



abralic  
experiências literárias textualidades contemporâneas

## A PRESENÇA DA POESIA VISUAL EM CAPAS DE DISCO BRASILEIRAS (1969-2013)

Aïcha A. de Figueiredo Barat<sup>1</sup> (PUC-Rio)  
Julio César Valladão Diniz (PUC-Rio)

**RESUMO:** Esta comunicação pretende mostrar como, a partir dos anos 70, a presença da poesia visual marcou algumas capas de disco icônicas. É interessante notar como, para além de ser simples invólucro de discos, a capa é terreno fértil para a expressão artística de uma poesia visual enquanto parte de um projeto musical maior, que se apropria de fortes simbologias e identidades. A construção de uma plasticidade poética é consequência direta da influência das vanguardas europeias. A isso se aliam grandes marcos da visualidade poética brasileira (*poema visual; teoria do não objeto; poema espacial*). Todos esses marcos influenciaram uma geração de capistas que atuaram no auge da expansão do mercado fonográfico, quando vendas astronômicas permitiram a feitura de capas especiais, com encartes e desdobramentos. Esta apresentação abordará capas que deram destaque especial à visualidade da palavra e ao gesto poético contido no manuseio do objeto-invólucro (como *Milagre dos peixes*, de Milton Nascimento; *Barra 69*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil; *Índia e Fa-Tal*, de Gal Costa; *Cores, nomes, UNS e Transa*, de Caetano Veloso; *Nós*, de Marcelo Camelo; e *Cavalo*, de Rodrigo Amarante).

Palavras-chave: Música popular. Capa de disco. Poesia visual. Poéticas. Indústria fonográfica.

O Brasil é um país onde a música age como uma das mais fortes e abrangentes expressões da cultura e também como mediador social. O disco foi, durante muito tempo, um ponto crucial no processo de comunicação do artista com o grande público, foi um produto consumido pelos mais diversos segmentos da população até meados dos anos 1990. Todavia, nem sempre o cuidado estético com as capas foi uma questão para as gravadoras. Foi somente no encalço de uma série de modernizações que o país atravessou nos anos 1950 que ocorreram transformações fundamentais para a comunicação das capas de disco. No Brasil, com o advento da bossa nova e, depois, do tropicalismo e da grande inventividade das capas concebidas pelo *designer* e poeta Rogério Duarte, um pontapé foi dado em direção às múltiplas possibilidades do quadrado do LP.

---

<sup>1</sup> Bolsista FAPERJ nota 10

É interessante notar como, para além de ser simples invólucro de discos, a capa é um canal, um suporte que serve para a convergência de diferentes linguagens. Ela é uma embalagem industrial, pensada para acompanhar um produto de arte, que é a música. Assim sendo, foi um lugar privilegiado no qual artistas gráficos, artistas plásticos, fotógrafos e poetas puderam inserir seus trabalhos e foi uma oportunidade para eles trabalharem e veicularem ideias. Isso ocorreu num momento em que a cena musical não se separava tanto da cena das artes plásticas. Nos casos que veremos adiante, a capa aparece como terreno fértil para a expressão artística de uma poética visual, reforçando o caráter “biscoito fino” da música popular.

As capas e os encartes apresentados aqui exploram a ligação entre imagem e palavra. Ao analisarmos a incorporação de poemas visuais e novas poéticas nas capas de disco, observamos um novo modo de fazer capa e um novo suporte para o texto. O diálogo da poesia com outras linguagens já era notado nas vanguardas europeias do início do século XX. Como aponta Maria do Carmo de Freitas Veneroso:

[...] a poesia tem se encaminhado na direção de um diálogo com outras linguagens, podendo ser citado como a principal referência o poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Stéphane Mallarmé, que instaura a exploração de recursos visuais na poesia moderna. (VENEROSO, 2010, p. 35).

A construção de uma plasticidade poética não é consequência direta somente da influência das vanguardas russas, da liberdade dos caligramas de Guillaume Apollinaire e do *coup de dés* de Stéphane Mallarmé, é também dos papéis colados de Georges Braque e Pablo Picasso, das colagens de Max Ernst e, ainda, de trabalhos de Kurt Schwitters, nos quais, como aponta Vera Casa Nova (2008, p. 82), “a letra na tela fazia seu percurso de imagem”. Nos casos que veremos a seguir, há uma interação entre escrita e visualidade. As letras, o aspecto gráfico, recuperam a música e a canção e se remetem a elas por meio da imagem. São exercícios de invenção que revelam, pelas capas, novas possibilidades gráfico-visuais. Nessa lógica, a embalagem passa a ser suporte.

No disco *Barra 69*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, gravado ao vivo no teatro Castro Alves em 1969 – e lançado em 1971 pelo selo alternativo Pirata, da Philips, criado por Nelson Motta –, uma solução bastante original foi desenvolvida no interior da capa, feita por Oscar Ramos e Luciano Figueiredo. Ao abri-la, vemos três faixas com os dizeres: “Viva a rapaziada”, trecho de texto assinado por Veloso no programa do *show*, no qual ele retoma Oswald de Andrade em *Serafim Ponte Grande*; “Tela e palco”,

trecho da letra de *Cinema Olympia*; e “Tanto faz no Sul como no Norte”, trecho da canção *Alfômega*, de Caetano Veloso. Temos aqui uma capa que se abre e faz uma ponte entre o aspecto gráfico e o conteúdo do disco.

A valorização do poder da palavra escrita, assim como a visualidade da palavra, é pensada em elos com as canções contidas no disco. A construção de uma plasticidade poética, como dito anteriormente, é consequência direta da influência das vanguardas europeias. No Brasil, como aponta Haroldo de Campos, Oswald de Andrade libera a poesia do

[...] vício retórico nacional [...]: a poesia “pau-brasil” de Oswald [...] caracteriza-se pela linguagem reduzida, pela extrema economia de meios, pela intervenção surpreendente da imagem direta, do coloquial, do humor. [...] [São] cápsulas de linguagem viva, colhidas no cotidiano, dotadas de alta voltagem lírica e frequentemente providas de agudo gume crítico. (CAMPOS, 1977, p. 292).

Não é de se estranhar também que esses jogos poéticos sejam transpostos para a capa. Segundo Haroldo de Campos (1977, p. 304), “[...] a experiência de Caetano e Gil na música popular brasileira parece dar uma nova dimensão prática a esse mesmo problema [da transposição do oral para o escrito], revertendo para a oralidade as técnicas de uma poesia partitural e tipográfica”. A isso se alia a invenção, pelos concretos, do *poema visual* (irmãos Campos e Décio Pignatari), da *teoria do não objeto* (Ferreira Gullar) e do *poema espacial* (Wladimir Dias-Pino). Todos esses marcos citados reforçam a importância das relações entre imagem e escrita, desaguando no *verbivocovisual*. Essas influências constituíram uma espécie de *paideuma* e exerceram grande influência sobre a geração que concebeu a icônica revista *Navilouca* – da qual fizeram parte Oscar Ramos, Luciano Figueiredo e Waly Salomão, figuras relacionadas e envolvidas com as capas tratadas ao longo deste estudo.

Ainda nos anos de 1971, os mesmos Oscar Ramos e Luciano Figueiredo executaram o cenário do *show Gal Fa-Tal – A todo vapor*, de Gal Costa, com direção artística de Waly Salomão. No palco viam-se duas grandes faixas-poemas de Waly – *Violeto* e *Fa-Tal* –, que mostravam a palavra escrita em toda sua potência e força. Ambas foram retomadas na capa do disco e apareceram com outros dizeres escolhidos pelo próprio Waly. Eles compunham uma espécie de *foto-poema-novela* criada por Waly, por Ramos e por Figueiredo: “Rolê”, da música *Dê um rolê*, dos Novos Baianos; “Pérola Negra, te amo, te amo”, de *Pérola Negra*, de Luiz Melodia; “Máscara do mal secreto”, em referência a *Mal secreto*, canção de Waly e Macalé; o poema *Violeto* (“Ver

de novo/ Vejo o novo/ Vejo Violeto”); “Luz/ Sol/ Que brilha me aquece e me queima”, em referência a *Luz do sol*, de Waly; “Fruta gogoia”; “Como 2 e 2 são cinco”, em referência a *Como dois e dois*; “Necessário viração”, em referência a *Antonico*; e “Boca microfone mão violão”, em referência à fotografia de Ivan Cardoso. Há inúmeras menções ao *show* – inclusive a seu cenário – e ao disco *Fa-Tal* na coluna *Geleia geral*, de Torquato Neto, que mostram o impacto que essas concepções tiveram na época:

Bobões da imprensa “especializada” e bobões cegos-surdos não compreendem as palavras-destaque de Waly e Luciano, do que se utilizam para demonstrar ignorância e insensibilidade profundas a respeito de todas as novas formas da poesia, da imagem e do canto. Querem explicações. Esses bobões não contam nada. O *show* é simples e, por isso mesmo, complexo. (NETO, 1973. p. 113).

Ainda em sua coluna *Geleia geral*, Torquato agradecia ao poeta Waly Salomão por tê-lo feito recuperar a fé nas palavras:

Ao poeta Waly Sailormoon estou devendo a fé que eu já havia esquecido. Mas eu nunca disse pra ninguém e digo logo desta vez: era um grilo zumbindo e eu não acreditava mais que as palavras pudessem me servir de nada. FATAL e VIOLETO, palavras-destaque no *show GAL, by Waly*, desfizeram meu absurdo encantamento pelo grilo. Não é nada daquilo é o mesmo de sempre: *tudo* é perigoso, divino, maravilhoso. E as palavras, eu aprendi novamente, não são armas inúteis. (NETO, p. 139, 1982).

Vê-se, portanto, que a originalidade do uso das palavras no cenário do *show*, e, posteriormente, na capa do disco, foi um feito extremamente original, digno do destaque dado pela mídia da época.

Em 1973, em *Índia*, disco seguinte de Gal Costa – cujo *show* também teve direção artística de Waly Salomão –, vemos no interior da capa as palavras-destaque “Sangue tupi” e “Pique”, tiradas das canções *Índia* (J.A. Flores; M.O. Guerrero; versão: José Fortuna) e *Da maior importância* (Caetano Veloso), respectivamente. As palavras-destaque criadas por Waly aparecem na parte interna da capa executada por Edinício Ribeiro, com fotos de Gal Costa tiradas por Antônio Guerreiro e Mário Luiz Thompson. Assim como a capa de *Fa-Tal*, a de *Índia* mostra uma conceituação do espaço gráfico como espaço de organização do poema.

Ainda explorando a importância da poesia visual na plasticidade da época, notemos que, no mesmo ano de 1973, Tom Zé lançou seu disco *Todos os olhos*. Não só a capa tinha autoria do poeta concreto Décio Pignatari, de Marcos Pedro Ferreira e de Francisco Eduardo Andrade, como o encarte também continha o poema visual *Olho por*

*olho* (1964), de Augusto de Campos, o que reforçava a influência dos concretos sobre o grupo baiano – do qual faziam parte Tom Zé, Gilberto Gil, Gal Costa e Caetano Veloso – também no âmbito visual.

O poeta Waly Salomão intitulou inúmeros discos de Maria Bethânia: *Mel*, *Talismã*, *Alteza* e *Olho d'água* – que são também títulos de canções encomendadas a Waly por Bethânia e musicadas por diversos parceiros. O fato dos títulos dos discos provirem de poemas musicados de Waly Salomão é de extrema importância, pois é o impacto e a força da palavra que estão em jogo. Diz-se que Bethânia convocava Waly e ele já ficava nervoso, pois sabia da responsabilidade de intitular os discos. Em duas dessas capas podemos ver que uma atenção maior é dada à visualidade da palavra escrita. Assim como vemos na capa de *Índia* e *Fa-Tal*, é a palavra minimalista e violenta que entra em cena. Não por acaso as capas em questão foram feitas por Ramos e Figueiredo.

O disco *Talismã* tem a canção/poema-título dedicado ao *talismânico* trio de poetas Noigandres. *Talismã*, como título, é constituído por uma tipografia dourada e labiríntica – atravessando o peito da cantora, a palavra forma um labirinto dourado em toda a capa. Já a capa de *Alteza* cria um mapa poético dos *topoi* importantes que aparecem na canção homônima, de Waly Salomão: o rio Subaé, o rio Sergimirim, entre outros. No encarte lemos trechos da canção *Alteza*, como “[...] abraça a todos os lugares [...]” e “[...] que no meu sangue ecoa [...]”. Aqui, assim como em Mallarmé, o campo gráfico é o campo da página. Poemas se fazem com palavras e com ideias, e a tipografia se funde com símbolos do imaginário da canção.

Alguns anos depois, Ramos e Figueiredo executariam a capa de *Respire fundo* (1978), disco de Walter Franco cuja capa também é muito influenciada pela poesia visual e por jogos poéticos. O encarte apresenta fotografias (feitas por Ivan Cardoso) de letras boiando na superfície de uma piscina, num jogo lúdico e poético que revela o lado material da palavra e usa uma estratégia que consiste em “[...] ressaltar a materialidade da linguagem, exibir a planaridade da imagem e, principalmente, instaurar uma *zona experimental* que já não é palavra nem imagem e sim a dos *sinais [sic] [...]*” (AGUILAR, 2009, p. 48). Assim, esse encarte estabelece uma fenda entre palavras ditas e imagens representadas. Além disso, na contracapa, vemos um *trompe l'oeil*, um jogo de distorção nas letras do título do disco; sua leitura só é possível com a inclinação da capa na diagonal e exige, portanto, um gesto por parte de quem a manipula. As letras

estão alongadas como o longo tempo de inspiração ditado por *Respire fundo*. A capa, nesse caso, acessa a materialidade do tátil e do visual.

Outra capa que apresenta um jogo tipográfico e poético interessante é *Uns* (1983), de Caetano Veloso. Ali o título, criado por Oscar Ramos a partir de um único módulo curvo, forma a palavra *uns* – uma maneira de pensar poeticamente a unicidade da palavra e manifestá-la por sua tipografia.

Talvez a capa que tenha explorado de forma mais rica não só o gesto poético, mas também a poesia visual, seja *Cores, nomes* (1982), de Caetano Veloso. Essa capa trabalha constantemente um jogo do dentro e do fora com estratégias de encaixe e sobreposição. Há presença de jogos tipográficos, jogos de espelho. Onde se lê *cores*, uma tipografia branca; onde se lê *nomes*, uma tipografia colorida. Um jogo duplo do encarte com o envelope interior revela formas de letras vazadas, recortadas da capa, onde se leem trechos da canção *Trem das cores* na forma de poemas visuais. Não é por acaso que os artistas se apropriam tanto da canção mais visual do disco, uma viagem de trem retratada apenas pela memória das cores. Esse conjunto de poemas que podem se movimentar compõe a capa como um *poema-objeto*. Nenhuma dessas estratégias é gratuita. O trunfo dessa capa é justamente ecoar o conteúdo do disco: há uma correspondência entre canções e representações gráficas, que exploram ao máximo as possibilidades do suporte-invólucro e da palavra.

Em *Cores, nomes*, além de todos os jogos poéticos descritos, lança-se mão, ainda, de uma estratégia muito original, pois a manipulação da capa<sup>2</sup> viabiliza o abraço, o beijo, o encontro entre pai e filho – uma referência à faixa *Ele me deu um beijo na boca* e uma homenagem ao pai de Caetano, que viria a falecer em 1983. O gesto utilitário de tirar um disco de sua embalagem e colocá-lo nela se torna aqui um gesto poético potente. A importância do gesto dá movimento à imagem estática e faz alusão também ao cinema – grande influência da poesia concreta. Nisso a capa lembra os trabalhos de interação do participante com a obra, vistos nos neoconcretos. Poderíamos dizer que é uma capa que põe em prática o “exercício experimental da liberdade”, mote proferido pelo crítico Mário Pedrosa (1986, p. 308). A capa torna-se, ao mesmo tempo, suporte e objeto artístico que é possível ter em casa.

---

<sup>2</sup> O disco *Cores, nomes* é composto de capa, envelope interior e encarte. Até mesmo a parte interior do disco é impressa, pois ocorre, assim, o jogo de dentro/fora, encontro/desencontro, viabilizado pelo gesto poético de quem manipula a capa.

Outras abordagens poéticas da capa por meio do gesto participativo podem ser vistas em *Transa* (1972) e *Milagre dos peixes* (1973). O disco *Transa* tem sua capa concebida por Álvaro Guimarães e planejada por Aldo Luiz. Temos aqui um *discobjeto* tridimensional: são três faces que se desdobram para formar um prisma. A economia da arte – toda em preto, vermelho e prata –, assim como o aspecto geométrico do *discobjeto*, lembra criações concretas e neoconcretas, como os *poemóviles* (1968), de Augusto de Campos e Julio Plaza González, e *Não* (1958), de Ferreira Gullar. Flechas que contêm fotografias do rosto de Caetano indicam o sentido correto de montagem do objeto poético.

Feita por Noguchi e Ronaldo Cientista, a capa de *Milagre dos peixes*, de Milton Nascimento, trabalha o contraste do preto e branco na fotografia em *close* de uma mão. Ao desdobrar o encarte do disco, descobrimos que a mão nina um bebê; no verso vemos a figura de Milton ainda menino, vestido de marinheiro. Portanto, a mão estampada na embalagem é também a mão que embala a criança, o que cria um jogo subjetivo riquíssimo que se revela com o desdobramento da capa. O título, composto visualmente de forma circular, simboliza o ciclo da vida. Em contraponto à predominância do preto e branco, as folhas coloridas contendo as fichas técnicas das músicas formam um arco-íris. O *layout* geral do disco lembra a letra da canção homônima, *Milagre dos peixes*: “[...] à natureza/ Telas falam colorido/ De crianças coloridas/ De um gênio, televisor/ E no andor de nossos novos santos/ O sinal de velhos tempos:/ Morte, morte, morte ao amor” ou, ainda, “Tenho em mim todas as cores/ Quando falo coisas reais”.

Enfim, com soluções poéticas que passam por diferentes formas de execução e experimentação, vemos que quase não há limites para explorar esse quadrado de 30x30 cm. A capa é um campo que não só reflete a visualidade de cada época como também provoca, por meio de seus projetos gráficos, leituras culturais de um dado momento. As capas se tornaram, portanto, uma tradução visual das propostas sonoras de uma determinada cena musical e artística. Deste modo, poemas e títulos que exploraram recursos tipográficos e outras formas geométricas foram aplicados às capas, extrapolando as fronteiras das páginas de livro. As capas podem conter discursos múltiplos e suplementares e serem atravessadas por eles. Observá-las, lê-las com mais atenção é compreender a cultura em diferentes momentos históricos, assim como iluminar debates pungentes na contemporaneidade. Adaptando a afirmação de Paul Klee (1979, p. 55): a arte de uma capa não reproduz o visível, ela torna visível, isto é, ela

coloca em evidência a influência da visualidade poética, que, de outra maneira, não estaria ressaltada.

Recentemente duas capas de disco retomaram a referência à poesia visual em sua concepção. Em *Sou/Nós*, de 2008, Marcelo Camelo usou um poema visual de Rodrigo Linares na capa, que brinca com a plasticidade gráfica da linguagem: posta de cabeça para baixo, o que se lê é *nós*, em vez de *sou*. Já em 2013, Rodrigo Amarante lançou *Cavalo*. A capa exhibe as letras das faixas do disco: as letras sobre o fundo branco acabam por criar espaços vazios de interpretação. Com o advento das vanguardas do século XX, o branco ganhou outra dimensão. Mallarmé inaugurou a semântica do espaço em branco, com a explosão gráfico-espacial de seu poema *Coup de dés*, no final do século XIX, reivindicando os brancos como espaçamento de leitura. Como aponta Anne-Marie Christin:

Tudo mudou no pensamento ocidental da escrita com o *Coup de dés* de Mallarmé. Pela primeira vez na nossa história, nós, como herdeiros do alfabeto, tomamos consciência do fato de que não dispúnhamos simplesmente, com esses signos, de um meio relativamente cômodo de transcrever graficamente nossa fala, mas de um instrumento complexo, duplo, ao qual era necessário reintegrar a parte visual – espacial – da qual ele havia sido privado, para restituir-lhe sua plenitude ativa de escritura. (CHRISTIN, 1955, p. 7 apud VENEROSO, 2010, p. 43-44).

Aqui a capa se desnuda, se torna encarte, miolo e um espaço de experimentação. Junto às letras, é a imagem de um disco que fala de espaço, de incompletude. No momento do lançamento do álbum, o próprio Amarante declarou:

[o disco remete ao] silêncio que serve para revelar aquilo que se quer ver, [e eu] não podia deixar de aplicar isso à arte. Além disso, o nome do disco é uma imagem, não há necessidade de dar ainda outra imagem. Eu quis que a arte fosse o menos direcional possível, o menos competitivo possível [*sic*], um contraste à gritaria de poluição visual. (AMARANTE, em entrevista de 19 nov. 2014, apud VASCONCELOS, 2014).

Esses dois exemplos mostram que, ainda que de maneira diferente, a visualidade da palavra segue contemporânea e importante para as poéticas visuais das capas de disco. Há um diálogo de linguagens que se tangenciam e se interpenetram: acredita-se que a capa seja justamente um desses meios, porosos, que não podem ser compartimentados. Ela está em um campo mais inespecífico, algo que Florencia Garramuño, em *Frutos extraños*, descreve ao ressaltar que “a arte das últimas décadas



teria abalado a ideia de uma especificidade do meio, que cada vez há mais arte multimídia ou o que poderíamos chamar de ‘arte inespecífica’ (GARRAMUÑO, 2014, p. 16). Ler uma capa como escrita artística é admitir que ela incorpora e abarca diferentes linguagens. Assistimos, no século XX, a um apagamento de fronteiras. Longe de ser apenas uma embalagem do suporte físico da obra musical, a capa é também uma representação, uma materialização da própria subjetividade do disco em si. Uma tentativa, por vezes, de capturar sua essência. “O século XX aprendeu a lição desses poetas e pintores e considerou o entrelaçamento das artes, os entreolhares e a reflexão sobre sua prática”, diz Vera Casa Nova (2008, p. 57). A capa foi e é mais um suporte possível para praticar a poesia visual, ela se tornou espaço de diálogo entre as artes, espaço onde “o poema e a imagem se roçam” (Casa Nova, 2008, p. 57).

### Referências

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira**: as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: EDUSP, 2005.

\_\_\_\_\_. **A tipografia e a fenda**. Ide (São Paulo), v. 32, n. 48, p. 44-49, jun. 2009.

AMARANTE, Rodrigo. **Cavalo**. 2013. 1 disco sonoro.

BASUALDO, Carlos (Org.). **Tropicália, a revolution in Brazilian culture**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BETHÂNIA, Maria. **Talismã**. Philips, 1980. 1 disco sonoro.

BETHÂNIA, Maria. **Alteza**. Philips, 1981. 1 disco sonoro.

CAMELO, Marcelo. **Sou/Nós**. 2008. 1 disco sonoro.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

\_\_\_\_\_. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In: MORENO, Cesar Fernandez. **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, EdUSP, 1974.

CASA NOVA, Vera. **Fricções: traço, olho e letra**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COSTA, Gal. **Fa-Tal**. Philips, 1971. 1 disco sonoro.

COSTA, Gal. **Índia**. Philips, 1972. 1 disco sonoro.

DIAS-PINO, Wladimir. **Wladimir Dias-Pino**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

FRANCO, Walter. **Respire fundo**. 1978. 1 disco sonoro.

GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. **Barra 69**. Philips, 1971. 1 disco sonoro.

KLEE, Paul. **Teoria del arte moderno**. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1979.

NAME, Daniela (Org.). **Diálogo concreto: design e construtivismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2008.

NASCIMENTO, Milton. **Milagre dos peixes**. 1973. 1 disco sonoro.

NETO, Torquato. (Org. Ana Maria Silva de Araújo Duarte e Waly Salomão). **Os últimos dias de Paupéria**. São Paulo: Editora Max Limonad, 1982.

PEDROSA, Mario; AMARAL, Aracy (Org.). **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

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

SALOMÃO, Waly. **Poesia total**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SOLT, Mary Ellen. **Concrete poetry**: a world view. Indiana: Indiana University Press, 1971.

VASCONCELOS, Livia. **As redescobertas de Rodrigo Amarante**. 19 nov. 2014. Disponível em: <<http://graciliano.tnh1.com.br/2014/11/19/as-redescobertas-de-rodrigo-amarante/>>. Acesso em: 10 out. 2016.

VELOSO, Caetano. **Transa**. Philips, 1972. 1 disco sonoro.

VELOSO, Caetano. **Cores, nomes**. Philips, 1982. 1 disco sonoro.

VELOSO, Caetano. **UNS**. Philips, 1983. 1 disco sonoro.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. A visualidade da escrita: a aproximação entre imagem e texto nas artes do século XX. In: ARBEX, Marcia; CASA NOVA, Vera. **Interartes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 35-57.

WILLIAMS, Emmet. **Anthology of concrete poetry**. Nova Iorque: Something Else Press, 1967.

ZÉ, Tom. **Todos os olhos**. Continental, 1973. 1 disco sonoro.