

UMA LEITURA DA POESIA CONCRETA BRASILEIRA À LUZ DA TEORIA DOS CAMPOS DE PIERRE BOURDIEU

Maria do Socorro Rodrigues Coêlho¹

RESUMO: Este artigo empreende um estudo dos conceitos basilares da “Teoria dos campos de produção cultural” de Pierre Bourdieu aplicado à produção da Poesia Concreta brasileira em sua experiência vanguardista nas décadas de 1950-60. Para contemplar esse objetivo, apresentamos alguns conceitos da teoria bourdiesiana: *campo*, *habitus*, *capital simbólico*, *instâncias de consagração*, *autonomização*, entre outros. A perspectiva de estudo dessa vanguarda considera a influência de aspectos internos e externos, conduzindo a uma visão crítica equilibrada e não extremista acerca da polêmica atuação da Poesia Concreta como arte experimental.

Palavras-chave: Poesia concreta. Pierre Bourdieu. *Campo*. *Habitus*. Autonomização. Vanguarda.

Alguns conceitos da “Teoria dos Campos” de Pierre Bourdieu

Bourdieu (1996, p. 243) explicita que a ciência das obras culturais supõe três

Mestre em Letras pela Ufpi, especialista em Literatura Brasileira pela Uespi, Licenciada em Letras-português pela mesma instituição. Atividades atuais: professora de Técnicas de Linguagem e Português Instrumental da FSA, coordenadora da Especialização em Linguística aplicada ao ensino de Língua Portuguesa na mesma IES, acadêmica do curso de Direito-fsa e professora de literatura da Uespi.



operações ligadas a três planos da realidade social: 1) a análise da posição do campo literário no seio do campo do poder, e de sua evolução no decorrer do tempo; 2) a análise da estrutura interna do campo literário: o universo que obedece às suas próprias leis de funcionamento e de transformação, ou seja, a estrutura das relações objetivas entre as posições que ocupam indivíduos ou grupos colocados em situação de concorrência pela legitimidade e 3) a análise da gênese dos *habitus* dos ocupantes destas posições, isto é, os sistemas de disposições que, sendo o produto de uma trajetória social e de uma posição no interior do campo literário, encontram, nessa posição, uma oportunidade mais ou menos favorável a atualizar-se.

Bourdieu defende ainda que a constituição de um campo (neste caso, o literário) seria a condição lógica prévia para a construção da trajetória social como uma série de posições ocupadas sucessivamente nesse campo por seus membros. Para tentarmos entender melhor a obra cultural e os planos da realidade social desta, analisemos o conceito de campo construído por Bourdieu:

O campo é uma rede de relações objetivas: de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo [...]. Cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições, ou, pelos sistemas das propriedades pertinentes, isto é, eficientes [...]. O campo literário é um campo de forças a agir sobre todos aqueles que entram nele, e de maneira diferencial, segundo a posição que aí ocupam (1996a p.261-2).

Assim, o *campo* é o espaço de lutas e de concorrências que tendem a conservá-lo ou a transformá-lo. É, pois, a luta, o princípio gerador e unificador desse sistema. Na visão bourdieusiana, as práticas sociais se dão dentro de um ambiente determinado a que o sociólogo francês denomina *campo*. Este seria um espaço estruturado a partir de posições de poder e trocas simbólicas entre seus integrantes. É possível compreendermos que o *campo* é o palco em que se desenrolam as inúmeras relações que constituem a estrutura social, onde, de acordo com Bourdieu, “dá-se o jogo”. Para que esse jogo se instaure é preciso que haja objetos em disputa e pessoas dotadas de *habitus*, todas prontas para conquistar posições e atuar no conhecimento e no reconhecimento das leis imanentes a esse jogo e dos objetos simbólicos (ou em disputa).

O *campo* surge na teoria bourdieusiana como uma configuração de relações socialmente distribuídas. Através das diversas formas de capital – no caso da cultura, o *capital simbólico* – os agentes participantes em cada campo são munidos com as capacidades adequadas ao desempenho das funções e à prática das lutas que atravessam. As relações existentes no interior de cada campo definem-se objetivamente, independentemente da consciência humana.

Ainda sobre a noção de *campo*, vale lembrar que esta é elaborada por Bourdieu a partir dos problemas de sociologia da literatura. É importante que conheçamos as razões que levaram esse sociólogo a estudar a sociologia da literatura. Observemos suas declarações:

São muitas as razões que me levaram a estudar a sociologia da literatura: queria mostrar que para fazer uma sociologia da produção literária, era preciso fugir à alternativa em que a ciência das obras culturais ainda está encerrada, com poucas exceções. Por um lado, o estudo interno ou, para falar como Cassirer após Schelling, tautegórico: tomamos a obra e a explicamos por si e em si mesma. Por outro, o estudo externo, alegórico, que cai no erro do curto-circuito ao relacionar diretamente as obras de uma época com a sociedade ou a economia, segundo o exemplo de Lukács, Goldman e toda essa tradição. Achei importante fazer uma mediação entre a sociedade e a obra (BOURDIEU, 2000, p. 31).

O que Bourdieu está explicitando é que, para compreender uma obra cultural, devemos compreender o campo de produção e a posição de seu autor nesse espaço, ou ainda, que há uma correspondência entre o espaço das obras em determinado momento e o espaço dos autores e das instituições que os produzem. As declarações bourdieusianas remetem ao aspecto que temos apontado deste a introdução deste artigo: o de que uma obra, no nosso caso, a produção da vanguarda concreta brasileira, precisa ser analisada a partir do pressuposto da mediação entre elementos intrínsecos e extrínsecos a esta obra, ou como prefere Bourdieu, mediação entre a sociedade e a obra.

A nossa opção de leitura da poesia concreta, alicerçados na “Teoria dos Campos” de Pierre Bourdieu, pauta-se na decisão de realizarmos uma análise equilibrada da atuação teórica e prática da vanguarda concreta brasileira. A teoria



em estudo, por meio dos seus conceitos basilares de *campo* e *habitus*, asseguramos uma visada crítica sobre a polêmica atuação da referida vanguarda, a partir da concepção bourdieusiana de que a ação subversiva da vanguarda, que desacredita as convenções em vigor, ou seja, as normas de produção e avaliação da ortodoxia estética, fazendo surgir como ultrapassados os produtos realizados segundo essas normas, encontra um apoio objetivo na “usura do efeito das obras consagradas” (BOURDIEU, 1996a, p. 290). Dessa forma, quando os líderes da poesia concreta elegem seus precursores a que denominam *paideuma* (James Joyce, Mallarmé, E.E. Cummings, Ezra Pound, Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto e outros), estão fazendo a *usura do efeito das obras consagradas*, reinventando-as.

A ação da vanguarda que, nas anunciadas palavras de Bourdieu, desacredita as convenções em vigor, é bem observada pela ruptura que a poesia concreta brasileira estabelece com a sua rival inicial, a “Geração de 45”. Ao construir um discurso que nega a legitimidade da produção simbólica representada pela tradição, os integrantes da vanguarda concretista instauram um processo de lutas no interior do campo de produção cultural da literatura, validando o princípio fundamental defendido na “Teoria dos Campos” bourdieusiana de que as “lutas no interior do campo de produção constituem o motor da mudança”. Muitas foram as lutas travadas entre a vanguarda concreta, suas dissidências e movimentos posteriores (Neoconcretismo, Poesia Práxis, Poema Processo, Tropicalismo).

Retomando a ideia de estudarmos a produção da poesia concreta a partir de determinantes intrínsecos e extrínsecos, trazemos à baila o posicionamento de Louis Pinto (2000). O autor, defendendo a concepção bourdieusiana de que os produtos culturais devem ser estudados a partir da mediação entre a sociedade e a obra, afirma que a noção de *campo* serviu para pôr fim a um dilema teórico. Este dilema pautava-se no fato de que para explicar os já mencionados produtos culturais (arte, literatura, mito, religião, ideologia etc) os críticos e analistas pareciam antes precisar escolher entre duas vias exclusivistas: o estruturalismo ou o marxismo. A análise estruturalista privilegiava os produtos dotados de coerência interna, subtraindo-os aos determinantes externos, enquanto a análise marxista caracterizava tais produtos pelas funções sociais que eles exerciam, notadamente as funções ideológicas.

O mesmo autor esclarece que na primeira vertente (a estruturalista) observamos a cumplicidade dos *habitus*: uns eruditos dotados de uma visão

intelectualista do mundo, ou seja, eles preferem ficar do lado do sentido, do conhecimento, da mensagem ou do texto. Outros, no caso os marxistas, valendo-se ao menos de uma visão realista do mundo, preferem ficar do lado das noções de poder, classe e relações entre classes. Aqui se faz necessário explicitar que esse maniqueísmo já passa a ser questionado e mesmo quebrado, a partir dos anos de 1980, o que se comprova por meio das reflexões expostas no parágrafo seguinte.

Que corrente poderia então explicar melhor os produtos culturais? O próprio Louis Pinto (2000, p. 76) apresenta-nos as limitações de cada uma dessas correntes: “os primeiros podem ser melhores na análise e desconstrução internas de bens geralmente nobres e prestigiosos e os últimos, na desmistificação desses bens”. As afirmações de Louis Pinto levam-nos a perceber que a obra cultural tratada nessa relação exclusivista de imanentismo estrutural ou análise de inspiração marxista sofre prejuízos.

Uma saída vantajosa para a análise dos produtos culturais encontra-se na “Teoria dos Campos” de Pierre Bourdieu (desenvolvida na França nos anos de 1970 e 1980, a partir do estudo da obra *A Educação Sentimental* de Gustave Flaubert) que parece promover um acordo entre as vertentes um tanto quanto adversárias. Esse acordo viabiliza a síntese desses pontos de vista opostos e traz uma contribuição específica para uma mesma totalidade complexa: a ordem do simbólico. A esse respeito, Louis Pinto esclarece que:

por um lado, é preciso que as formas simbólicas funcionem segundo uma lógica autônoma e que a função social de dominação se exerça adicionalmente (para usar um termo caro a Bourdieu); por outro, é preciso que a dominação consiga “exprimir-se” (segundo a terminologia leibniziana) dentro do próprio processo obedecendo a uma lógica autônoma (2000, p. 78).

Discutiremos agora o grau de *autonomia* do campo. Louis Pinto (2000) afirma que “a autonomia do campo é a própria condição de sua eficácia simbólica” (p. 81). Bourdieu (1996) concebe esta autonomia como possuidora de leis próprias – ressaltando a importância da oposição entre os dois campos: campo de produção restrita e campo de grande produção (p. 246). O mesmo autor vê a tensão entre arte e dinheiro, que estrutura o campo do poder, reproduzir-se no



interior dos campos de produção cultural na forma de oposição entre “arte pura”, pertencente ao campo de produção restrita, simbolicamente dominante, mas economicamente dominada (como a poesia, por exemplo), e a “arte comercial”, pertencente ao campo de produção em larga escala, simbolicamente dominada, mas economicamente dominante, a exemplo do romance popular, do jornalismo etc.

Para Bourdieu, portanto, é preciso aplicar o modo de pensar relacional ao espaço social dos produtores, ou seja, o “microcosmo” social onde as obras são produzidas. De acordo com a “Teoria dos Campos” deste sociólogo é o *habitus* que permite as tomadas de posição. Assim, o sociólogo francês assevera que:

a relação entre as posições e as tomadas de posição não tem nada de uma relação de determinação mecânica. Entre umas e outras se interpõe, de alguma maneira, o espaço dos possíveis, ou seja, o espaço das tomadas de posição [impulsionadas] por um certo *habitus* (BOURDIEU, 1996a, p. 265).

As tomadas de posição podem ser compreendidas como “as coisas a fazer”, movimentos a lançar, revistas a criar, adversários a combater, ou seja, as tomadas de posição são estabelecidas sempre com a idéia de “superar” ou de “superar-se”. Retomando a concepção de *habitus* construída por Bourdieu, temos que este *habitus* é o nosso sistema de esquemas de pensamento, de percepção, de avaliação e de ação; é a “gramática” geradora de nossas práticas ou ações. A partir dessa conceituação, Bourdieu leva-nos a compreender que essas ações possuem uma “memória” meio atávica, que não existe sob a forma de representações ou de saberes, mas de estruturas relativamente estáveis que nos permitem tratar um conjunto de objetos, de situações ou de problemas.

Analisando a trajetória da poesia concreta brasileira, podemos perceber que o grupo Noigandres lançou mão do que Bourdieu apresenta como *habitus*, ou seja, o grupo concreto, através das tomadas de posição, que são responsáveis pela materialização do *habitus*, lançou o plano piloto para a poesia concreta, divulgou suas produções teóricas e práticas em jornais, revistas, bienais, museus e outras *instâncias de consagração* que sustentaram os postulados dessa vanguarda no processo de *autonomização* da poesia experimental.

Ainda sobre o conceito de *habitus*, desenvolvido ao longo da obra

bourdieusiana, vale acrescentar que este corresponde a uma matriz determinada pela posição social do indivíduo, que lhe permite pensar, ver, e agir nas mais variadas situações. O *habitus* traduz, dessa forma, estilos de vida, julgamentos políticos, morais, estéticos etc. É também um meio de ação que permite criar ou desenvolver estratégias individuais ou coletivas no campo de produção literária, que é o campo onde centramos a nossa atenção. No tocante à vanguarda em estudo, muitas foram as *estratégias* desenvolvidas, reveladas, principalmente, pelas oscilações teóricas e práticas observadas nas diferentes fases (da ortodoxia ao engajamento poético) que integram sua história. Estas *estratégias* pautaram-se na perspectiva de um processo de *autonomização* dos preceitos de uma arte experimental que, através do *habitus* ou das tomadas de posição de seus integrantes, zelavam pela imposição de um novo fazer poético, antenado com as demandas da revolução industrial e tecnológica circunscritas nos anos de 1950-60.

O campo literário, da mesma forma que o religioso, o cultural etc, é considerado um campo de produção simbólica. Louis Pinto faz algumas advertências em relação a esse campo, entre as quais, a de que ele não pode ser visto nem à maneira do estruturalismo, como universo submetido a uma lógica imanente ao conhecimento e à comunicação, nem à maneira do marxismo, como instrumento a serviço da dominação de classes: “os interesses que estão em jogo são específicos, sobretudo os dos especialistas que se enfrentam para impor uma definição dos bens, dos problemas doutrinários da excelência humana; ajustada à sua posição e à visão do campo daí decorrente” (LOUIS PINTO, 2000, p. 80).

Para uma melhor compreensão da “Teoria dos Campos” de Pierre Bourdieu é importante retomarmos as relações entre o campo literário e o campo do poder. Bourdieu (1996, p.247) define o campo do poder como um espaço de relações de forças entre agentes e instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocuparem posições dominantes nos diferentes campos (econômico, cultural etc). O mesmo autor explicita que o campo literário ocupa uma posição dominada no campo do poder e que o seu processo de autonomização dá-se através da “ruptura herética com as tradições artísticas vigentes, constituindo um critério de autenticidade no desinteresse” (Idem, p. 248).

O que o autor está afirmando pauta-se nos seguintes pressupostos: a) historicamente, no campo artístico - essa espécie de subuniverso que se costuma chamar de República das Letras e que tem, como a república, seus



governos, seus dominantes, seus dominados, seus juízes, seus tribunais – há uma espécie de lei não escrita que consiste na suspensão da busca do lucro econômico no sentido comum do termo (o que não quer dizer que não se busquem outros lucros, mas que eles não são reconhecidos como tais, permitindo, assim, que as pessoas se percebam como desinteressadas); b) para os recém-chegados, aqueles que chegam à República sem capital, mas com o entusiasmo, a audácia, uma das maneiras de desacreditar os dominantes e de acumular capital consiste em dizer que eles são corruptos, que aceitam demasiadamente as honras, o poder e o dinheiro.

Em outras palavras, o sucesso, em especial o sucesso de venda ou comercial, que no universo “normal” (o dos negócios) e no universo do poder é procurado e aprovado, vê-se atingido por uma espécie de “suspeita” no universo da arte, essa espécie de mundo ao inverso. Daí a afirmação de Bourdieu de que um campo de produção cultural é “um mundo econômico às avessas”. Essa concepção conduz a uma das oposições fundamentais no campo de produção, inclusive no campo literário, entre o puro e o impuro, ou seja, o comercial, a literatura denunciada por Flaubert ou Mallarmé, aquela que deixa se imporem de fora seus fins e que é orientada pela busca do lucro e a arte “pura ou desinteressada”. Bourdieu explicita que “historicamente, o campo intelectual constitui-se contra a lei do lucro econômico. Isso não quer dizer que ser um empresário de bens culturais, exclua, para sempre, toda espécie de lucro, mesmo econômico” (2000, p.27).

Um outro conceito bourdieusiano de grande interesse para este trabalho é o de *poder simbólico*: “esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que lhe estão sujeitos, ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 1989, p. 7-8). Assim, o *poder simbólico* surge como todo o poder que consegue impor significações e impô-las como legítimas. Os símbolos afirmam-se, desse modo, como os instrumentos por excelência de integração social, tornando possível a reprodução da ordem estabelecida. O *poder simbólico* é, a partir desse pensamento, um poder específico de consagrar ou de desqualificar, é uma arma e um jogo.

Tratemos agora do grau de autonomia do campo. Como medir o grau de *autonomia* do campo? O grau de *autonomia* do campo varia, de acordo com Bourdieu, segundo as épocas e segundo as tradições nacionais: “corresponde à medida do capital simbólico que foi acumulado no decorrer do tempo pela ação das gerações sucessivas” (BOURDIEU, 1996, p. 252-53). É necessário esclarecermos que, na visão do autor, a *autonomia* não se reduz, como estamos

acostumados a ver, à independência conseguida pelos poderes; em outras palavras, um alto grau de liberdade conseguido no mundo da arte não se assimila automaticamente por afirmações de autonomia. Por outro lado, um alto grau de imposição e de controle, através, por exemplo, de uma censura extremamente estrita, não acarreta, necessariamente o desaparecimento de toda a afirmação de autonomia quando o capital coletivo de tradições específicas, de instituições originais (clubes, jornais, revistas etc) de modelos próprios, se mostra suficientemente importante (Cf. Bourdieu, 1996, p.253, n. 8).

Bourdieu (1996, p. 256) afirma que “uma das paradas centrais das rivalidades literárias é o monopólio da legitimidade literária”. Esse monopólio refere-se ao poder de dizer, com autoridade, quem está autorizado a dizer-se escritor, ou se se preferir, o monopólio do *poder* de *consagração* dos produtores ou dos produtos. Isso nos leva a constatar que o campo literário é, universalmente, o lugar de uma luta pela definição do escritor. Não se trata de uma luta abstrata, pois bem explicita Bourdieu (Idem, p.257): “a realidade de qualquer produção cultural, e a própria realidade do escritor, podem ver-se radicalmente transformadas pelo simples alargamento do conjunto das pessoas que têm a sua palavra a dizer sobre as coisas literárias”. Isso equivale a dizer o *poder simbólico* de consagrar ou desqualificar um autor e sua produção.

Análise do espaço de produção da poesia concreta brasileira à luz de conceitos bourdieusianos.

A poesia concreta brasileira, através de procedimentos teóricos e práticos, defende a ideia de que a tarefa do poeta concreto será a criação de formas, a produção de estruturas-conteúdos artísticos, cujo material é a palavra. Apresenta como conseqüência dessa tarefa o estímulo imediato à clarificação dos hábitos mentais para a criação de reações semânticas novas que, por contágio, agucem no leitor a percepção da real estrutura da linguagem de comunicação cotidiana.

O que os poetas concretos defendem como valor dessa tarefa é colocar o poema em correspondência com uma série de especulações da ciência e da filosofia de nosso tempo, estas consideradas veiculadoras de conteúdos humanos e coletivos, histórico-culturais. Um outro aspecto defendido pelos integrantes do grupo concretista é a ênfase dada pela poesia concreta à correlação de pesquisas com as manifestações da música e das outras artes plásticas (proposta



intersemiótica) que, segundo seus líderes, são as artes representativas da modernidade.

Analisemos, então, as tomadas de posição dos líderes da poesia concreta (doravante PC), a partir da noção bourdieusiana de *campo* como espaço de lutas e de concorrência pela autonomização deste *campo*. Para tanto, vejamos uma sequência de estratégias dos agentes da PC no sentido de estabelecer rupturas e chegar a uma consagração dos pressupostos da arte experimental vanguardista na qual estavam inseridos. Affonso Romano de Sant'Anna (1978) elenca as fases pelas quais passaram os poetas concretos: em 1956, o grupo se volta para uma PC ortodoxa formalista; a partir de 1961, busca a participação social e política ("salto participante"); em 1965, optou por experimentos semióticos ligados à Teoria da Informação; de 1967 até 1969-70, procurou um contato crescente com a música popular (p.141).

Observando estas fases nos perguntamos: por que essas rupturas, essas tomadas de posição? Uma resposta plausível pode ser engendrada a partir do conceito de *campo literário*, ou seja, compreendendo que, através das várias formas de capital, nesse caso, o *capital simbólico* do qual os agentes do *campo* lançaram mão, foi possível mobilizar estratégias que julgaram adequadas ao desempenho das lutas que atravessaram no espaço de produção da PC. A fase inicial (que vai mais ou menos de 1956 a 1960) tratar-se-ia de uma evolução de formas em que não importariam as determinações da classe social, da língua, do país ou da época em que viveram os escritores através dos quais essa evolução se realizaria (Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, E. E. Cummings, James Joyce). Nessa fase havia interesse dos integrantes do grupo em desenvolver experiências que levassem adiante o conhecimento das técnicas poéticas, que se constituiriam em "conquistas" à disposição das novas gerações. Assim sendo, cada novo escritor ou geração deveria

proceder, se quisesse produzir uma obra significativa, a um exame daquilo que já teria sido feito antes, para identificar o ponto de onde deveria partir e a direção do processo "cultumorfológico" na qual deveria aplicar os seus esforços (FRANCHETTI, 1993, p. 103)

A postura observada na fase inicial e nas demais, tanto nos postulados da PC quanto na produção poética, nos dão o flagrante do desejo de consagração

dessa vanguarda, mais que isso, percebemos um conjunto de comportamentos, de tomadas de posição ou *habitus* que, segundo Bourdieu, direcionam estas estratégias as quais se materializam através dos movimentos lançados, das revistas criadas, dos adversários combatidos. No caso da vanguarda concretista brasileira, o *poder simbólico* é exercido, inicialmente, através da (às vezes agressiva) desqualificação da chamada “Geração de 45” pela teoria e pela prática poética do grupo Noigandres. Essa geração é tida pelo grupo dos poetas concretos, como sentimentalista, antimodernista: “contra a poesia de expressão, subjetiva. Por uma poesia de criação, objetiva, concreta, substantiva” (CAMPOS, et al., 1975, p. 41). Originalmente, esta citação constitui um fragmento do texto “Nova poesia concreta”, integrante da obra *Teoria da Poesia Concreta* (publicada em 1965), escrita pelos líderes do movimento.

A oposição ou processo de ruptura da poesia concreta com a Geração de 45 não constitui seu único exercício de *poder simbólico*. Acrescentamos a isso o fato de que esse movimento, através do seu extenso arcabouço teórico, vislumbrava ser a “a arte de uma sociedade livre através da linguagem sensível das formas”. Essa utopia é proveniente de influências construtivistas e futuristas (vanguardas russas do século XX). Em nome de uma “beleza útil” os concretos produziram poemas altamente racionais, mas de difícil compreensão, constituindo o que, nos termos da teoria dos campos bourdieusiana, é considerado “produção em pequena escala”.

O pensamento de Waldemar Cordeiro (apud SIMON; DANTAS, 1982, p.103): “Não tentaremos levar o real para cultura, mas a cultura para o real”, constitui uma síntese da proposta concretista: conferir a poesia um direito de cidadania. Assim, o projeto da poesia concreta expressava um desejo de planificação e reconstrução da sociedade a partir do poema e da forma, daí a defesa da integração da arte na realidade e na vida, como uma atividade produtiva igual às outras, que educa os sentidos e a sensibilidade.

A partir dessa proposta, os líderes da poesia concreta, alicerçados no *habitus*, não viam nenhuma impossibilidade e/ou alienação na produção de uma arte racional através da linguagem sensível das formas. A esse respeito tomemos conhecimento da posição de Haroldo de Campos (1992): “Toda redução mecanicista, todo fatalismo autopunitivo, segundo o qual a um país não desenvolvido economicamente também deveria caber, por reflexo condicionado uma literatura subdesenvolvida, sempre me pareceu falácia de sociologismo ingênuo” (p.233).



Existem diferentes posicionamentos direcionados à experiência da poesia concreta, analisemos o pensamento de Mário Faustino no tocante à postura de ruptura dos concretos com a realidade brasileira da linguagem poética. O autor, na tentativa de traçar um panorama geral da poesia no Brasil em meados do século XX, reconhece as contribuições de Drummond, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Vinícius de Moraes, Cassiano Ricardo etc, mas não os considera capazes de promover a “revolução” que a poesia do período em estudo suscitava. Também a Geração de 45, de acordo com o mesmo autor, não atendia a essa exigência. Aqui se faz necessário apontar o ponto de vista de Paulo Franchetti que vai de encontro, choca-se com a visão de Faustino sobre a repercussão literária da Geração de 45:

Dizer que seus poetas se apresentavam com “punhos de renda” e não com “mãos calejadas” poderia levar a supor que fosse o alheamento desses poetas em relação aos problemas nacionais que fizesse com que, por exemplo, no Congresso Internacional de Escritores, se enfatizasse a necessidade de renovação literária e se apresentasse (em textos como o de Aderbal Jurema, ‘Apontamentos sobre a niponização da poesia’, e de João Cabral de Melo Neto, ‘Da Função Moderna da Poesia’) uma recusa à poética de 45 (FRANCHETTI, 1993, p.96).

Franchetti considera que essa não seria a melhor explicação, principalmente porque uma boa parte da versalhada “participante” produzida por volta de 1960, que é quando realmente é exigida a “participação” dos poetas, é devida a pessoas pertencentes à “Geração de 45”. Não há como negar, entretanto, que havia um descontentamento com o panorama literário dos anos anteriores e é João Cabral de Melo Neto um dos poetas a discutir essa questão, afirmando a necessidade de inovações formais na literatura que não se limitem aos aspectos materiais do poema, mas que levem em conta o plano de construção deste, no que diz respeito à sua função na vida do homem moderno. Cabral advertia que os poetas modernos não haviam conseguido criar novos tipos poemáticos capazes de garantir maior comunicação com o homem moderno. Acusava-os, portanto, de deixar cair em desuso alguns gêneros aproveitáveis como a poesia narrativa, e de não saberem aproveitar os novos meios de comunicação: rádio, cinema, televisão, responsabilizando-os pelo abismo que separa hoje o poeta do seu leitor.

A grande crítica apresentada por Faustino, pauta-se na observância de não haver, no período em estudo, uma teoria e crítica literária sérias, bem direcionadas: “ao analisarem um livro de poemas, falam sobre o autor, a gravata do autor, a noiva do autor, o bairro onde mora, suas manias, complexos (...), mas se esquecem do mais importante: do poema e do efeito positivo, negativo, do livro em questão sobre a língua (FAUSTINO, 1977, p. 215). Ao proferir esta crítica, o autor está lançando mão do *poder de consagração*, respaldado pelo *capital cultural* ou simbólico, proveniente de sua ação como poeta e crítico literário, capital legitimado a validar ou refutar os produtores e os produtos de arte. No caso do cenário literário do período tomado por Faustino, o mesmo desqualifica os produtores e seus produtos através do *poder simbólico ou poder de consagração* do qual Bourdieu trata: o poder de dizer, com autoridade, quem está autorizado a dizer-se escritor.

Refletindo sobre a crítica empreendida por Faustino vem a pergunta natural: mas afinal, de que precisa a poesia brasileira? O próprio autor elenca as reais necessidades da nossa poesia, através de um flagrante da situação sócio-cultural do Brasil nos anos de 1950-60. Assim preceitua:

Precisa de dinheiro. De uma estrutura econômica estável com alicerces. Precisa de universidades, enciclopédias, dicionários, editoras, cultura humanística, museus, bibliotecas, público inteligente, crítico de verdade, agitação, coragem. Precisa contar com uns poetas que leiam grego, com outros perseguidos pela polícia e com uns terceiros que ao mesmo tempo leiam provençal e ameacem a sociedade. Isso sem contar com uns dois ou três cuja poesia consiga levantar o povo (FAUSTINO, 1977, p.215).

Em consequência de todo esse panorama da situação da poesia brasileira em meados do século XX, Faustino vê a necessidade de um homem que reúna os três andrades ao mesmo tempo: Mário, Oswald, Carlos, ou seja, a cultura, a revolução, a boa poesia, e que, sobretudo ame esta última acima de si mesmo, que oriente, ajude e ensine, que empurre e viabilize a revolução da arte poética no Brasil. Na concepção faustiniana, a poesia brasileira estava precisando desesperadamente de um *shake up*. A citação que apresentamos a seguir nos dá um flagrante do posicionamento favorável deste autor no tocante à proposta



vanguardista formal do grupo Noigandres de promover a “revolução poética”:

A experiência ‘concretista’, na melhor das hipóteses, poderá salvar a poesia brasileira do marasmo discursivo sentimental em que se encontra (apesar dos esforços de João Cabral e de alguns outros), provendo nossa linguagem poética de novos campos de ação perceptivas e expressivas; que, na pior das hipóteses, servirá, como toda boa vanguarda, para agitar positivamente um ambiente apático (...), para dirigir a atenção dos demais poetas rumo a objetivos importantes até aqui relegados a injustificável desprezo. (1977, p. 218).

Faustino deixa bem clara a sua posição favorável à vanguarda concretista, considerando-a a necessária ruptura com o “marasmo discursivo sentimental” da geração de 45. Vê nos líderes do movimento da poesia concreta características que os habilitam a fazer um trabalho consistente: “cultura geral em dia, conhecimento sério das outras artes, sentimento da época e do mundo, espírito revolucionário, (...), vontade de ler, de trabalhar, de escrever, de fazer o novo” (FAUSTINO, 1977, p. 216). Ainda Faustino, na defesa do trabalho dos poetas concretos, afirma saberem eles que Mallarmé e Pound são mais importantes para o progresso da poesia do que Baudelaire e Eliot, e ainda, que estes poetas (Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari) saem do domínio dos versos e tentam novos caminhos poéticos.

Finalmente, Faustino considera que os “concretistas” tinham o direito e mesmo o dever de serem extremistas, combativos, proselitistas, exclusivistas, entre outras posturas. Via, pois, a possibilidade de que mesmo aqueles que não embarcassem na arca desses poetas, os levassem a sério, incorporando a experiência dos líderes do movimento à corrente viva de nossa poesia. É importante ressaltar o reconhecimento, da parte de Mário Faustino, da progressiva produção poética de João Cabral de Melo Neto, tido pelos líderes da poesia concreta como referência, ou seja, precursor de muitos dos preceitos teóricos e práticos da vanguarda em foco.

No intuito de continuar aplicando alguns conceitos da “Teoria dos Campos”, chamamos a atenção do leitor para uma *estratégia* que é a ligação mútua, a partir

dos anos de 1960, entre a PC e a música popular brasileira, mais especificamente ao movimento tropicalista. A esse respeito, Frota (2003) afirma que:

essa aproximação se deu porque, no fundo, essas duas “correntes” estéticas (a tropicália e o concretismo) desejavam de certa forma controlar, respectivamente, os rumos da música e da literatura e se tornarem, por assim dizer, “oficiais” – como “um ato” falho ou não. Apesar de terem ficado na história como versões (pelo menos) “oficiosas” do alto estágio de evolução em música popular e literatura, o concretismo e o tropicalismo sempre tiveram seus desafetos (p. 193, nota n. 146).

O posicionamento de Frota está ancorado na teoria dos campos de produção cultural de Bourdieu, através da qual podemos analisar os bastidores de determinados movimentos, e supor o que está por trás das “tomadas de posição”, ou seja, perceber que a inserção da PC no campo literário (e vice-versa) seria sua meta primeira (até como autopreservação), e para tal foi necessário lançar mão de *estratégias*: rupturas, polêmicas, aproximações, críticas, para garantir a autonomia do movimento e sua posterior consagração.

A partir do levantamento apresentado, bem como do estudo, ainda incipiente, sobre o espaço de produção cultural da poesia brasileira nos anos 1950-60, à luz de alguns conceitos da “teoria dos campos de produção cultural” de Bourdieu, é possível definir que não há uma dissociação ou independência da arte em relação a eventos não-artísticos (históricos, sociais, econômicos, tecnológicos etc). Estes eventos são, de fato, determinantes para o fenômeno estético. A prova disso é a influência sofrida pelos líderes da PC quanto ao processo de euforia desenvolvimentista e conseqüente avanço tecnológico pelo qual passava o Brasil nos primeiros anos da década de 1950, durante a conhecida meta de Juscelino Kubitschek (“50 anos em 5”), culminando com a construção de Brasília. A arte produzida pelos poetas concretos sempre lançou mão dos recursos tecnológicos, da linguagem publicitária, no intuito de tornar-se uma “arte de exportação”, universal e que pudesse, portanto, veicular a idéia de país desenvolvido, ascendente.

O projeto concretista expressava um desejo de planificação e reconstrução da sociedade a partir da forma (nisso residia parte da utopia do movimento).



Porém, é fato que nas décadas de 1950-60 o Brasil passou por muitas mudanças e estas influenciaram artistas e intelectuais, inclusive na própria maneira de escrever seus poemas, o que se comprova no Plano-piloto para a poesia concreta (1958), que já é inspirado no projeto arquitetônico para a construção de Brasília, da autoria de Oscar Niemeyer e de seus colaboradores.

Um das mais conhecidas pechas que sofreu a poesia concreta do Brasil foi a acusação de que “as inventivas sutilezas formais” do grupo Noigandres, notadamente observadas na sua fase mais ortodoxa, acabaram por dar origem a uma arte altamente racional, mas de difícil compreensão, colocando em contradição, postulados que o grupo extraía de seus precursores e os elencava em seus textos teóricos. Um exemplo destes postulados é um fragmento de Maiakóvski (1928), da fase heróica do Construtivismo/Futurismo: “É preciso saber organizar a compreensão de um livro: a boa acolhida da massa é o resultado da nossa luta e não o efeito de alguma camisa mágica, na qual nascessem os livros felizes de certos gênios literários”.

A mesma crítica, especialmente a gullariana, questiona: se os poetas concretos adotam a idéia de que “é preciso saber organizar a compreensão de um livro”, o que dizer da arte produzida por estes poetas face à realidade nacional de subdesenvolvimento, analfabetismo etc? Aqui, nos posicionamos: infelizmente, o consumo desse tipo de poesia foi bem restrito a um grupo de “iniciados” nas décadas de 1950-60 – e hoje ainda o é. Essa questão suscita muitas análises. Uma dessas análises é empreendida por Lúcia Santaella em sua obra *Arte e Cultura: equívocos do elitismo* (1995), através da qual a autora refuta a idéia corrente de que a arte, como proposta de formas criadoras, inventivas e contra-ideológicas, não atinge o povo porque este não é capaz de entendê-la e decodificá-la, e por isso essa arte é tachada de elitista, discriminadora, passaporte de privilégios. A autora nos convida a um trabalho de reflexão crítica que procure enfrentar o desafio de nossas contradições e determinações históricas. Assim preceitua:

Não apenas a apropriação econômica-política-ideológica da arte pelas classes dominantes tende a nos impor a ilusão de que a arte tenha sempre, por princípio, nascido para essas classes, como também as leituras dirigistas, que estas classes fizeram e fazem da arte, obliteraram para nós uma contradição básica no estatuto da arte: as

obras do passado, enquanto herança a avaliar, criticamente, são verdadeiras, apesar de seus limites econômico-político-ideológicos (SANTAELLA, 1995, p.19).

Com esses argumentos, a autora tenta desmistificar os valores eternizantes com que as classes opressoras acobertam os produtos artísticos para deles se apossarem. O funcionamento social das ideologias da arte é canalizado para o sistema de ensino chamado artístico-literário, com as divisões institucionais e hierárquicas que comporta, com os mecanismos de seleção antidemocrática que implica o acesso à cultura. Nessa medida, não só os produtos artísticos tornam-se acessíveis a poucos, mas também a leitura que deles se faz já vem agrilhoadada aos inquestionáveis valores estéticos através dos quais os dominantes perpetuam sua opressão cultural sobre os dominados. Diante do exposto, Santaella nos apresenta a seguinte conclusão:

Quando incautamente tachamos de elitista uma obra de arte cuja assimilação nos parece difícil, obscura e perturbadora, deixando, por omissão, de enfrentar o desafio de evidenciar o campo complexo de instâncias ideológicas e políticas que servem de mediação entre a obra e a economia capitalista, estamos, na realidade, prestando serviço às classes opressoras” (1995, p. 21).

As arguições de Santaella nos conduzem a inferir sua absoluta defesa da produção dita elitista da poesia concreta brasileira, ao apresentar os seguintes questionamentos: “como impingir a esses escritores a desqualificação de alienados da realidade social, se eles estão colocando em crise justamente os esquemas simplistas e a ingenuidade encolhida daquilo que os parâmetros consensuais da cultura denominam realidade? Como chamá-los de elitistas se estão resgatando para todo um continente a força de uma esfera cultural até então esmagada?” (1995, p.62). A autora entende que o fato de a imensa maioria não ter acesso ou não ser capaz de ler e de compreender estas criações configura justamente a grande força revolucionária dessas produções.

As posições tomadas por Gullar e Santaella são formadas por concepções teóricas divergentes. O posicionamento gullariano exige uma poesia construída de tal forma que possa ser consumida pelas grandes massas e que promova uma revolução social; o autor pauta-se, pois, na concepção marxista sobre a



função da arte. Por sua vez, Lúcia Santaella acredita que o pouco consumo das produções concretas, notadamente nos anos de 1950-60, é um flagrante das precárias condições da formação de leitores no país, e não do suposto caráter elitista dessa arte, ou ainda, é o resultado do esmagamento cultural. Quanto a essas constatações, cremos que há pertinência nas palavras de Santaella, quando a autora atribui a incapacidade de ler essas produções da poesia de vanguarda à inexistência de um público que atenda às demandas da produção artística moderna, alicerçada na evolução tecnológica e nos processos de composição de uma arte intersemiótica, bem como à falta de acesso desse público aos bens culturais.

Retomando a discussão sobre a produção da vanguarda concreta, perguntamos: se a PC constituiu, em sua fase inicial, uma arte de alta erudição, tendo como consumidores um número restrito de leitores (principalmente os próprios integrantes da vanguarda e de suas dissidências, bem como os críticos literários favoráveis e desfavoráveis), como se deu a projeção dessa vanguarda e a *consagração* dos seus líderes?

Para responder a esta questão faremos um levantamento das *instâncias de consagração* utilizadas pela PC, a exemplo dos espaços físicos onde ocorriam as exposições dessa vanguarda. As vanguardas das décadas de 1950-60, as chamadas “neovanguardas”, entre as quais de insere a PC, posicionaram-se dentro de museus, considerando-os espaços de negociação e enfrentamento artístico e cultural. No Brasil, estas instituições (o Museu de Arte Moderna de São Paulo-MASP e o MAM no Rio de Janeiro, por exemplo) assumiram um papel dinâmico e uma função paradoxalmente “modernizadora”. Em dezembro de 1956, realizou-se a exposição de Arte Concreta no Museu de Arte Moderna de São Paulo. O evento contou com artistas plásticos e escultores, e os poetas concretos expuseram seus “poemas-cartazes”, posicionando-se como grupo de vanguarda.

Além dos museus, podemos destacar como *instâncias de consagração* da PC as Bienais de Arte e Arquitetura de São Paulo, que reforçaram o espaço evolutivo do museu e funcionaram como catalisadoras das práticas modernistas, constituindo um espaço de discrepância e confronto. A revista Noigândres, que embora tivesse uma periodicidade irregular (1952, 1955, 1958, 1962), veiculava aspectos teóricos e práticos da vanguarda concretista (lembrando que se tratava de uma revista de tiragem reduzida, e conseqüentemente de consumo também reduzido). Entre 1957 e 1958, os poetas concretos publicaram seus ensaios em dois jornais de grande circulação: o “Suplemento Dominical” do Jornal do Brasil

(que os concretistas abandonaram em abril de 1958, devido a uma briga com Ferreira Gullar e Oliveira Bastos) e, a partir de maio de 1958 no “Suplemento Literário” d’O Estado de São Paulo. É importante lembrar que os ensaios escritos para esses meios consistiam, principalmente, em apresentações e traduções de poetas estrangeiros como: Gertude Stein, Kitasono Katsue, John Donne, os poetas futuristas, entre outros (Cf. AGUILAR, 2005, pp. 55-63).

O meio que serviu de forma mais abrangente para difundir seus programas, suas proposições e poemas foi a revista ad: arquitetura & decoração. Além dessa revista e das *instâncias de consagração* elencadas nos parágrafos anteriores, vale destacar a produção da revista *Invenção* - revista de arte de vanguarda - a partir de 1962. Esta deixou de circular no início de 1967, chegando a ter apenas cinco números editados: no primeiro e segundo trimestres de 1962, 1963, 1964 e 1967. O fato, portanto, é que a consagração dos líderes da PC não se deu por um consumo considerável de sua arte (a própria poesia concreta). O mais provável é que a polêmica gerada pelas posições radicais e sistematizadas dos líderes dessa vanguarda tenha desencadeado uma árdua discussão sobre os rumos da poesia na arte moderna. Essas polêmicas suscitadas pelo movimento da PC brasileira, através de muitas lutas e tomadas de posição, nos remetem a uma releitura do espaço de produção dessa vanguarda.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentro da discussão que estamos apresentando, uma questão se faz essencial: a que perspectiva de releitura podemos chegar ao desvendar as disputas que atravessaram o espaço de produção cultural da PC? O estudo da “Teoria dos Campos” de Bourdieu nos permite afirmar que as “disputas” são inerentes ao campo literário em si mesmo. Há, portanto, uma permanente busca de *autonomização* desse campo. Para tanto, os agentes do nosso objeto de estudo – a PC – mobilizaram uma série de *estratégias* alicerçadas no *habitus*, conceito bourdieusiano que se refere aos comportamentos ou tomadas de posição dos agentes no campo. Podemos vislumbrar, assim, as diferentes fases por que passaram os concretos, como as lutas que objetivaram ora conservar (fase ortodoxa), ora transformar (fase participante) a experiência concreta, no intuito de inserir a PC no cânone literário, ou ainda, tendo como objetivo primordial o reconhecimento da pesquisa sistematizada em torno da palavra poética alicerçada na “verbivocovisualidade”.

Sobre o caráter “verbivocovisual” das produções concretistas, o Plano Piloto para a poesia concreta de 1958, defende que o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área linguística específica – “verbivocovisual” - que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra, e ainda realiza o fenômeno da metacomunicação. Assim, há uma coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo diferente da usual comunicação de mensagens.

Retomando às estratégias utilizadas pelos poetas concretos, vale ressaltar que os mesmos pautaram-se na perspectiva de um processo de *autonomização* dos preceitos de uma arte experimental que, através do *habitus* ou das tomadas de posição de seus integrantes, zelavam pela imposição de um novo fazer poético, antenado com as demandas da revolução industrial e tecnológica circunscritas nos anos de 1950-60.

Apesar da ortodoxia das ideias veiculadas no plano-piloto para a poesia concreta, há um reconhecimento por parte dos seus líderes de que a dificuldade de compreensão da poesia moderna (e aqui evidenciamos a produção experimental da vanguarda concreta brasileira) é devida ao fato de que à medida

que essa poesia vai crescendo em complexidade, o leitor vai carecendo de elementos redundantes, de normas que o ajudem a decodificá-la.

Decorrente dessa constatação vem a pergunta imprescindível: como resolver esse problema da dificuldade de compreensão da poesia moderna? Uma possível solução pressupõe a ampliação do repertório do leitor através de uma revolução dos métodos tradicionais de educação, estabelecendo pontos de contato entre as novas manifestações da arte e as técnicas de comunicação de massa. Vale lembrar que ampliar o repertório significa também recuperar o que há de vivo e ativo no passado, atentando para a ideia de que “todo presente de criação propõe uma leitura sincrônica do passado da cultura”. Em outras palavras, a apreensão do novo representa a continuidade e a extensão da nossa experiência do que já foi feito, e desse modo a compreensão do passado é a garantia do entendimento do presente. É através desse exercício sincrônico-diacrônico que se estabelecem as permanentes lutas, as quais condicionam **rupturas e processos de consagração** no campo de produção cultural da literatura.

Ressalvada a ideia de **totalitarismo** expressa no Plano Piloto para a poesia concreta (1958): “a poesia concreta é a primeira grande totalização da poesia contemporânea, enquanto poesia ‘projetada’, a única poesia conseqüente de nosso tempo a contar do simbolismo francês e, especialmente, do ‘Lance de Dados’ para cá”; ou seja, a ideia de que essa vanguarda resolvia de vez os impasses da poesia moderna se nos afigura exacerbação. No entanto, nem por isso, condenável, pois em se tratando de vanguarda, o radicalismo das proposições de seus integrantes, é “justificável” a partir do que preceitua Bourdieu: “as lutas internas no campo de produção constituem o motor da mudança”.



Referências Bibliográficas

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

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Difel, 1994.

- _____. **The Field of cultural production**: essays on art and literature. Apresentação e organização de Randal Johnson. Nova York: Columbia UP, 1993.

_____. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

_____. **O campo econômico**: a dimensão simbólica da dominação. São Paulo: Papyrus, 2000.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Vega, 1993.

CAMPOS, Augusto de. **Poesia, antipoesia, antropofagia**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.

---CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos, 1950 a 1960. São Paulo: Livraria das Cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo. **O arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FAUSTINO, Mário. **Poesia experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FRANCHETTI, Paulo. **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta**. São Paulo: Unicamp, 1994.

FROTA, Wander Nunes. **Auxílio luxuoso**: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural. São Paulo: Annablume, 2003.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

INVENÇÃO, **Revista de arte de vanguarda**. São Paulo: GRD Edições, n.1, ano 1, 1º trimestre, 1962.

MAIAKÓSVSKI, Vladimir. **Poética**. São Paulo: Global, 1984.

- MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1994.
- MENDONÇA, Antônio Sérgio Lima; SÁ, Álvares de. **Poesia de vanguarda no Brasil**: de Oswald de Andrade ao poema visual. Rio de Janeiro: Antares, 1983.
- MENESES, Philadelfho. **Poética e visualidade**: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. São Paulo: Unicamp, 1991.
- PINTO, Louis. **Bourdieu e a teoria do mundo social**. Rio de Janeiro: FGV, 2000.
- POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1989.
- PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. REVISTA DE CULTURA VOZES. **Concretismo**. São Paulo: Vozes. N. 1, ano 71, Jan/ Fev, 1977.
- SANTAELLA, Lúcia. **Arte & cultura**: equívocos do elitismo. São Paulo: Cortez, 1995.
- _____. **Convergências**: poesia concreta e tropicalismo. São Paulo: Nobel, 1986.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1978.
- SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius. **Poesia concreta**. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.