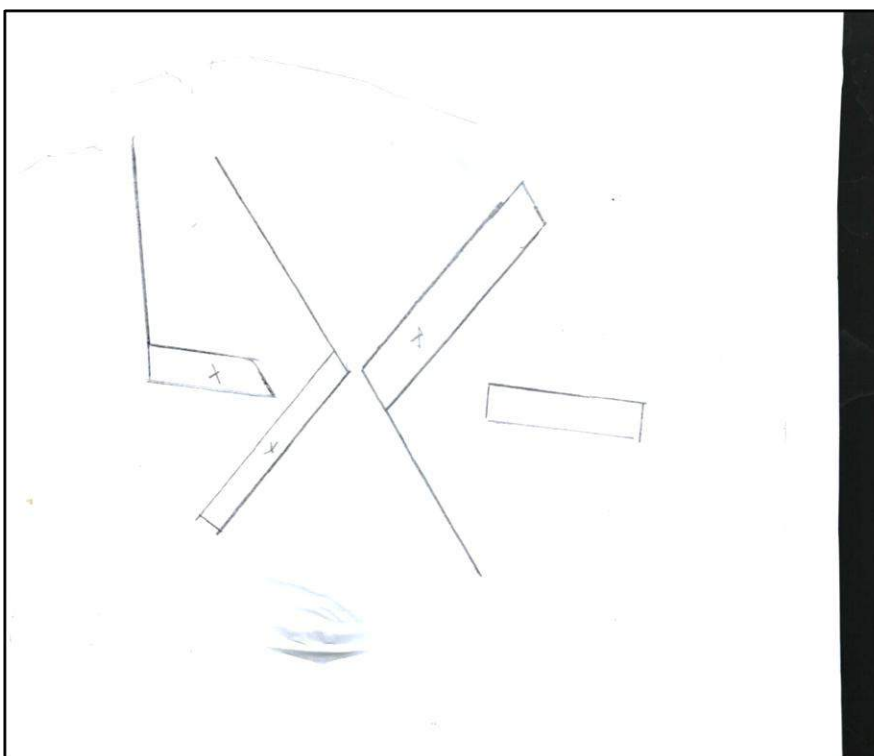
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0031

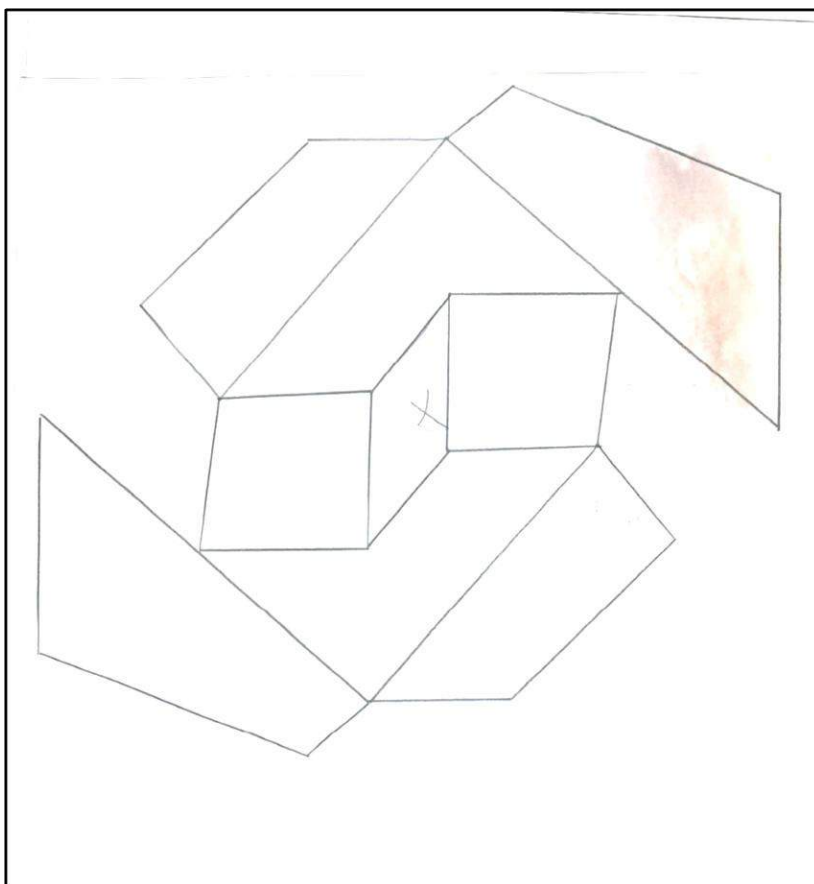


Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0032 (2)

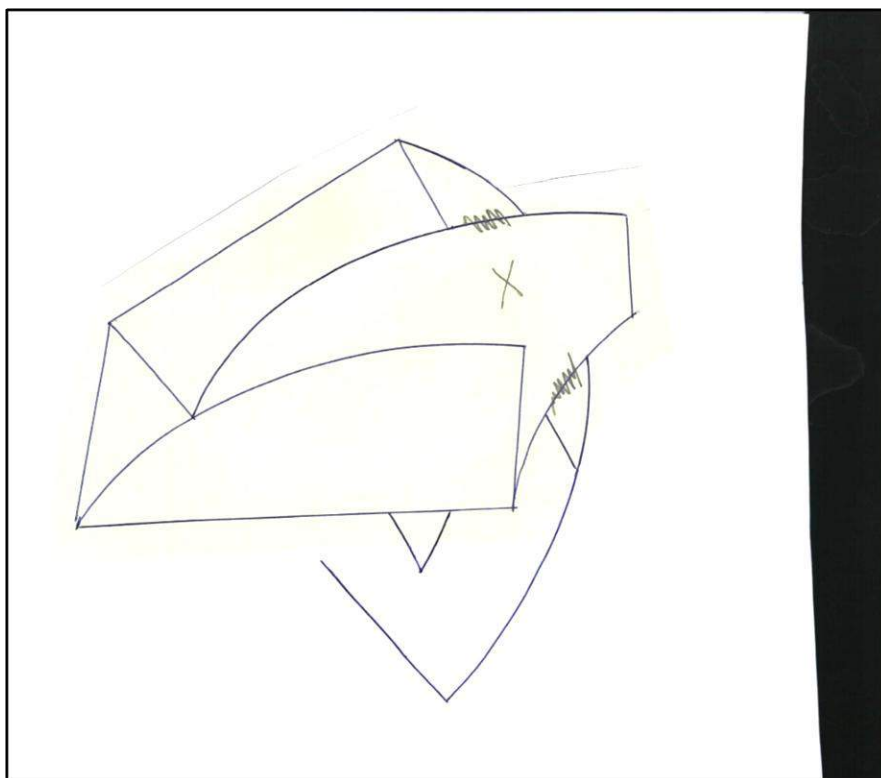


Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0032



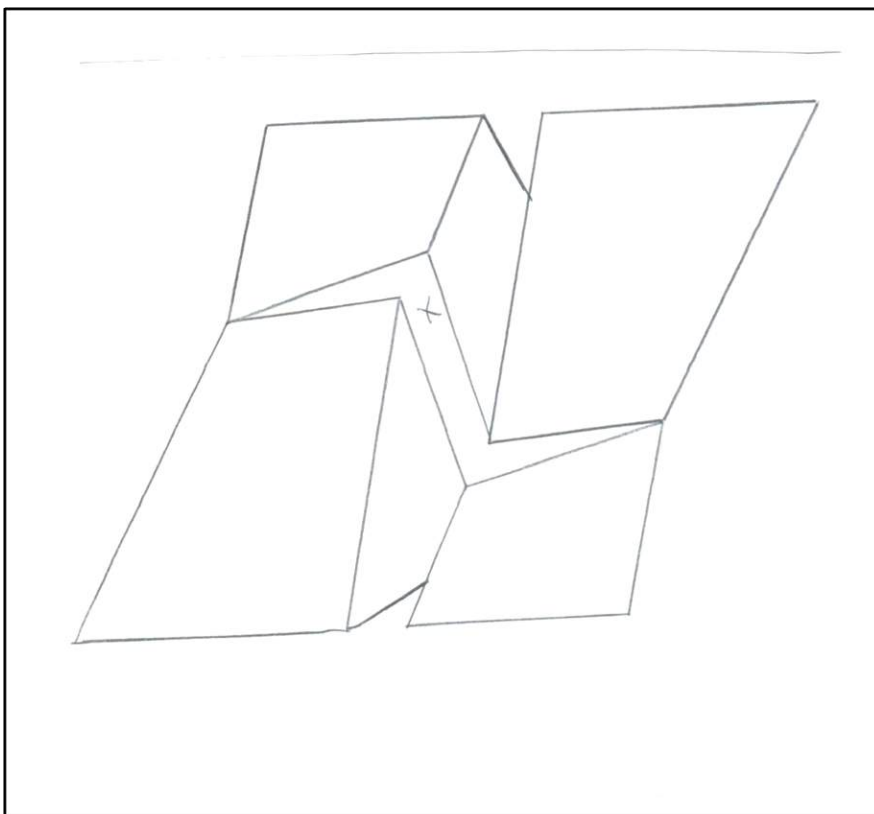


Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0033 (2)

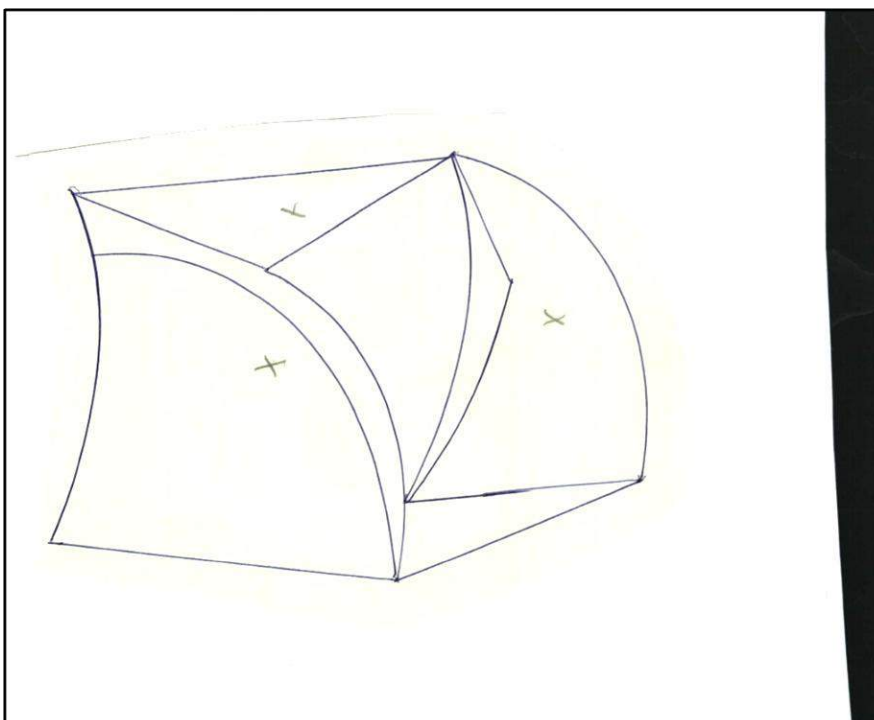


Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0033

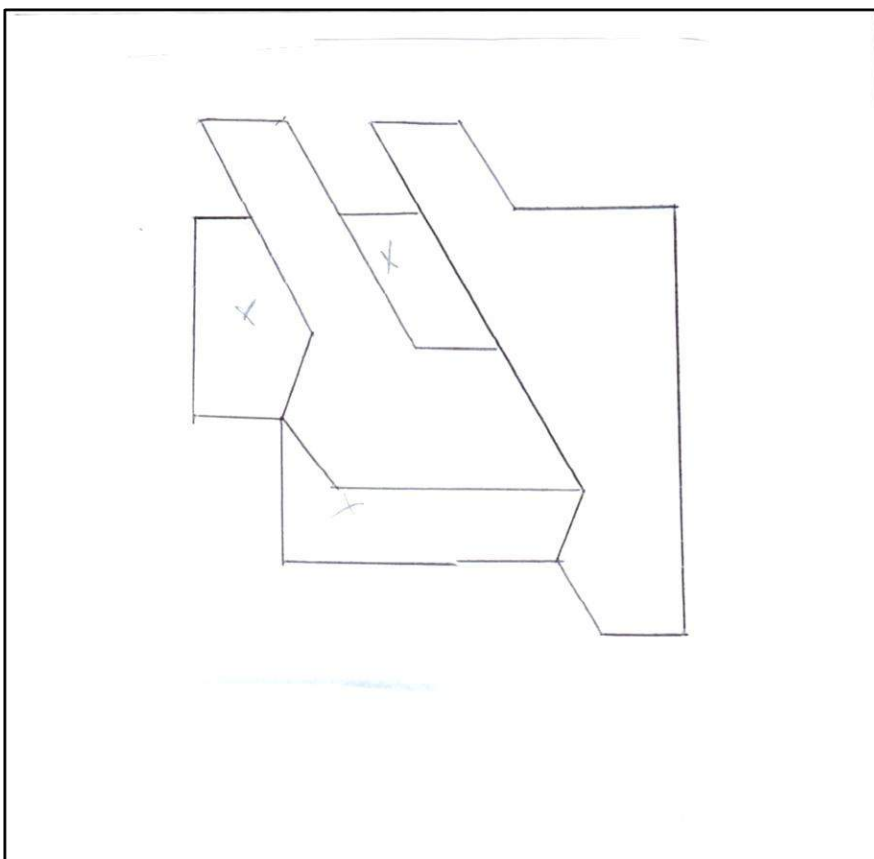
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0034 (2)



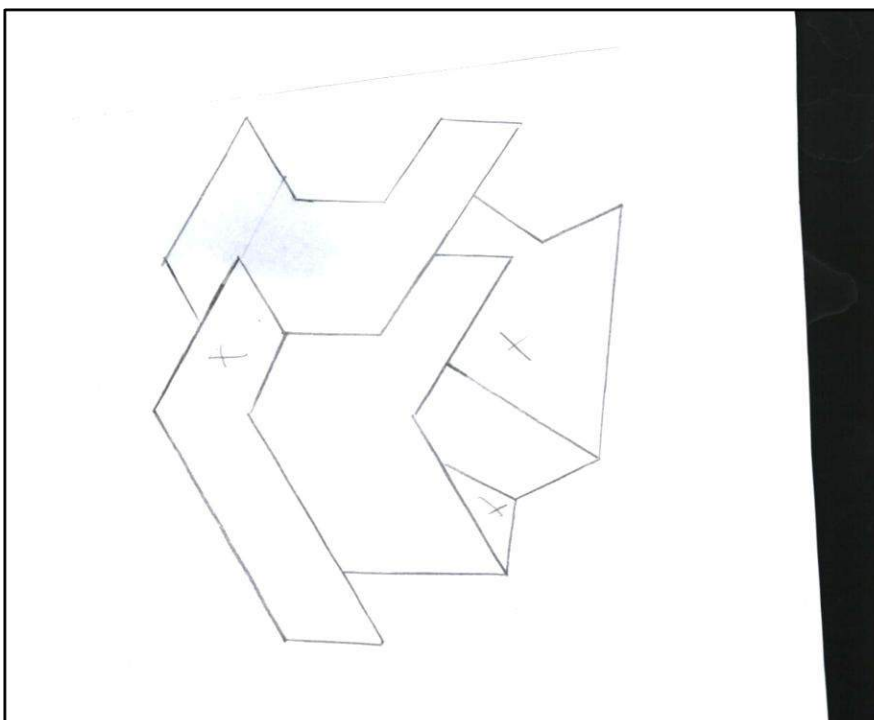
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0034



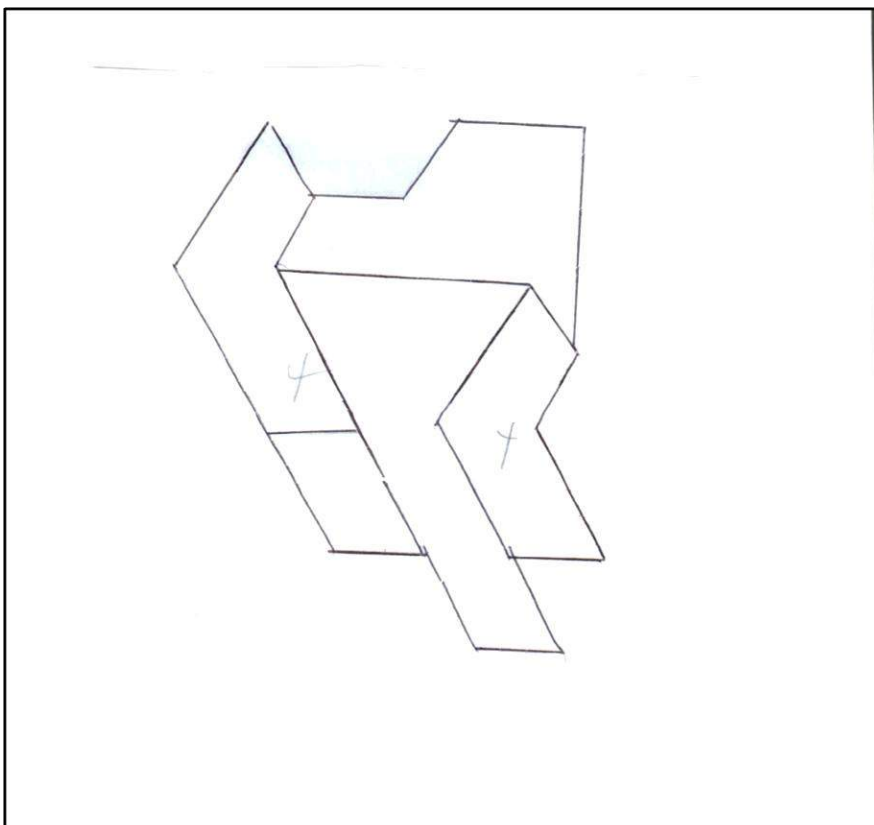
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0035 (2)



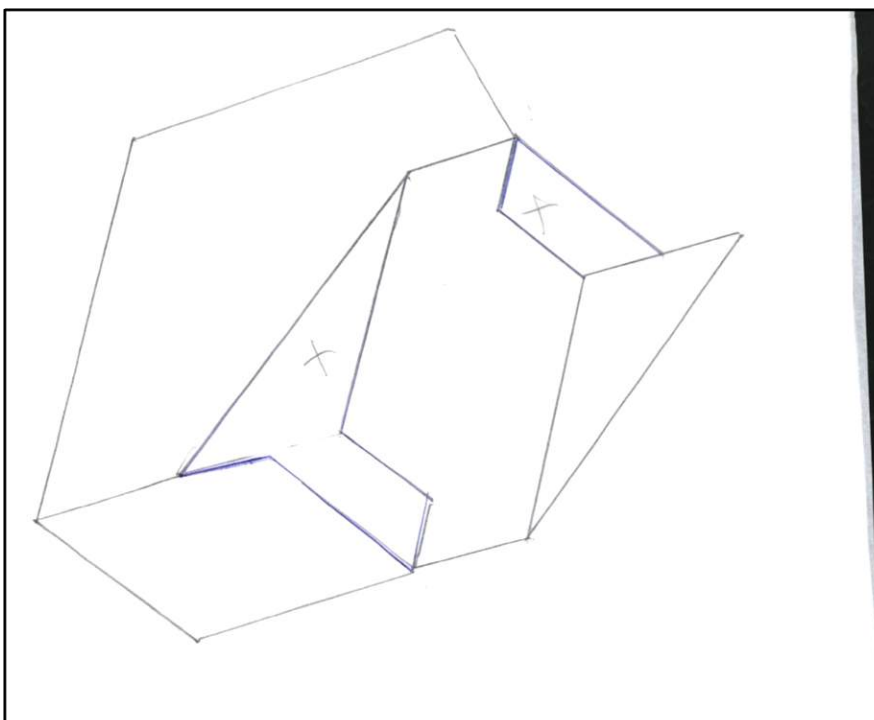
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0035



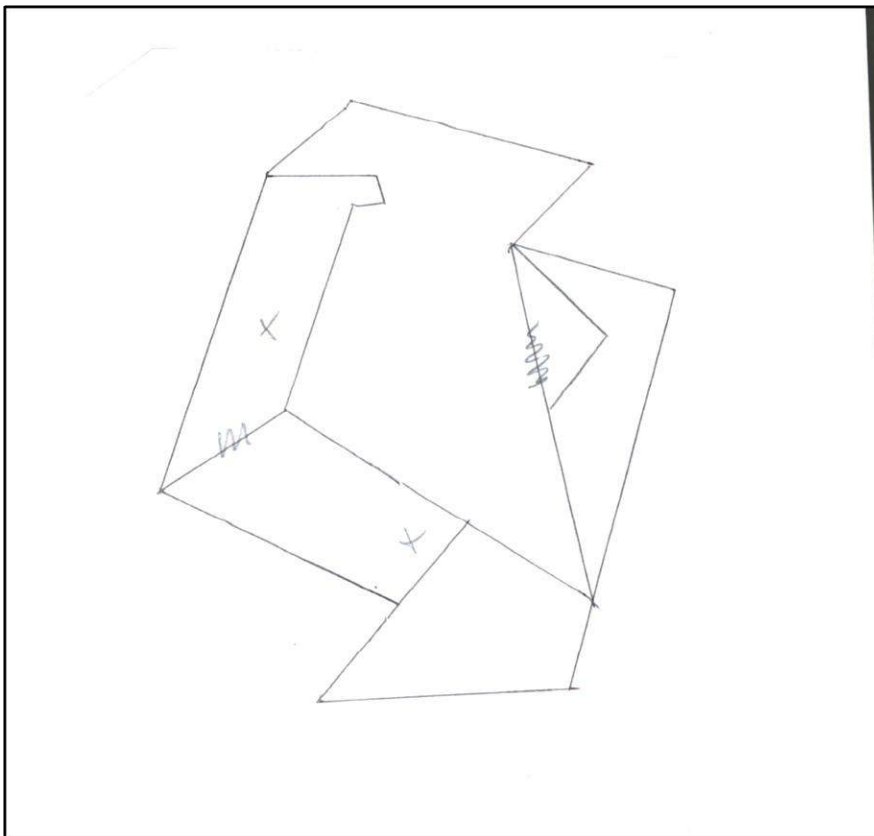
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0036 (2)



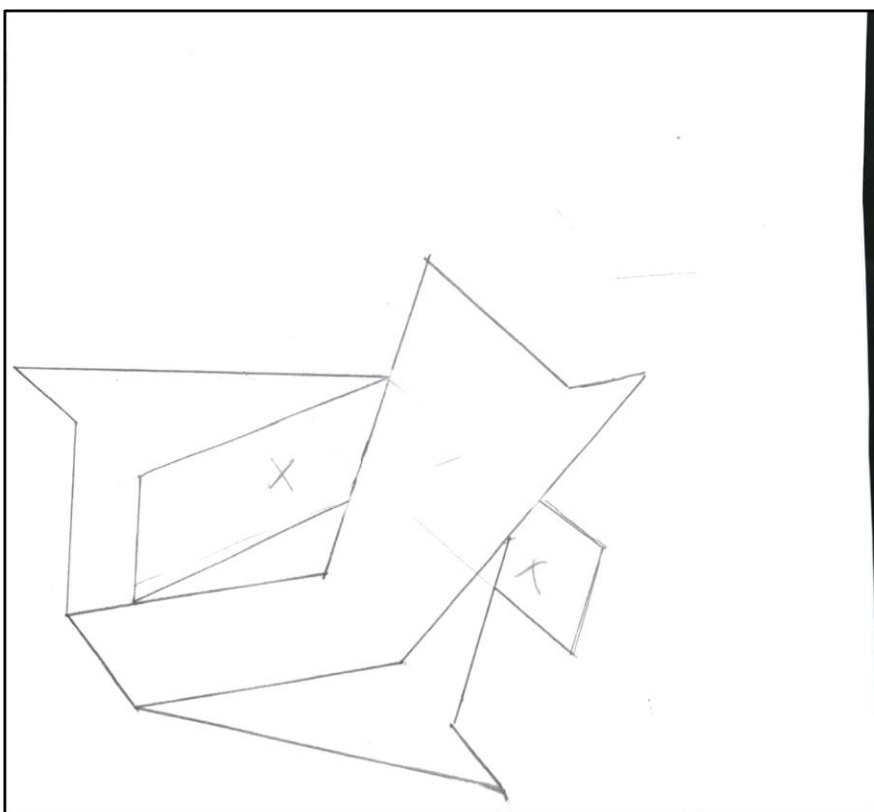
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0036



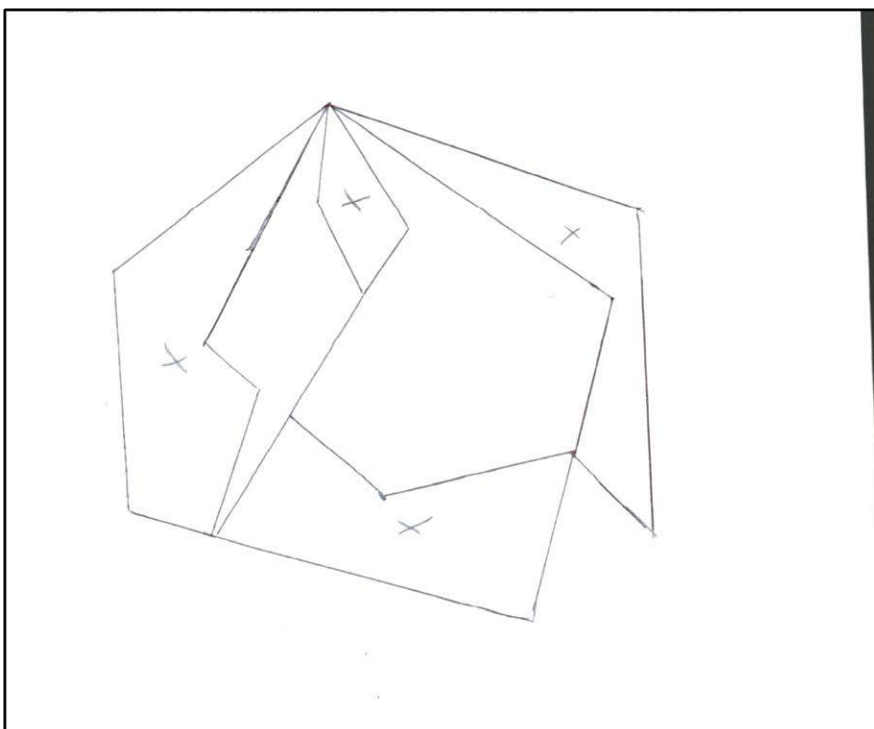
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0037 (2)



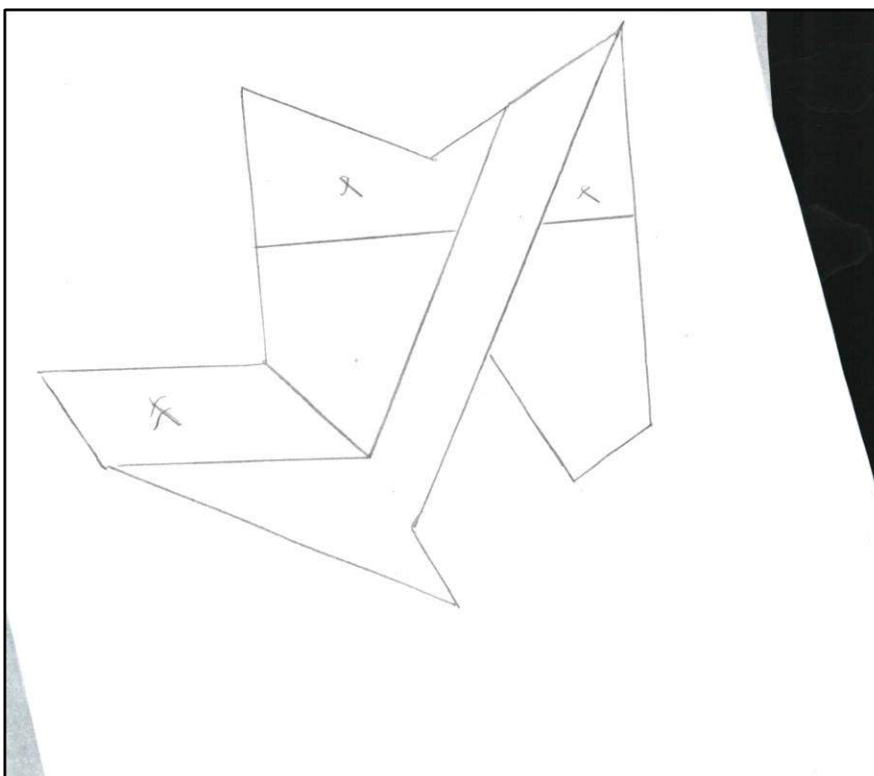
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0037



Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0038 (2)

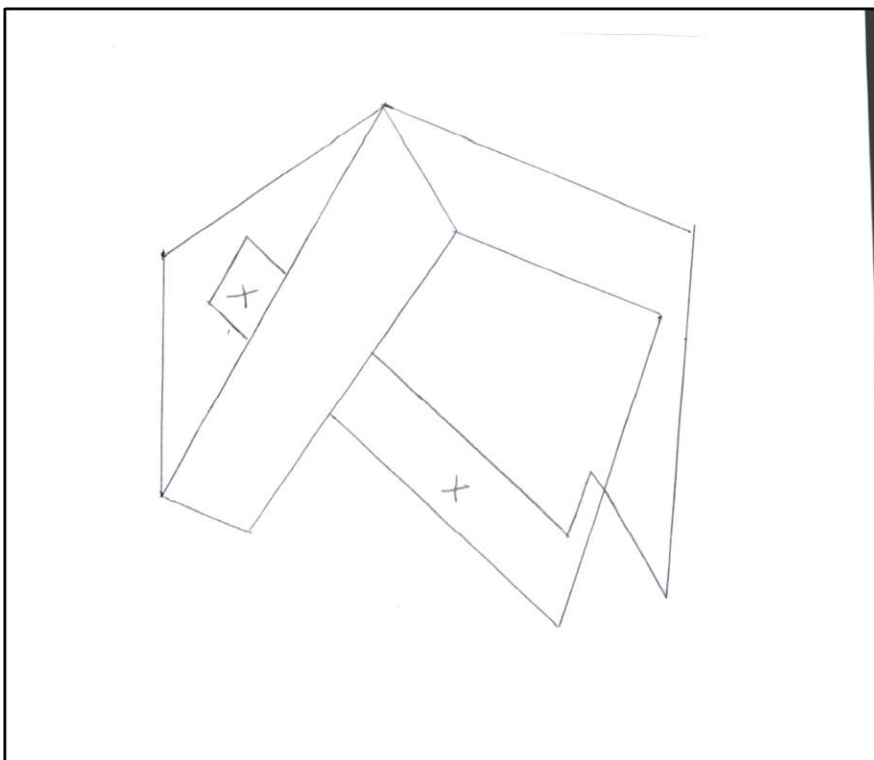


Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0038

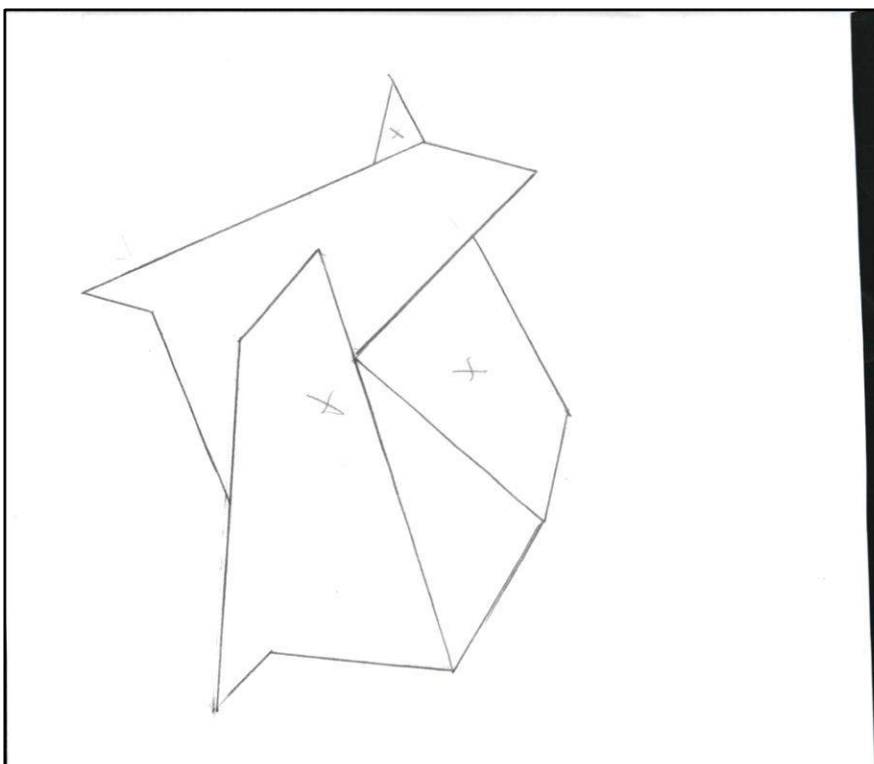




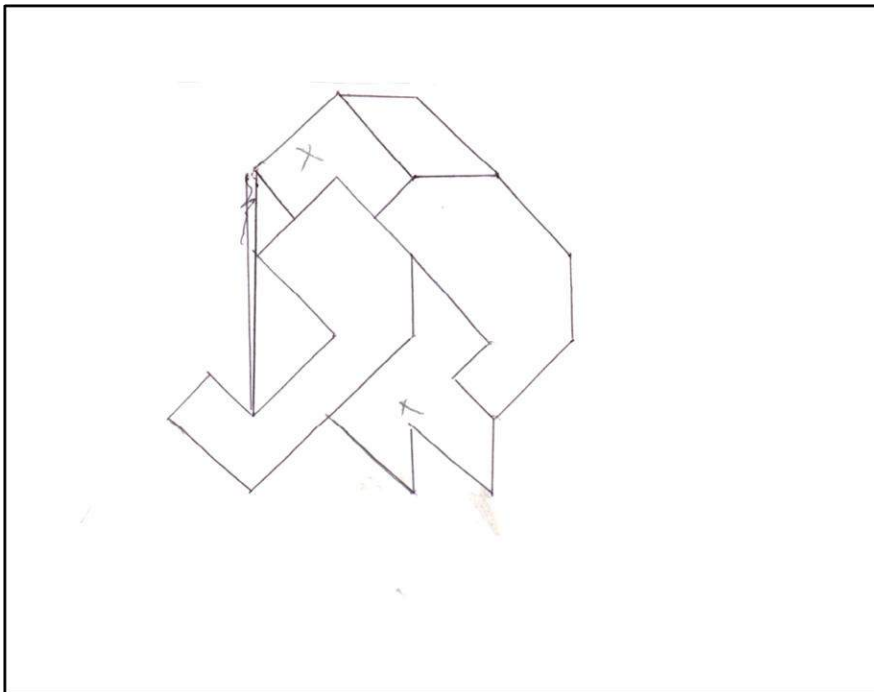
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0039 (2)



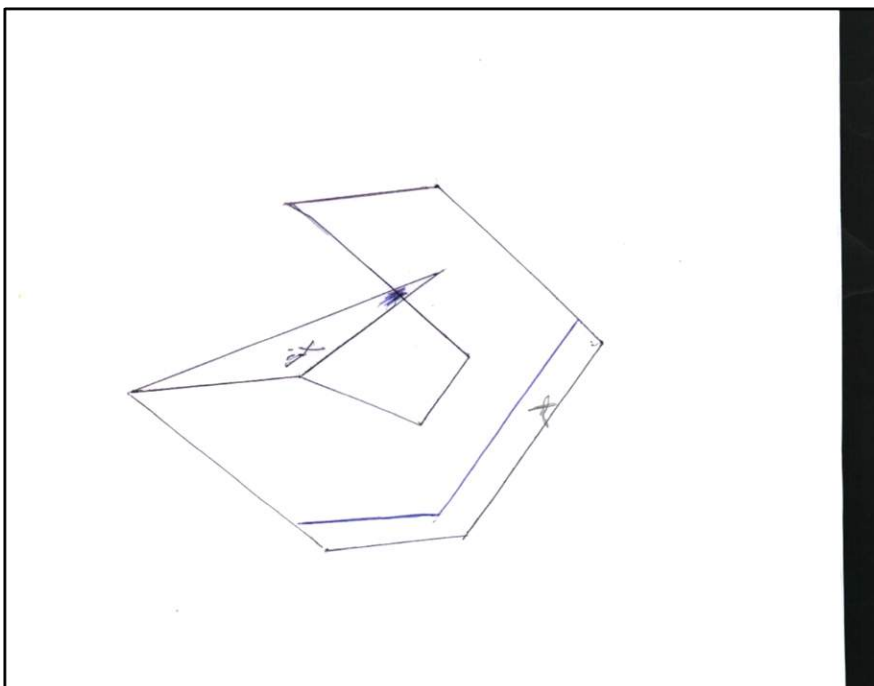
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0039



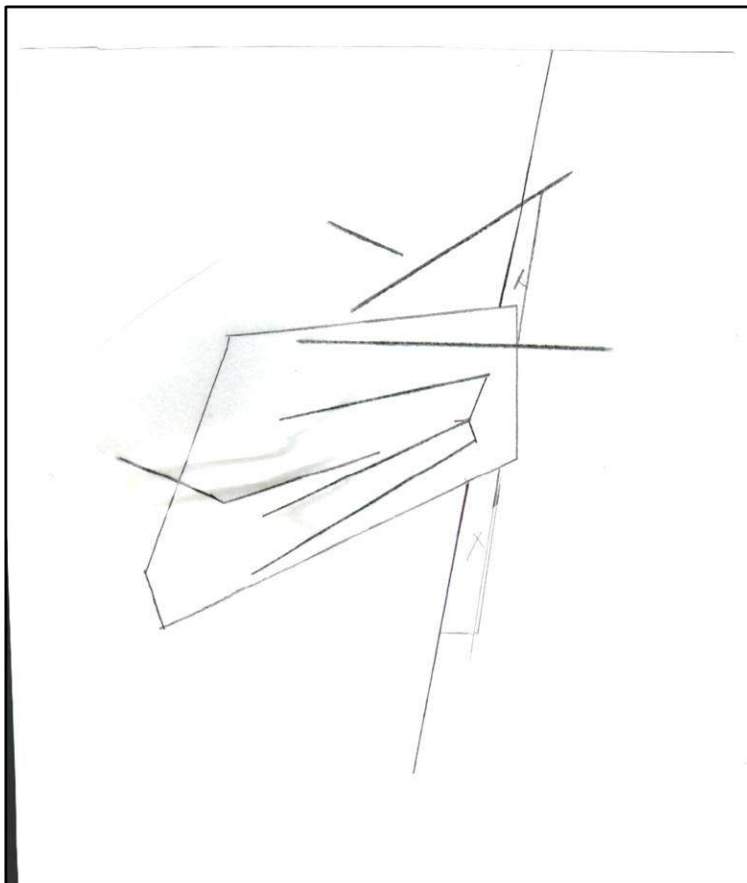
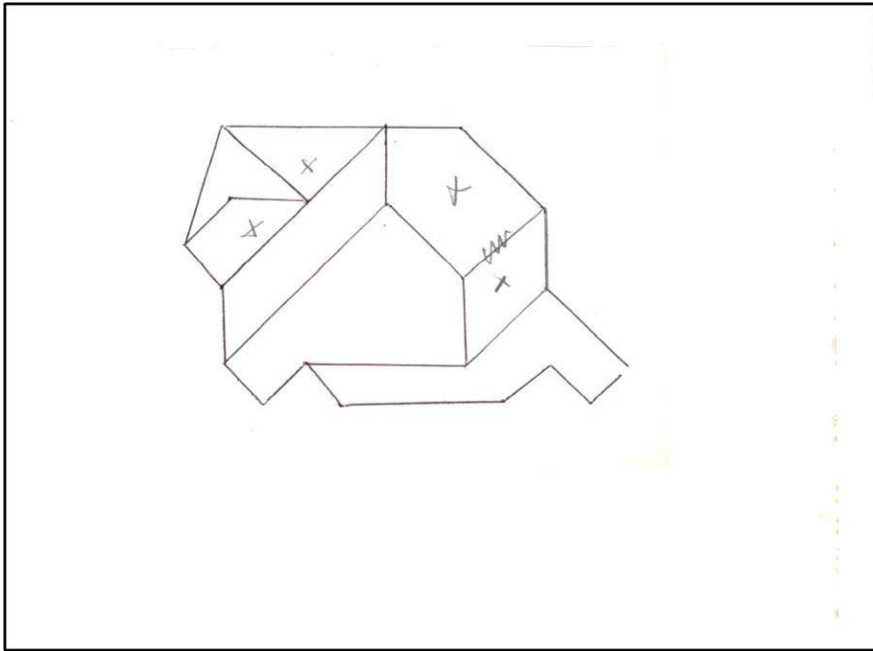
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0040 (2)



Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0040

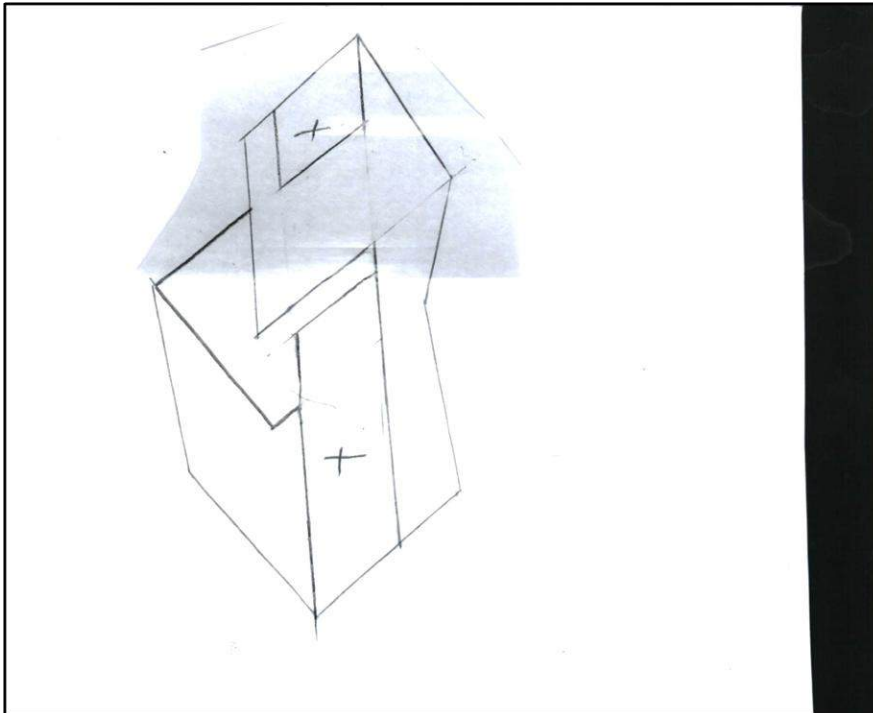


Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0041 (2)

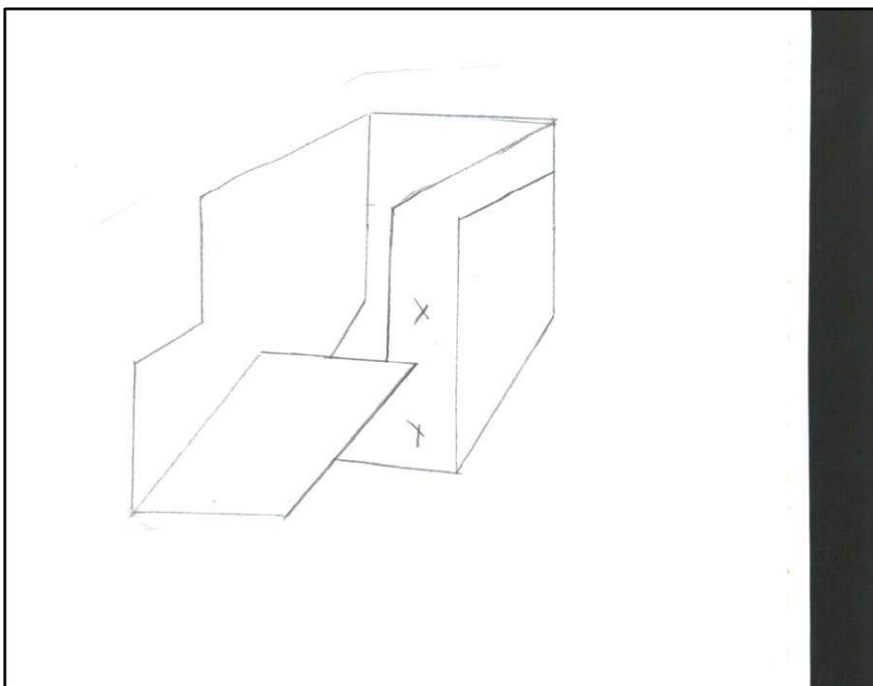


Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0042 (2)

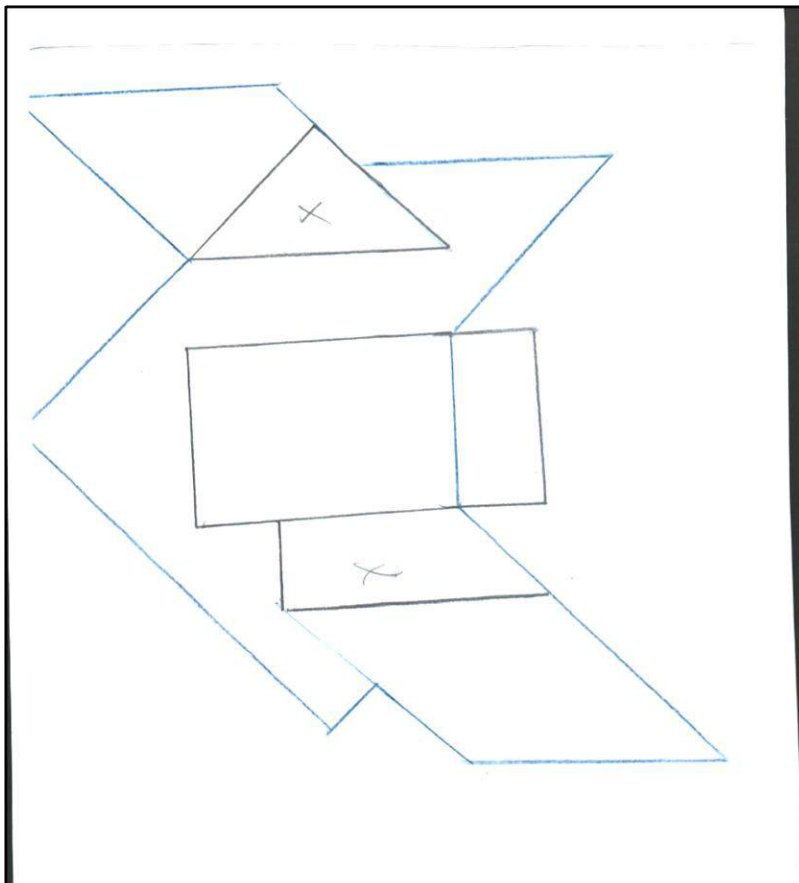
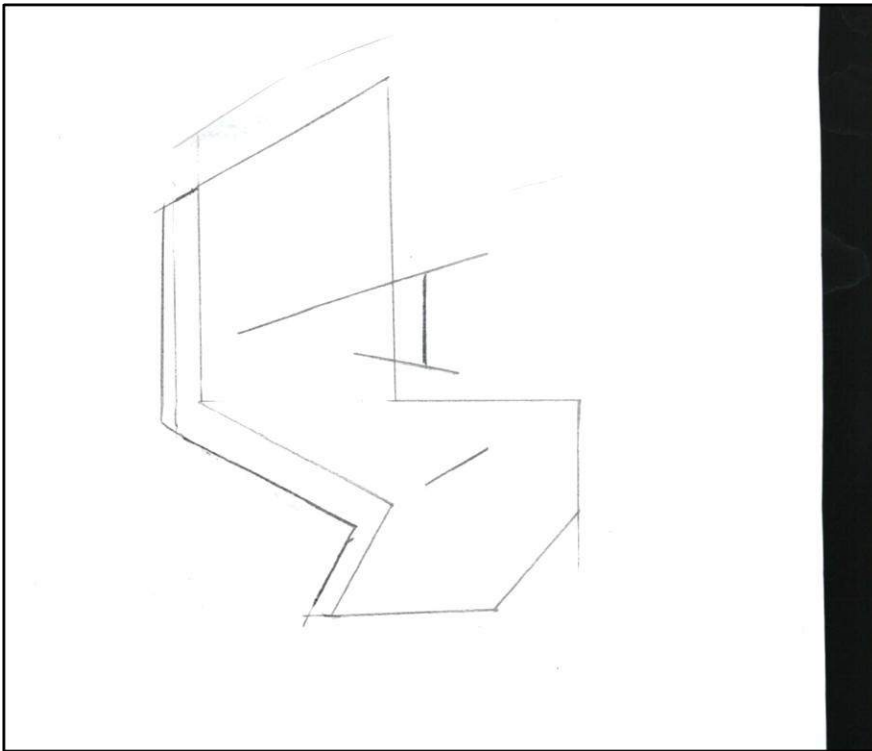
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0042



Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0043 (2)

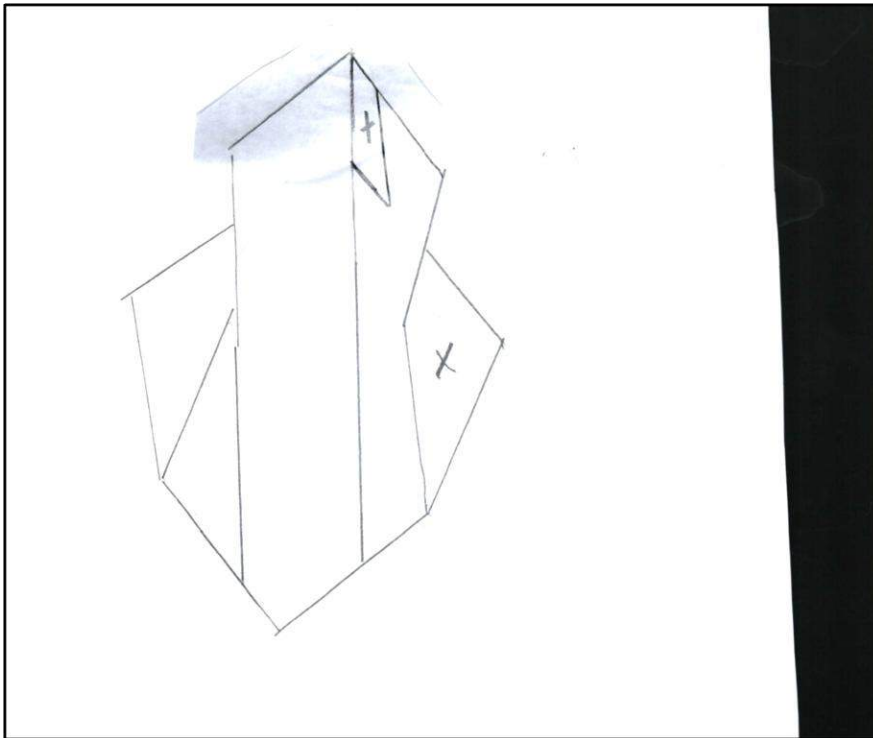


Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0043

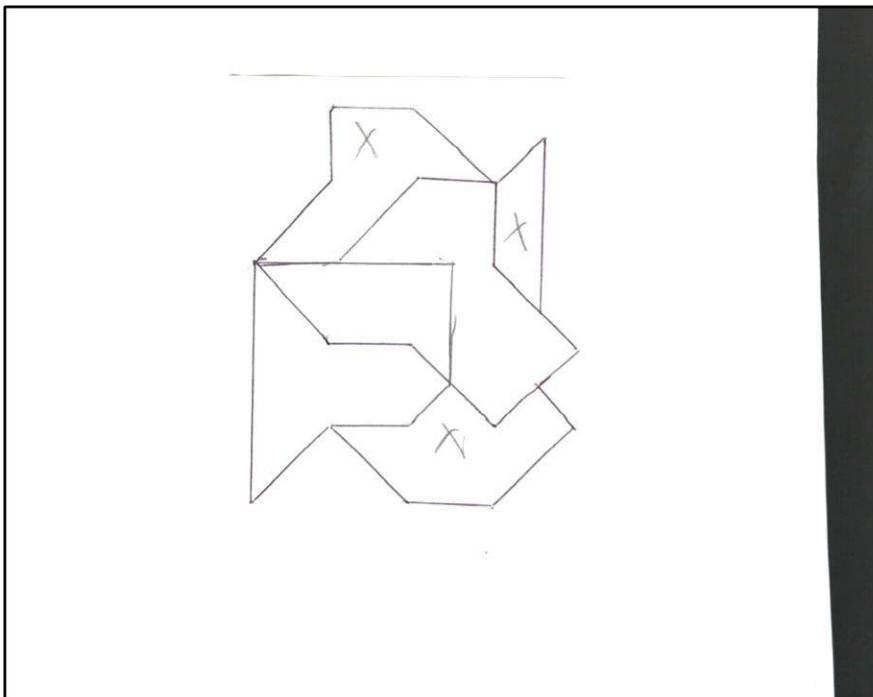


Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0044 (2)

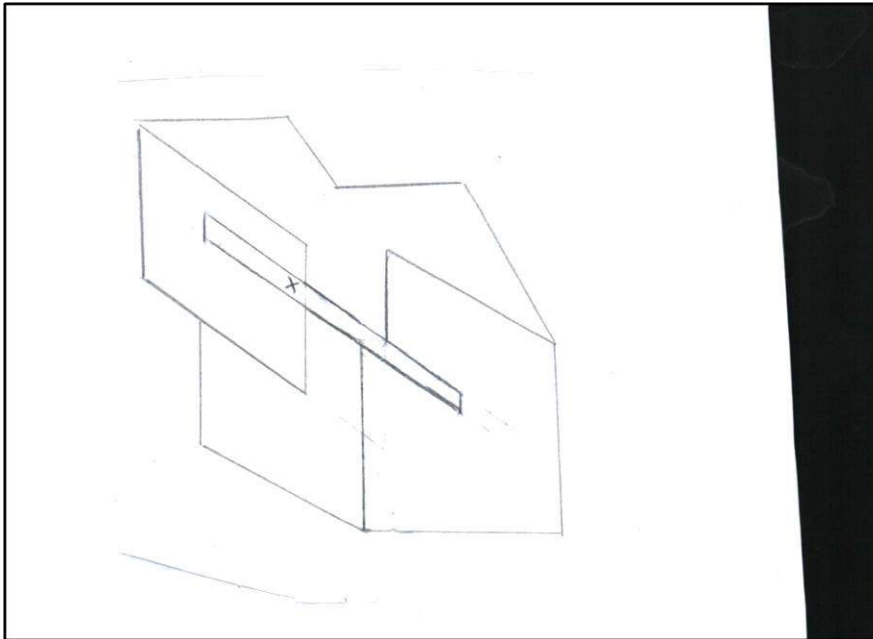
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0044



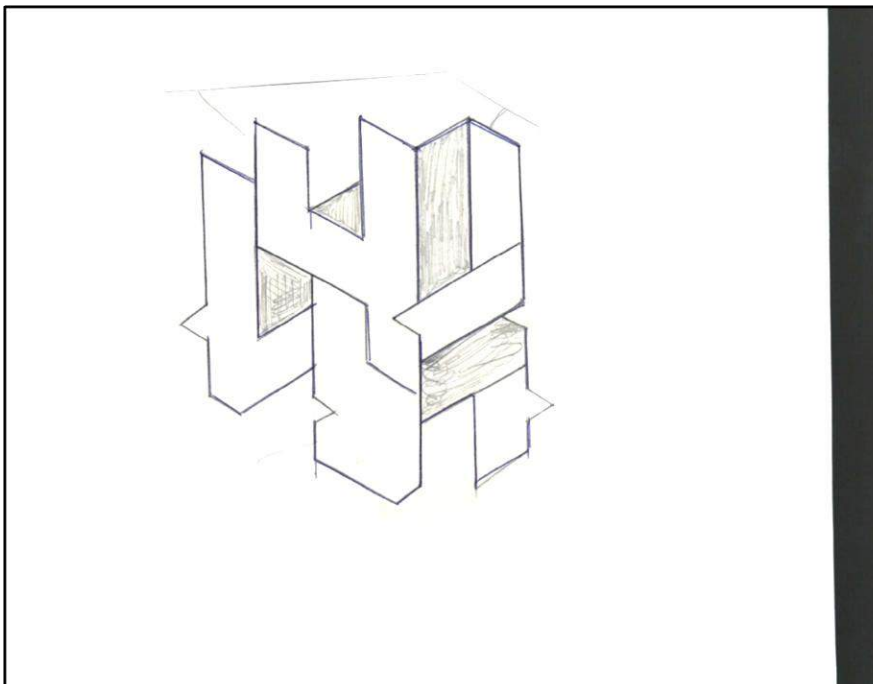
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0045 (2)



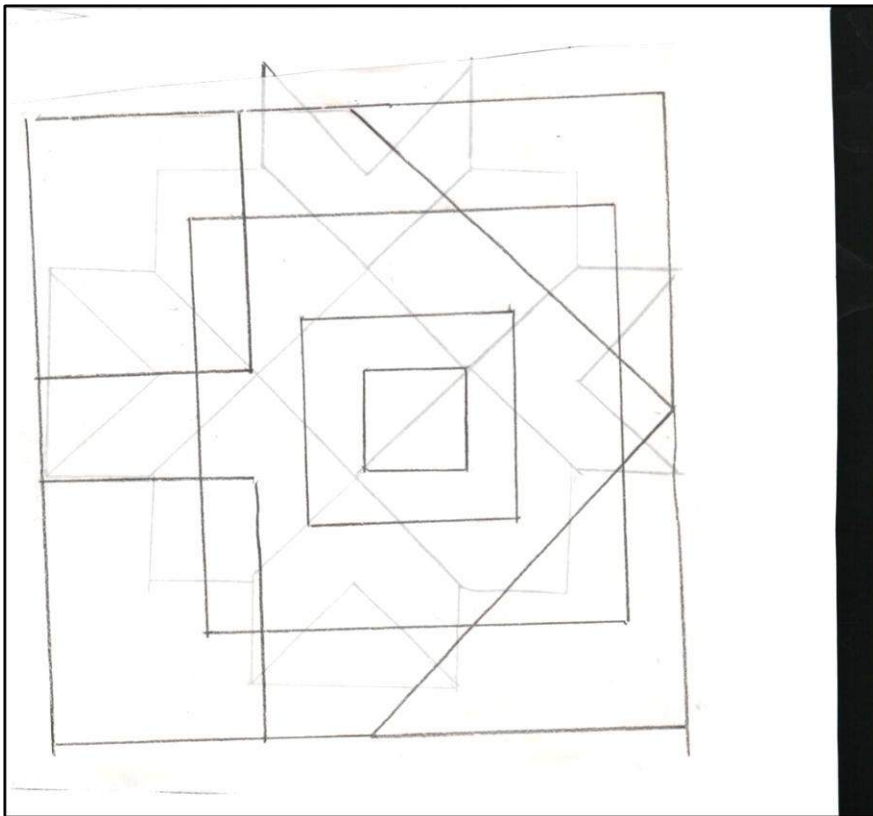
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0045



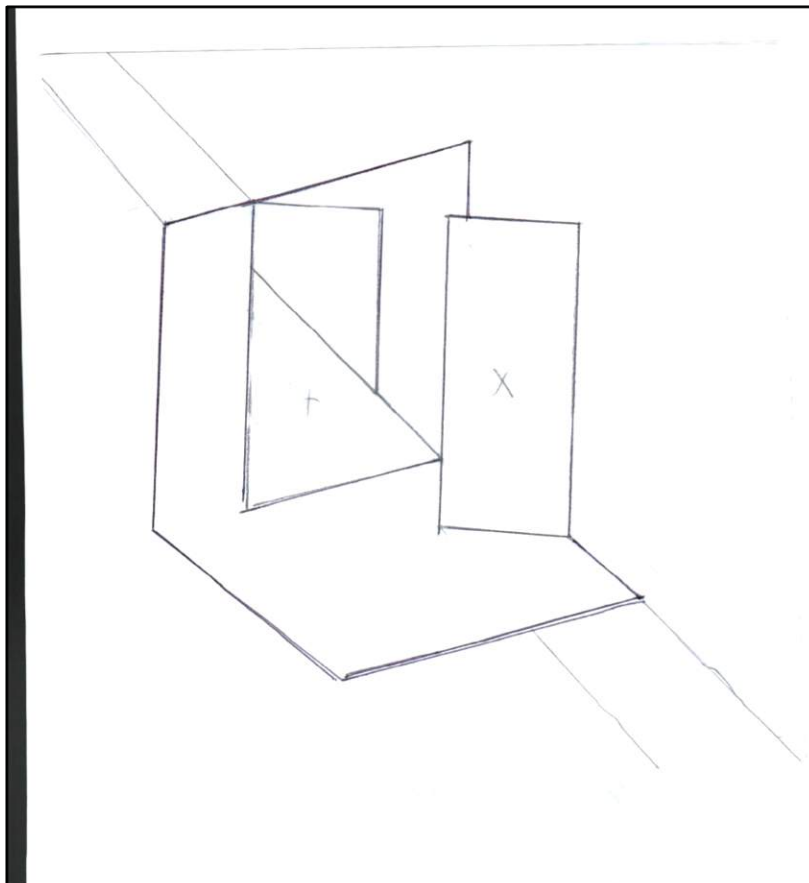
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0046 (2)



Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0046

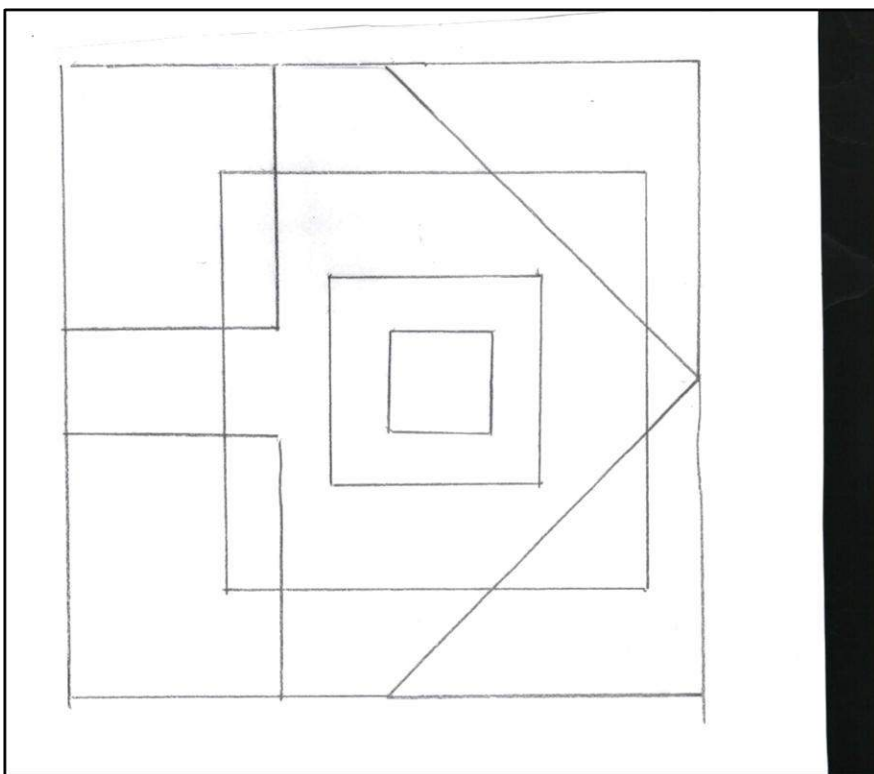


Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0047 (2)

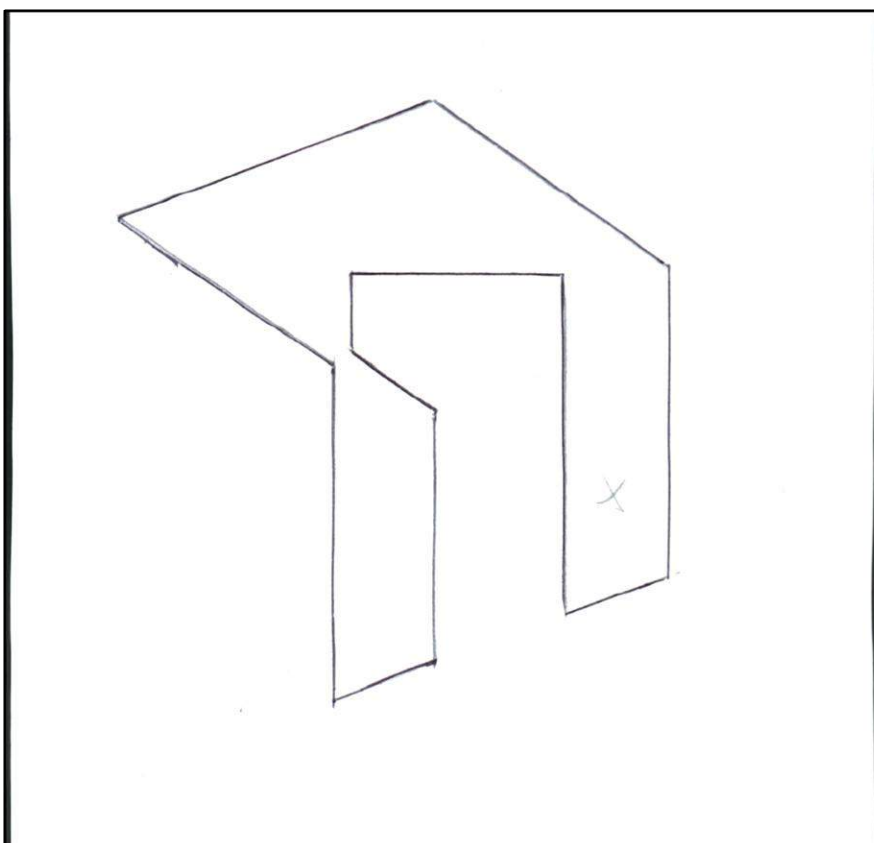




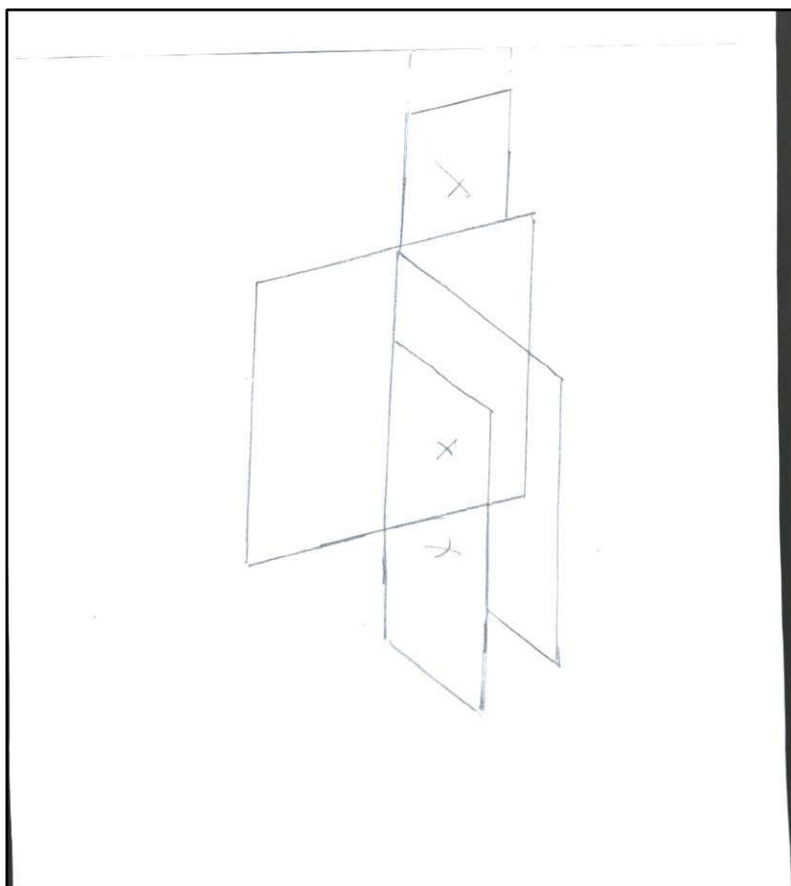
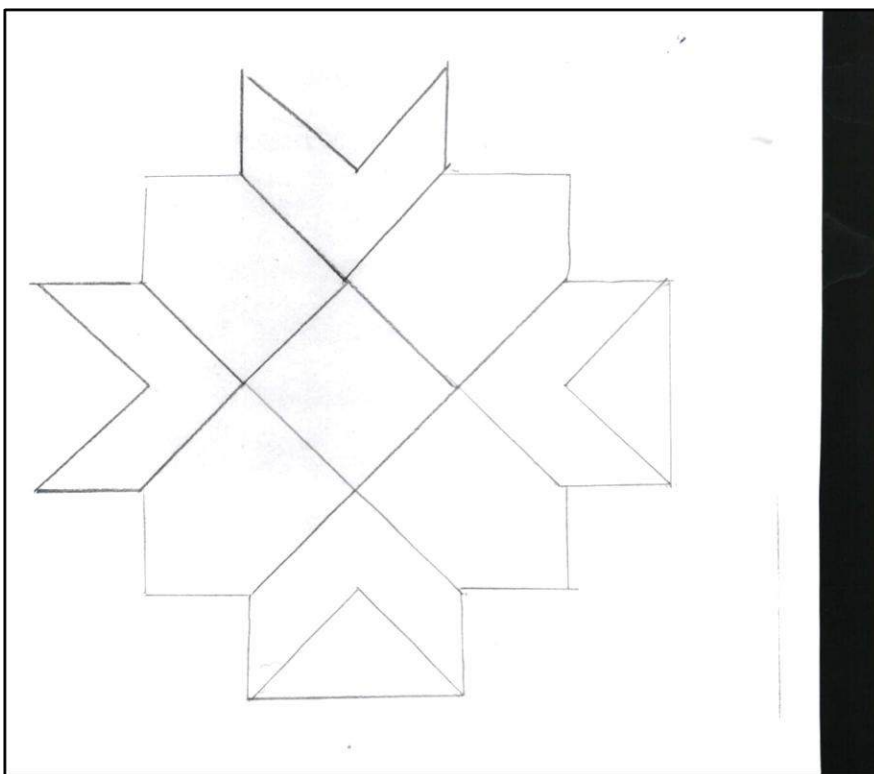
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0047



Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0048 (2)

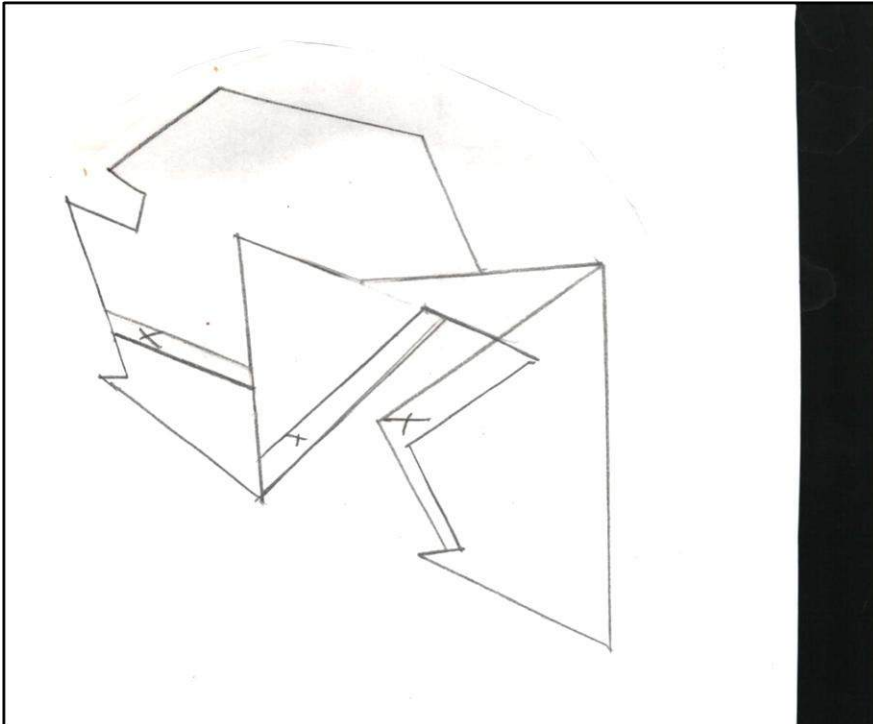


Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0048

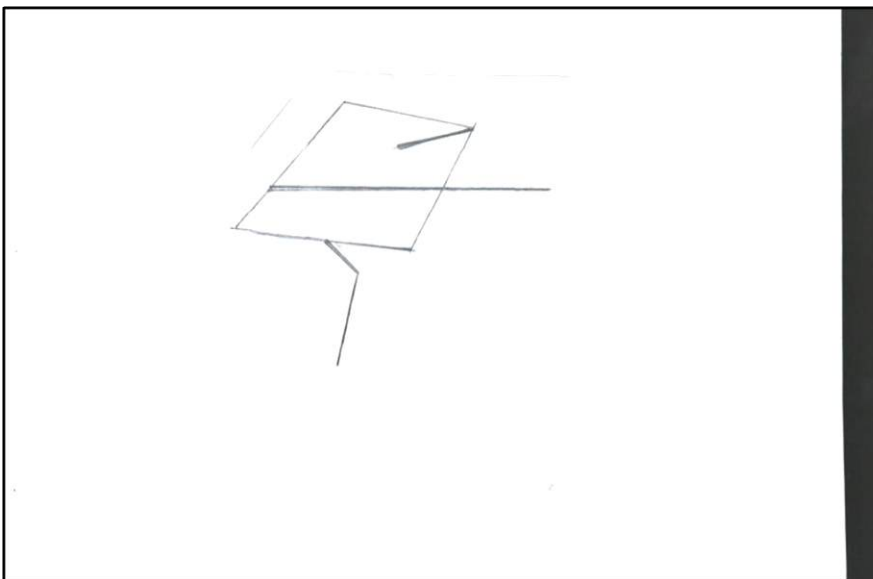


Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0049 (2)

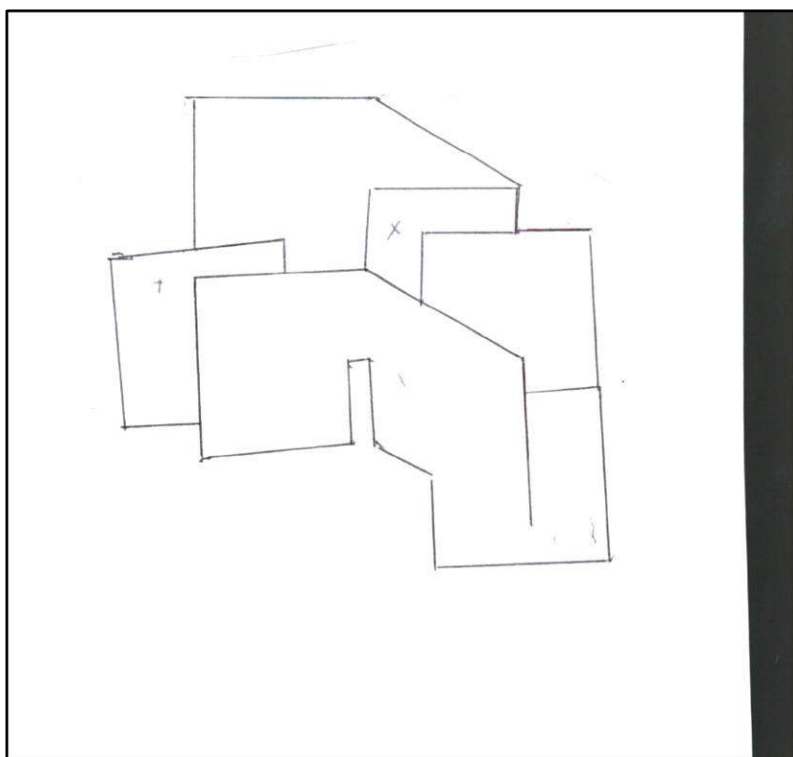
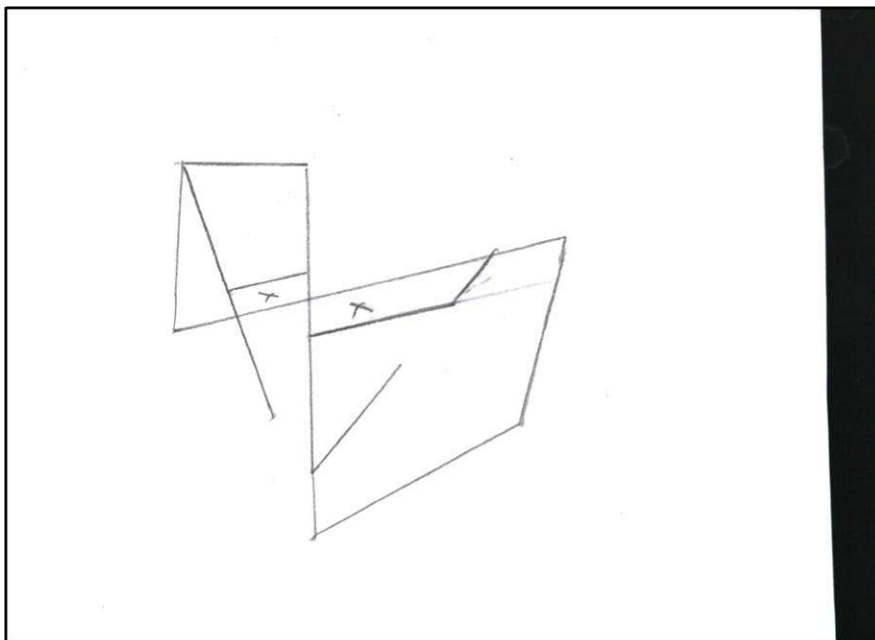
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0049



Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0050 (2)

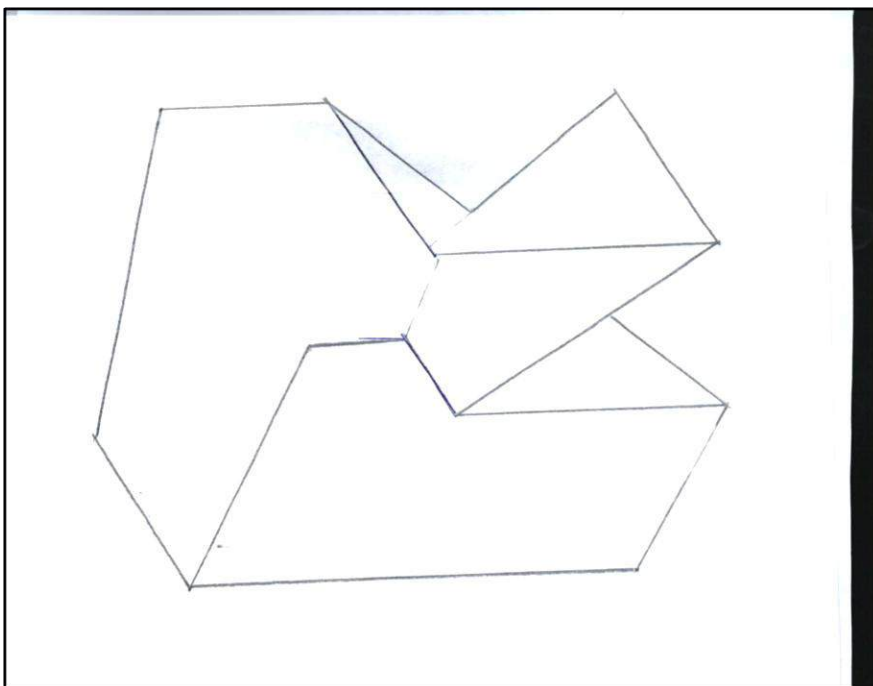


Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0050

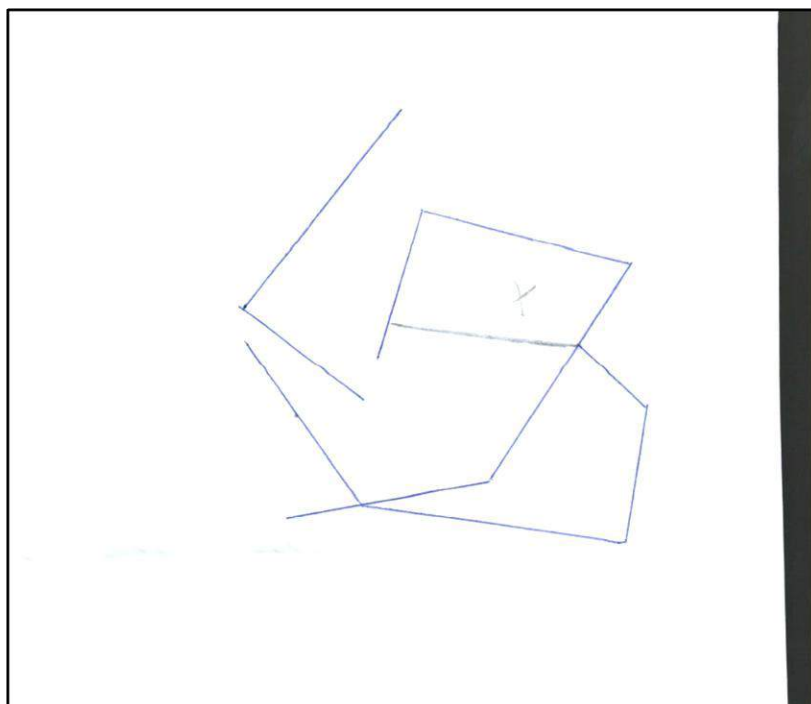


Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0051 (2)

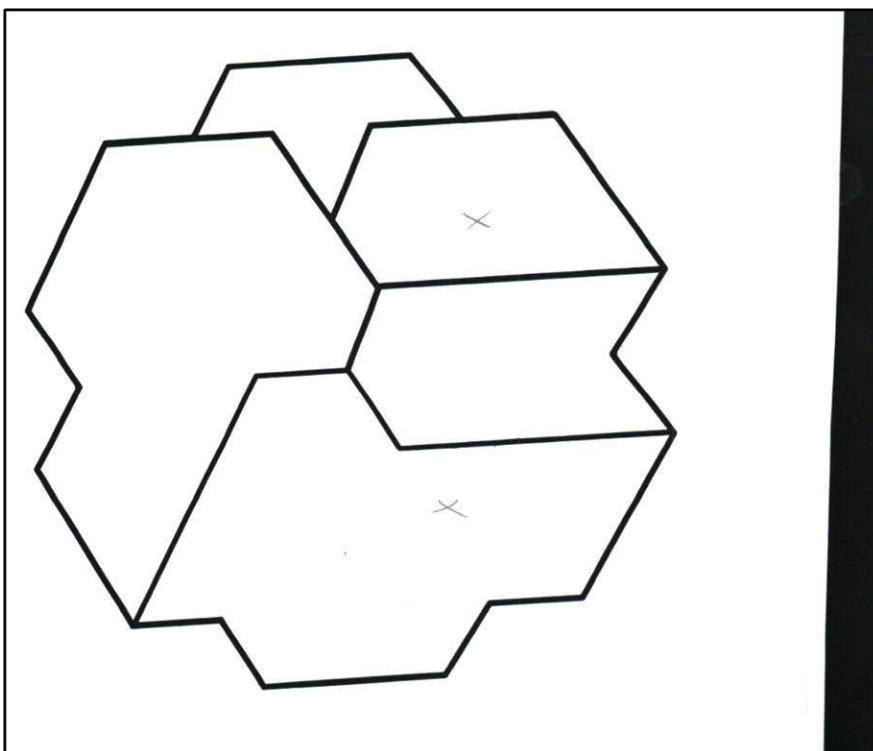
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0051



Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0052 (2)



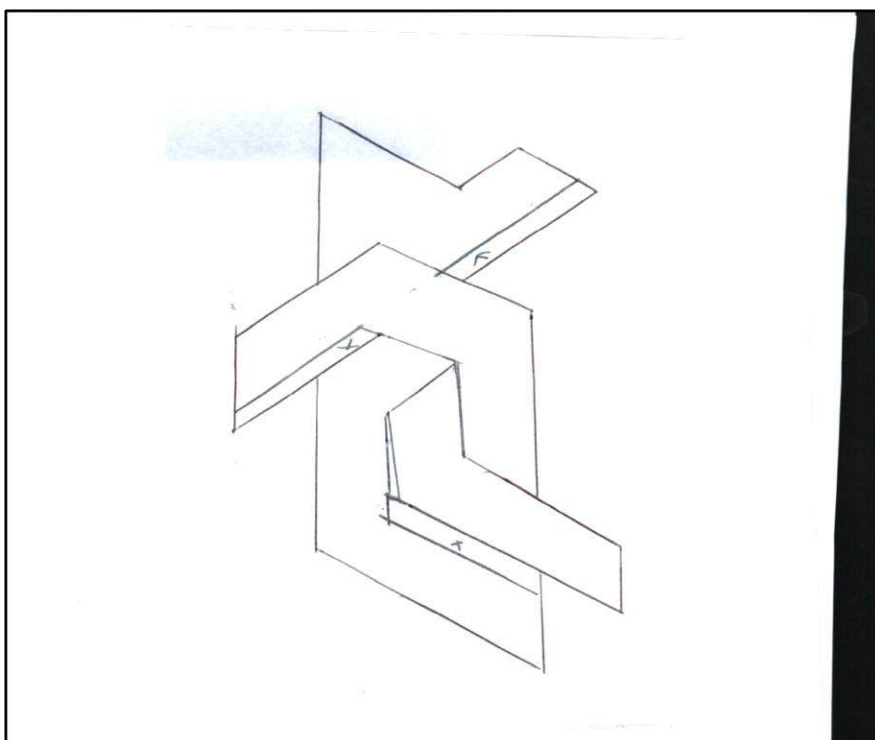
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0052



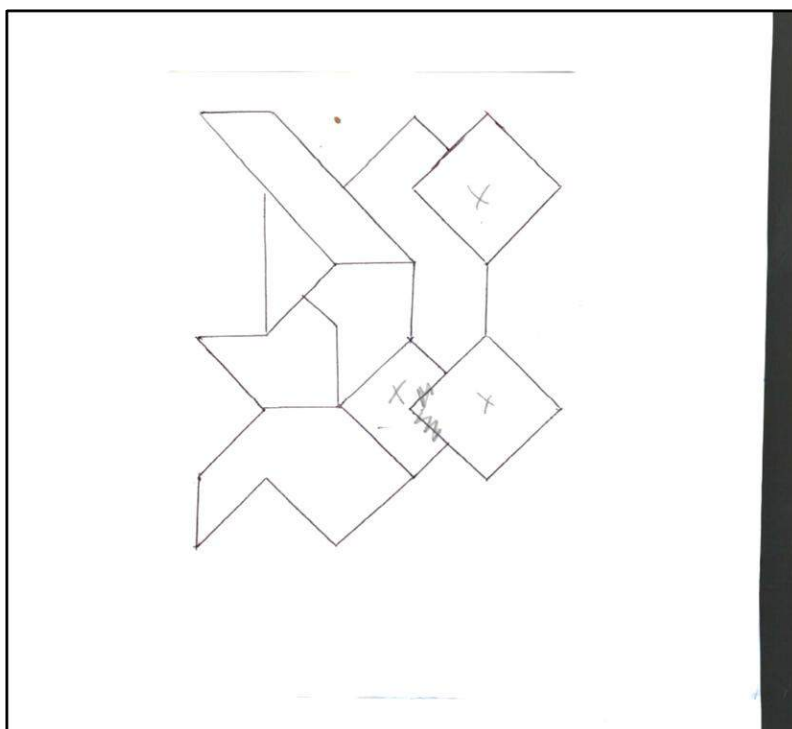
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0053 (2)



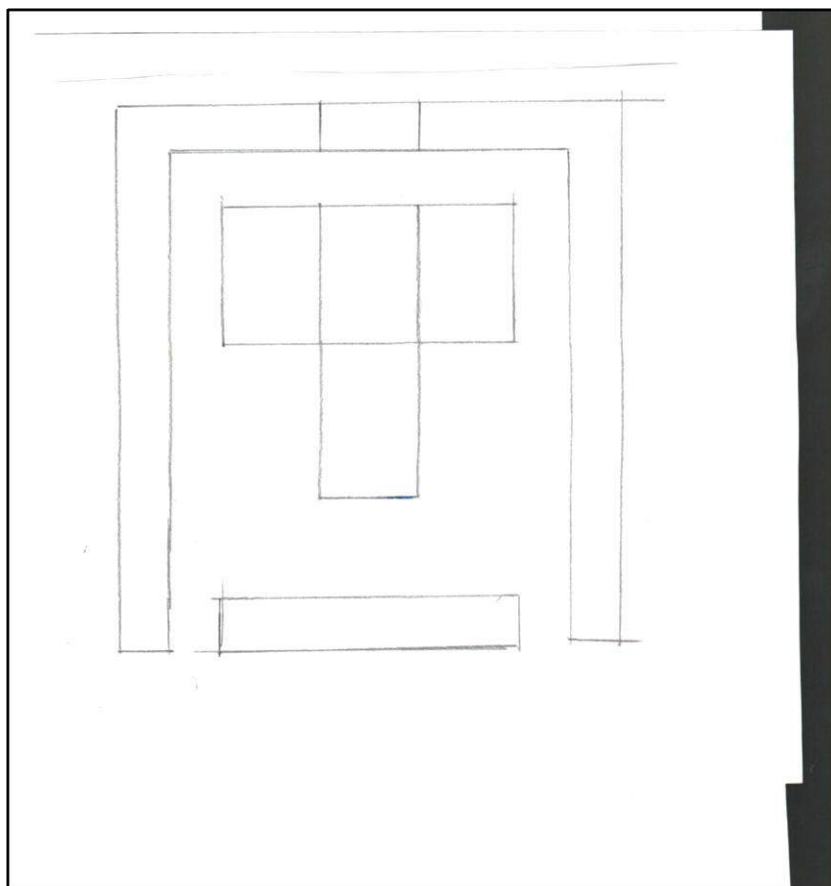
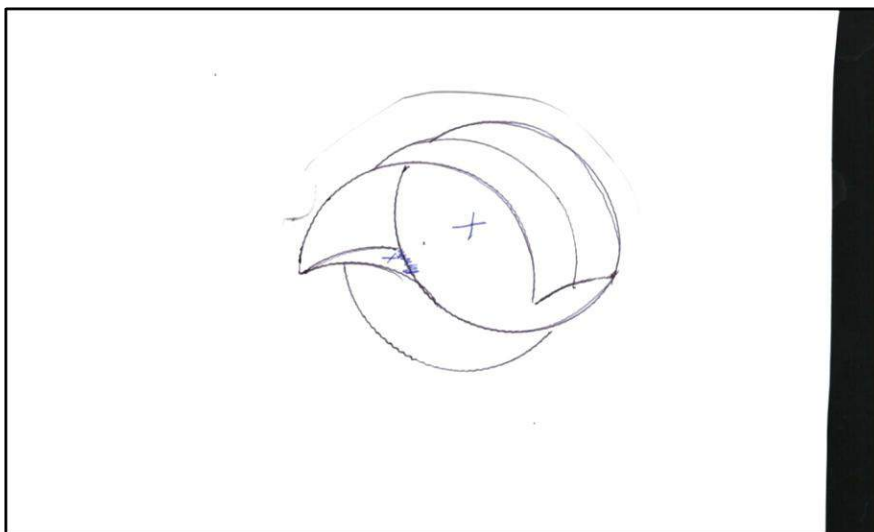
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0053



Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0054 (2)



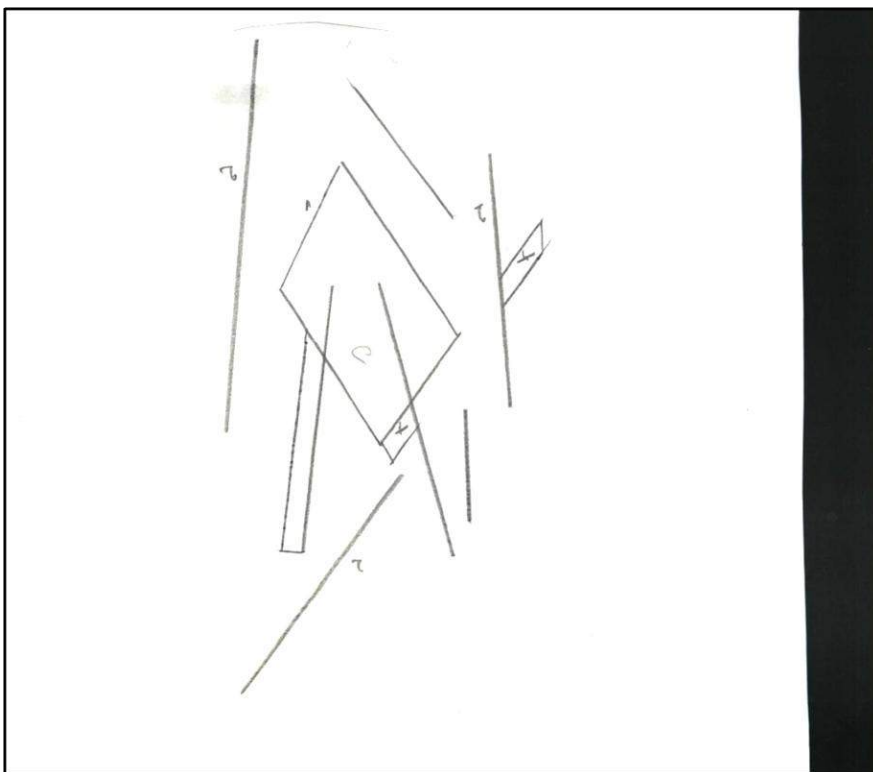
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0054



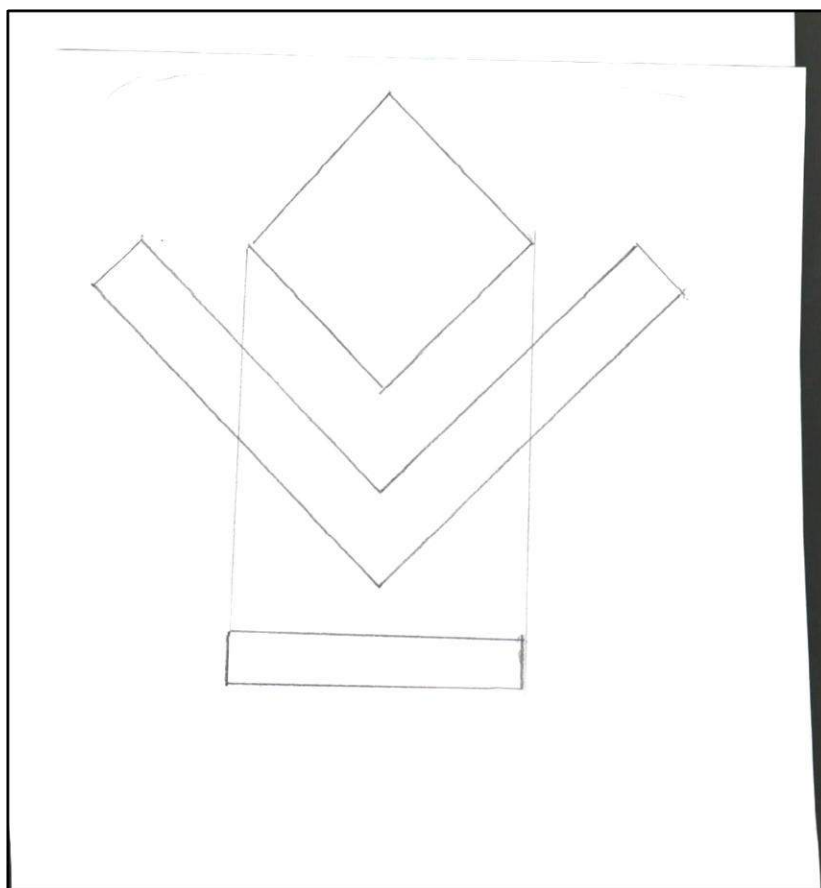
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0055 (2)



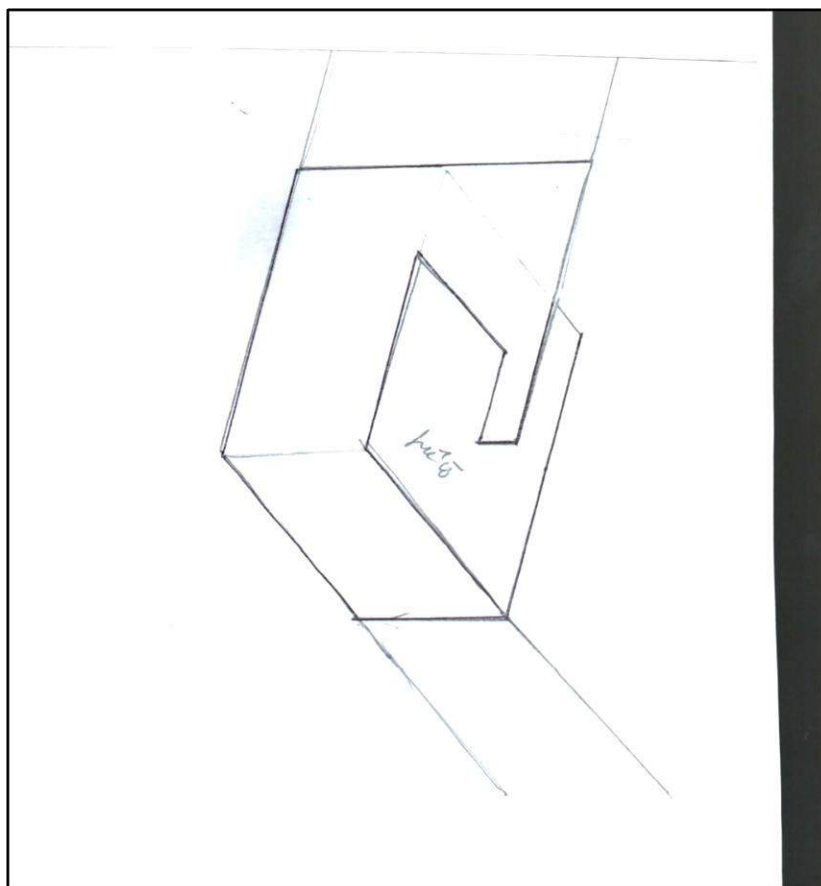
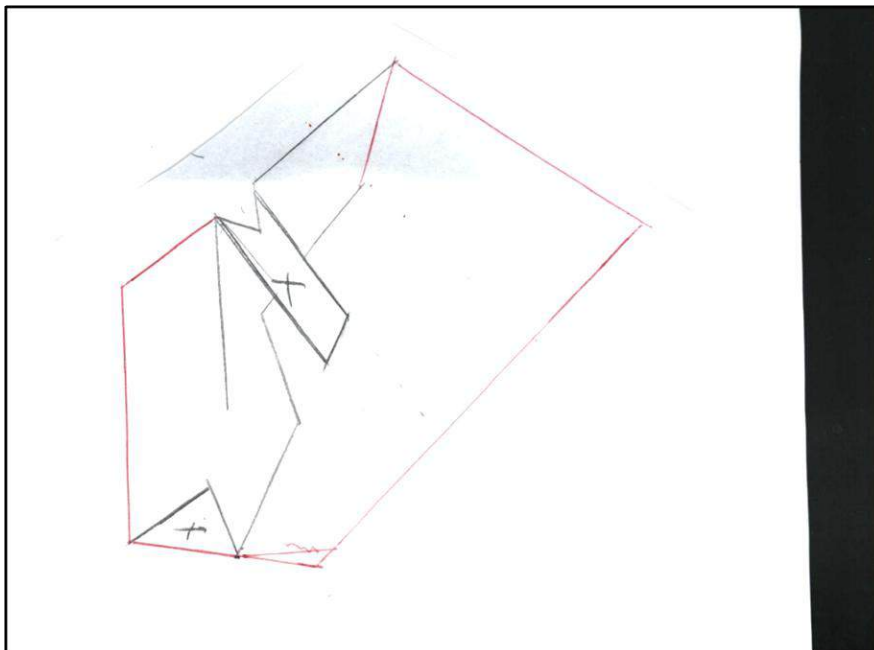
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0055



Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG00556 (2)

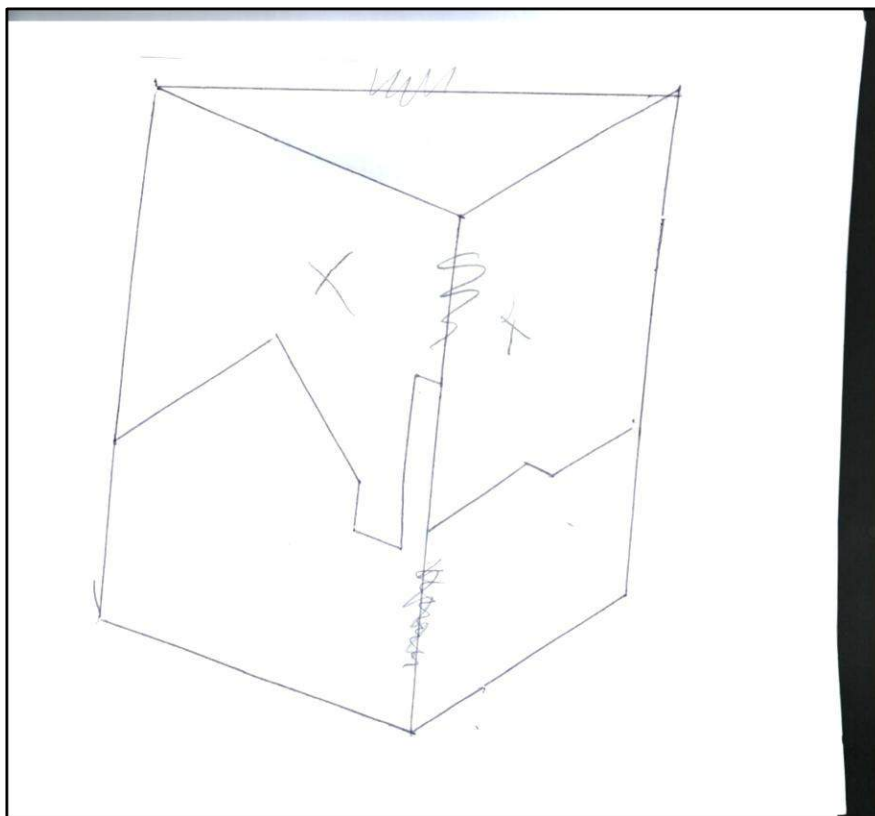


Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0056

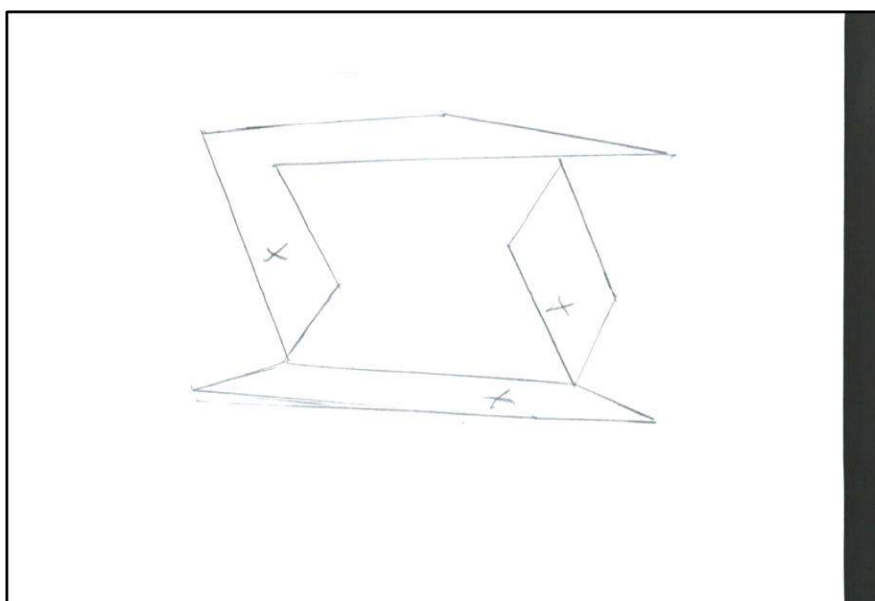


Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0057 (2)

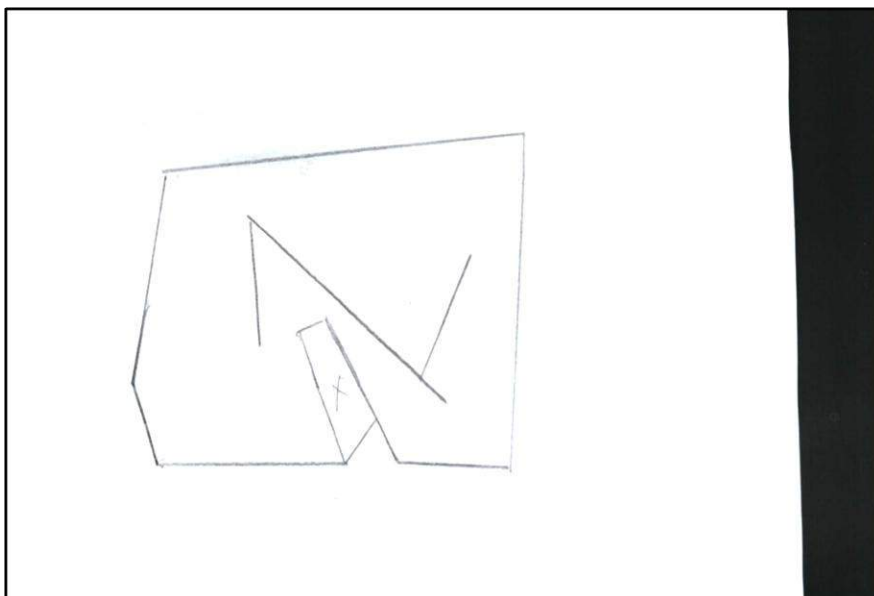
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0057



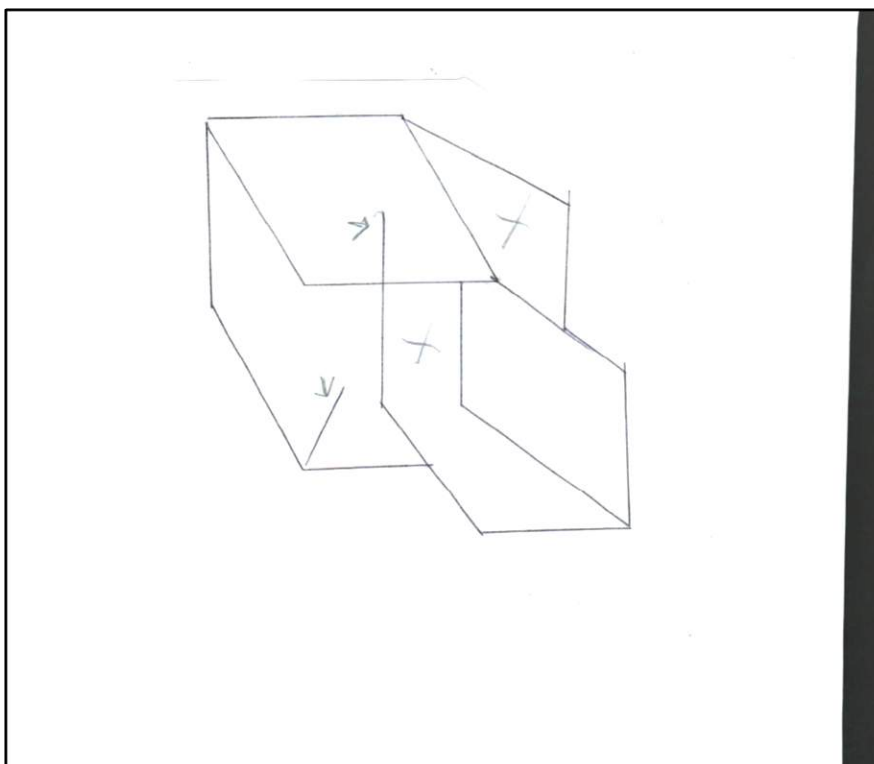
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0058 (2)



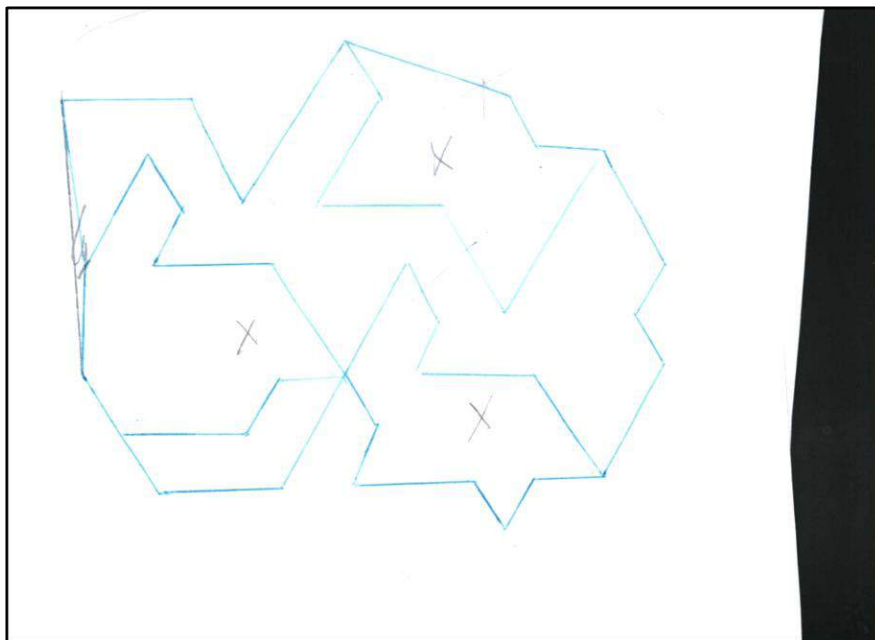
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0058



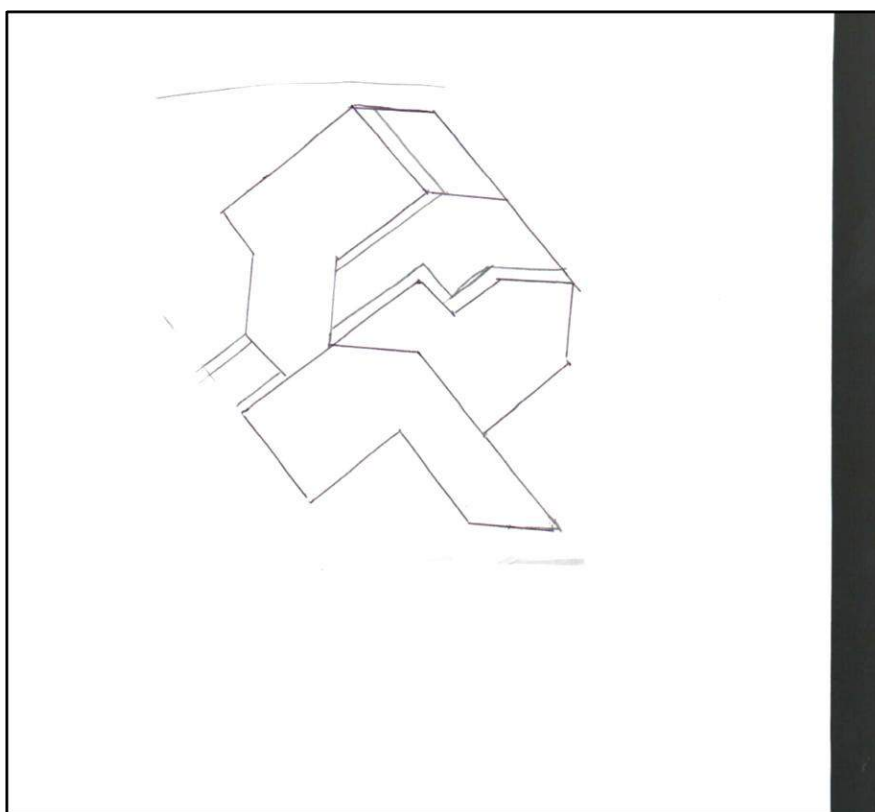
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0059 (2)



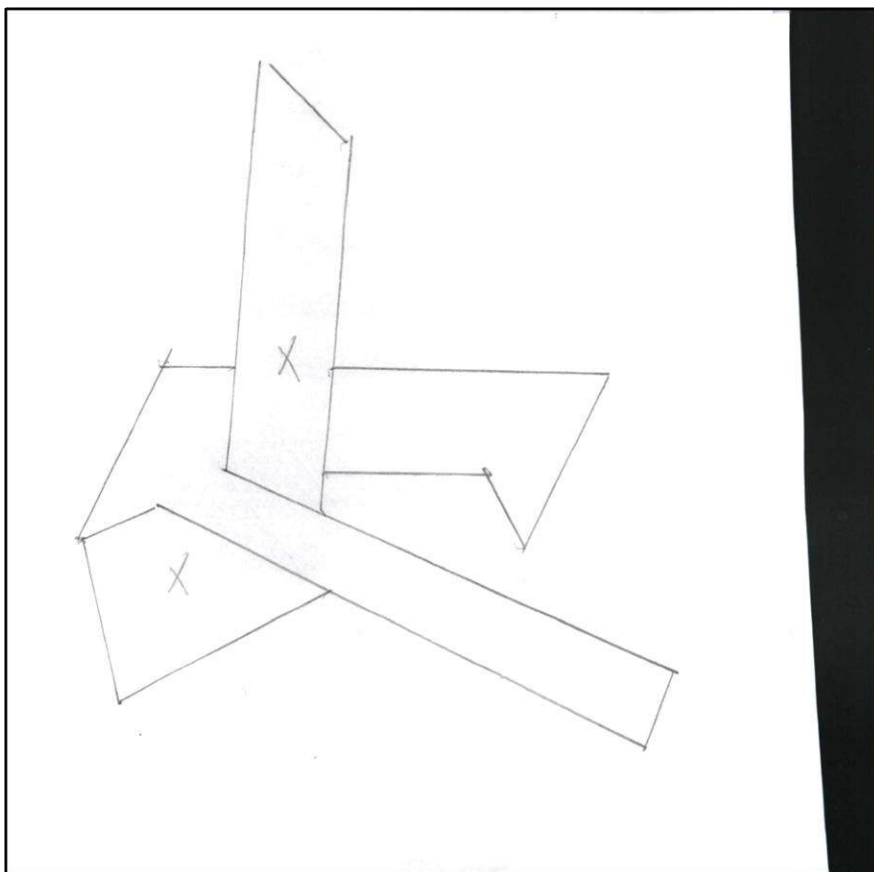
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0059



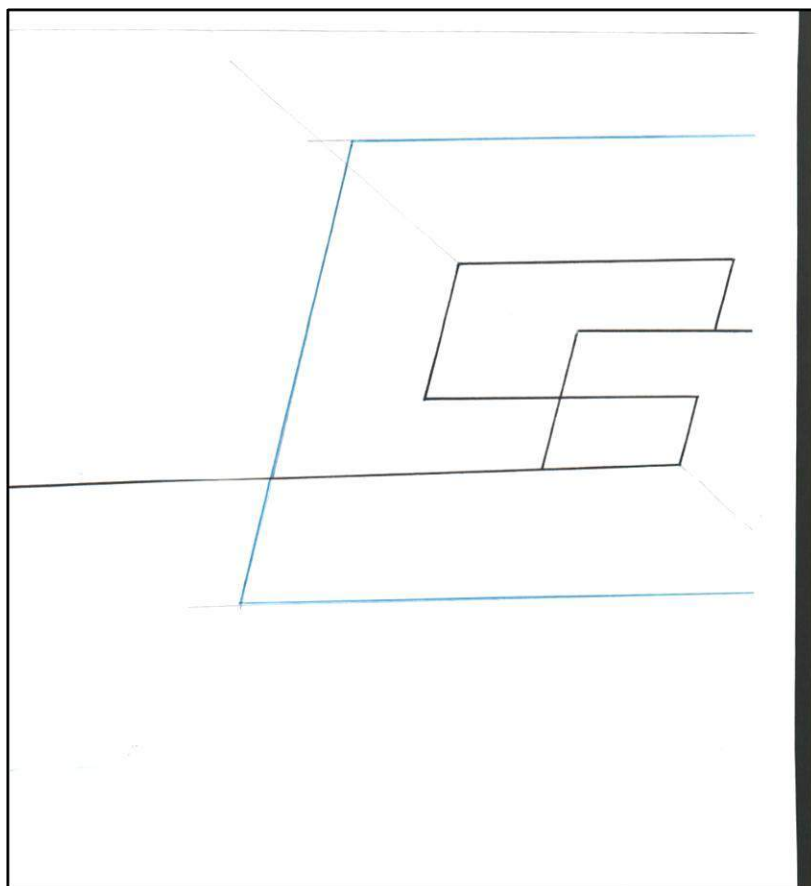
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0060 (2)



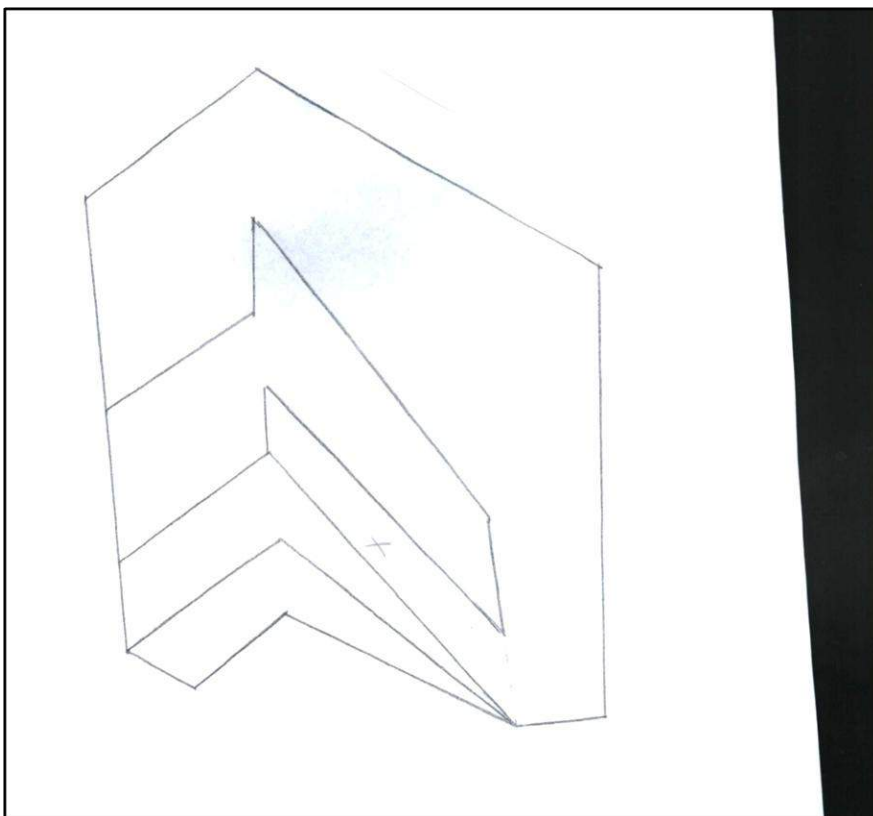
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0060



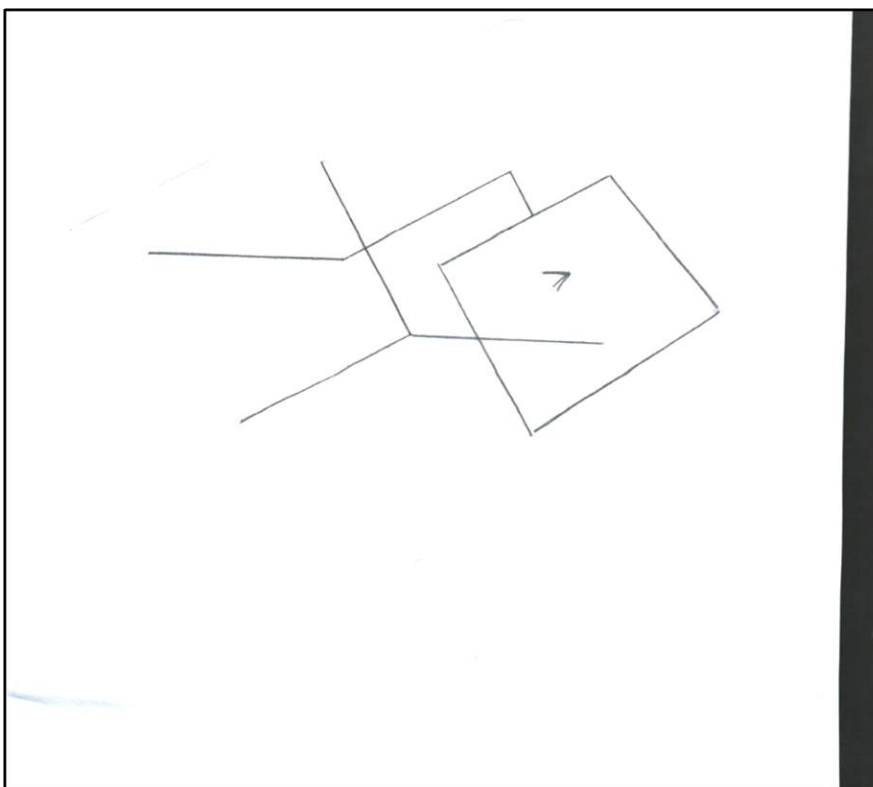
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0061 (2)



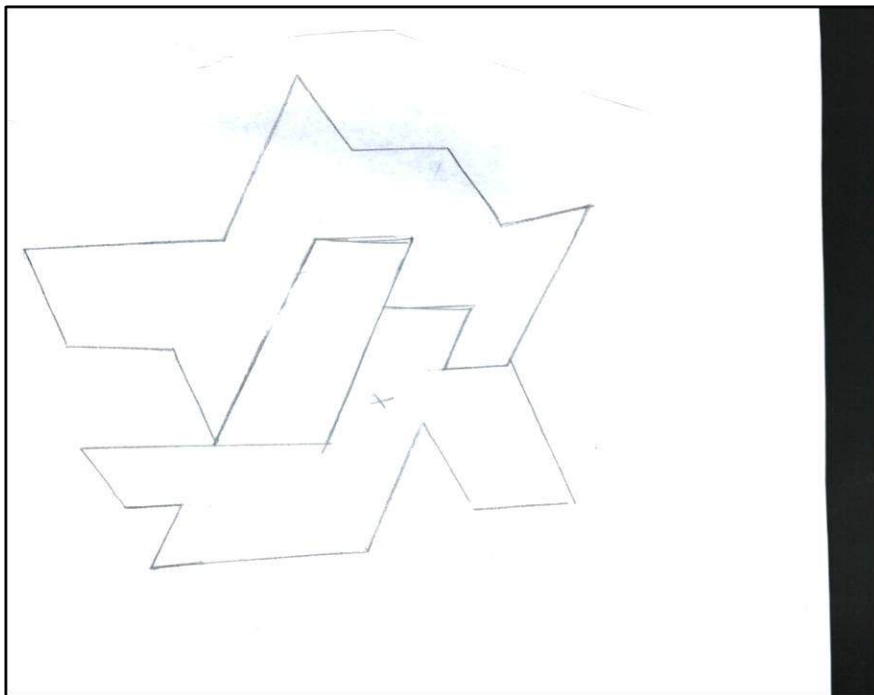
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0061



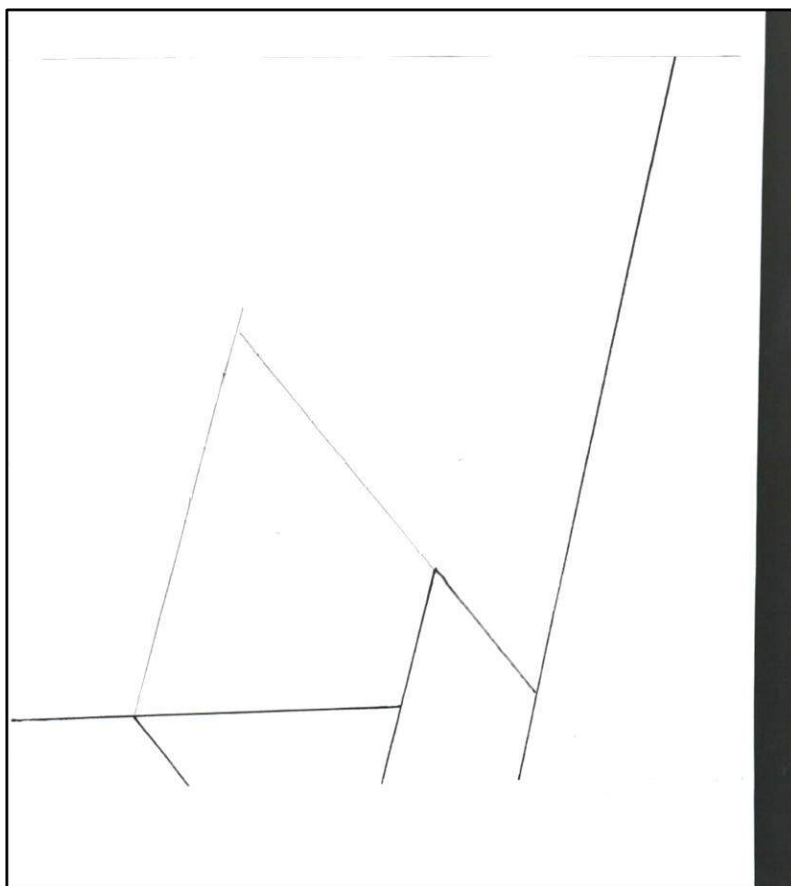
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0062 (2)



Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0062

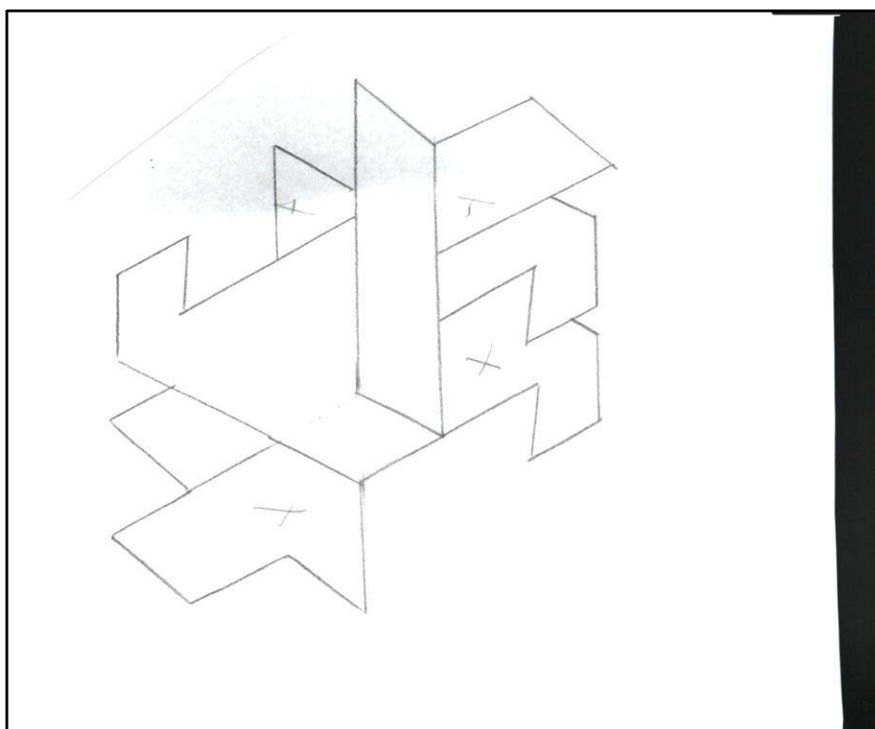


Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0063 (2)

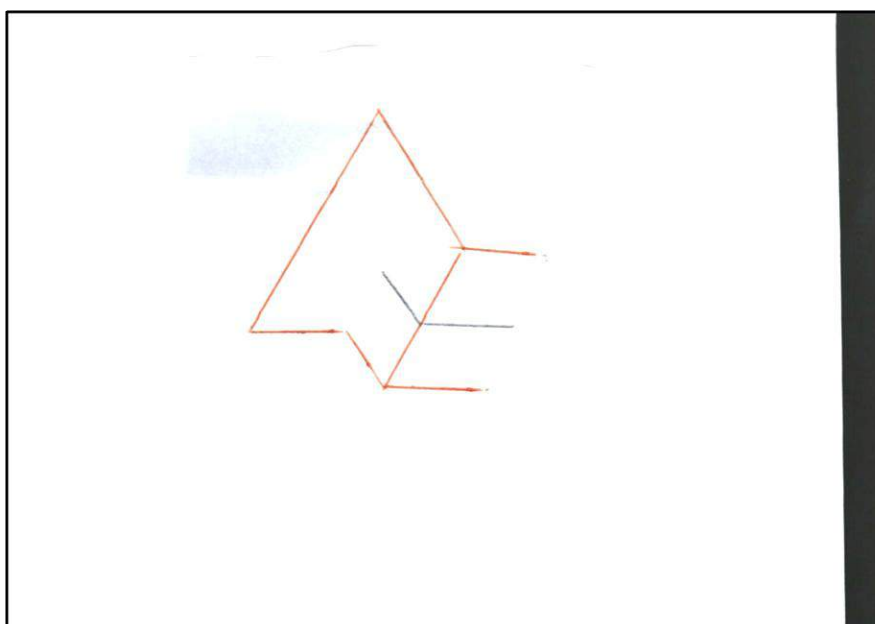




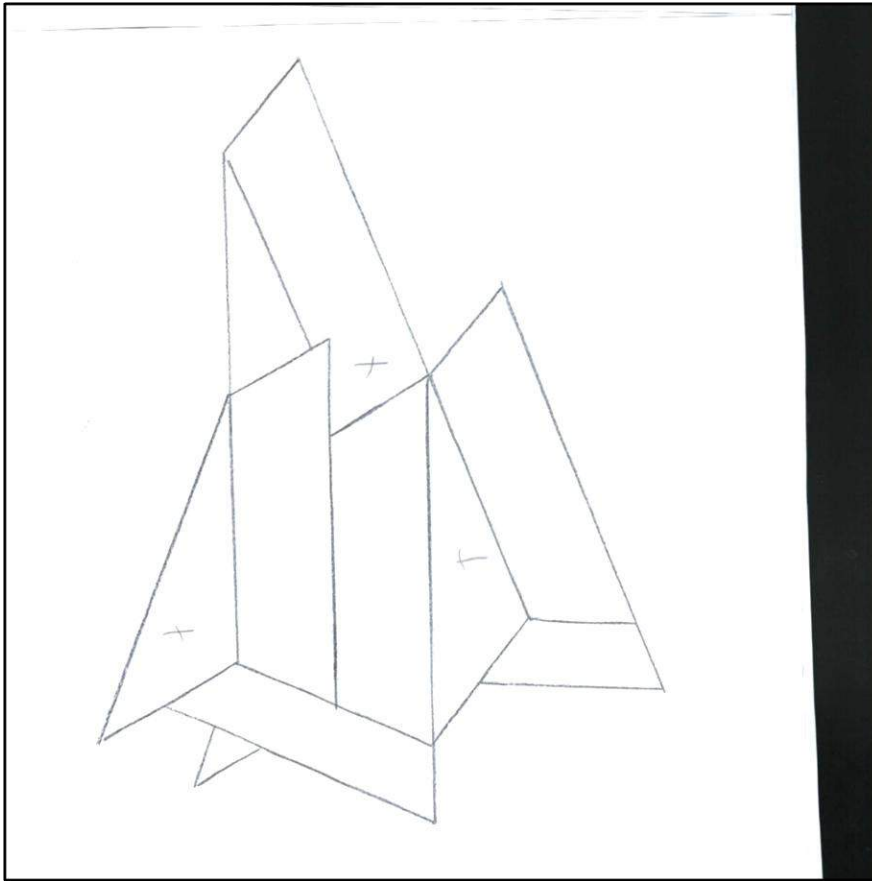
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0063



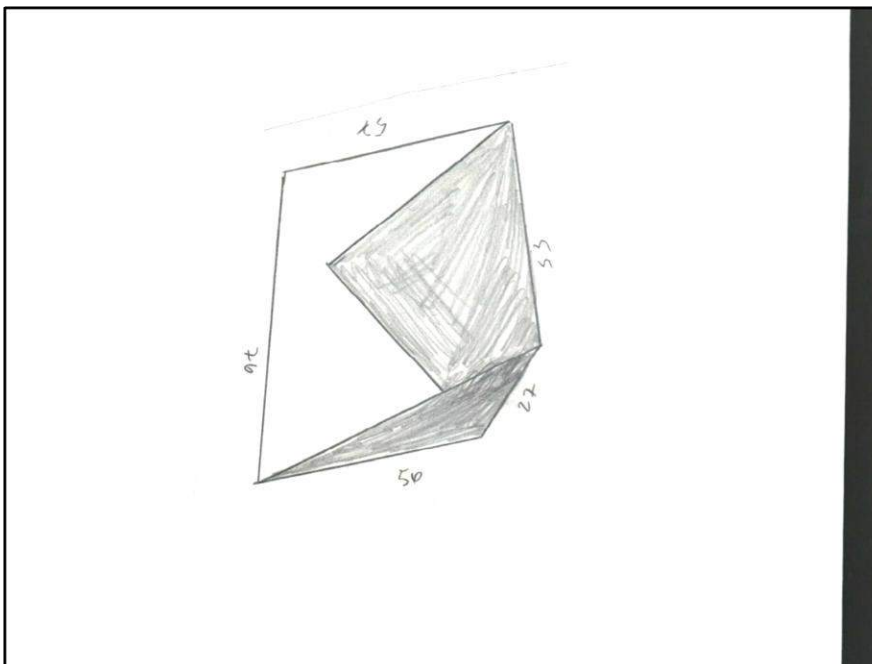
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0064 (2)



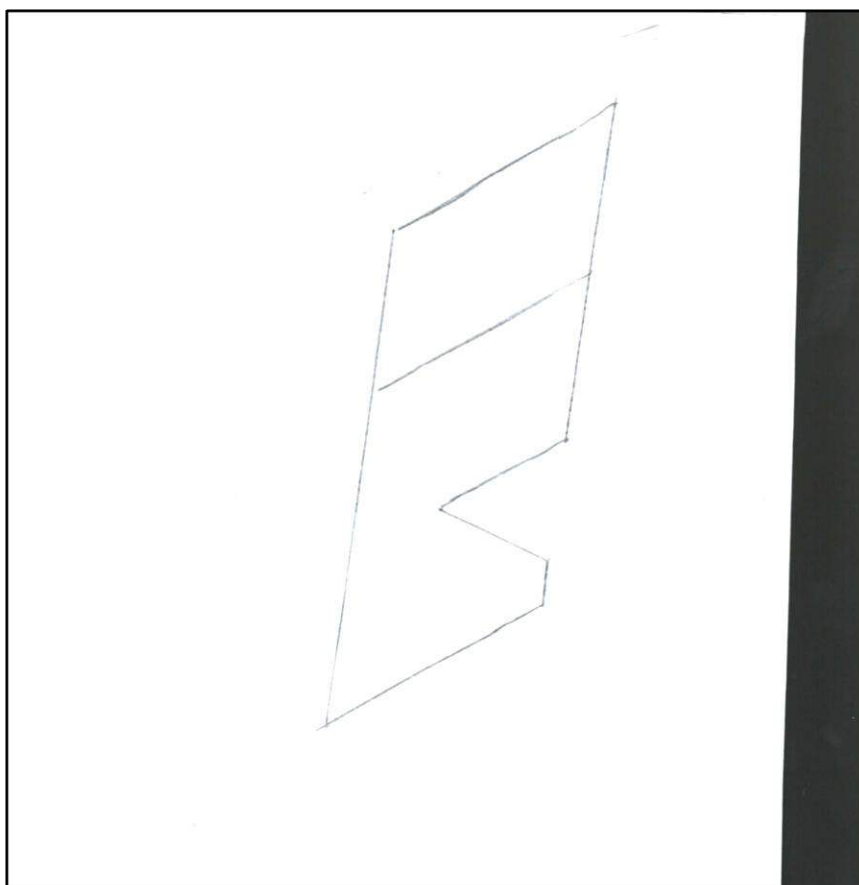
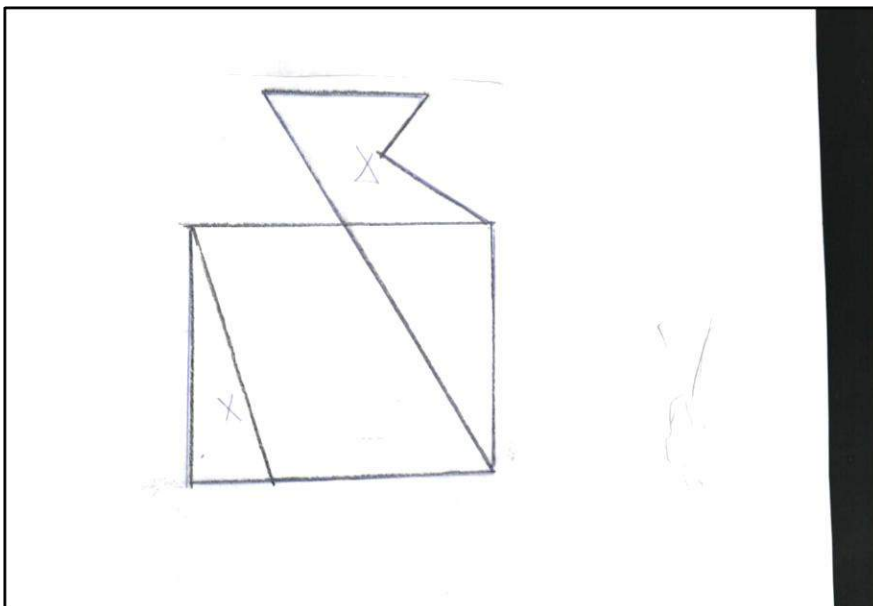
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0064



Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0065 (2)

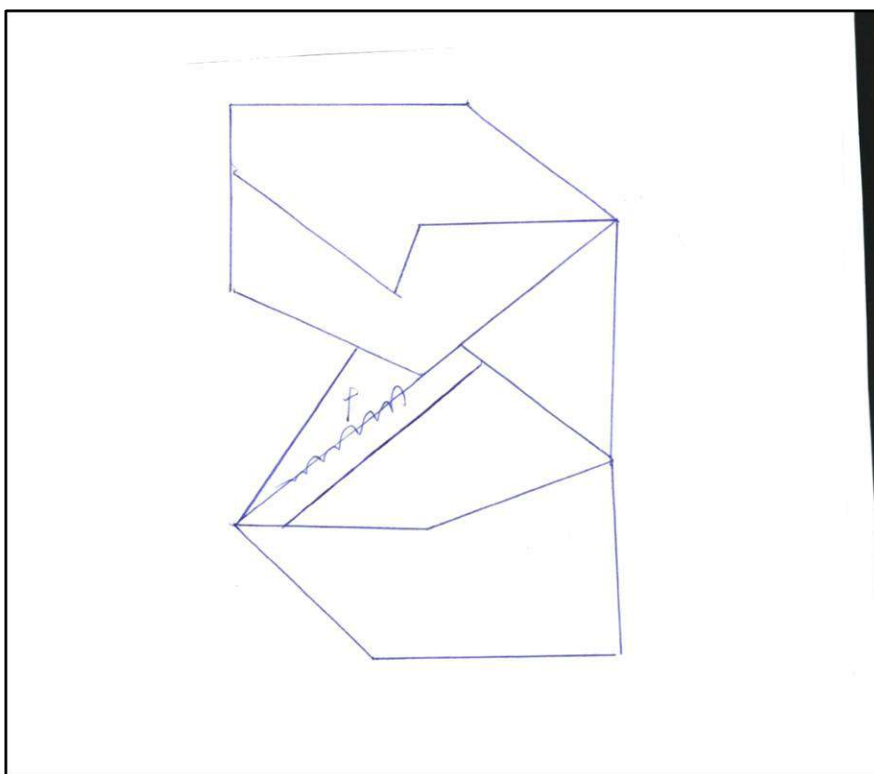


Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0065

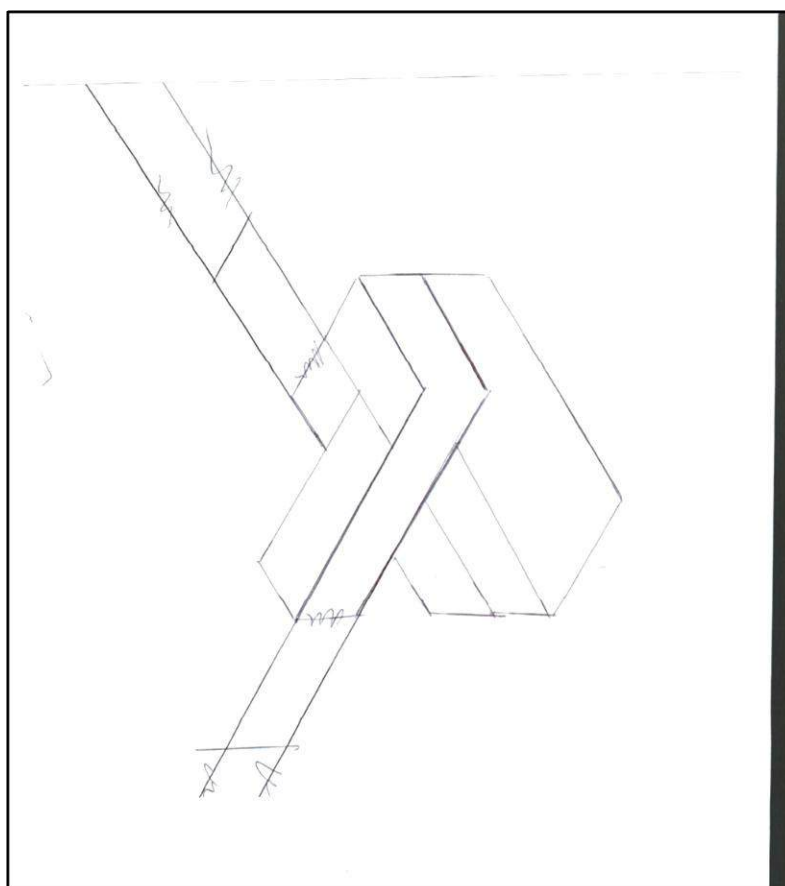


Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0066 (2)

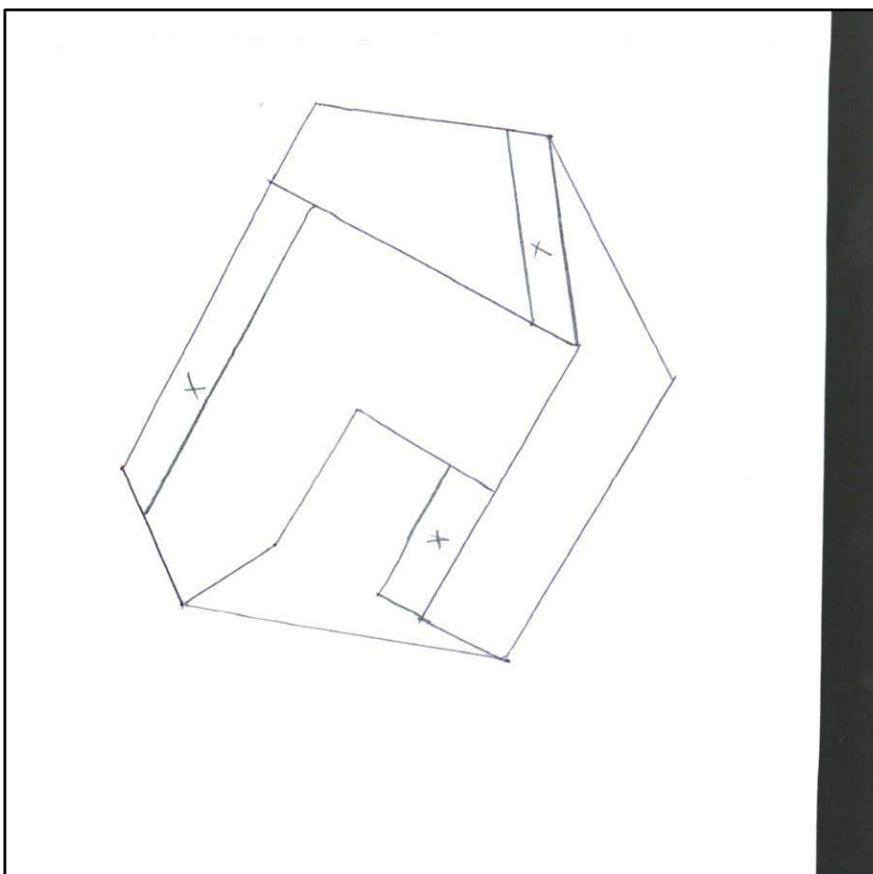
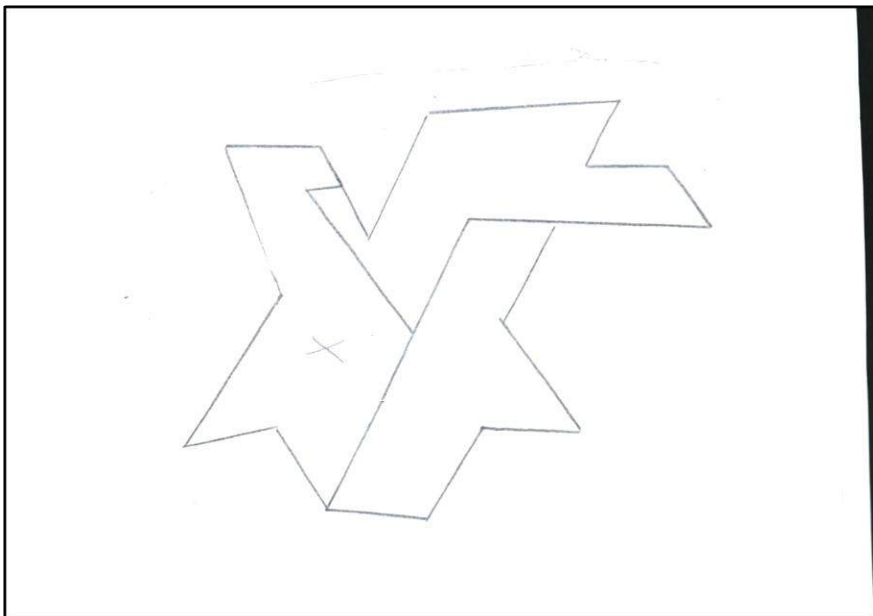
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0066



Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0067 (2)

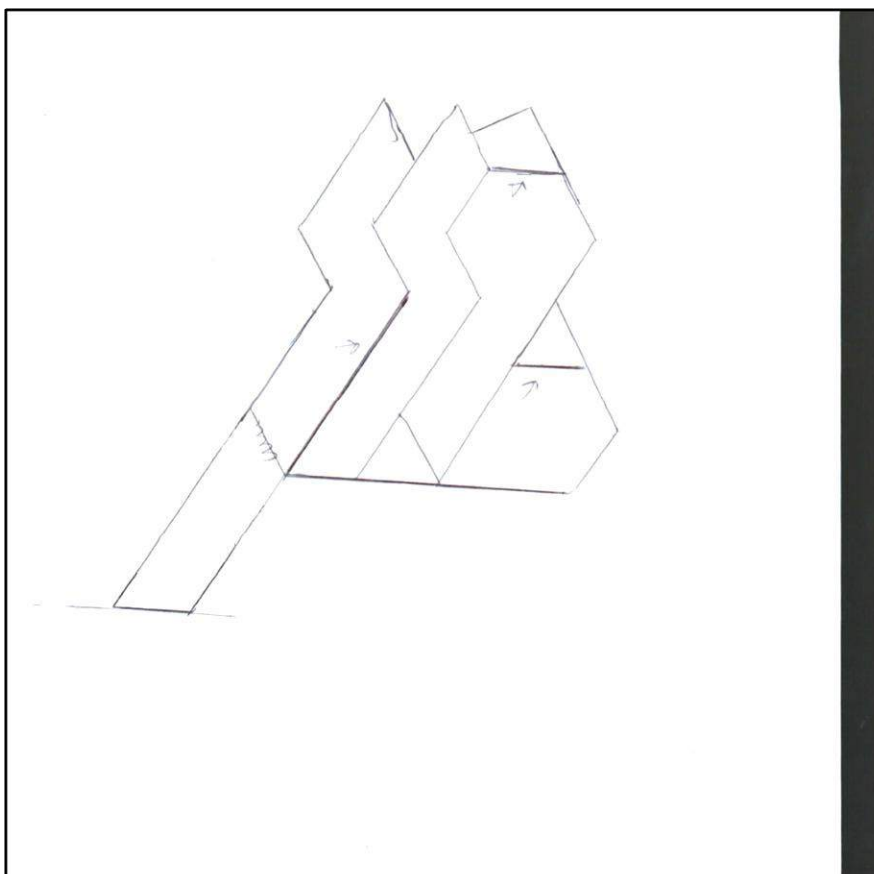
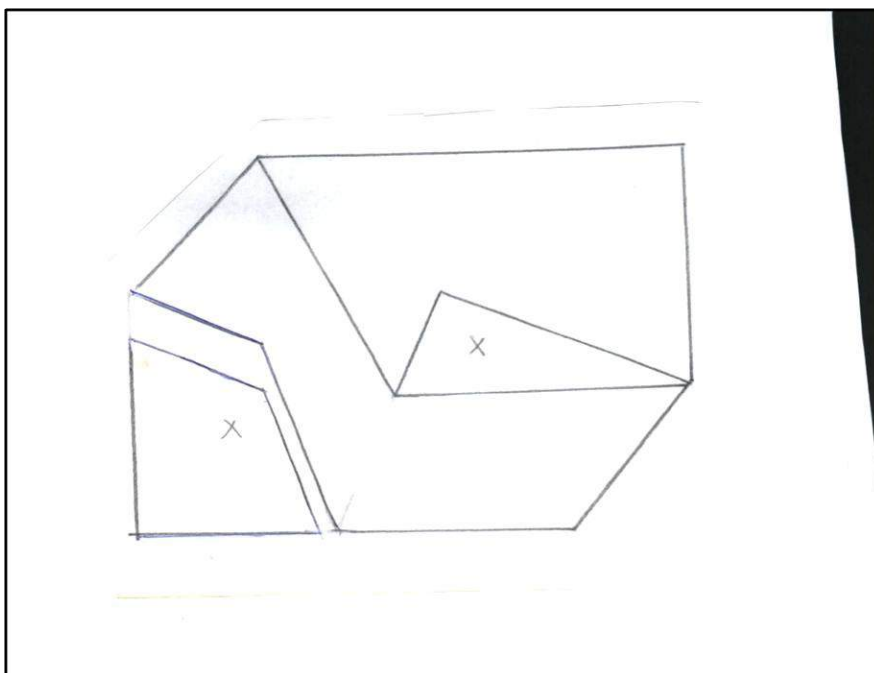


Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0067



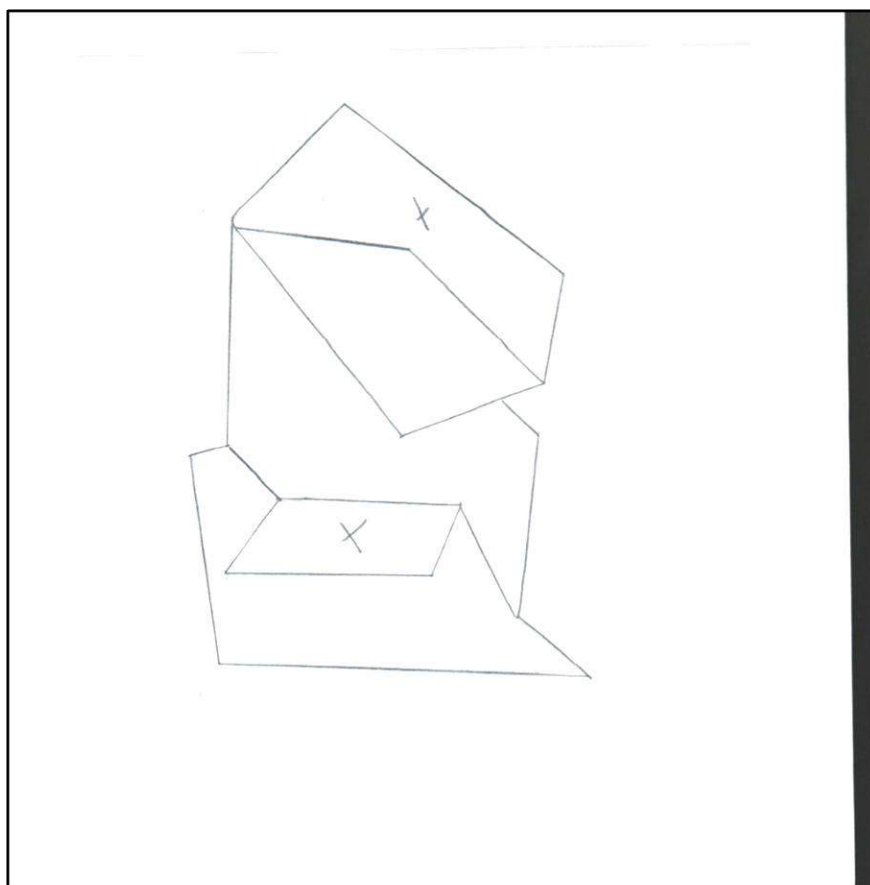
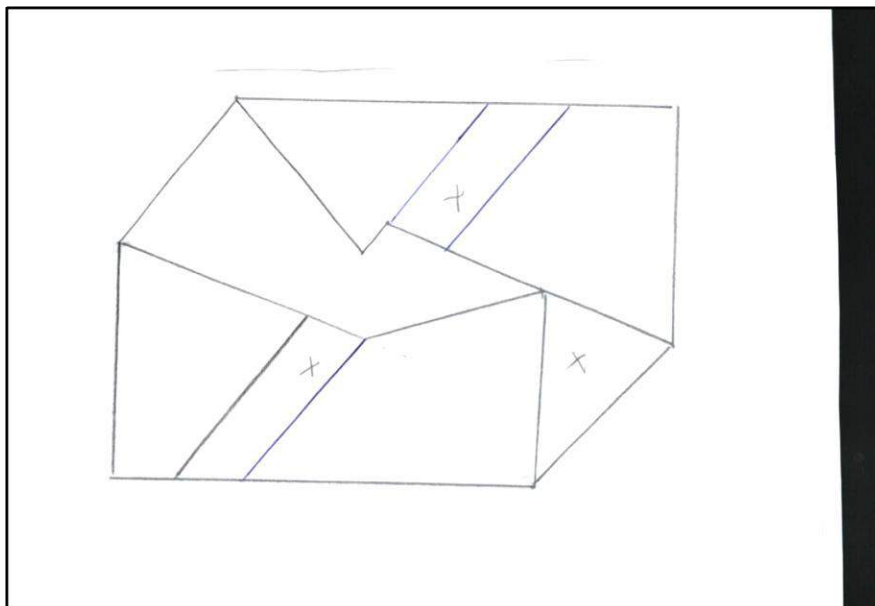
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0068 (2)

Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0068



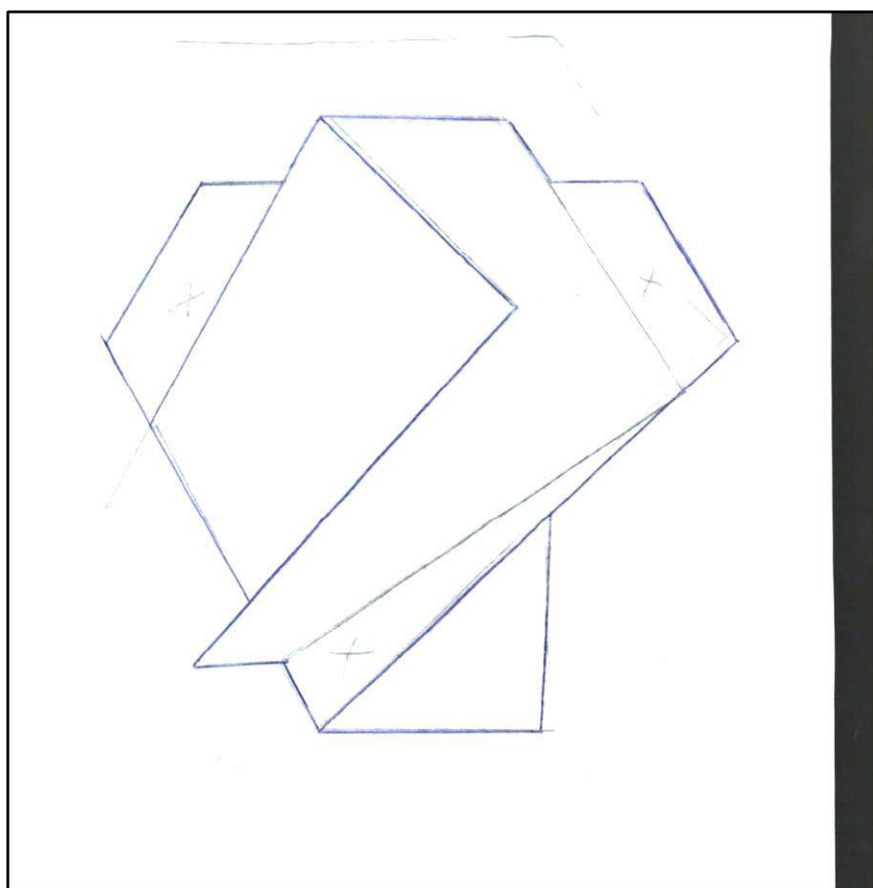
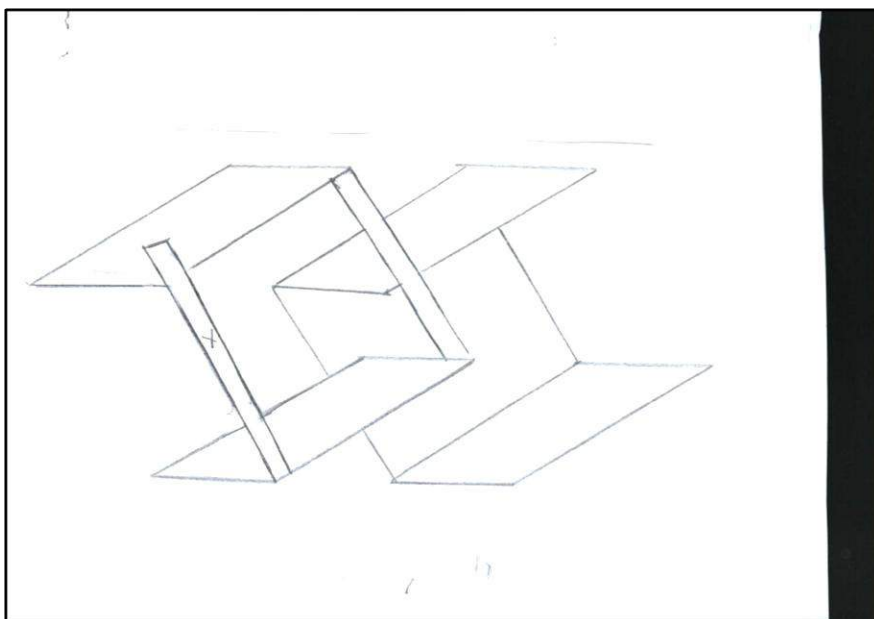
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0069 (2)

Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0069



Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0070 (2)

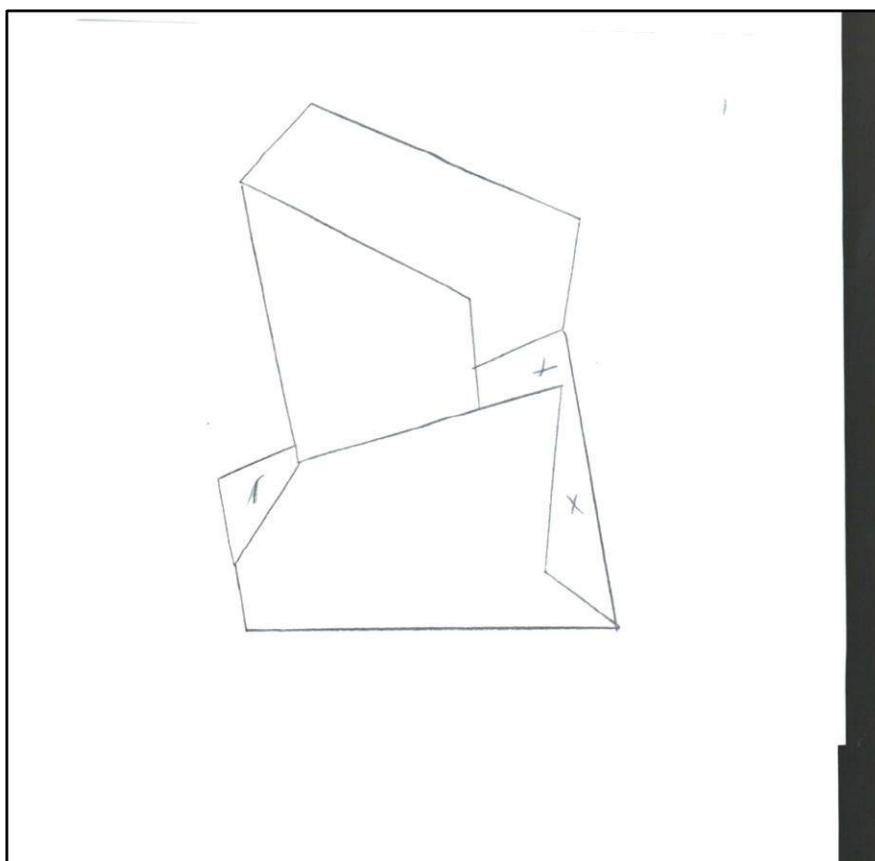
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0070



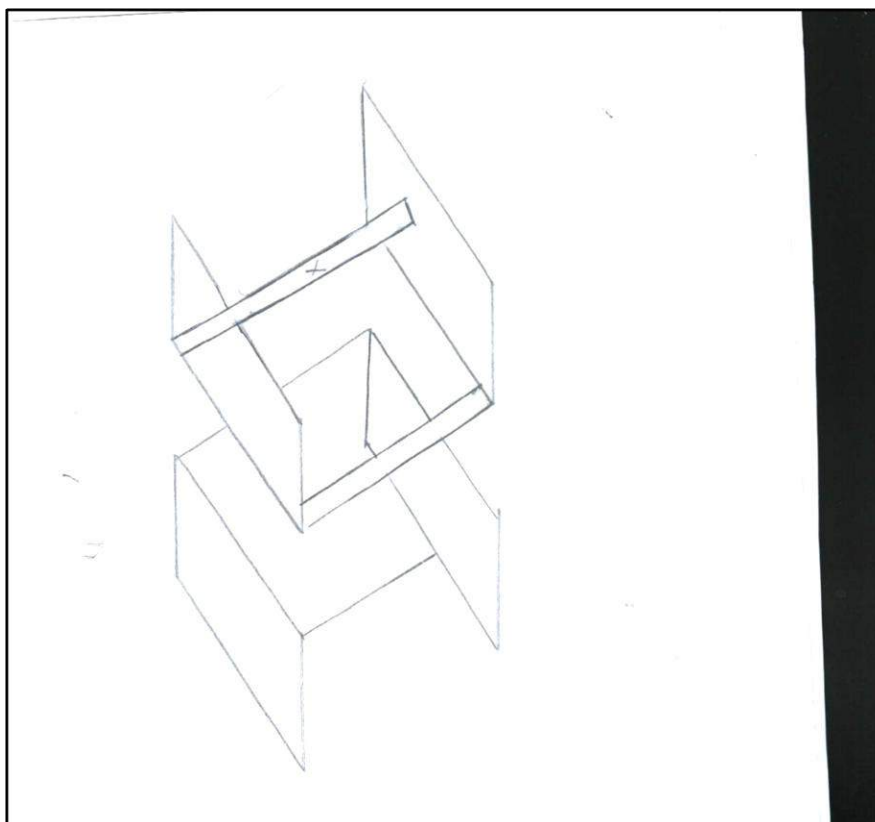
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0071 (2)



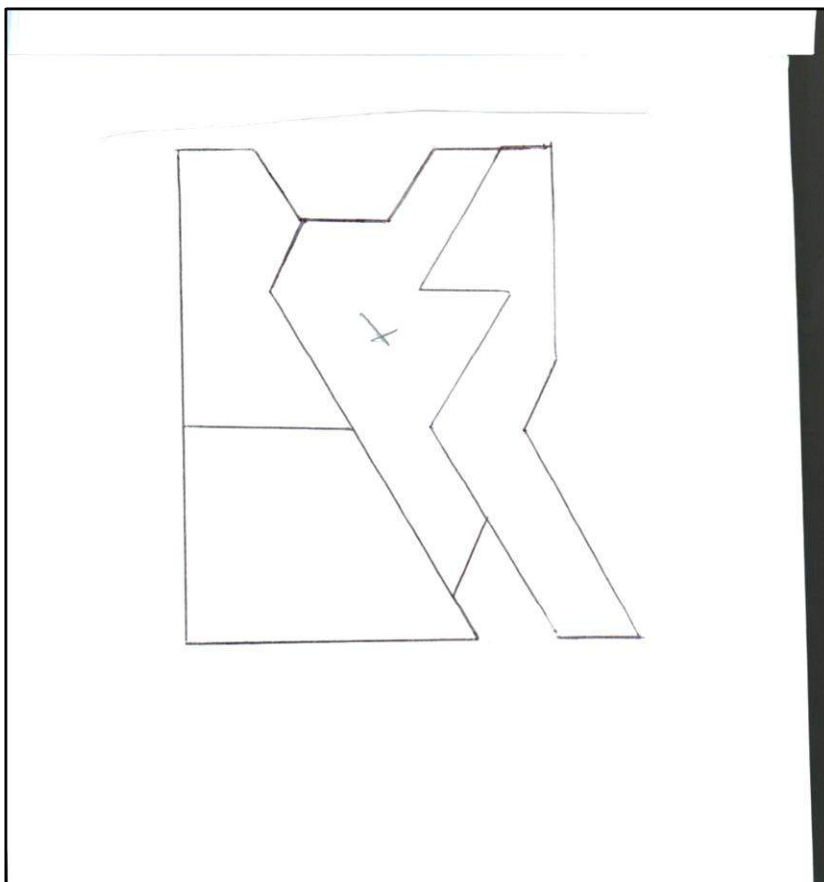
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0072 (2)



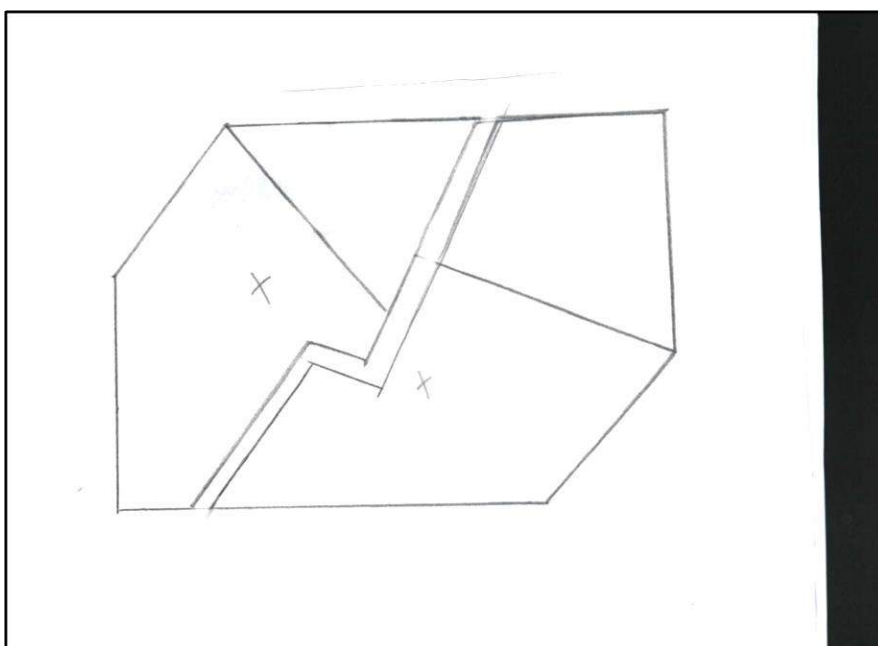
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0072



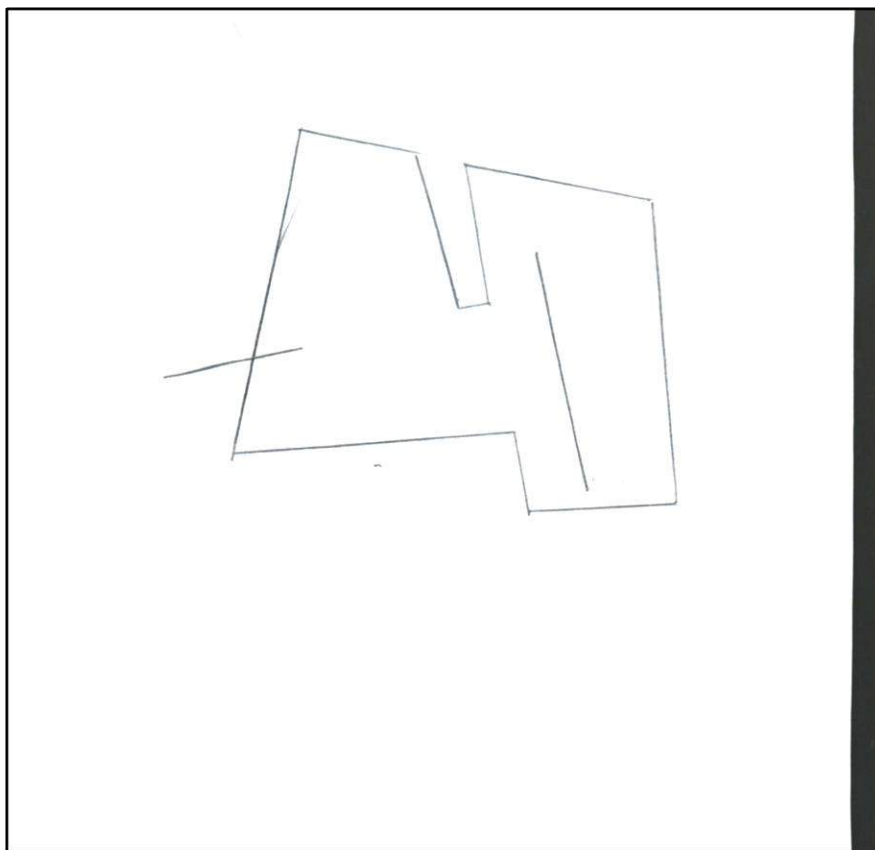
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0073 (2)



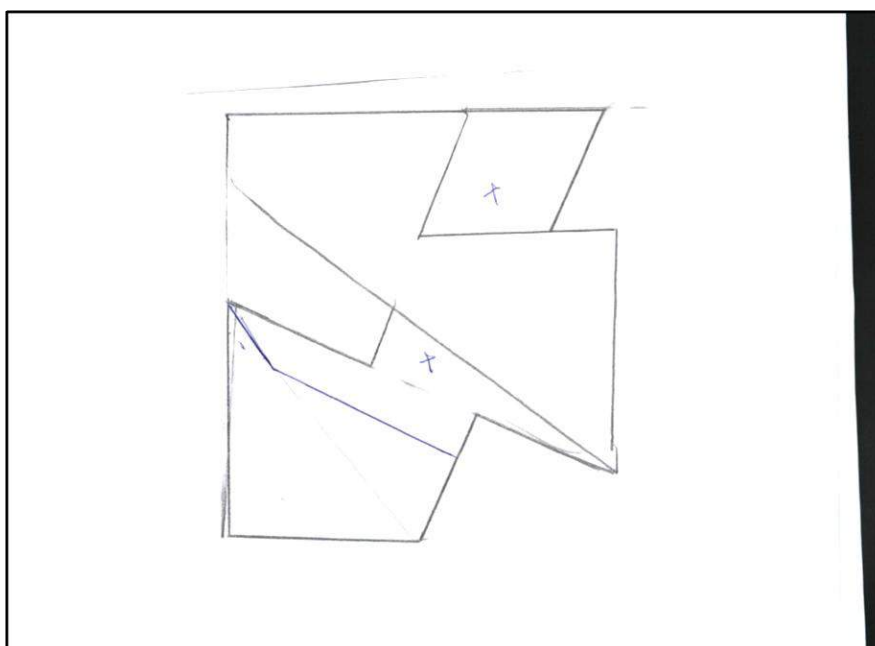
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0073



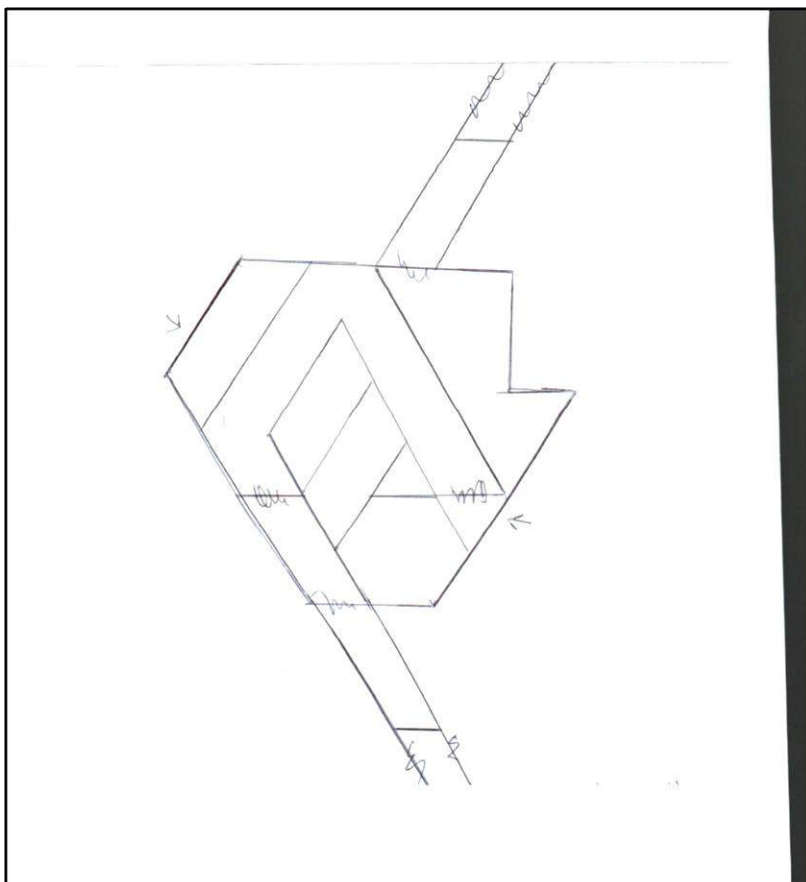
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0074 (2)



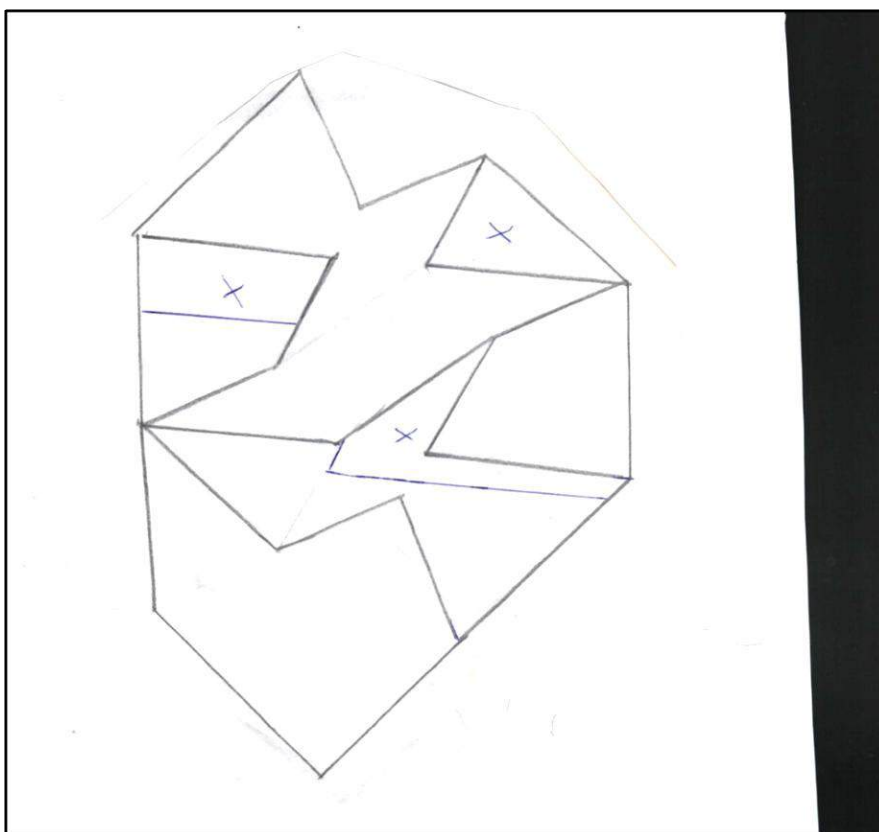
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0074

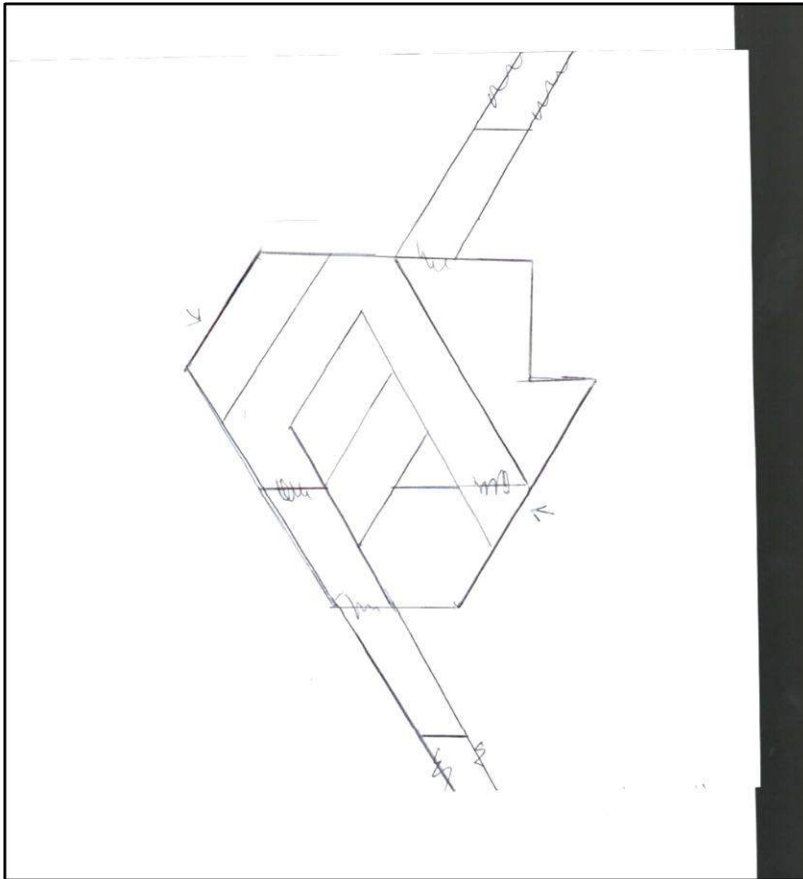


Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0075 (2)

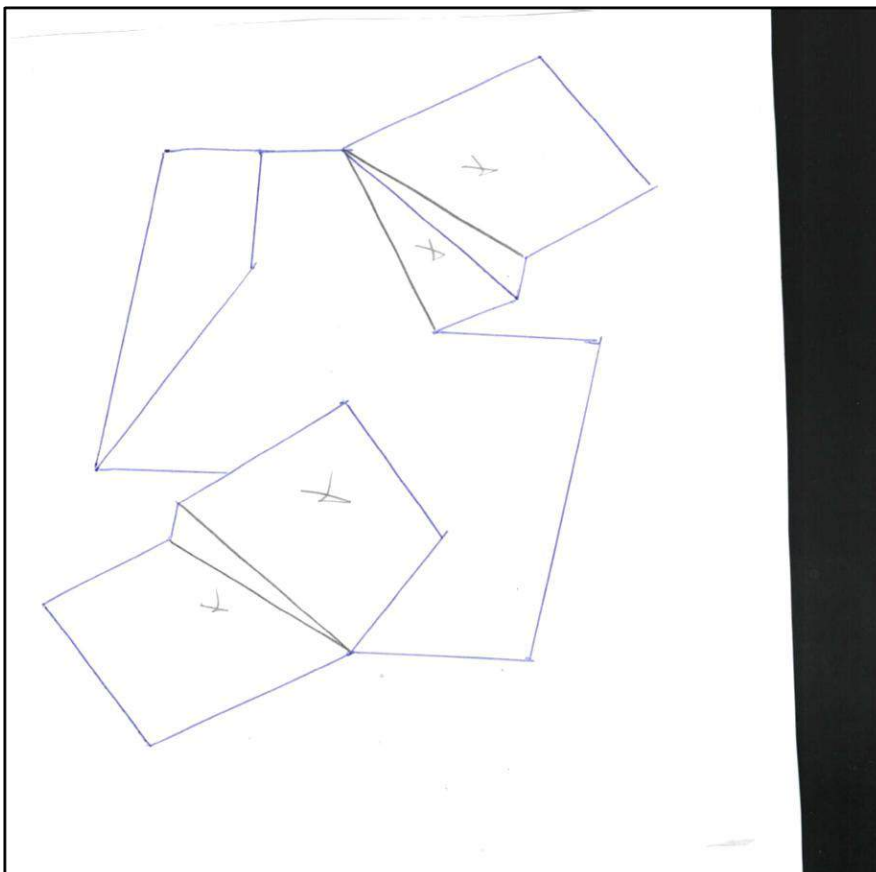


Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0075



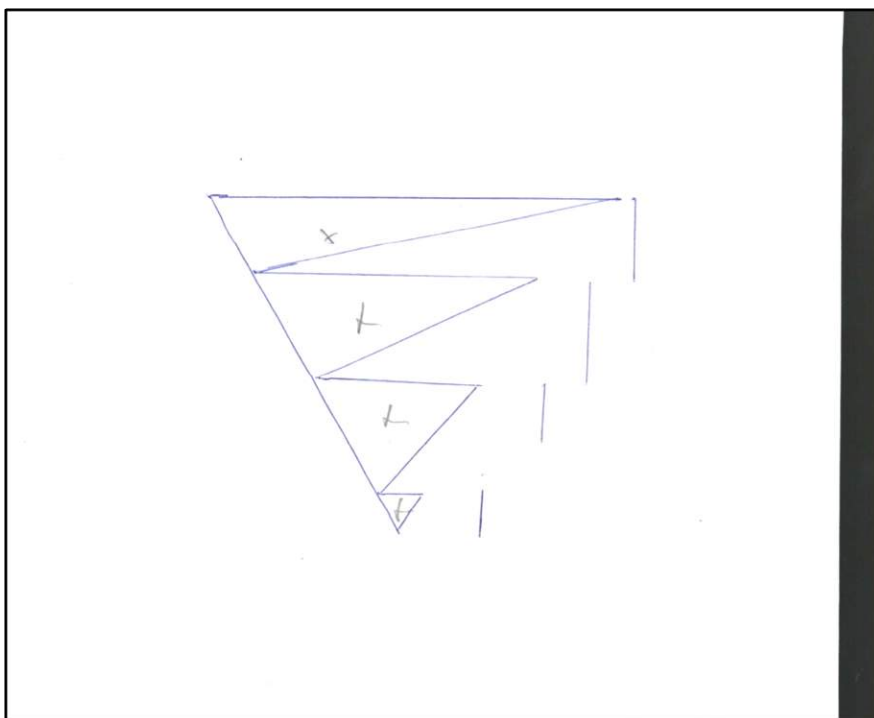


Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0076 (2)

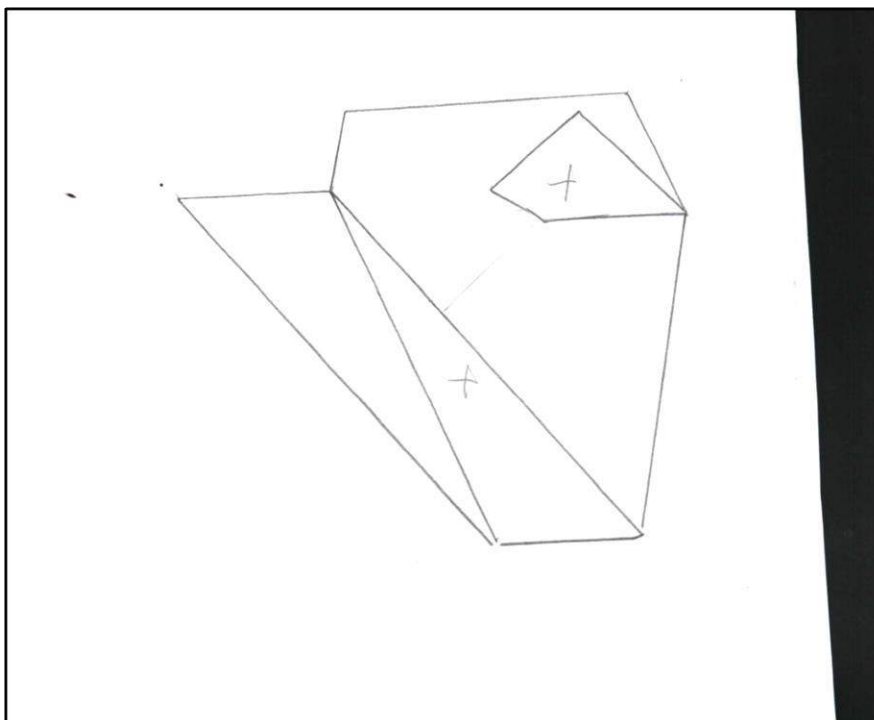


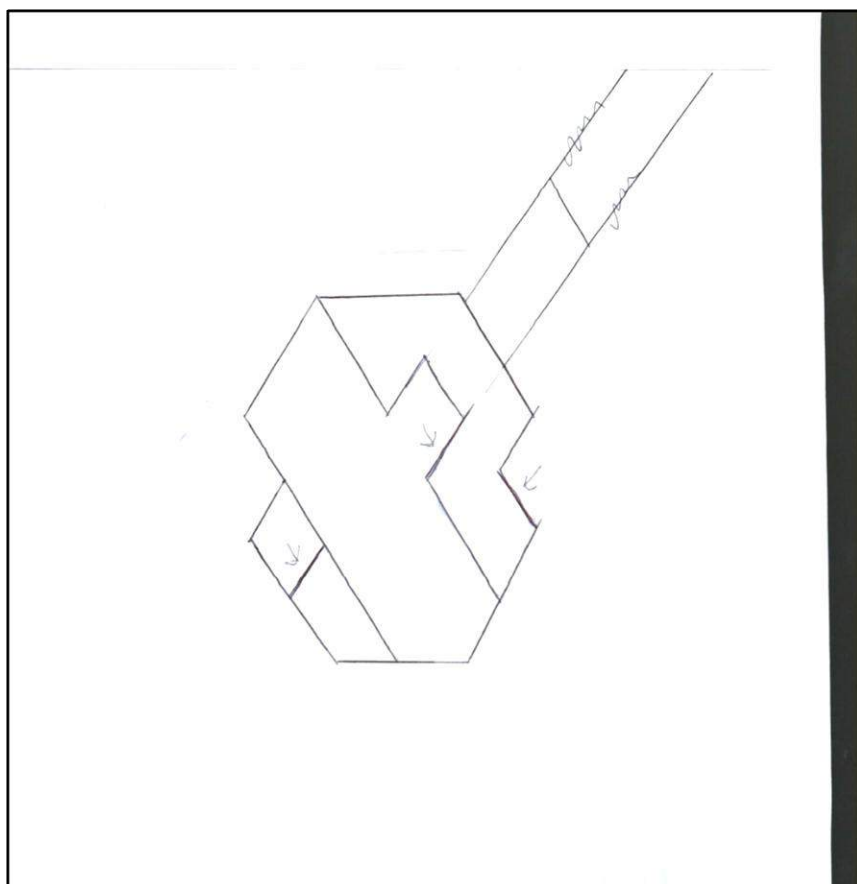
Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0076

Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0077 (2)

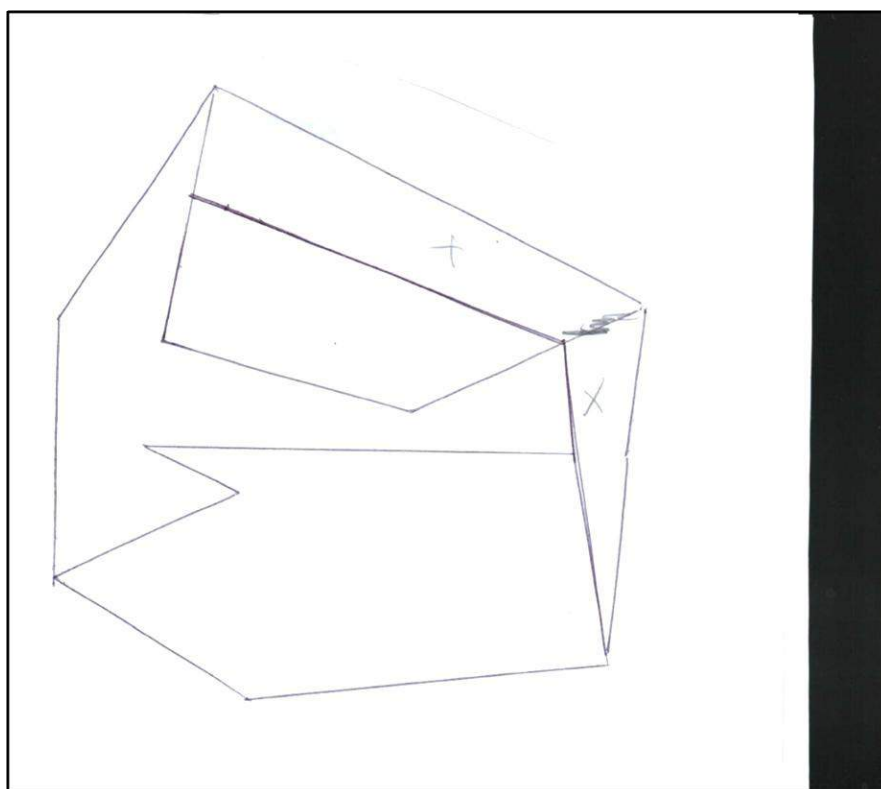


Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0077



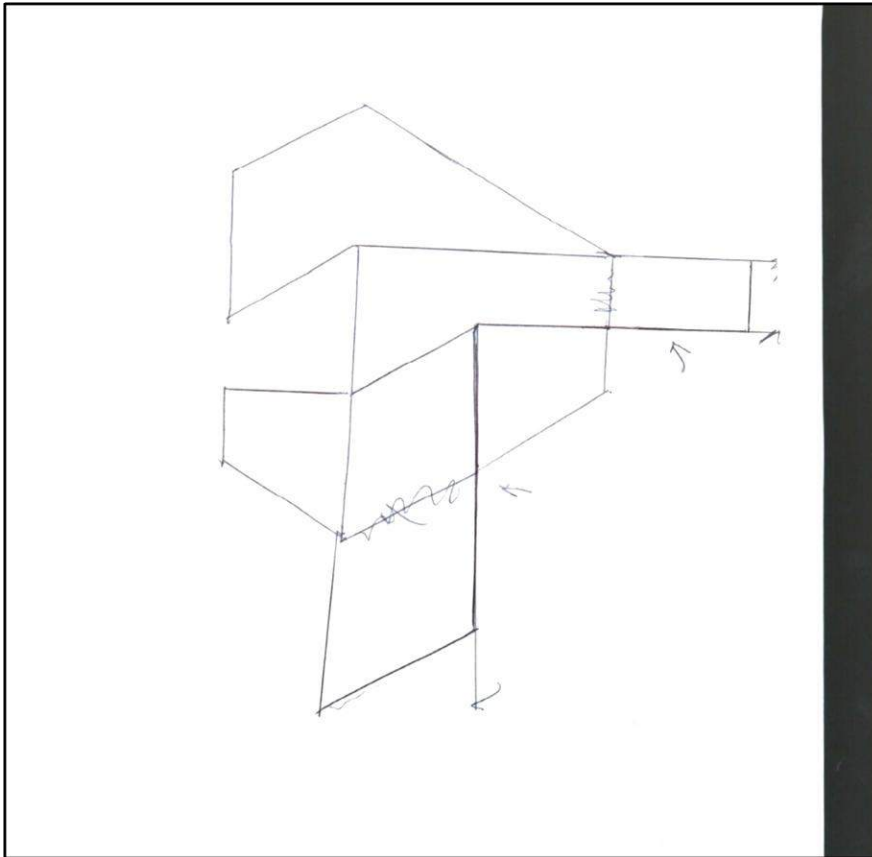


Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0078 (2)

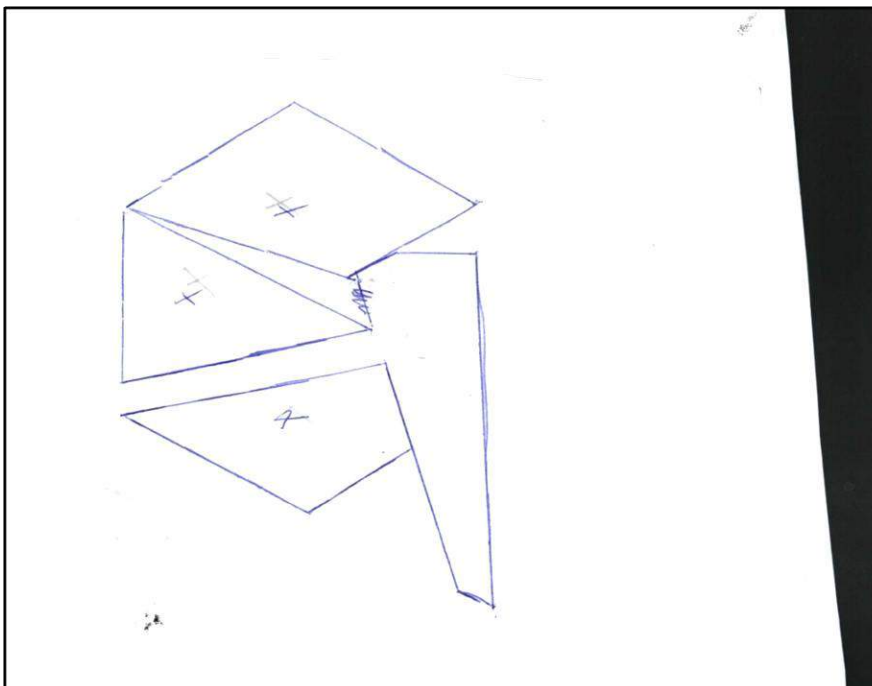


Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0078

Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0079 (2)

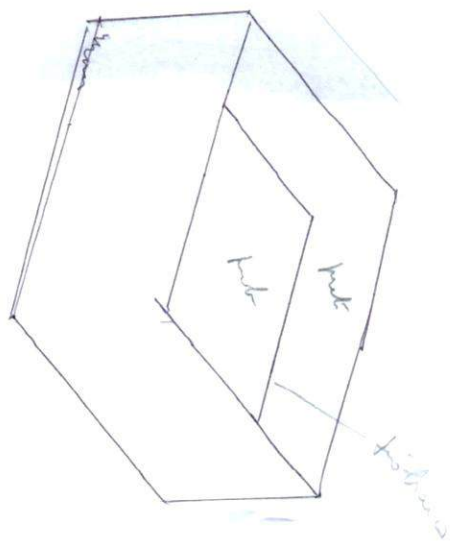


Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0079





Pasta: Processo  
Arquivo: IMAG0080 (2)



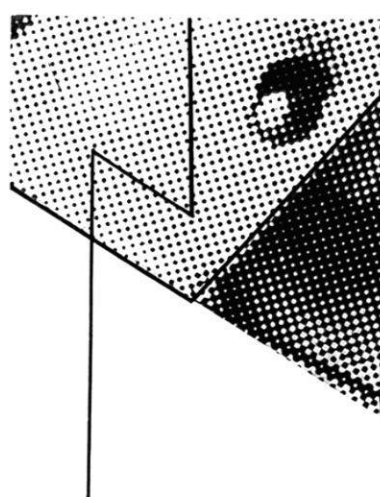
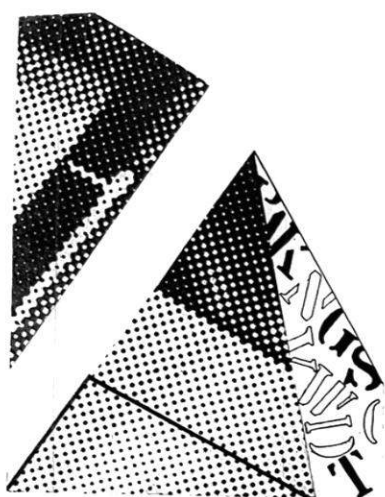
**Anexo 4 – Versões de *A ave* por Falves Silva**



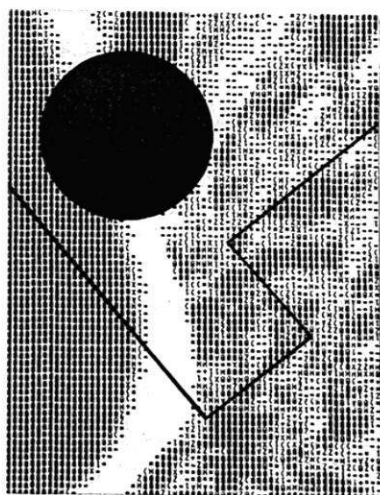
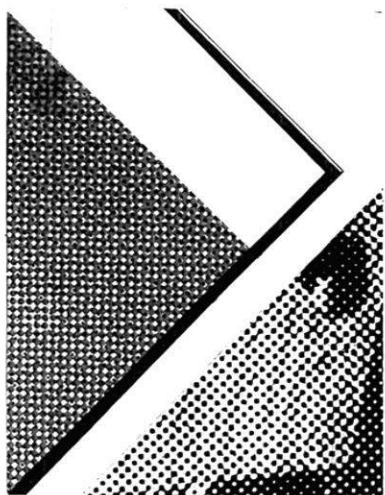
FALVES  
SILVA/83

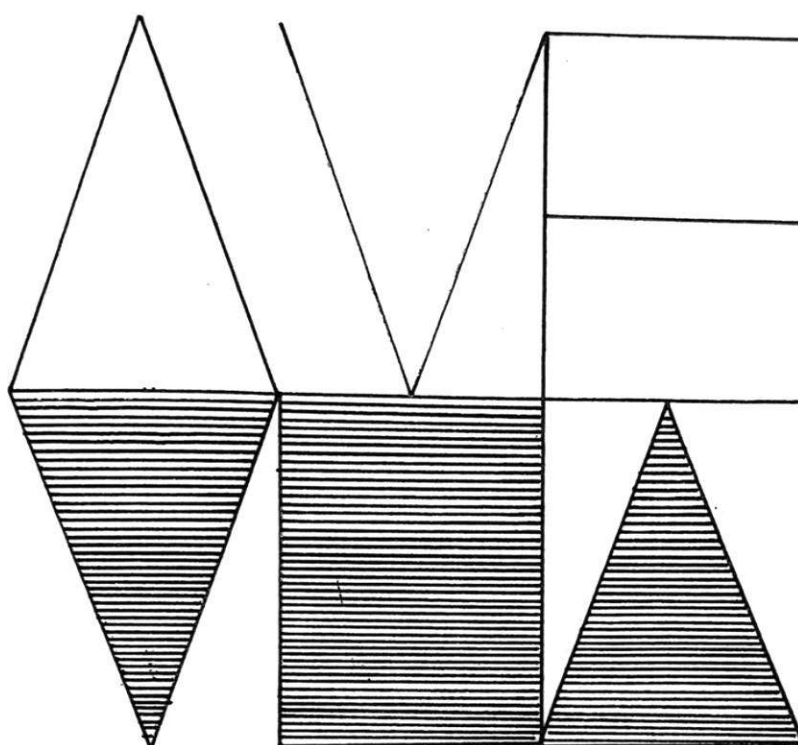
RETRATO DE WLADIMIR DIAS-PINTO  
(A AVE)



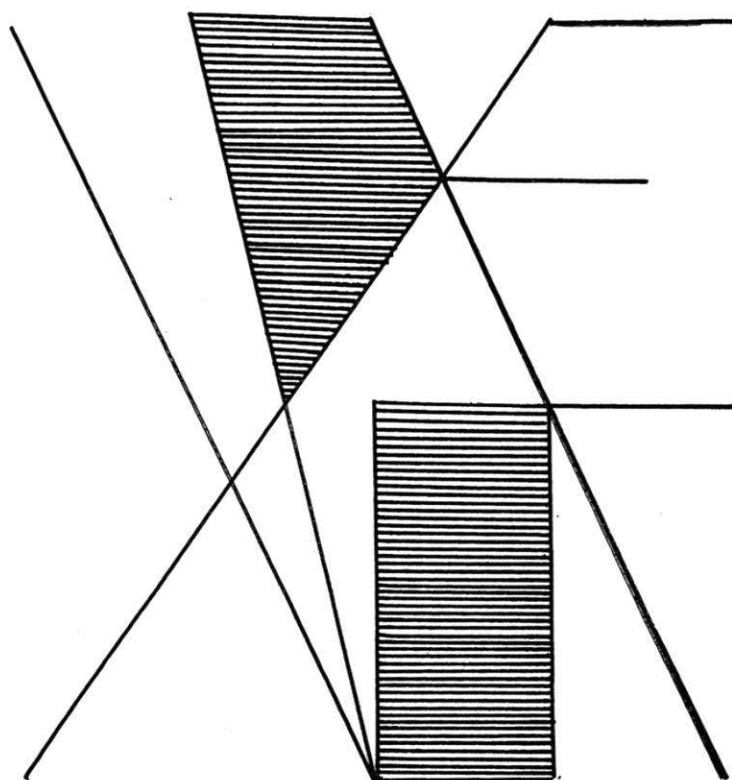


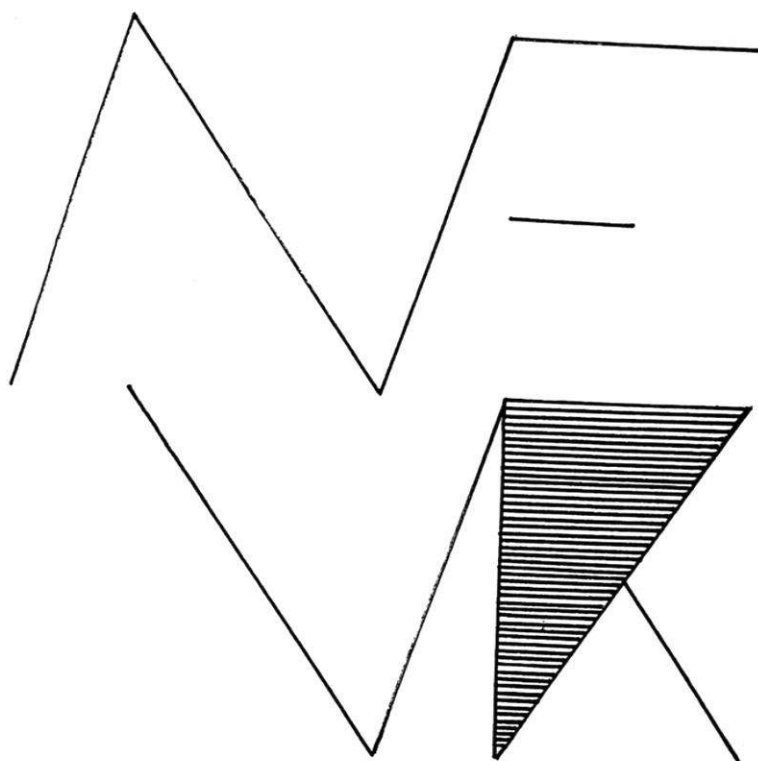
4 VERSÕES DE AVE. 1977.



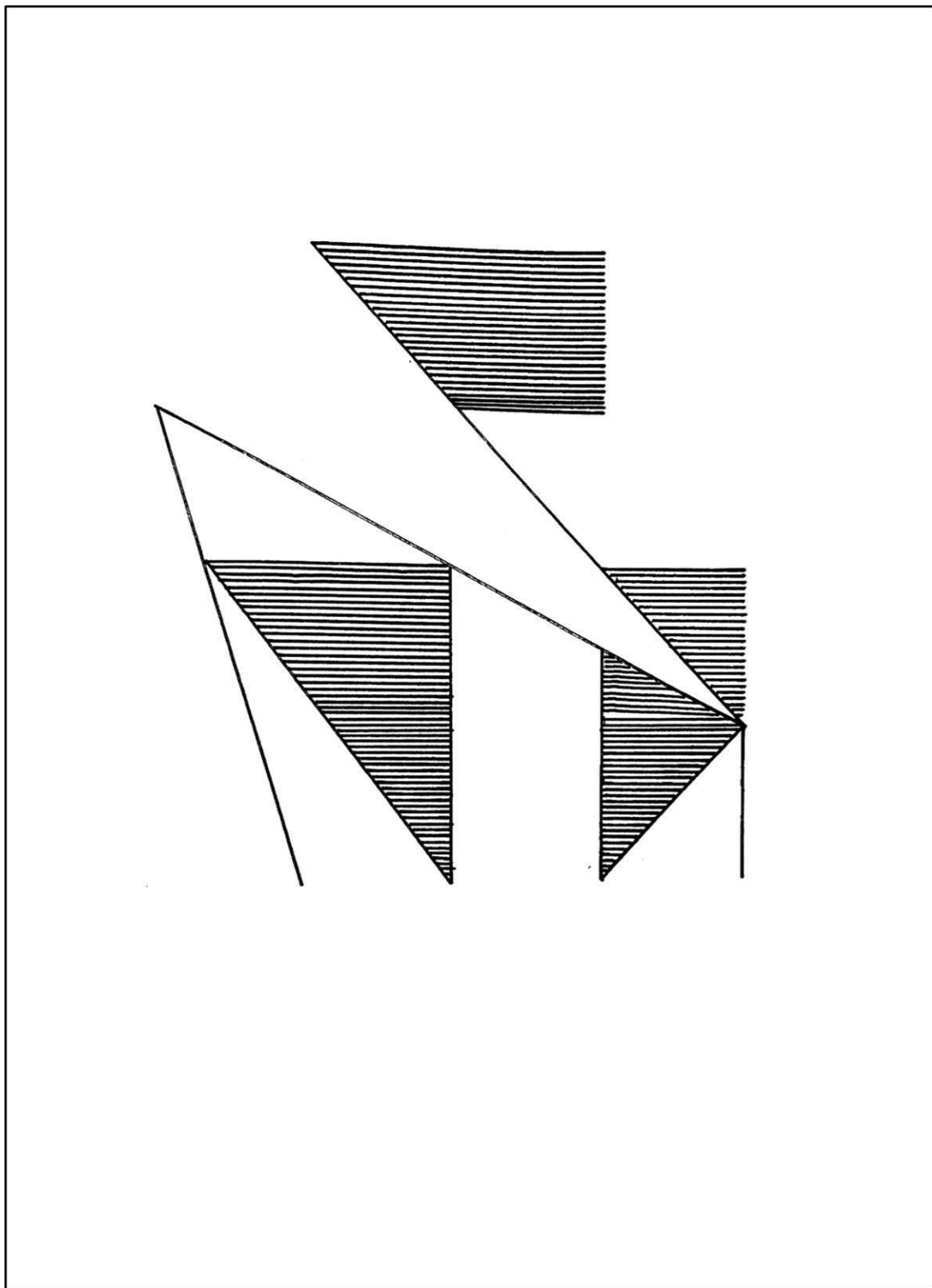


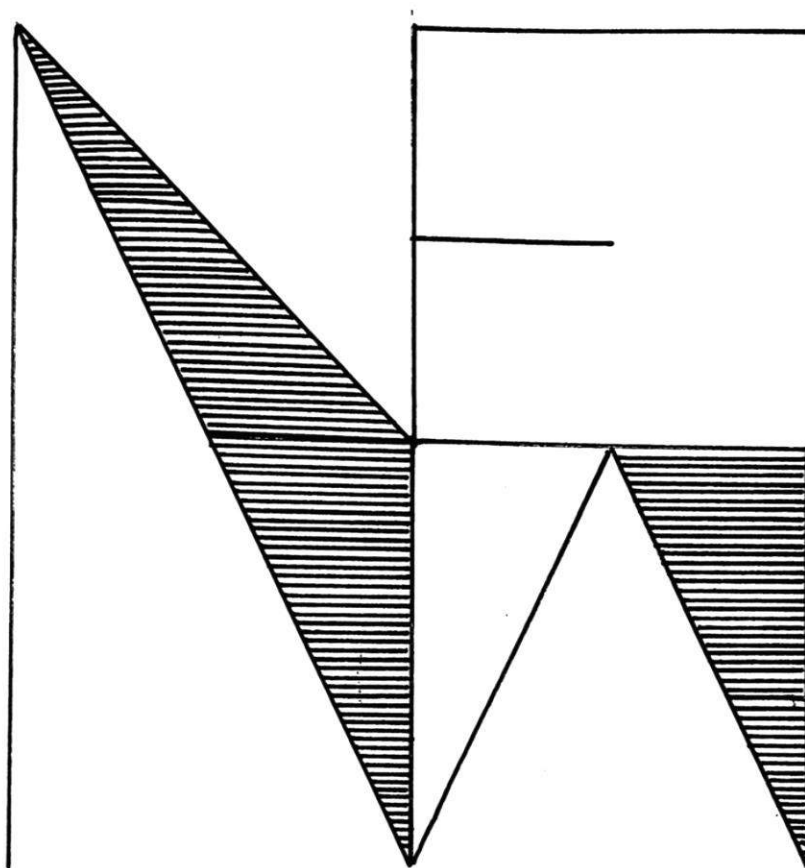
VERSÃO: FALVES GILVA  
1980

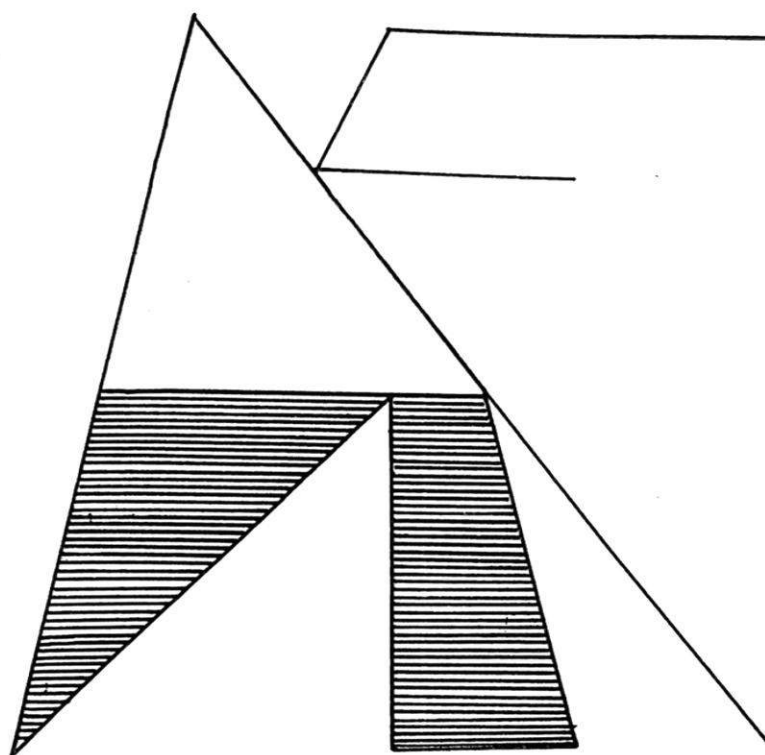


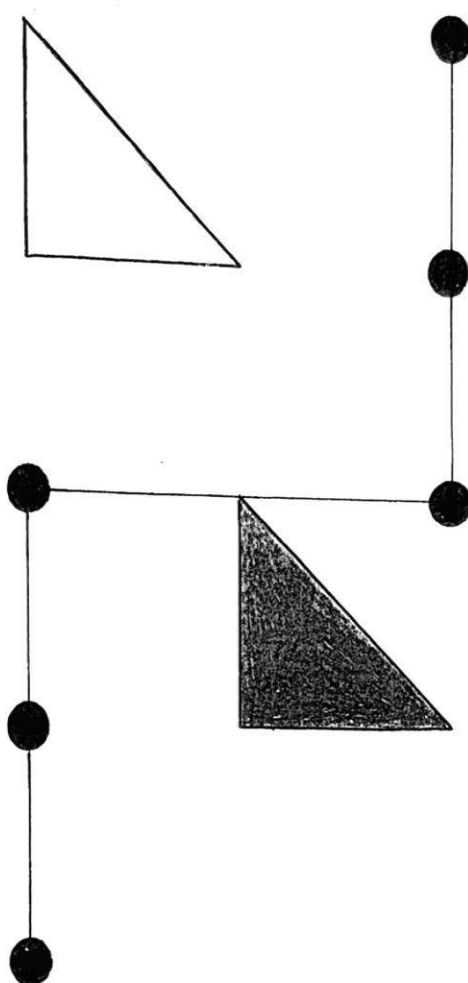


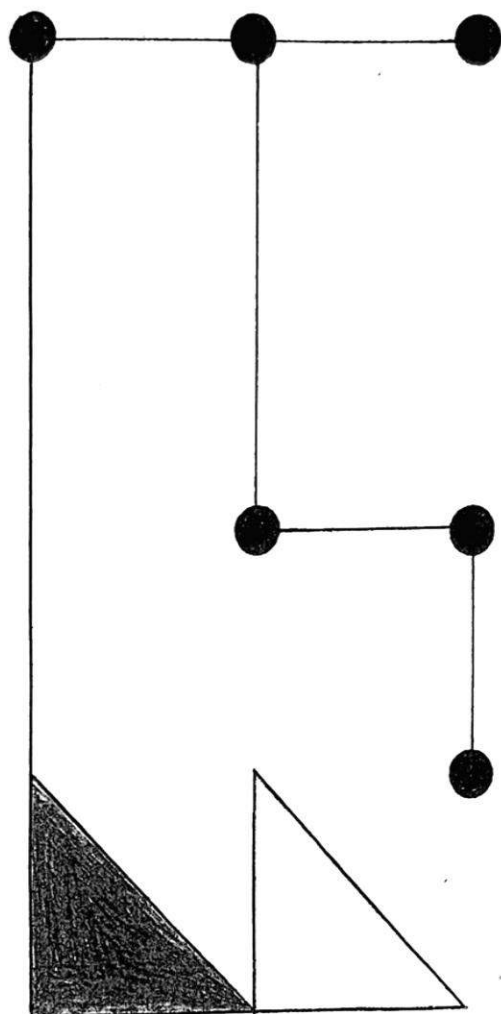


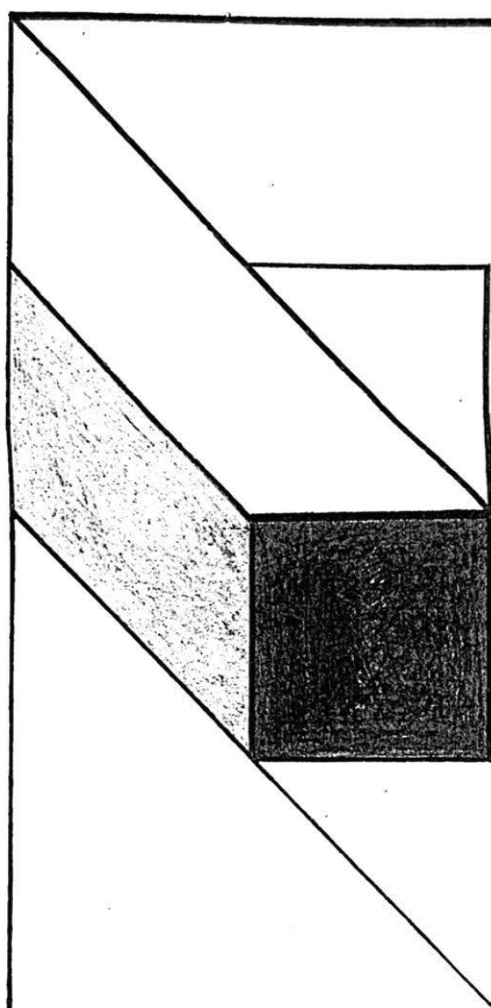


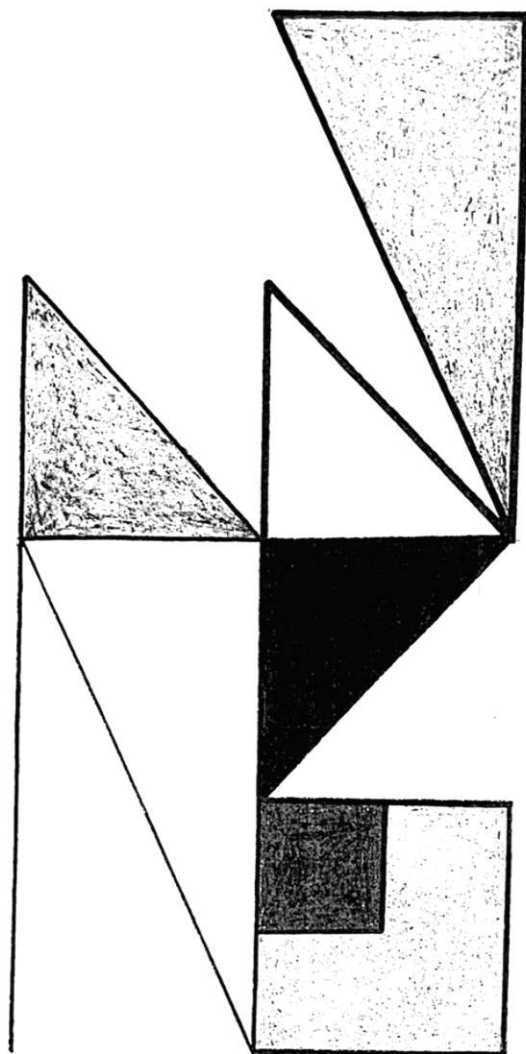


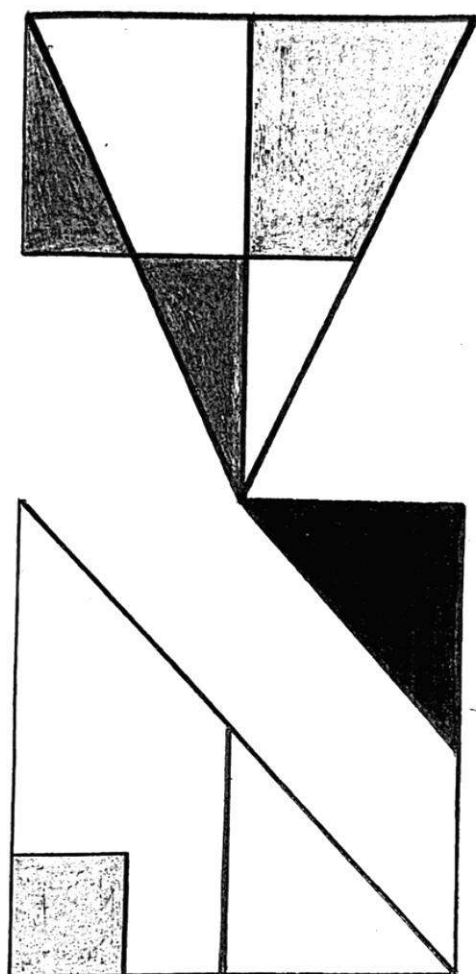




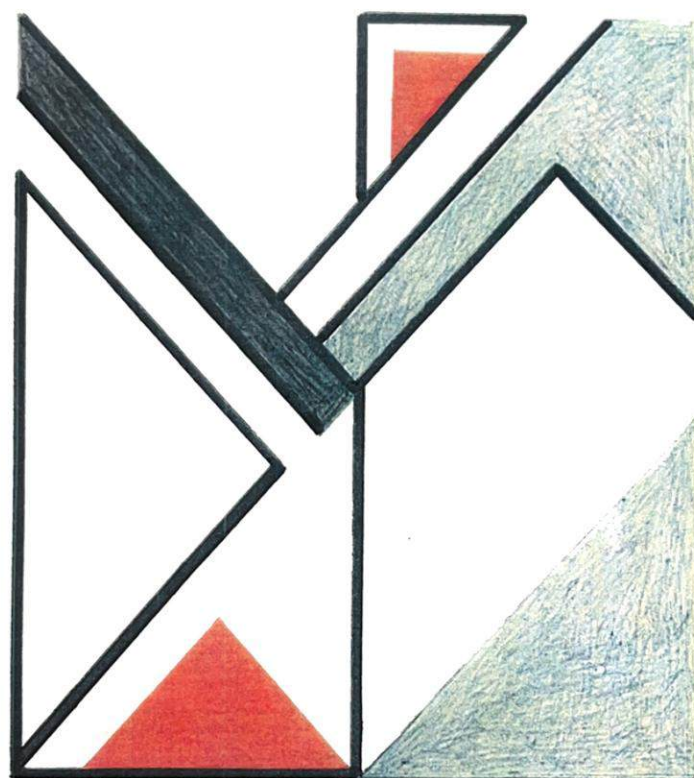


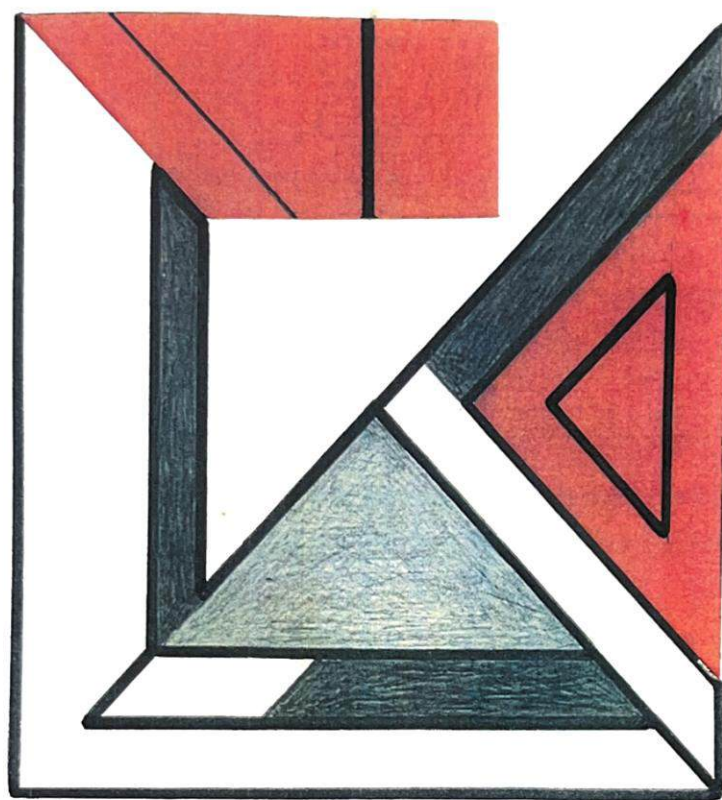


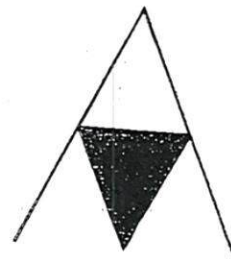
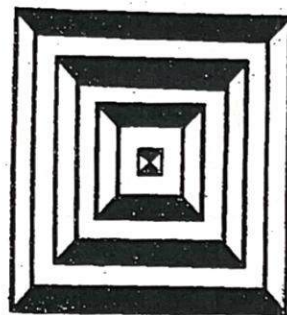
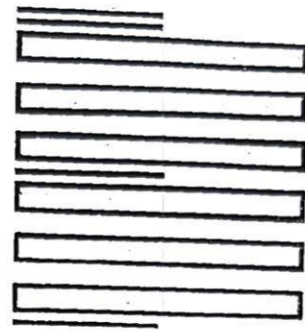
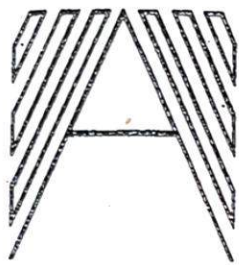




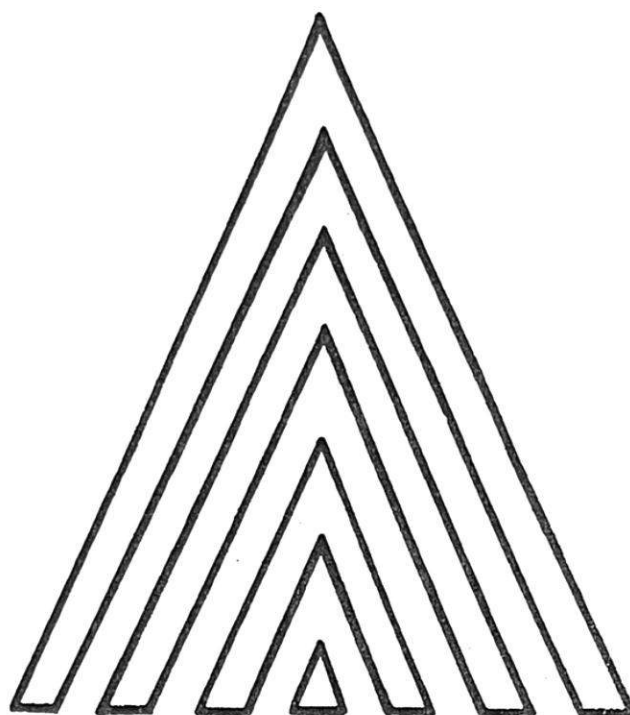


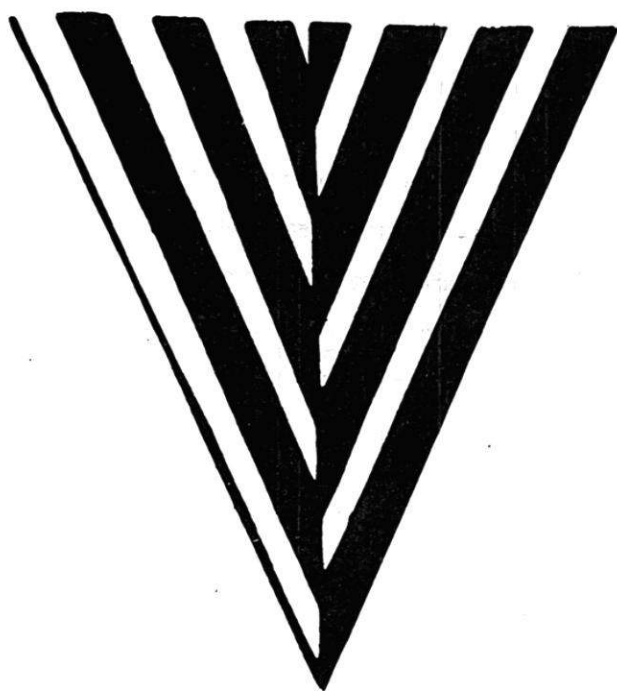






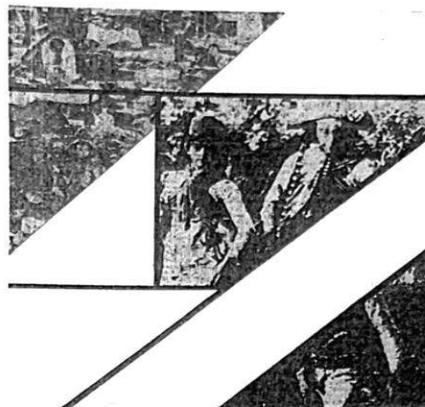
1993



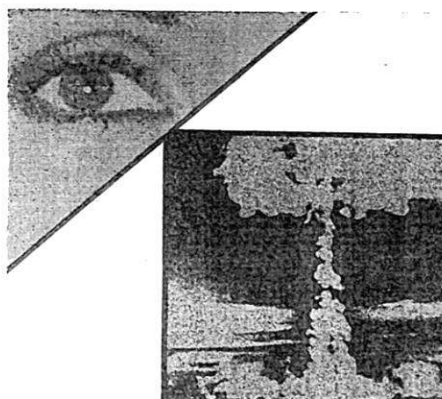
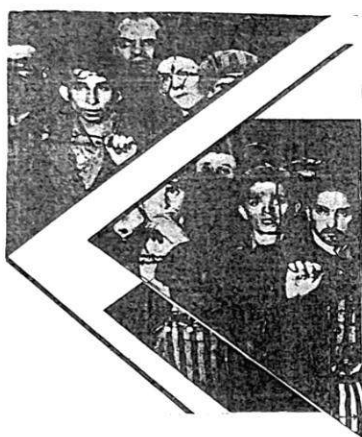


[illegible]

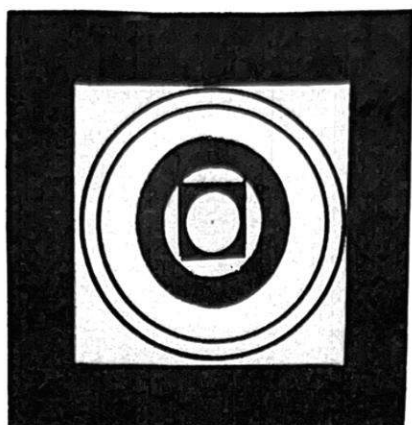
VERSÃO DE AVE DE W.D.P.



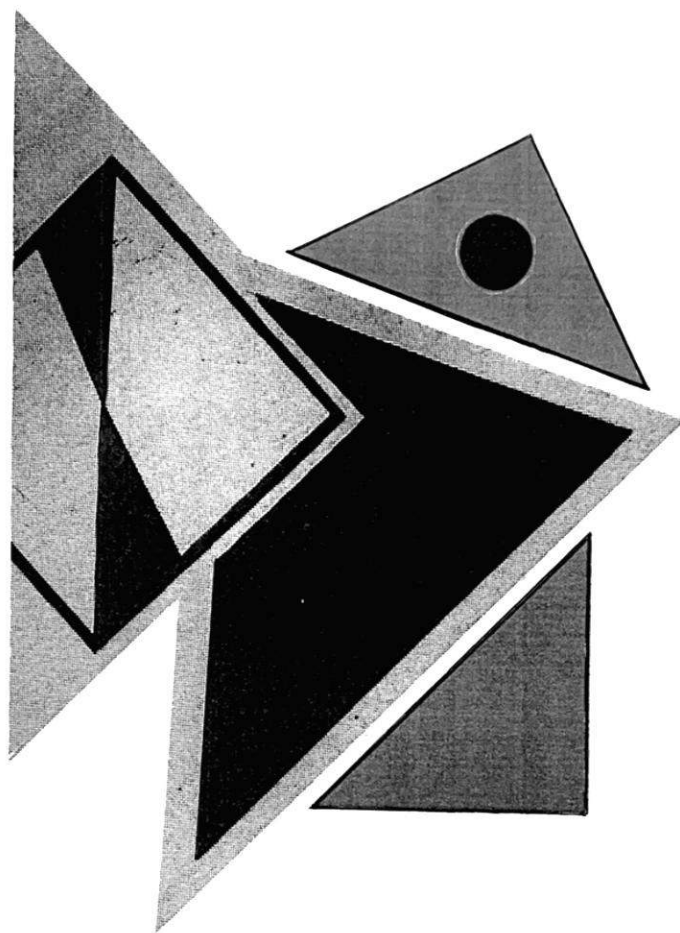
O Poema Processo  
é uma posição radical  
dentro da poesia de vanguarda.

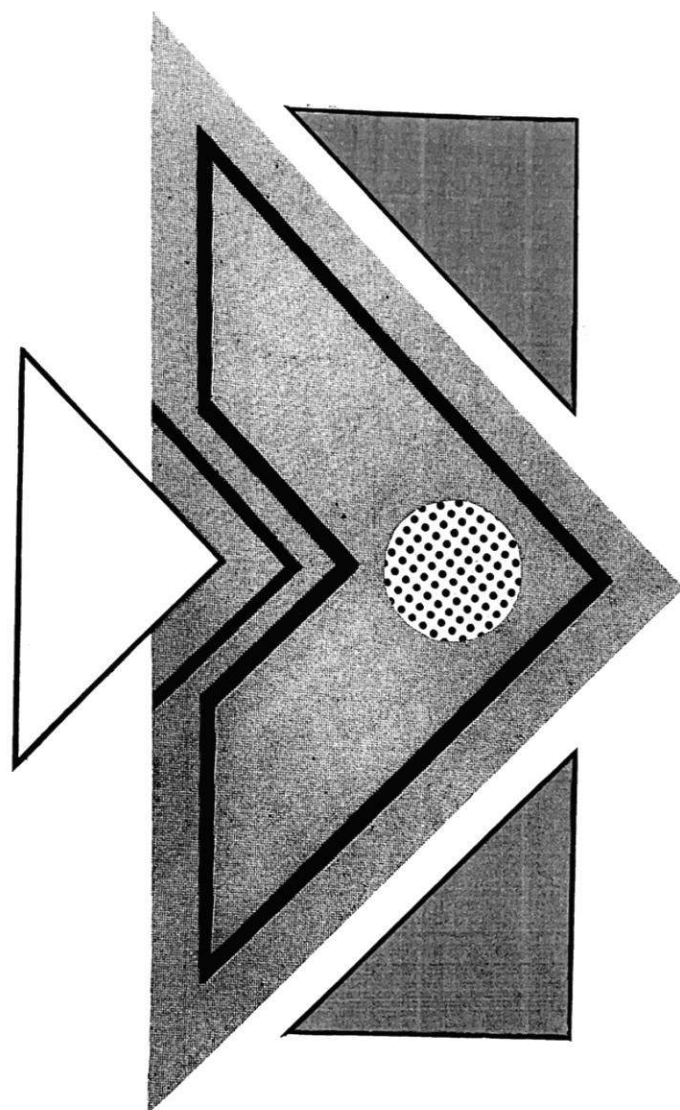


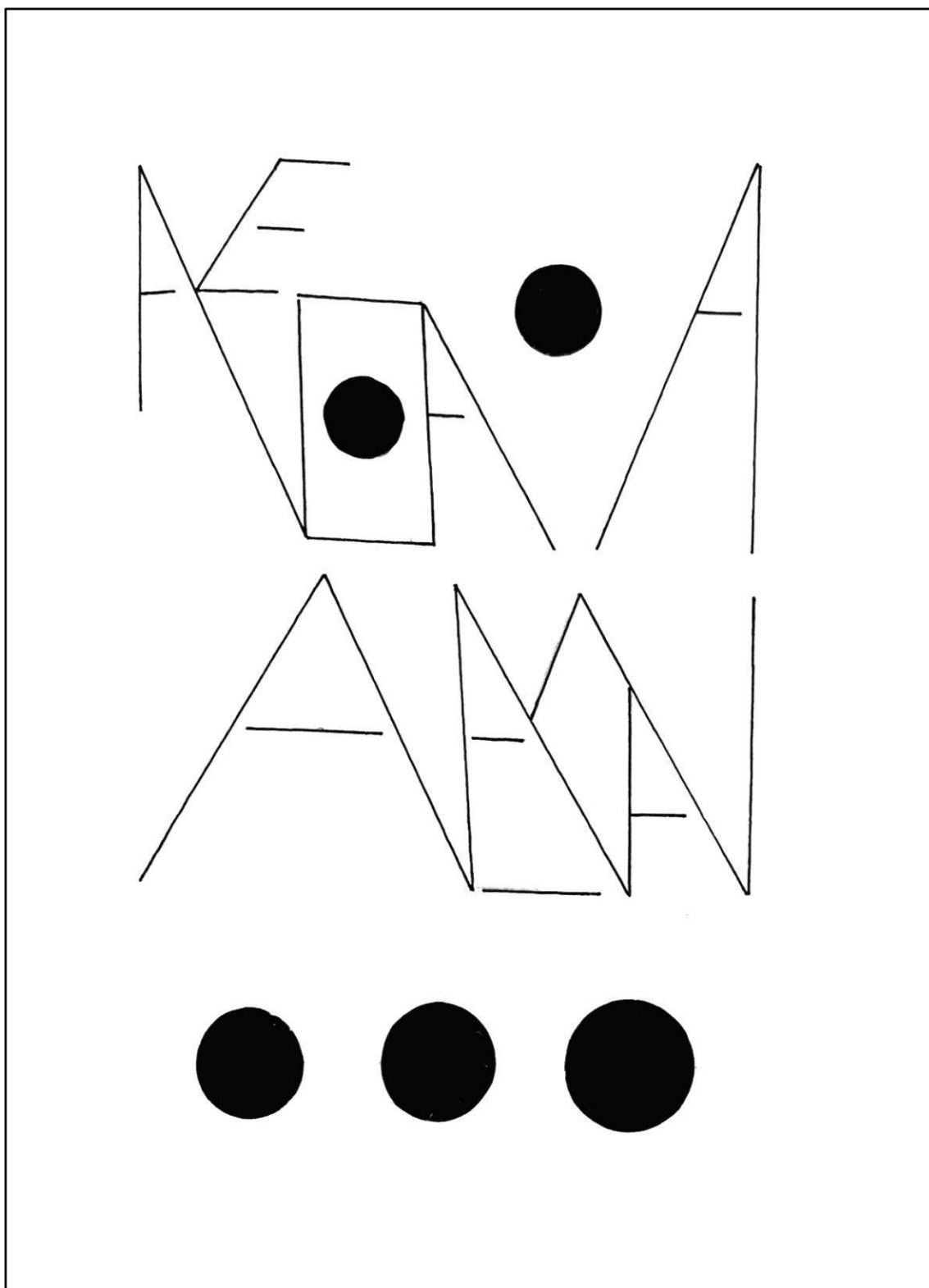
1983

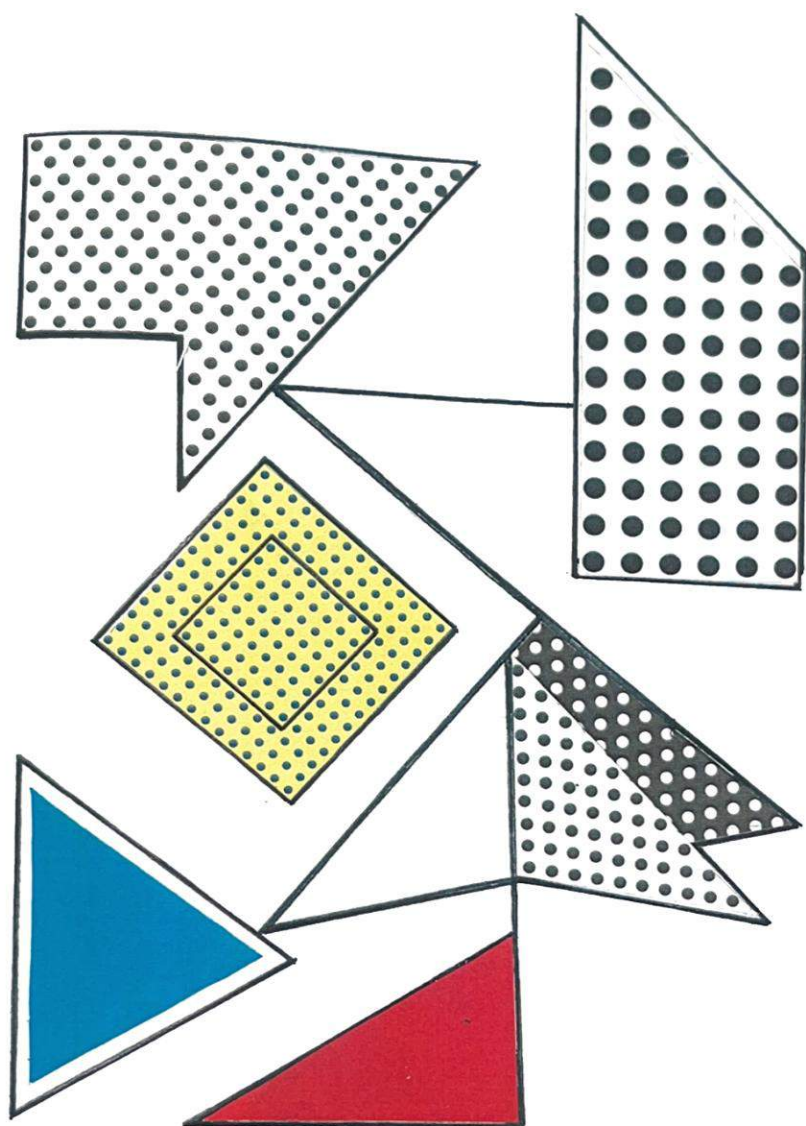


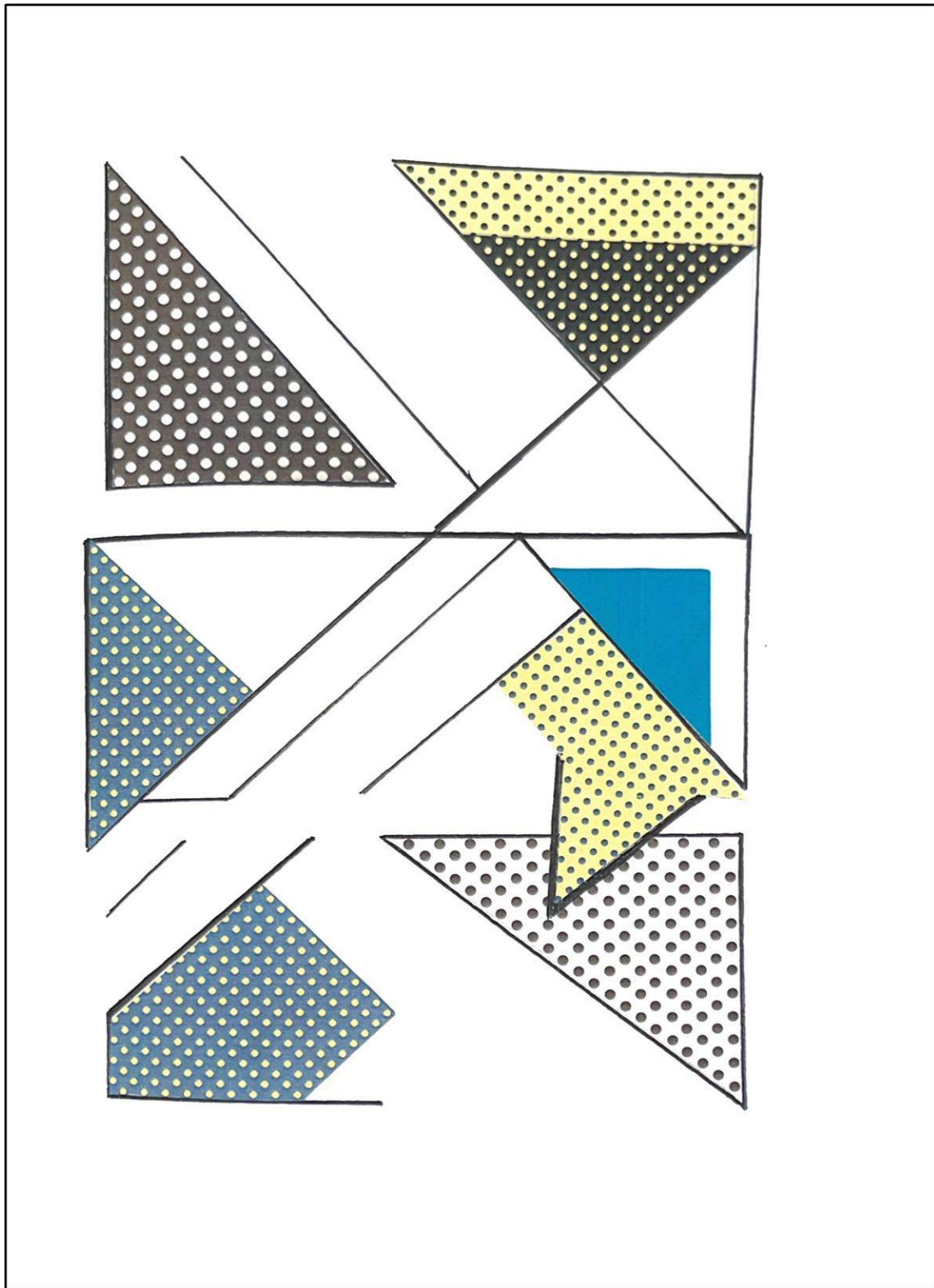


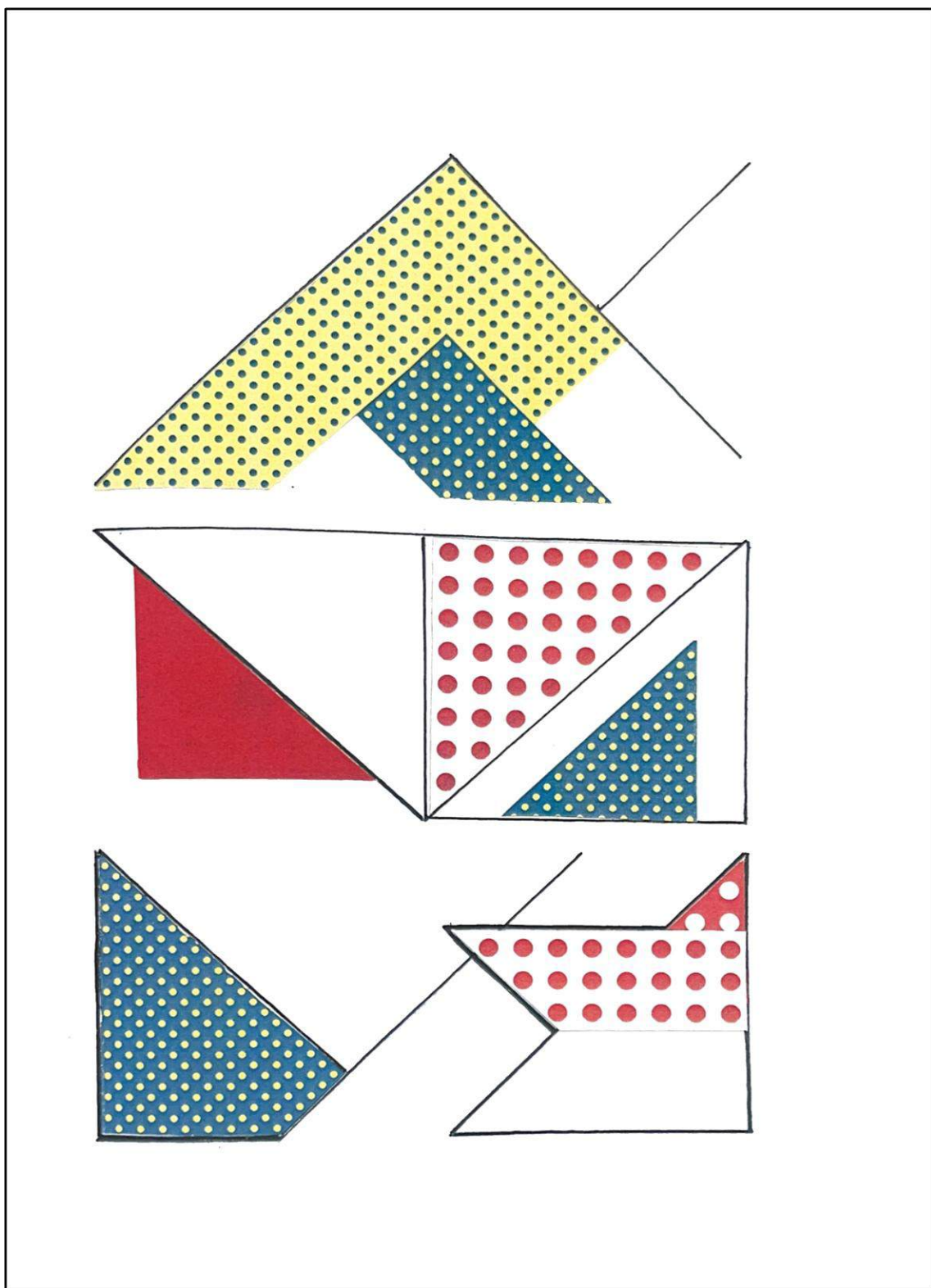




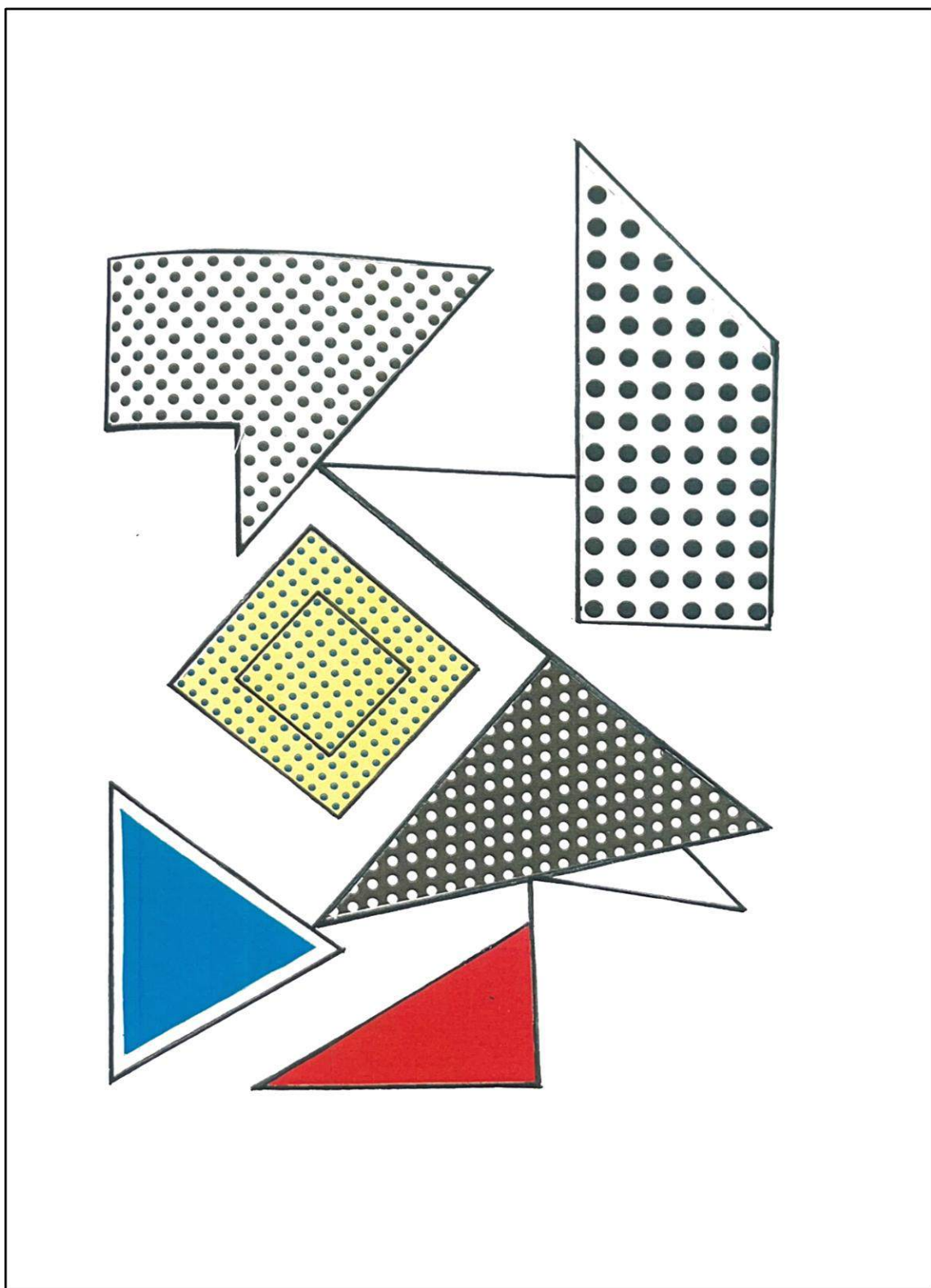


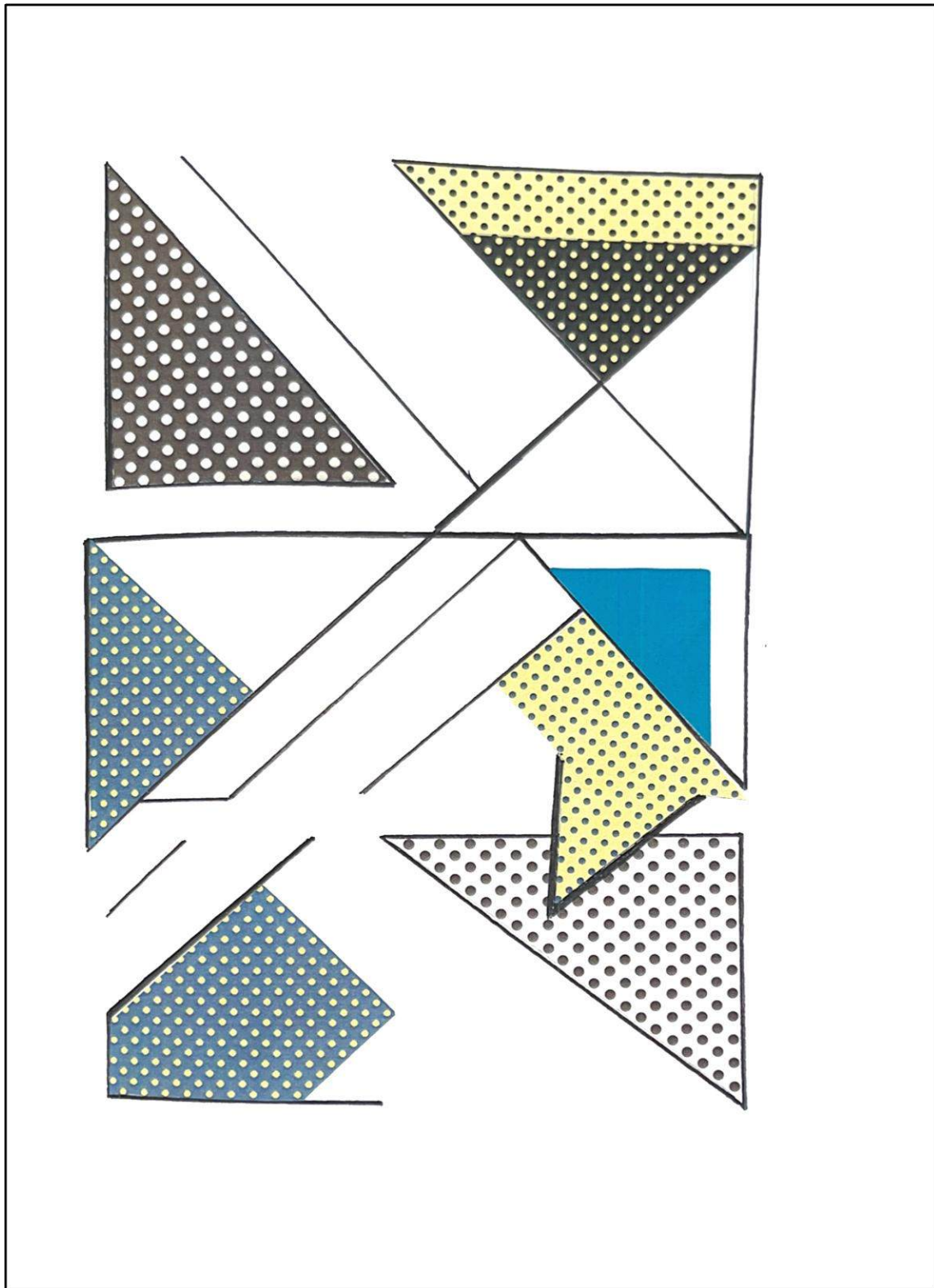




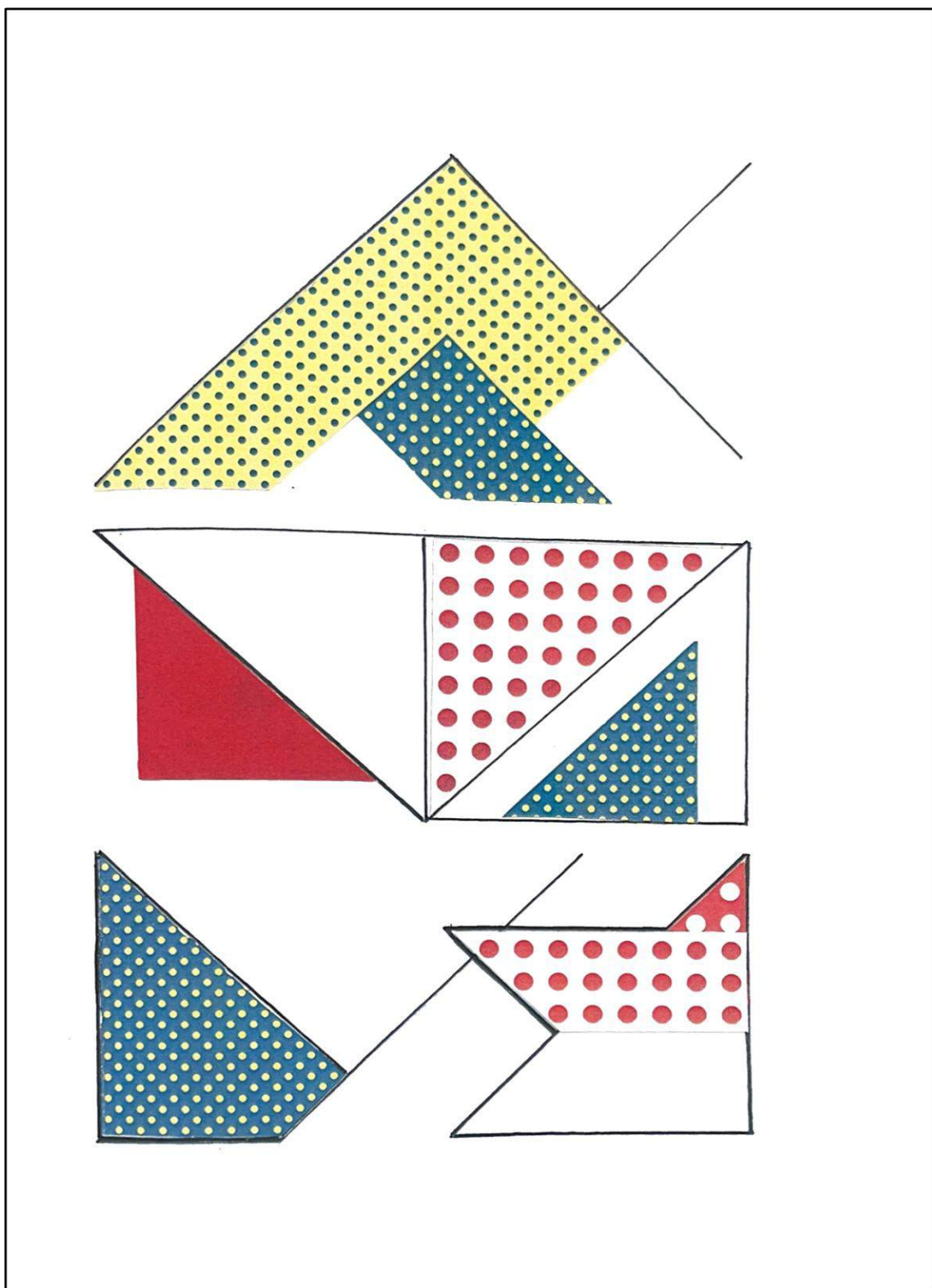


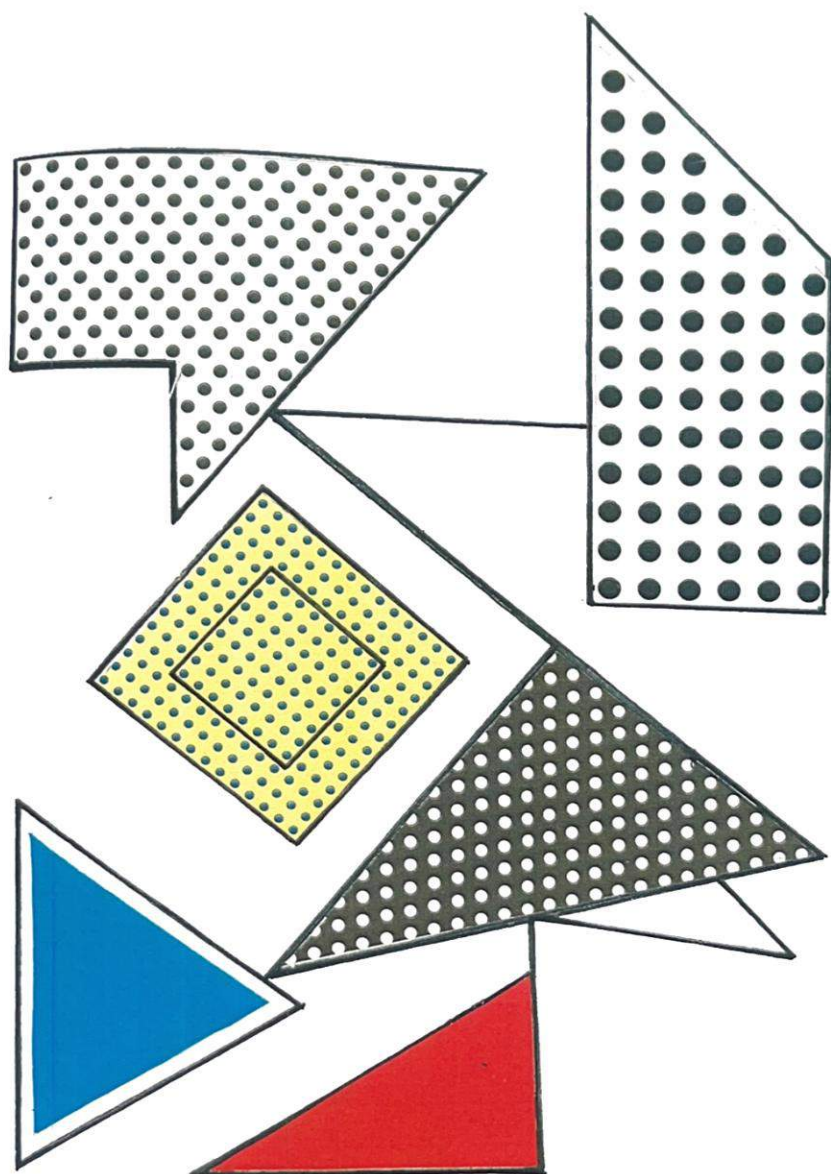


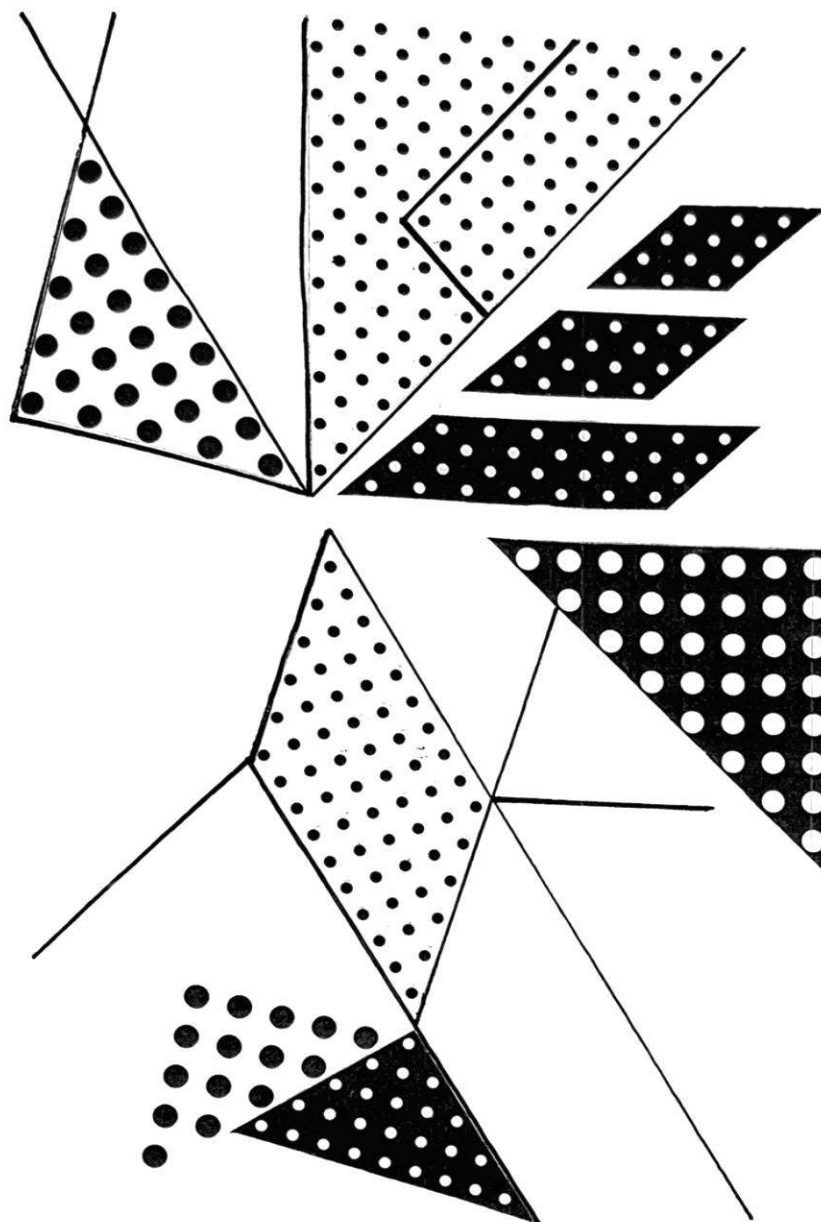






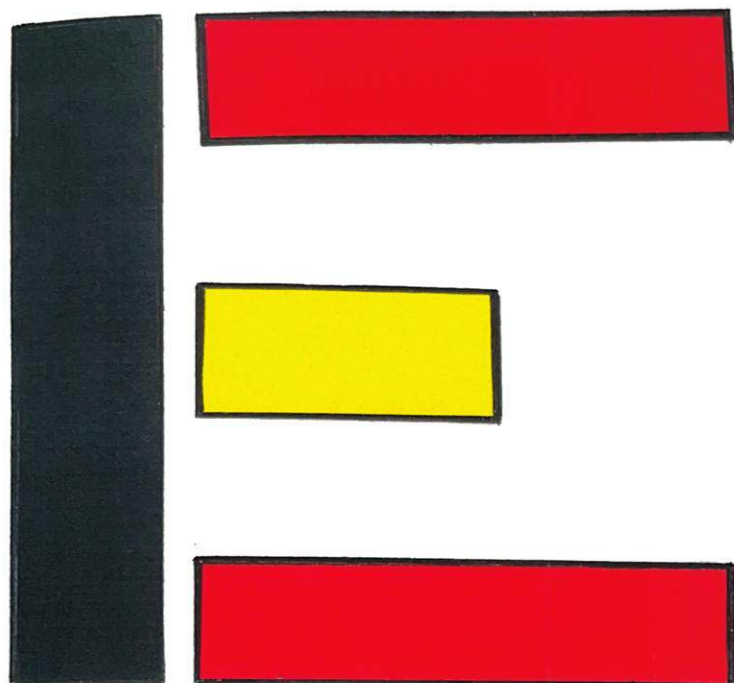


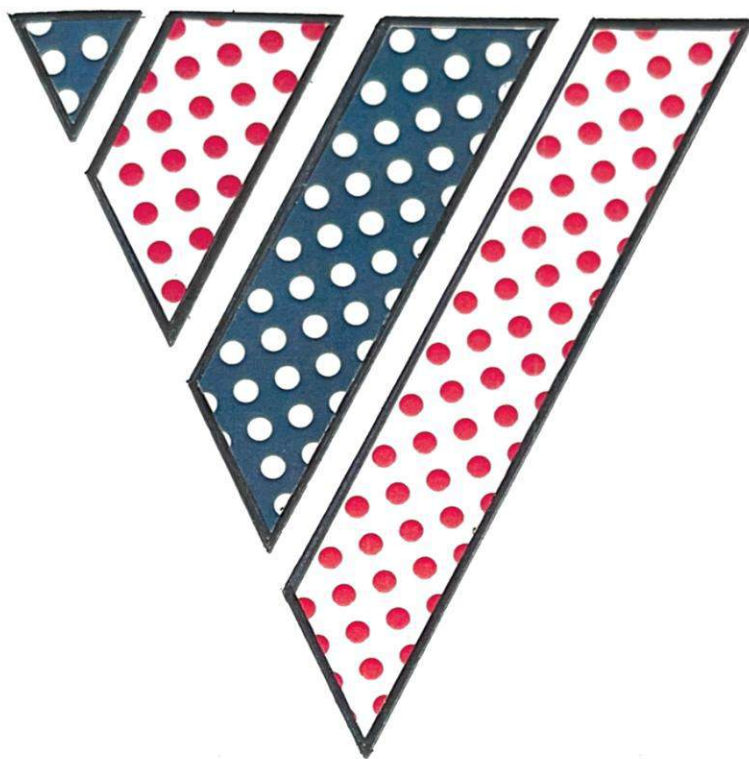




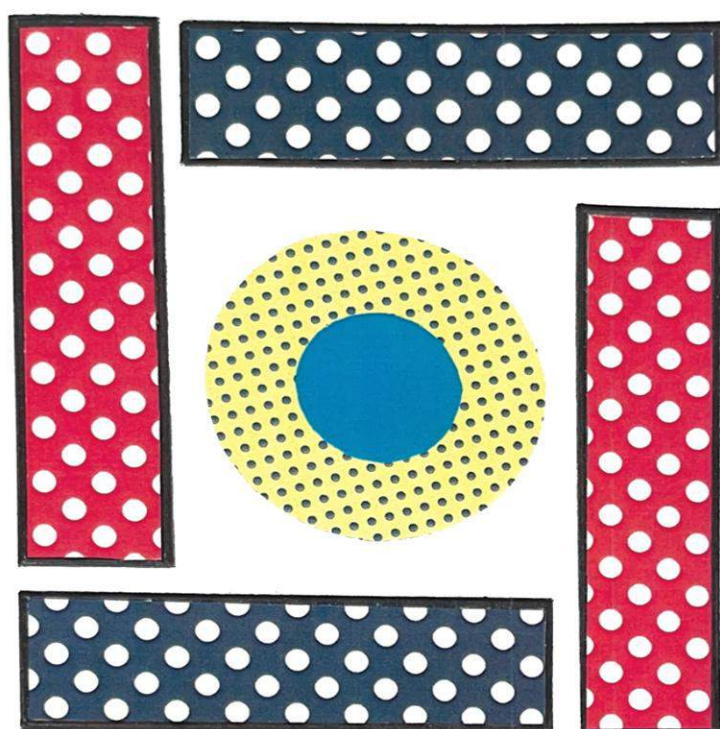




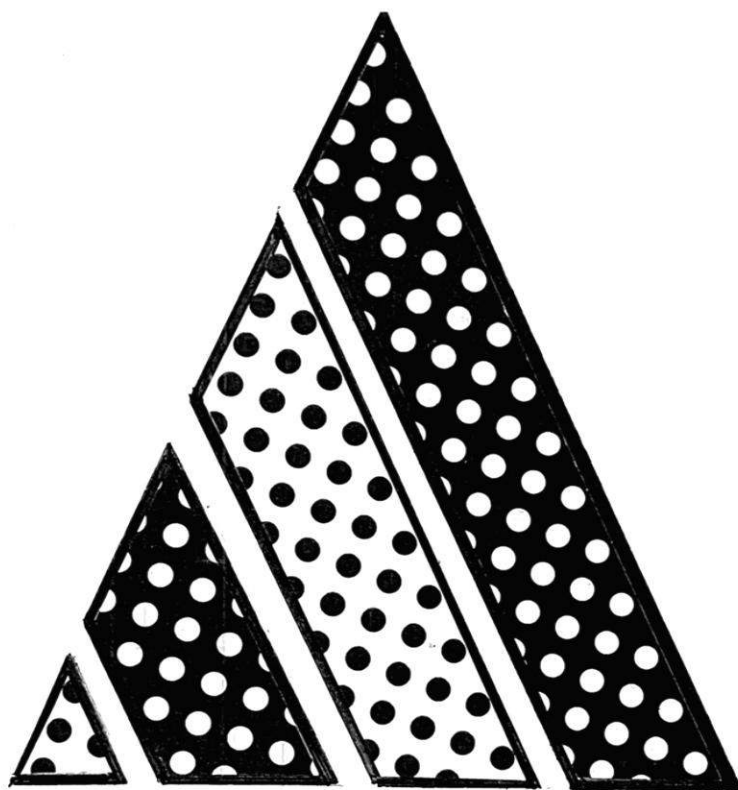


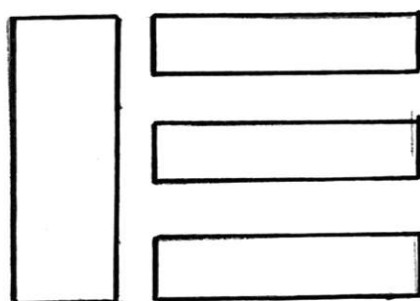
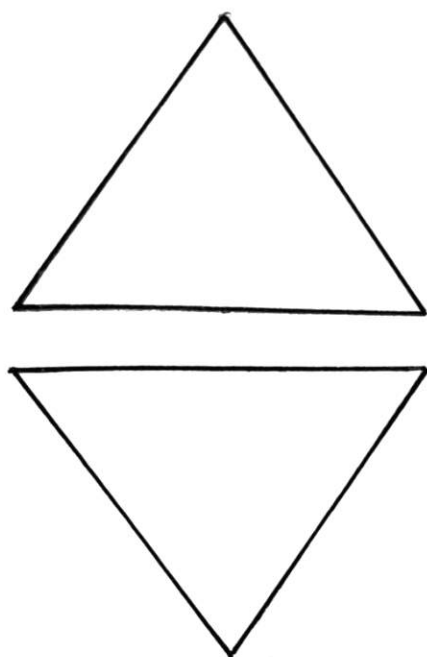




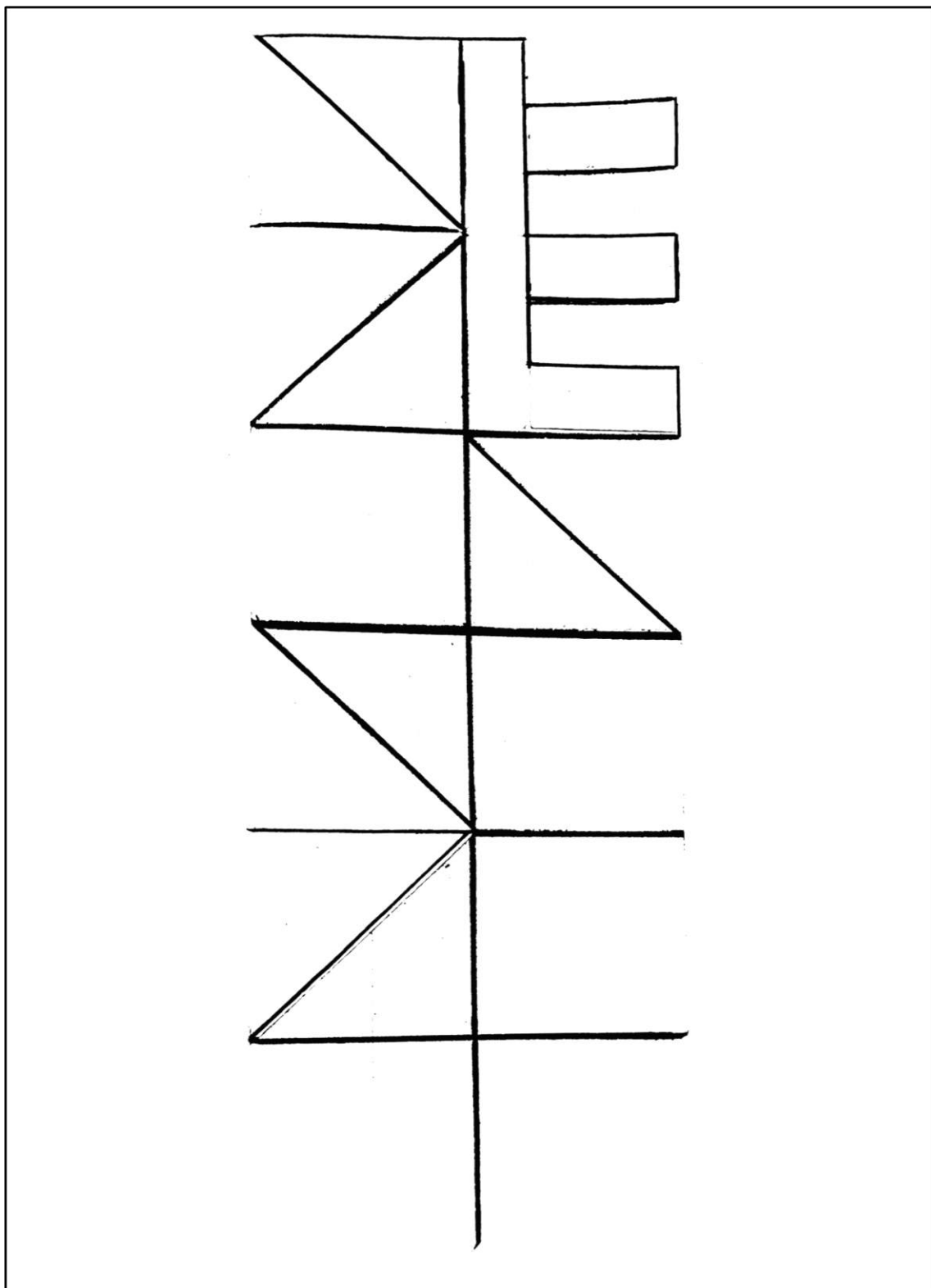


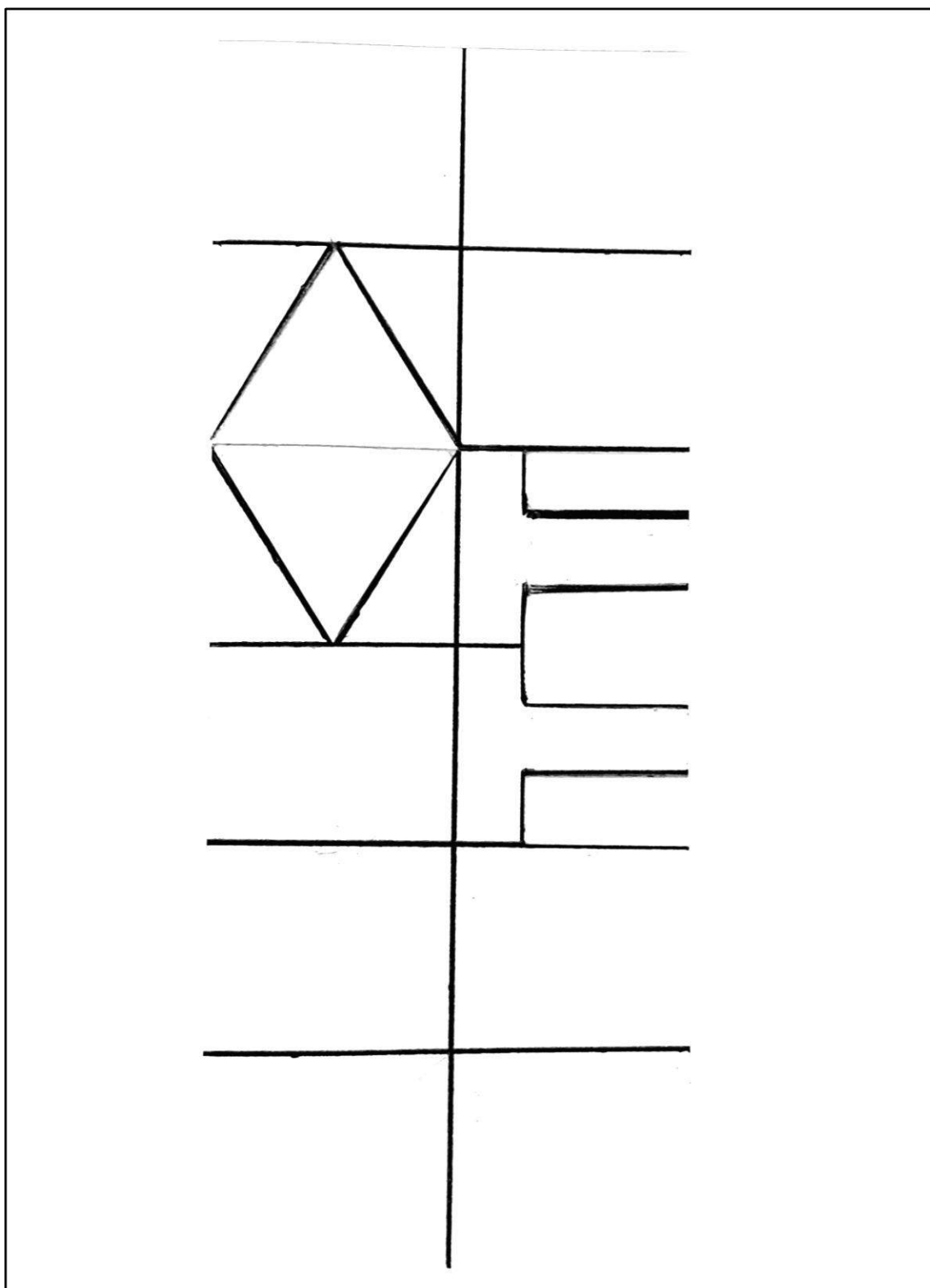


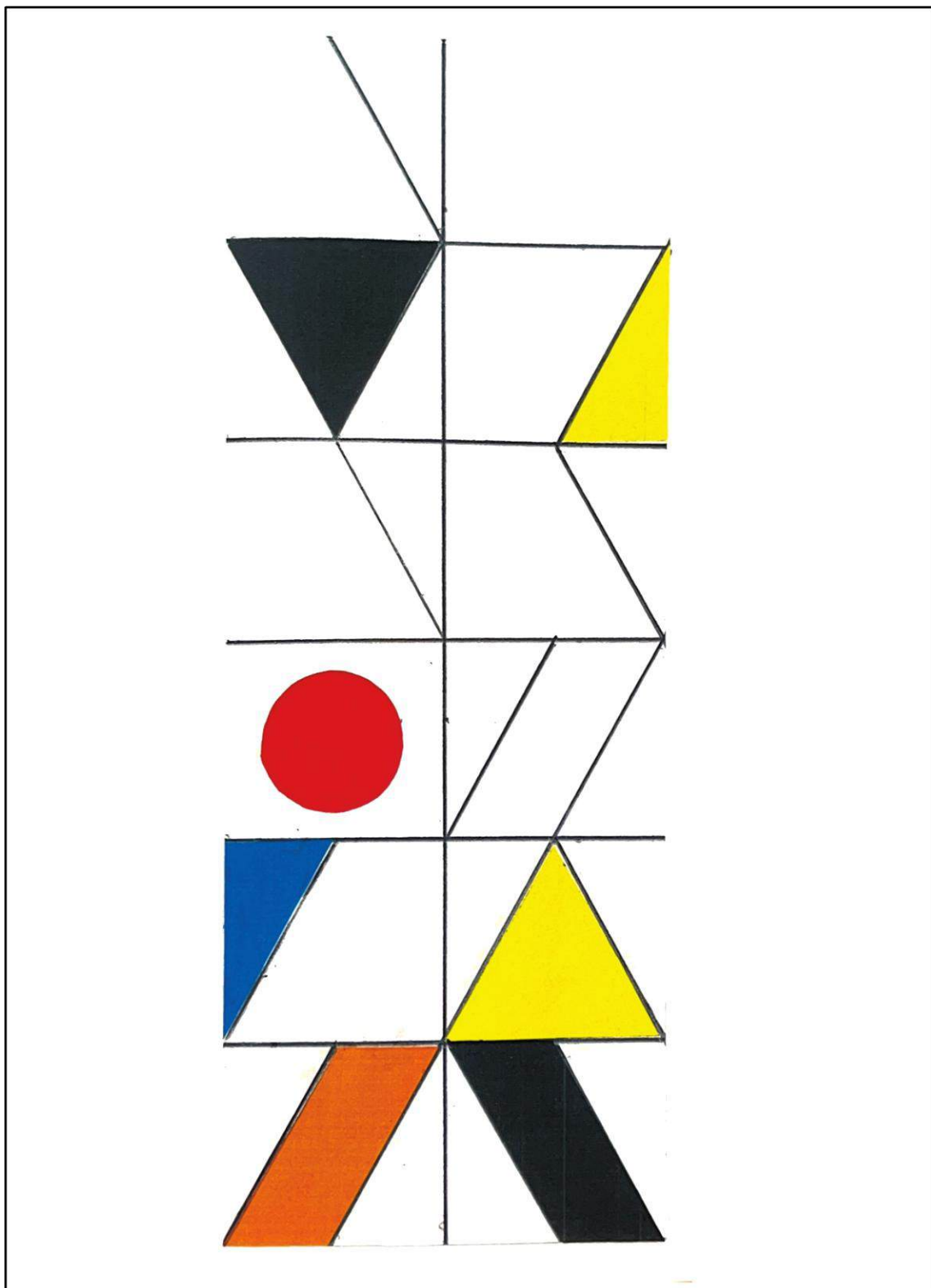


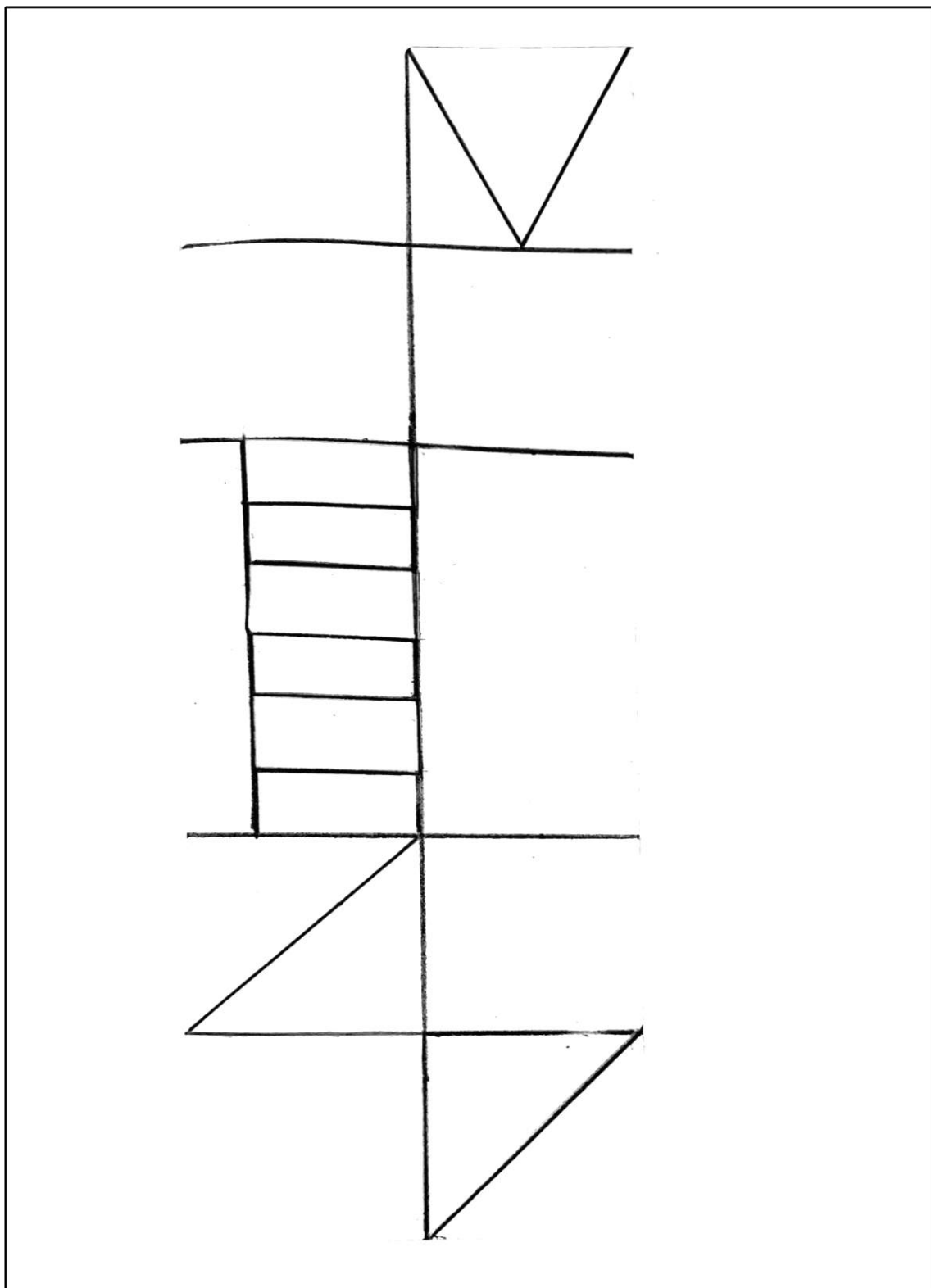


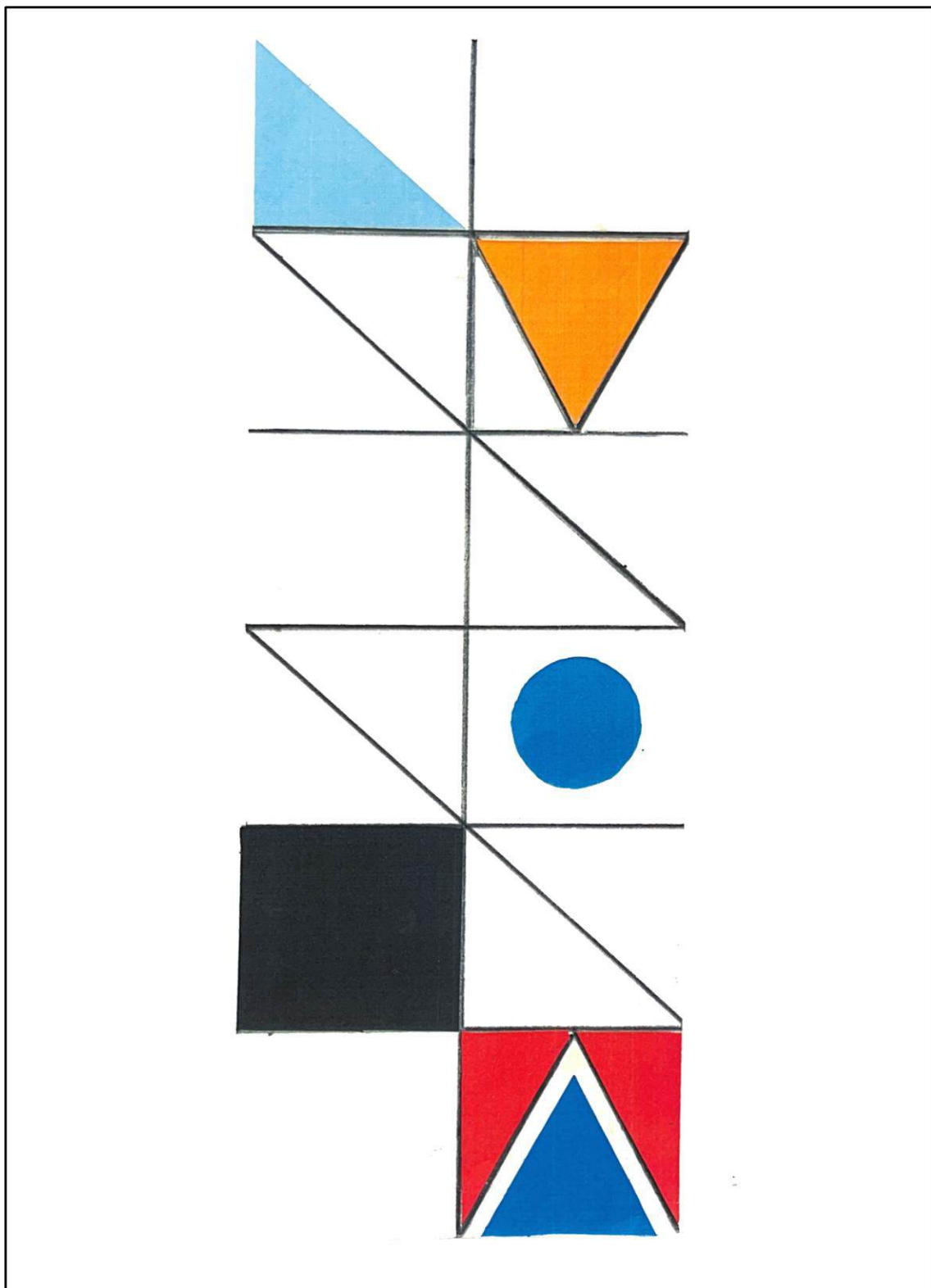
FALVES  
SILVA

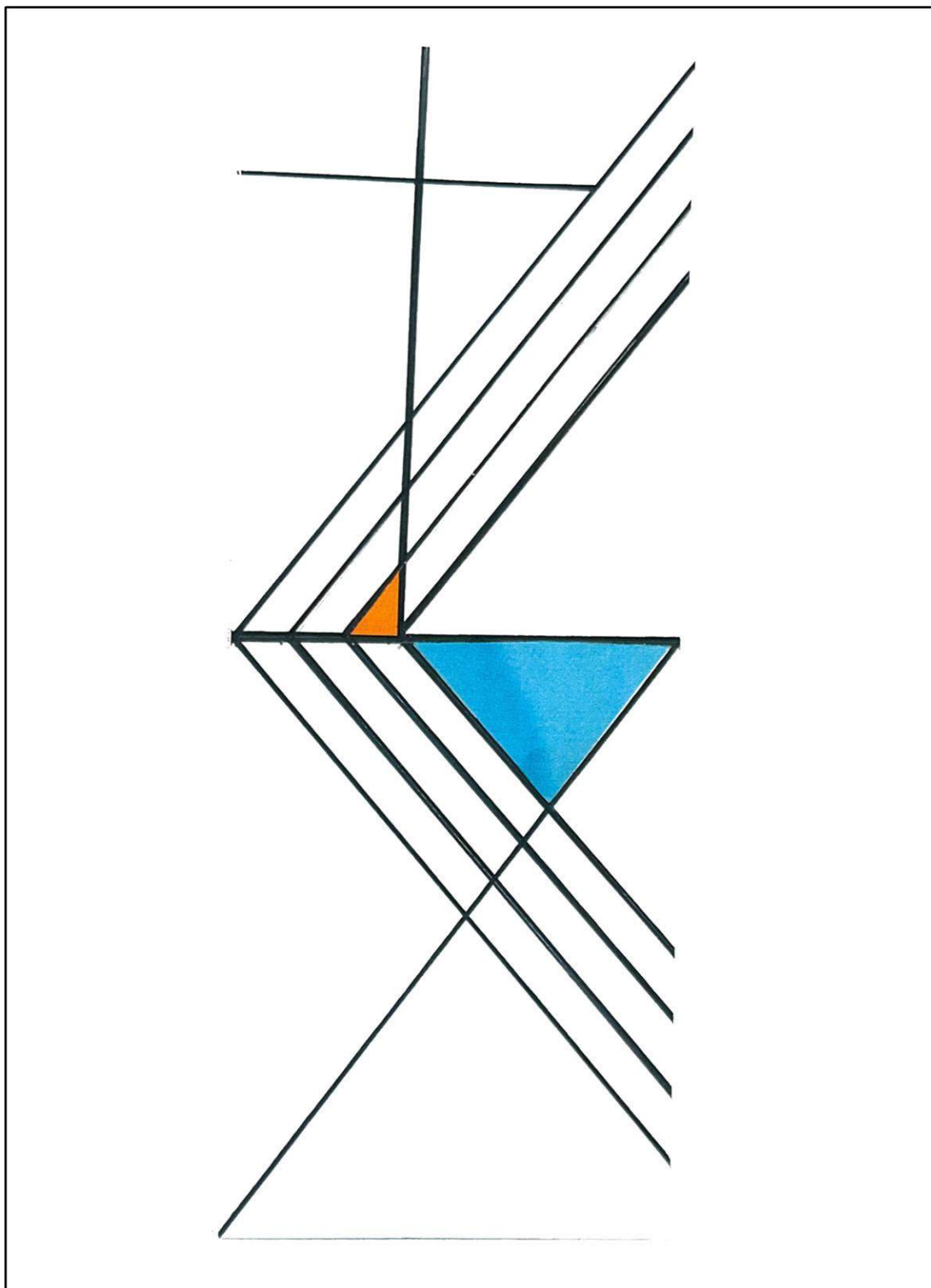




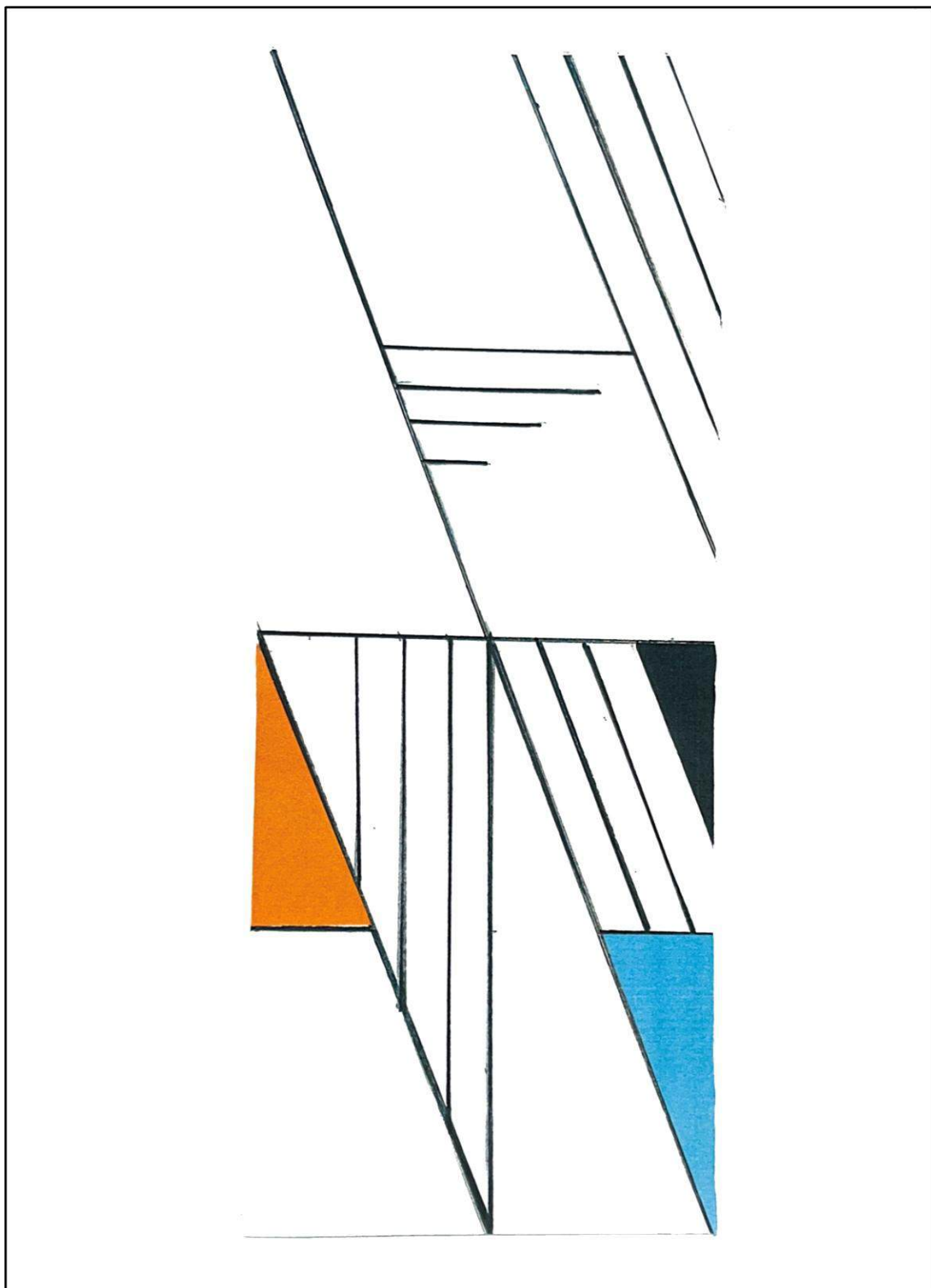


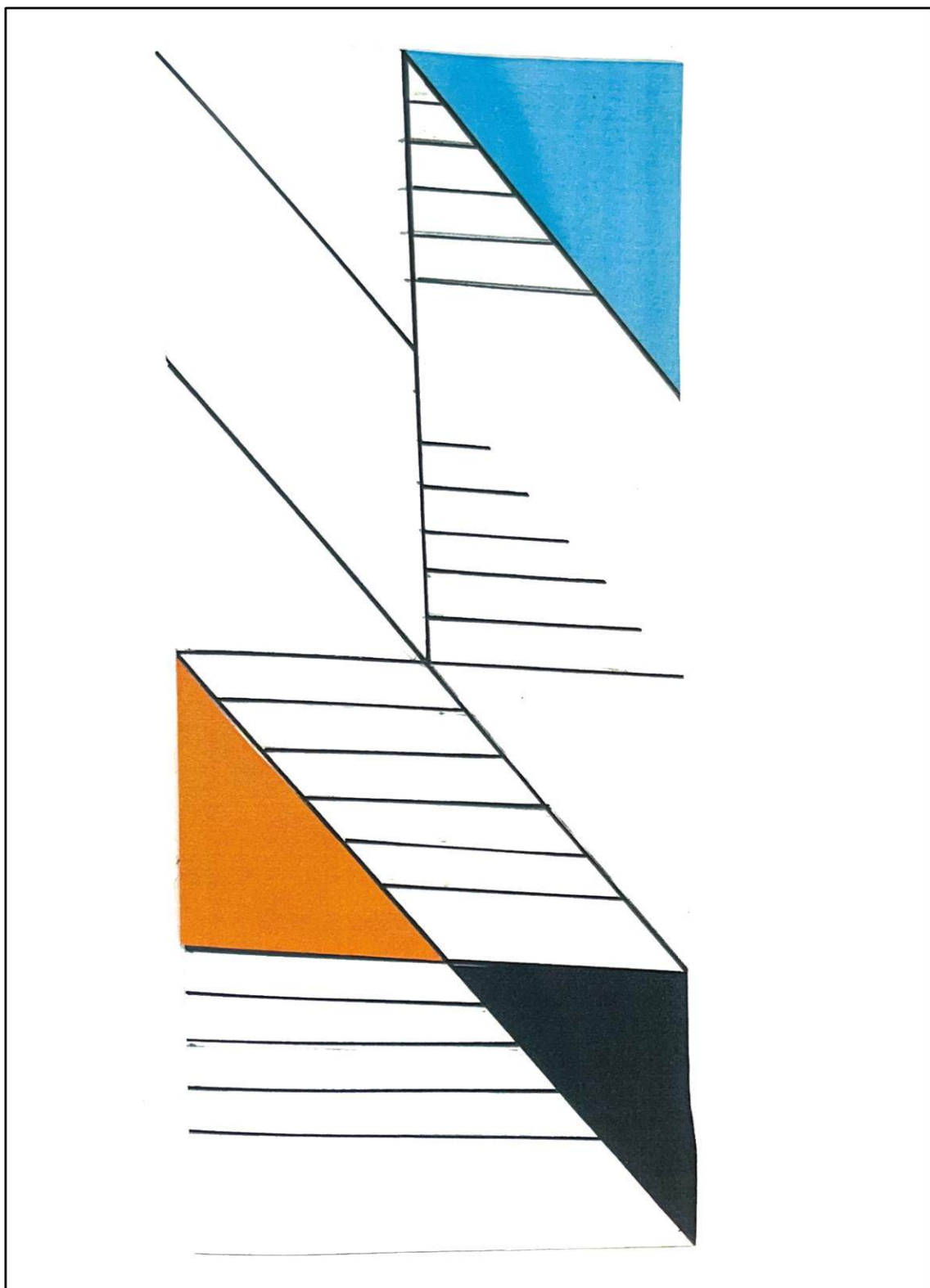


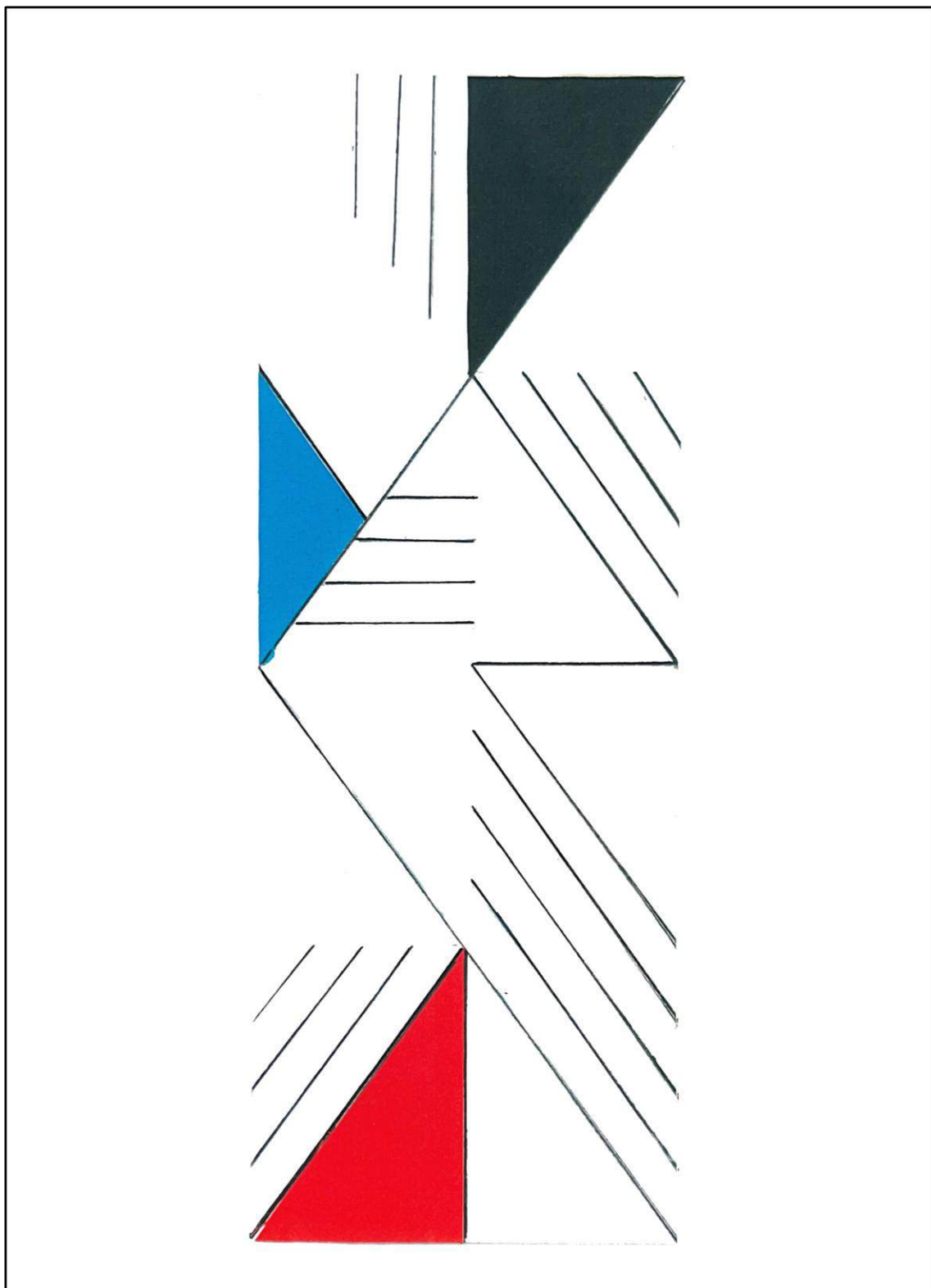


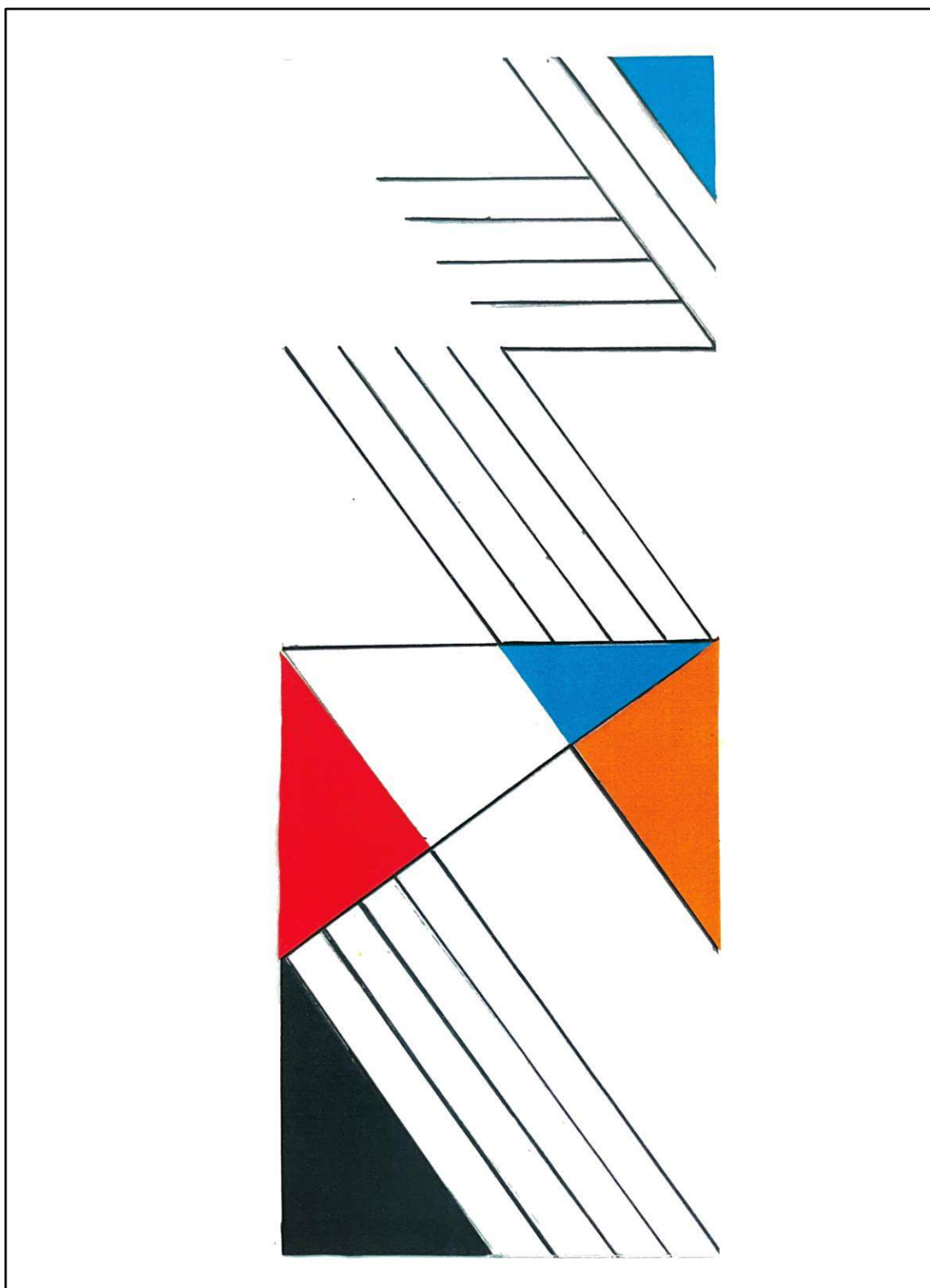


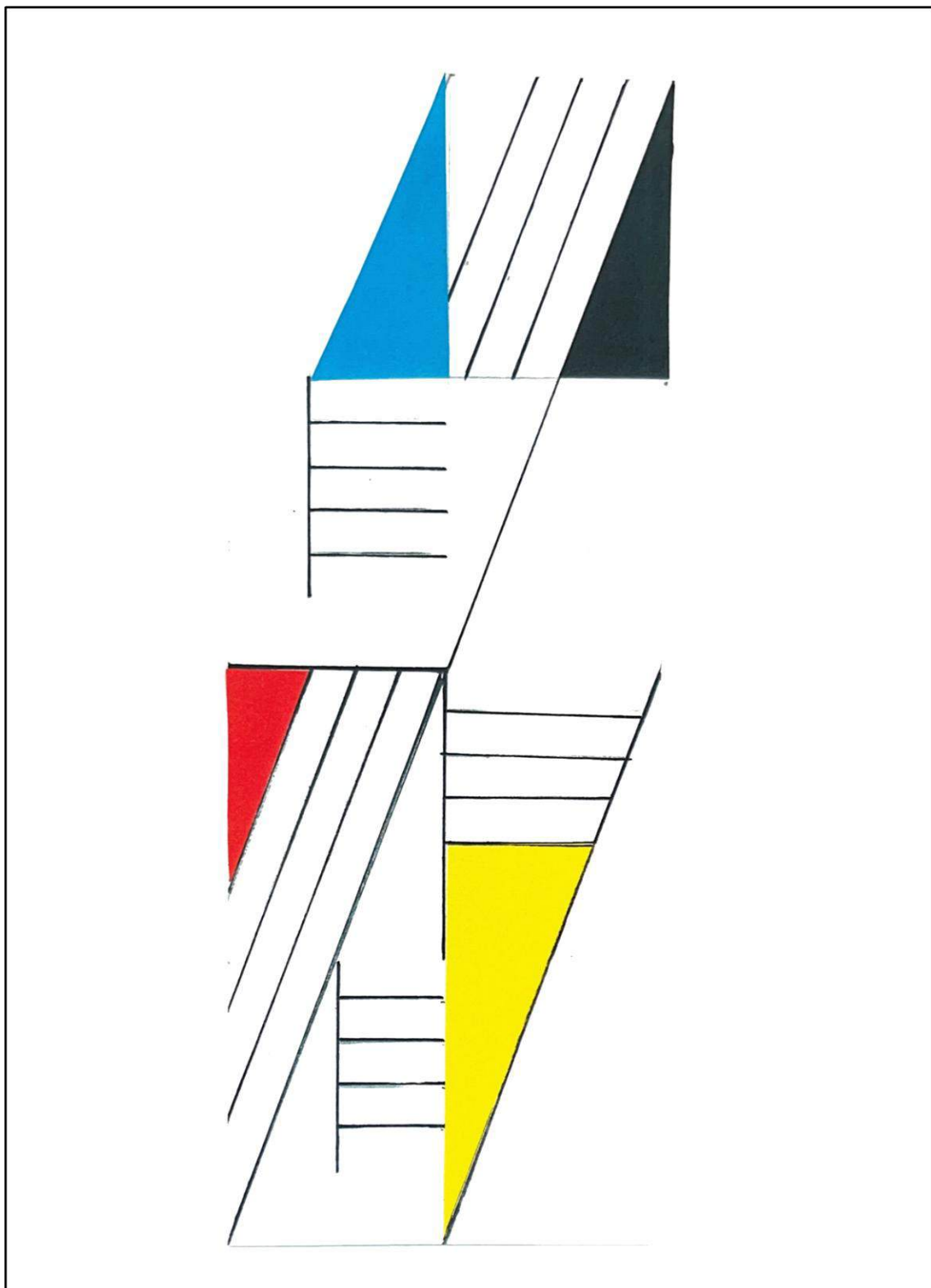












### Anexo 5: Ocorrências de “todos esses” em *Macunaíma*

N.	Pág.	Capítulo	Mote	Trecho
1	24	I. Macunaíma	Danças	Nos machos cuspiam na cara. Porém respeitava os velhos e frequentava com aplicação a murúia a poracê o torê o bacororô a cucuicogue, <b>todas essas</b> danças religiosas da tribo.
2	35	II. Maioridade	Trens (coisas)	A velha fez. Macunaíma pediu pra ela ficar mais tempo com os olhos fechados e carregou tejupar marombas flechas picuás sapicuás corotes urupemas redes, <b>todos esses</b> trens pra um aberto do mato lá no teso do outro lado do rio.
3	41		Alimentos	Jiguê viu que a maloca estava cheia de alimentos, tinha pacova tinha milho tinha macaxeira, tinha aluá e caxiri, tinha maparás e camorins pescados, maracujá-mixira ata abio sapota sapotilha, tinha paçoca de viado e carne fresca de cutiara, <b>todos esses</b> comes e bebes bons...
4	56	IV. Boiuna Luna	Donos do sono	Maanape engolia as lágrimas, invocando o Acutipuru o Murucututu o Ducucu, <b>todos esses</b> donos do sono.
5	71	V. Piaimã	Jacarés	E estava lindíssimo na Sol da lapa os três manos um loiro um vermelho outro negro, de pé bem erguidos e nus. Todos os seres do mato espiavam assombrados. O jacareúna o jacaretinga o jacaré-açu o jacaré-ururau de papo amarelo, <b>todos esses</b> jacarés botaram os olhos de rochedo pra fora d'água.
6	71-72		Macacos e sabiás	Nos ramos das ingazeiras das aningas das mamoranas das embaúbas dos catauaris de beira-rio o macaco-prego o macaco-de-cheiro o guariba o bugio o cuatá o barrigudo o cuxiú o cairara, todos os

				<p>quarenta macacos do Brasil, todos, espiavam babando de inveja. E os sabiás, o sabiacica o sabiapoca o sabiaúna o sabiá-piranga o sabiá-gongá que quando come não me dá, o sabiá-barranco o sabiá-tropeiro o sabiá-laranjeira o sabiá-gute <b>todos esses</b> ficaram pasmos e esqueceram de acabar o trinado, vozeando vozeando com eloquência.</p>
7	77		Frutas	<p>Por detrás do tejupar do regatão vivia a árvore Dzalaúra-legue que dá todas as frutas, cajú cajás cajamangas mangas abacaxis abacates jaboticabas graviolas sapotis pupunhas pitangas guajiru cheirando sovaco de preta, <b>todas essas</b> frutas e é mui alta.</p>
8	78-79		Caças	<p>O herói mexeu a cabeça que sim. Maanape atirava com a sarabatana e Macunaíma recolhia por detrás do zaiacúti a caça caindo. Caça caía com estrondo e Macunaíma aparava os macucos macacos micos mutuns jacus jaós tucanos, <b>todas essas</b> caças. (...) Maanape atirou guaribas jaós mutuns mutum-de-vargem mutum-de-fava mutuporanga urus urumutum, <b>todas essas</b> caças porém Piaimã engolia e tornava a pedir a gente que ele flechara.</p>
9	89-90	VI. A francesa e o gigante	Bonitezas (máquinas)	<p>Então Macunaíma emprestou da patroa da pensão uns pares de bonitezas, a máquina ruge, a máquina meia-de-seda, a máquina combinação com cheiro de casca-sacaca, a máquina cinta aromada com capim cheiroso, a máquina decoletê úmida de patchuli, a máquina mitenes, <b>todas essas</b></p>

				bonitezas, dependurou dois mangarás nos peitos e se vestiu assim.
10	92		Pedras	Foi lá dentro e voltou carregando um grajau tamanho feito de embira e cheinho de pedra. Tinha turquesas esmeraldas berilos seixos polidos, ferragem com forma de agulha, crisólita pingo-d'água tinideira esmeril lapinha ovo-de-pomba osso-de-cavalo machados facões frechas de pedra lascada, grigris rochedos elefantes petrificados, colunas gregas, deuses egípcios, budas javaneses, obeliscos mesas mexicanas, ouro guianense, pedras ornitomorfas de Iguape, opalas do Igarapé Alegre, rubis e granadas do rio Gurupi, itamotingas do rio das Garças, itacolumitos, turmalinas de Vupabuçu, blocos de titânio do rio Piriá, bauxitas do ribeirão do Macaco, fósseis calcários de Pirabas, pérolas de Cametá, o rochedo tamanho que Oaque o Pai do Tucano atirou com a saraleatana lá do alto daquela montanha, um litóglifo de Calamare, tinha <b>todas essas</b> pedras no grajau.
11	98		Pedras (que já foram seres)	E <b>todas essas</b> pedras já tinham sido vespas formigas mosquitos carrapatos animais passarinhos gentes e cunhãs e cunhatãs e até as graças das cunhãs e das cunhatãs... Pra que mais pedra que é tão pesado de carregar!...
12	102-103	VII. Macumba	Gentes	Às vinte horas Macunaíma chegou na biboca levando debaixo do braço o garrafão de pinga obrigatório. Já tinha muita gente lá, gente direita, gente pobre, advogados garçons pedreiros meias-



				colheres deputados gatunos, <b>todas essas</b> gentes e a função ia principiando. (...) Vai, um rapaz filho de Oxum, falavam, filho de Nossa Senhora da Conceição cuja macumba era em dezembro, distribuiu uma vela acesa pra cada um dos marinheiros marcineiros jornalistas ricaços gamelas fêmeas empregados-públicos, muitos empregados-públicos! <b>todas essas</b> gentes e apagou o bico de gás alumeando a saleta.
13	105		Santos	Era assim. Saudaram todos os santos da pajelança, o Boto Branco que dá os amores, Xangô, Omulu, Iroco, Oxóssi, a Boiuna Mãe feroz, Obatalá que dá força pra brincar muito, <b>todos esses</b> santos e o sairê se acabou.
14	106-113		Gentes e macumbeiros	A mãe de santo puxou a comilança com respeito e três pelos-sinais de atravessado. Toda a gente vendedores bibliófilos pés-rapados acadêmicos banqueiros, <b>todas essas</b> gentes dançando em volta da mesa. (...) E pra acabar todos fizeram a festa juntos comendo bom presunto e dançando um samba de arromba em que <b>todas essas</b> gentes se alegraram com muitas pandegas liberdosas. Então tudo acabou se fazendo a vida real. E os macumbeiros, Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antonio Bento, <b>todos esses</b> macumbeiros saíram na madrugada.
15	117	VIII. Vei, a Sol	Frutas	O herói vinha dando horas de tanta fome e a barriga dele empacou espiando aquelas

				<p>sapotas sapotilhas sapotis  bacuris abricôs mucajás miritis  guabijus melancias araticuns,  <b>todas essas</b> frutas.</p>
16	152	X. Pauí-Pódole	Leis	<p>Mas o caso é que «puíto» já  entrara pras revistas  estudando com muita ciência  os idiomas escrito e falado e  já estava mais que assente  que pelas leis de catalepse  elipse síncope metonímia  metafonia metátese próclise  prótese aférese apócope  haplologia etimologia popular  <b>todas essas</b> leis, a palavra  «botoeira» viera a dar em  «puíto», por meio duma pala-  vra intermediária, a voz latina  «rabanitius» (botoeira-  rabanitius-puíto), sendo que  rabanitius embora não  encontrada nos documentos  medievais, afirmaram os  doutos que na certa existira e  fora corrente no sermo  vulgaris.</p>
17	153		Estrelas	<p>A gente enxergava os  conhecidos, os pais-das-  árvores os pais-das-aves os  pais-das-caças e os parentes  manos pais mães tias  cunhadas cunhãs cunhatãs,  <b>todas essas</b> estrelas  piscapiscando bem felizes  nessa terra sem mãe, adonde  havia muita saúde e pouca  saúva, o firmamento lá.</p>
18	157		Ancestrais	<p>Macunaíma parou fatigado.  Então se ergueu do povaréu  um murmurejo longo de  felicidade fazendo relumear  mais ainda as gentes, os pais-  dos-pássaros os pais-dos-  peixes os pais-dos-insetos os  pais-das-árvores, <b>todos</b>  <b>esses</b> conhecidos que param  no campo do céu.</p>
19	162	XI. A velha Ceiuci	Vizinhos	<p>Lá chegado ajuntou os  vizinhos, criados a patroa  cunhãs datilógrafas</p>

				estudantes empregados-públicos, muitos empregados-públicos! <b>todos esses</b> vizinhos e contou pra eles que tinha ido caçar na feira do Arouche e matara dois...
30	173		Objetos armadilha e venenos	Mas estava muito contrariado por ter perdido a aposta e se lembrou de fazer uma pescaria. Porém não podia pescar nem de frecha nem com timbó nem cunambi nem tingui nem macerá nem no pari nem com linha nem arpão nem juquiaí nem sararaca nem gaponga nem de poita nem de caçuá nem itapuá nem de jiqui nem de grozera nem de jererê guê tresmalho aparador gungá cambango arinque bate-bate gradeira cai-cai penca anzol de vara covo, <b>todos esses</b> objetos armadilhas e venenos porque não possuía nada disso não.
31	174		Peixes	Poço do Umbu onde tinha umas pedras cheias de letreiros encarnados da gente fenícia sacou o anzol da goela bem contente porque agora podia pescar corimã piraíba aruana pirarara piaba <b>todos esses</b> peixes.
32	193	XII. Teque-teque, Chupinzão e a injustiça dos homens	Locais	Durante uma semana os três vararam o Brasil todo pelas restingas de areia marinha, pelas restingas de mato ralo, barrancas de paranãs, abertões, corredeiras carrascos carrascões e chavascais, coroas de vazante boqueirões mangas e fundões que eram ninhos de geada, espriados pancadas pedrais funis bocainas barroqueiras e rasouras, <b>todos esses</b> lugares, campeando nas ruínas dos conventos e na base dos cruzeiros pra ver si não

				achavam alguma panela com dinheiro enterrado. Não acharam nada.
33	204	XIII. A piolhenta do Jiguê	Mosquitos	E quando o piróscafo atravessou o estreito entre a parede da gruta e o bagual de bombordo a chaminezonada cuspiu uma fumaçada de pernilongos, de borrachudos mosquitos-pólvora mutucas marimbondos cabas potós moscas-de-ura, <b>todos esses</b> mosquitos afugentando os motoristas.
34	234	XV. A pacuera de Oibê	Faladores	A ruivor veio vindo veio vindo e era o bando de araras-vermelhas e jandaias, <b>todos esses</b> faladores, era o papagaio-trombeta era o papagaio-curraleiro era o periquito cutapado era o xará o peito-roxo o ajuru-curau o ajuru-curica arari ararica araraúna araraí araguaí arara-taua maracanã maitaca arara-piranga catorra teriba camiranga anaca anapura canindés tuins periquitos, <b>todos esses</b> , o cortejo sa-rapintado de Macunaíma imperador.
35	252-253	XVI. Uraricoera	Peixes	Mais pra diante fez que nem tinha reparado e veio muito peixe, veio pirandira veio pacu veio cascudo veio bagre jundiá tucunaré, <b>todos esses</b> peixes e Jiguê voltou carregado pra tapera depois de esconder a cabaça na raiz do cipó. (...) Isso vieram muitos peixes, veio acará veio piracanjuba veio aviu gurijuba piramutaba mandi surubim, <b>todos esses</b> peixes. Macunaíma atirou a cabaça por aí, na pressa de matar todos os peixes, cabaça caiu numa lapa e juque! mergulhou no rio.

36	259		Alimentos	O herói não maliciou nada. Estava padecendo de fome porém a sombra não deixava ele comer. Tudo o que Macunaíma pegava ela engolia, tamorita mangarito inhame biribá cajuí guaimbê guacá uxi ingá bacuri cupuaçu pupunha taperebá graviola grumixama, <b>todas essas</b> comidas do mato.
37	264		Cabeças peladas (urubus)	No outro dia o boi estava podre. Então vieram muitos urubus, veio o urubu-camiranga, veio o urubu-jeregua o urubu-peba o urubu-ministro o urubutinga que só come olhos e língua, <b>todos esses</b> cabeças-peladas e principiaram dançando de contentes.
38	271, 277	XVII. Ursa maior	Plantas	Daí a pouco vieram vindo no pelo da aguinha as sementes do milho cururuca, o fumo, a maniveira, <b>todas essas</b> plantas boas. (...) Arrancou uma montanha de timbó de açacu de tingui de cunambi, <b>todas essas</b> plantas e envenenou pra sempre o lagoão.

Fonte: Mário de Andrade (2022, grifos nossos).

## 6. Bibliografia

AIRA, César. **Sobre a arte contemporânea**. Tradução de Victor da Rosa.

Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018.

ALVES, Castro. “Saudação a Palmares”. Disponível em:

<[https://pt.wikisource.org/wiki/Sauda%C3%A7%C3%A3o\\_a\\_Palmares](https://pt.wikisource.org/wiki/Sauda%C3%A7%C3%A3o_a_Palmares)>. Acesso em: 23 set. 2025.

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. **A máquina performática: a**

literatura no campo experimental. Tradução de Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco (Entrecríticas), 2017.

AMADO, Raymundo. **Apocalipopótase** [vídeo]. Arte no Aterro. Rio de

Janeiro: MAM, 1968. Disponível em: <<https://youtu.be/a3sR0W978sM>>. Acessado em 08/07/2019.

ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. Ed. crítica de Diléa Zanotto

Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1987.

ANDRADE, Mário de. A escrava que não é Isaura (1925). In: \_\_\_\_\_.

**Obra imatura**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

ANDRADE, Mário de. **A escrava que não é Isaura**. São Paulo, 1925.

Disponível em: <<https://share.google/khqhvSqTHuoBdeojO>>. Acesso em 23 set. 2025.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo:

Martins; Brasília: INL, 1974.

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Ed.

Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.

- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre música brasileira**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: herói de nossa gente (1922-1924). Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.
- ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.
- ANGLADA, Carolina. "A máquina performática", Gonzalo Aguilar e Mario Cámara. **eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics**, [S. l.], n. 10, 2018. Disponível em: <<https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/216>>. Acesso em: 24 set. 2025.
- ANTELO, Raúl. Macunaíma e a ficção de fronteira. **Arca: Revista Literária Anual**, n. 1, Florianópolis, 1993.
- ANTELO, Raúl. Macunaíma: apropriação e originalidade. In: ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Edição crítica de Telê Porto A. Lopez. Paris/São Paulo: Archivos/Unesco/CNPq, 1988.
- ANTELO, Raúl. *Na ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo/Brasília: Hucitec/INL/Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.
- ANTELO, Raúl. Visão e pensamento. Poesia da voz. **Crítica e ficção, ainda**. Florianópolis: Pallotti, 2006.
- ARBEX, Márcia (org.). **Poética do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2006.

- AVANCINI, José Augusto. O conceito de simultaneidade na poética de Mário de Andrade: breve análise de “A escrava que não é Isaura” e de alguns poemas produzidos entre 1922/30”. **Estudos Ibero-Americanos** 13, n. 1, p. 37–70, dez. 1987. Acessado em mar. 2024. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/iberoamericana/article/view/30473>>.
- BARTHES, Roland. “Da obra ao texto”. Tradução de Mario Laranjeira. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. **Image Music Text**. Tradução e organização de Stephen Heath. Nova York: Fontana Press, 1977.
- BASBAUM, Ricardo. Cica & sede de crítica. BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 15-30.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- BIENAL DE CURITIBA. **Poema-processo**: a última vanguarda [exposição]. Curadoria de Adolfo Montejo Navas. Curitiba: Museu Municipal de Arte/14ª Bienal de Curitiba, 10 out. 2019-1º mar. 2020.
- BOSI, Alfredo. O movimento modernista de Mário de Andrade. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 9, n. 7, p. 296–301, 2004. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/lis/article/view/25426>>. Acesso em: 24 set. 2025.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.



CADÔR, Amir Brito. Coleção especial: livros de artista na biblioteca. **PÓS:**

**Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG,**

[S. l.], p. 24–32, 2012. Disponível em:

<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15427>.

Acesso em: 21/11/2022.

CADÔR, Amir Brito. Bibliotecas, catálogos e coleções. **Informação &**

**Informação**, v. 20, n. 2, p. 205-213, 2015.

CÂMARA, Mário; KLINGER, Diana; PEDROSA, Celia; WOLFF, Jorge.

(Org.). **Indicionário do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora

UFMG, 2018.

CAMARA, Rogério. **Poesia/poema**. In: \_\_\_\_\_ e MARTINS, Priscila

(orgs.). Wladimir Dias-Pino: poesia/poema. Brasília: Estereográfica,

2015, pp. 13-17.

CAMARA, Rogério; MARTINS, Priscila (orgs.). **Wladimir Dias-Pino:**

poesia/poema. Brasília: Estereográfica, 2015.

CAMPESATO, Lilian. **Vidro e martelo**: contradições na estetização do

ruído na música. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São

Paulo, 160 p.

CAMPOS, Augusto de. **Poesia concreta**: um manifesto, 1956. Disponível

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

Acessado em: 10 out. 2020.

CAMPOS, Augusto de. **Viva vaia – Poesia 1949-1979**. São Paulo: Ateliê

Editorial, 2014.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta. Textos Críticos e Manifestos (1950-1960).**

São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta. Textos Críticos e Manifestos (1950-1960).**

São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

CAMPOS, Augusto de; PLAZA, Julio. **Poemobiles.** São Paulo: Augusto de Campos e Julio Plaza, 1974.

CAMPOS, Haroldo de. A poética do aleatório. In: \_\_\_\_\_. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios.** São Paulo: Perspectiva, 1969, pp. 15-34.

CAMPOS, Haroldo de. **Morfologia do Macunaíma.** São Paulo: Perspectiva, 1973.

CANARINOS, Ana Karla. A viagem das ideias ao Brasil e o regionalismo de Torto Arado. **Remate de males**, v. 43, 2023, p. 1-15.

CARRIÓN, Ulises. **El arte nuevo de hacer libros.** Archivo Carrión I. Organizado por Juan J. Agius; traduzido por Heriberto Yépez. Cidade do México: Tumbona, 2012.

CARVALHO, Lilian Escorel de. **A revista francesa L'Espirit Nouveau na formação das ideias estéticas e da poética de Mário de Andrade.**

Tese de doutorado. São Paulo, Universidade de São Paulo, 372 p.

CASA NOVA, Vera. O mais simples poema a ver: Ave e Solida. Belo Horizonte. **O eixo e a roda**, v. 13, 2006, pp. 150-154.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. O medo dos outros. **Revista de Antropologia**, São Paulo, Brasil, v. 54, n. 2, 2011. Disponível em:

<<https://revistas.usp.br/ra/article/view/39650>>. Acesso em: 24 ago. 2025.

CAVALCANTE, Felipe Melo. **Enquanto passa**: reflexões sobre a transitoriedade do livro impresso. Brasília: PPG-Arte, Universidade de Brasília, 2016.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais**: filosofia da expressão vocal. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CELANT, Germano. **Book as Artwork 1960-1972**. 2. Ed. New York: 6 Decades, 2011.

CHRISTIN, Anne-marie. **A History of Writing – From Hieroglyph to Multimedia**. Paris: Flammarion, 2002.

CIRNE, Moacy. **A poesia e o poema do Rio Grande do Norte**. Natal: Fundação. José Augusto, 1979.

CIRNE, Moacy. Da poesia concreta ao Poema Processo (1975). In: NÓBREGA, Gustavo (org.). **Poema processo: uma vanguarda semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2017, p. 15-43.

CIRNE, Moacy. **Vanguarda: um projeto semiológico**. Petrópolis: Vozes, 1975.

CIRNE, Moacy; SÁ, Álvaro de. A origem do livro-poema. Petrópolis. **Revista de Cultura Vozes**, n. 65, abr. 1971, pp. 39-44.

CLÜVER, Claus. Intermedialidade. In: VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas (org.). **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**. Belo Horizonte, v.1 n. 2, nov. 2008.

- COELHO, Frederico. Hélio Oiticica e o desejo de livro. Rio de Janeiro. **O Percevejo**, vol. 6, n. 2, jul.-dez. 2014, pp. 113-127.
- COELHO, Frederico. **Livro ou livro-me**: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- COELHO, Frederico. Usos da voz na canção popular – apontamentos e hipótese. **Ipoteses**, Juiz de Fora, MG, v. 20, n. 1, p. 194-203, 2016.
- COUTINHO, Samara Mírian. **Um mercado de peculiaridades**: A Banca Tatuí e as estratégias de comércio e legitimação das casas editoriais do microcosmo gráfico-independente. Dissertação de Mestrado. Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2020.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloísa Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DERDYK, Edith (org.). **Entre ser um e ser mil**: o objeto livro e suas poéticas. Editora SENAC: São Paulo, 2013.
- DI LEONE, Luciana. **Poesia e escolhas afetivas**: edição e escrita na poesia. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- DI LEONE, Luciana. Y ahora que sí se escucha?: oralidad, colectivos y resistencias en la poesía contemporánea brasileña. **El Jardín de los poetas**. v. 1, 2019, p. 1-12.
- DIAS-PINO, Wladimir e SANTOS, João Felício dos. **A marca e o logotipo brasileiros**. Rio de Janeiro: Rio Velho, 1974.

DIAS-PINO, Wladimir. **Processo: linguagem e comunicação.**

Petrópolis: Vozes, 1971.

DIAS-PINO, Wladimir. **A ave.** Cuiabá: Edições Igrejinha. Coleção Neide de Sá, 1956.

DIAS-PINO, Wladimir. Entrevista com Wladimir Dias-Pino, poeta revolucionário. Entrevista com Eduardo Kac. **ARS**, v. 13, n. 26. São Paulo, dez. 2015, p. 6-56. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2015.106064>>.

Acessado em 1º out. 2020.

DIAS-PINO, Wladimir. **Numéricos.** Rio de Janeiro: Edição do autor, 1986.

DIAS-PINO, Wladimir. **O poema infinito de Wladimir Dias-Pino** [exposição]. Curadoria de Evandro Salles. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio (MAR), 1º mar. 2016.

DIAS-PINO, Wladimir. Uma radicalidade teimosa. Entrevista com Inês de Araujo, Regina Pouchain, Evandro Salles e André Sheik. **Concinnitas**, ano 18, v. 2, n. 31, dez. 2017.

DINIZ, Júlio. Música popular e literatura em diálogo: Mário de Andrade e as poéticas da palavra escrita e cantada. **Alea**, v. 12, n. 2, p. 288-307, jul.-dez. 2010.

DOLAR, Mladen. Política da voz. **Literatura e sociedade**, São Paulo, v. 19, 2014, p. 192-206.

DRUCKER, Johanna. **The Century of Artists' Books.** New York: Granary Books, 2004.

EPSTEIN, Jean. Le phénomène littéraire. **L'Espirit Nouveau**, Paris, 1921.

EXPOSIÇÃO Nacional de Arte Concreta (1. : 1956 : São Paulo, SP). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento80977/exposicao-nacional-de-arte-concreta-1-1956-sao-paulo-sp>>. Acessado em: 01 out. 2020. Verbetes da Enciclopédia.

FABIÃO, Eleonora. Performance e precariedade. OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de (org.). **A performance ensaiada**: ensaios sobre performance contemporânea. Fortaleza: Expressão, 2011, p. 63-86.

FABRIS, Anna Teresa; COSTA, Cacilda Teixeira da. **Tendências do Livro de Artista no Brasil** (catálogo de exposição). São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

FERNANDES, Frederico. (org.). **Oralidade e literatura**: manifestações e abordagens no Brasil. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2013, p. xi-xix.

FERRARI, Melodi. A produção contemporânea de arte impressa. **Vinco – Revista de Estudos de Edição**, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, 2023.

FERRARI, Melodi. Breve análise do sistema de arte impressa brasileiro. **Revista Estado da Arte**, vol. 1, n. 2, p. 107–117, 2020.

FERREIRA, Jerusa Pires. Vigília das oralidades. **Revista USP**, São Paulo, n. 69, p. 193-197.

FLUSSER, Vilém. **Los gestos: fenemonología y comunicación**. Barcelona: Editorial Herder, 1994.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Zahar: São Paulo, 2006.

- GALERIA SUPERFÍCIE. **50 anos Poema Processo: uma vanguarda semiológica** [exposição]. Curadoria de Gustavo Nóbrega. São Paulo: Galeria Superfície/Biblioteca Mário de Andrade, 21 out.-16 dez. 2017.
- GALVÃO, Dácio Tavares. **Da poesia ao poema: uma leitura do Poema-Processo**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2002.
- GARCIA, Angelo Mazzuchelli. A literatura e a construção de livros. Aletria. **Revista de estudos de literatura. Intermedialidade**. Belo Horizonte: CeL – Faculdade de Letras – UFMG, v.14, p.285-295, jul/dez. 2006.
- GARCIA, Luis Eduardo Veloso. Candido, Santiago e a macumba: possíveis leituras da “dialética da malandragem” e do “entre-lugar do discurso latino-americano” dentro do capítulo “Macumba”, de *Macunaíma*. **Revista de Letras**, v. 2, 2013.
- GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1986, 146 p.
- GOGAN, Jessica; MORAIS, Frederico. **Domingos da criação: uma coleta poética do experimental em arte e educação**. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017.
- GREMBECKI, Maria Helena. **Mário de Andrade e L’Esprit Nouveau**. São Paulo: IEB/USP, 1967.

- GUIMARÃES, Bernardo. **A escrava Isaura**. S/d. Disponível em: <[https://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=1775](https://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1775)>. Acesso em 23 set. 2025.
- GULLAR, Ferreira. “Manifesto Neoconcreto.” In: **1a. Exposição Neoconcreta** [catálogo]. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1959.
- GULLAR, Ferreira. **Antologia Crítica de Ferreira Gullar, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**. SILVA, Renato Rodrigues e MONTEIRO, Bruno Melo (orgs.). Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2015.
- HATHERLY, Ana. “A reinvenção da escrita”. In: HATHERLY, Ana; MELO E CASTRO, Ernesto M. (orgs.). **Po-Ex: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa**. Lisboa: Moraes Editores, p. 138-152, 1981.
- HOECK, Leo. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia (org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Pos-Lit/Fale/uFmg, 2006. p.167-190.
- IRISARRI, Victoria. **Fora do Eixo, dentro do mundo**: política, mercado e vida cotidiana em um movimento brasileiro de produção cultural. Tese de doutorado. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015, 194 p.
- KELLER, Sarah; PAUL, Jason N. **Jean Epstein**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2012.



LEMOS, Masé. À procura de um novo lirismo: Mário de Andrade. **Matraga**

- **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 27, 2010. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/matraga/article/view/26157>>. Acesso em: 23 set. 2025.

LOBO, Júlio César. A escritura e o processo: quatro notas sobre a Bahia.

**Revista de Cultura Vozes**, n. 70, ano 67, 1973, p. 70-74.

LOPEZ, Telê Ancona. O Macunaíma de Mário de Andrade nas Páginas de

Koch-Grünberg. **Manuscritica: Revista de Crítica Genética**, São Paulo, p. 151–161, 2013. DOI: 10.11606/issn.2596-2477.ip151-161. Disponível em:

<<https://revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177732>>. Acesso em: 24 ago. 2025.

LUDMER, Josefina. Literatura postautônomas 2.0. Disponível em:

<<http://www.loescrito.net/index.php?id=159>>.

LUDMER, Josefina. Literatura postautônomas. Disponível em>

<[http://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que\\_18.html](http://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que_18.html)>. Último acesso em maio de 2008.

LUDMER, Josefina. Temporalidades del presente. **Margens, márgenes**,

nº 2, Belo Horizonte, p. 1427, dez. 2002.

LUDMER, Josefina. **Aqui América latina**: uma especulação. Tradução de

Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MANOEL, Antonio. A música na primeira poética de Mário de Andrade. In:

DAGHLIAN, Carlos (org). **Poesia e música**. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 15-48.

MARIGHELLA, Carlos. Mini-manual do guerrilheiro urbano. Mimeógrafo, 1969. Disponível em:

<<https://www.marxists.org/portugues/marighella/1969/manual/>>.

Acesso em: 27 out. 2025.

MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MATTOS, Florisvaldo. **A comunicação social da Revolução dos Alfaiates**. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 1998.

MELIM, Regina. Exposições impressas. In: DERDYK, Edith (org.). **Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas**. Editora SENAC: São Paulo, 2013.

MELLO E SOUZA, Gilda de. **O tupi e o alaúde**: uma interpretação de *Macunaíma* (1979). São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

MENDONÇA, Antônio Sérgio; SÁ, Álvaro de. **Poesia de vanguarda no Brasil**. Rio de Janeiro: Antares, 1983.

MENEZES, Philadelpho. Experimental Poetics Based on Sound Poetry Today. **Visible Language**. n. 35.1, Cincinnati, 2001, p. 64-75.

MERQUIOR, José Guilherme. A criação do Livro da Criação. In: AMARAL, Aracy A. (org.). **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

MITCHELL, W. J. T. There Are No Visual Media. **Journal of Visual Culture**, 4(2), 2005, p. 257-266. Disponível em

<<https://doi.org/10.1177/1470412905054673>>. Acesso em 23 set. 2025.

MIZRAHI, Mylene. “É o beat que dita”: criatividade e a não-proeminência da palavra na estética Funk Carioca. **Desigualdade & Diversidade**, Rio de Janeiro, n. 7, jul-dez 2010, p. 175-204.

MORAIS, Fábio. **Sabão**. Florianópolis: Parêntesis, 2018.

MORAIS, Frederico. “Apocalipopótese no Aterro: arte de vanguarda levada ao povo”. Diário de Notícias. Segundo Caderno. Rio de Janeiro, 26 de julho, 1968. In: GOGAN, Jessica; MORAIS, Frederico. **Domingos da criação: uma coleta poética do experimental em arte e educação**. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017.

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”. **Revista de Cultura Vozes**, n. 64, jan.-fev., 1970, pp. 45-59.

MORICONI, Italo. Demarcando terrenos, alinhavando notas (para uma história da poesia recente no Brasil). **Travessia**, Florianópolis, n. 24, 1992, p. 17-33.

MUNIZ JR., José de Souza. “É dia de feira”: a cena dos microeditores na cidade de São Paulo. **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, n. 40. Curitiba: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2017.

MUNIZ JR., José de Souza. Desempenhar um papel, causar uma impressão: vetores sociotécnicos no espaço ampliado da publicação independente. **Revista Sociedade e Estado**, vol. 34, n.1, 2019.

- MUNIZ JR., José de Souza. **Girafas e bonsais: editores independentes na Argentina e no Brasil (1991-2015)**. Tese de doutorado. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2016.
- NANCY, Jean-Luc. **À escuta**. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.
- NASCIMENTO, Roberta Marques do (Roberta Estrela D’Alva). **Vocigrafias**. Tese de doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 304 p.
- NAVAS, Adolfo Montejo. Iconologia aforística: equilíbrismo e intervalo dos poemas-conceito. In: **Circuladô** (Dossiê Wladimir Dias-Pino). São Paulo: Casa das Rosas, n. 6, 2017, pp. 9-14.
- NAVAS, Adolfo Montejo. Arte em livros. In: DERDYK, Edith (org.). **Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas**. Editora SENAC: São Paulo, 2013.
- NETO, Torquato. “Espaço partido ao meio, meia oito”. Rio de Janeiro, 4 mar. 1972. In: PIRES, Paulo Roberto (org.). **Torquatália: Geléia Geral: Obra reunida de Torquato Neto**. vol. II. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- NÓBREGA, Gustavo (org.). **Poema processo: uma vanguarda semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- NODARI, Alexandre. A metamorfologia de *Macunaíma*: notas iniciais. **Crítica Cultural – Critic**, Palhoça, v. 15, n. 1, p. 41-67, jan.-jun. 2020.
- OLIVEIRA, Bernardo. “A dança vem antes. a música ‘olha’ e toca”: a palavra percussiva na canção brasileira. **Suplemento Pernambuco**, Recife, 2020, s/p. Disponível em

<<http://suplementopernambuco.com.br/artigos/2600-a-dan%C3%A7a-vem-antes-a-m%C3%BAsica-olha-e-toca-1%C2%AA-parte-de-ensaio-sobre-a-palavra-percussiva.html>>. Acesso em: 7 abr. 2021.

OSORIO, Luiz Camillo. Entre o ler e o ver: a forma-livro na arte de nosso século e seu desdobramento na arte brasileira contemporânea: Waltercio Caldas e Artur Barrio. In: SUSSEKIND, Flora e DIAS, Tânia (orgs.). **A historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuseio ao hipertexto**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004.

PEREIRA, Vinícius Carvalho. Silva Freire: o barroco na poesia visual do cerrado brasileiro. **Caligrama: Revista de Estudos Românicos**, [S. l.], v. 23, n. 1, p. 99–120, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/30128>> . Acesso em: 24 set. 2025.

PERLOFF, Marjorie e DWORKIN, Craig (orgs.). **Poetry of Sound / Sound of poetry**. Chicago: The University Chicago Press, 2009, 352 p.

PLAZA, Júlio. **O livro como forma de arte (II)**. São Paulo: Arte em São Paulo, n. 7, mai. 1982b.

PLAZA, Júlio. **O livro como forma de arte (I)**. São Paulo: Arte em São Paulo, n. 6, abr. 1982.

PLAZA, Júlio. **O livro como forma de arte**. Arte em São Paulo, nº 6, abril, 1982.

PLAZA, Júlio. **Videografia em videotexto**. São Paulo: Hucitec, 1986.

PORRÚA, Ana María. **Caligrafía tonal**: ensayos sobre poesía. Buenos Aires: Entropía, 2011, 380 p.

PROJETO PUBLICADORES. **Entre, à maneira de, junto a publicadores**. Versão online, 2016. Disponível em <https://projetopublicadores.wordpress.com/> Acesso em 29/03/2024.

RODRIGUES, Ricardo. **Autopublicação**. Canoas: Experimentos Impressos, 2019.

SÁ, Álvaro de. Poema Processo: uma nova leitura. In: NÓBREGA, Gustavo (org.). **Poema processo: uma vanguarda semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2017, p. 94-97.

SÁ, Álvaro de. **Vanguarda: produto da comunicação**. Petrópolis: Vozes, 1975.

SÁ, Neide. **Do poema visual ao objeto poema** [catálogo]. Texto de Mário Margutti. Rio de Janeiro: Lacre, 2014.

SALGADO, Marcus Rogério. Poesia e artes plásticas na obra de Neide Sá. **Revista Convergência Lusíada**, n. 34, jul-dez 2015.

SANTOS, Thadeu Rabelo Cecílio dos. **Usos da voz na poesia brasileira**: incursões no projeto Subcena. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2019, 131 p.

SAVAZONI, Rodrigo. **Los nuevos bárbaros**: la aventura política de Fora do Eixo. Caseros: RGC Libros; Buenos Aires: Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación, 2016.

- SILVA LEITE, Mário Cézar. **Literatura, vanguardas e identidades**: as brenhas do regionalismo. Cuiabá: Cathedral Publicações/Carlini e Caniato Editorial, 2015.
- SILVA, Renato Rodrigues da. A crítica de arte de Ferreira Gullar, e o debate da vanguarda no final dos anos 1950. Rio de Janeiro. **Prometeus**, n. 19, jan.-jun. 2016, pp. 1-43.
- SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do Livro de Artista**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.
- SILVEIRA, Paulo. **As existências da narrativa no livro de artista**. (Tese de doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- SILVEIRA, Paulo. A definição do livro-objeto. In: DERDYK, Edith (org.). **Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas**. Editora SENAC: São Paulo, 2013.
- SOUZA, Marcela Antunes de. **A experiência neoconcreta através do Livro da criação de Lygia Pape**. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Artes, São Paulo, 2020.
- SPARVOLI, Fabrício. Dois episódios petronianos em “Ci, Mãe do Mato”: um estudo de recepção dos clássicos em Macunaíma. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, v. 1, n. 89, p. e10702, 2024. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/rieb/article/view/232294>>. Acesso em: 24 set. 2025.
- SUSSEKIND, Flora. **A voz e a série**. Rio de Janeiro: 7Letras, 1998.

SUSSEKIND, Flora. Objetos verbais não identificados. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2013.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, 430 p.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Bogotá: Instituto Hemisfério de Performance e Política, 2012, 176 p.

TEJO, Cristiana Santiago. **A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil**: Aracy Amaral, Frederico Moraes, Walter Zanini. Tese de doutorado. Recife. Universidade Federal de Pernambuco, 2017, 261 p.

VARELLA, João. O editor e o mar: as estratégias dos publicadores contemporâneos. In: SANTANA, Letícia; MOREIRA, Renata; COUTINHO, Samara. (Org). **Cartografias da edição independente**. Editora Led, 2021.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Palavras e imagens em livros de artista. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, p. 82–103, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/48526>. Acesso em: 12 nov. 2023.

VOEGELIN, Salomé. **Listening to Noise and Silence**: Towards a Philosophy of Sound Art. Nova York/Londres: Continuum, 2010.

YÉPEZ, Heriberto. Geopolítica de la traducción: experimentalismos visuales (trilingües) en los años setenta en Ámsterdam. In: GUEDEA, Rogelio (org.). **Margen al centro: nuevas vertientes de la poesía**



**Iberoamericana contemporânea.** Oxford: Peter Lang, 2018, pp.35-61.

YÉPEZ, Heriberto. Ulises Carrión: El arte como estrategia cultural (y más allá). CARRIÓN, Ulises. **Lilia Prado Superestrella (y otros chismes)**. Cidade do México: Tumbona, 2014, p. 225-266.

ZANINI, Walter. **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

ZULAR, Roberto. No fluxo dos recados: sobredeterminação e variações ontológicas em “O recado do morro” de Guimarães Rosa e A queda do céu de Kopenawa e Albert. **Crítica Cultural – Critic**, Palhoça, v. 15, n. 1, p. 19-39, jan.-jun. 2020.

ZULAR, Roberto. O núcleo pivotante da voz. **Cadernos da Tradução**, Florianópolis, v. 39, 2019, p. 372-402.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Educ, 1997, 321 p.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Ubu, 2018, 112 p.