

ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
rater a ter
raterra terr
araterra ter
raraterra te
rraraterra t
erraraterra
terraterra



Foto - Augusto de Campos



Haroldo, Décio, Augusto - 1952

POESIA CONCRETA

Poesia Concreta 1956/1986

Carlos Ávila

Há trinta anos, mais precisamente em Dezembro de 1956, era lançada oficialmente no Brasil a Poesia Concreta, através da “Exposição Nacional de Arte Concreta”, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em fevereiro de 57, a mesma exposição era transferida para o Rio de Janeiro e realizada, desta vez, no saguão do Ministério da Educação e Cultura. Ao lado de trabalhos de pintores e escultores concretos, o público via pela primeira vez uma nova forma de poesia, exposta em cartazes e chamando a atenção pelo aspecto visual como as palavras eram organizadas no espaço branco. Iniciava-se assim o movimento da Poesia Concreta que abalaria, a nível nacional e internacional (trata-se de criação pioneira, os poetas brasileiros tinham realmente tomado a dianteira de um processo de composição poética e influenciariam produtores europeus e norteamericanos), toda a poesia realizada a partir dos anos 50.

No núcleo do trabalho de elaboração prática e teórica da Poesia Concreta estaria o Grupo Noigandres formado em São Paulo pelos poetas Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Ronaldo Azeredo e José Lino Grunewald. Mais tarde outros poetas integrariam-se ao Grupo, no sentido da elaboração definitiva do movimento concreto, como Ferreira Gullar, Wladimir Dias Pino, Pedro Xisto, Edgard Braga, José Paulo Paes, Erthos Albino de Souza etc. A partir das primeiras exposições foram inúmeras as transformações, cisões, discussões, polêmicas, realizações poéticas e plásticas que a experiência-Poesia Concreta provocou. Tudo isso já é história, registrada pelos críticos, historiadores literários, ensaístas e pelos próprios poetas do movimento, como é o caso do livro “Teoria da Poesia Concreta” - textos críticos e manifestos - de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, seguramente, o melhor roteiro para a compreensão a nível profundo da nova poética. Não nos interessa, portanto, aqui, historiar novamente o movimento concreto, realização cultural de peso, fundamental para a evolução da poesia deste século. Interessa-nos, muito mais, observar - num rápido lance de olhos - as transformações inventivas por que passou, nesses trinta anos, e vem passando ainda a Poesia Concreta. Para isso vamos nos ater às produções de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos (os principais criadores do movimento, que elaboraram em 1958 o chamado “Plano Piloto para Poesia Concreta”, divulgado pela primeira vez através da revista porta-voz “Noigandres”, número 4, de 1958) e num rapidíssimo “travelling” observar também os demais poetas concretos.

Antes de mais nada é preciso, porém, “identificar” a Poesia Concreta, lembrando que ela pertence a um estágio avançado de uma evolução histórica de formas construtivas, que inclui, no Ocidente, nomes de poetas como Mallarmé, Pound, Joyce, Cummings, Maiakovski, Apollinaire, além dos movimentos futurista e dadaísta. No Brasil, esta evolução poética construtiva pode abrigar Sousaândrade, Kilkerry, Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto (todos autores já estudados e reavaliados pelos concretos). Assumindo “uma responsabilidade total perante a linguagem”, como está assinalado no “Plano Piloto”, os poetas partiram para a invenção sem limites, criaram novas formas, recriaram as antigas, foram do verso à poesia concreta e desta ao re/verso, numa viagem imprevisível.

Augusto de Campos nesses anos todos provou e comprovou que é um dos maiores poetas da língua - e da linguagem, é claro! Tudo nele é invenção contínua, infinita. Desde os primeiros poemas de “O Rei Menos O Reino”, onde mostrou o domínio total do artesanato do verso, em refinadas composições líricas, até os últimos “Ex Poemas” (não mais poemas, novas formas criativas inomináveis?) o que tem marcado a poética de Augusto é a coerência, o caminho da invenção palmilhado a todo custo de maneira precisa. Certa vez, falando sobre os poetas concretos, João Cabral observou que “Augusto, além de ser o mais construtivista, é o mais coerente, faz aquilo que prega”. De fato. Augusto mantém tenso o arco da linguagem numa opção marcadamente visual. Do “Poetamenos” - “o primeiro conjunto sistemático de poemas concretos”, publicado em “Noigandres”, nº 2, de 1955 - com suas cores/sons inspirados pela música de Webern, até os “Poemóbiles”, de 1974, realizados em colaboração com Julio Plaza, a poesia de Augusto segue uma evolução coerente. O visual é explorado de todas as maneiras possíveis, resultando em objetos plásticos finalmente livres do livro. A música também percorre estes textos, sempre sonoros, abertos à oralização e/ou musicalização (ouçam-se as “leituras” que Caetano Veloso realizou de “Dias Dias Dias” e do “Pulsar”). “Viva Vaia”, um poema-objeto da década de 70, é composto de signos geométrico/simétricos que remetem às letras, numa alternância cromática em branco e vermelho de impacto. O mesmo impacto que pode causar o “eixo” de 57, onde a disposição visual também simétrica das letras funciona mais ou menos da mesma forma, dando organicidade ao poema. A poesia de Augusto apresenta processos que se enriquecem ao passar do tempo, evolui numa linha coerente que não abole o acaso, a surpresa criativa, mas conserva a personalidade única do poeta visual, um dos maiores do planeta neste século. A “Caixa Preta” (“hommage” a Duchamp?) de 1975 é, antes de mais nada, uma caixa de surpresas: poemas, objetos, poema-objetos e objetos-poemas, realizados em colaboração com Plaza. Variedade na unidade. Ultimamente Augusto tem se interessado em integrar a poesia aos novos mídias, realizando hologramas e “clipoemas”, abrindo criativamente sua linguagem.

Além de grande poeta, Augusto é também um ensaísta de primeira linha, tendo realizado estudos da maior importância sobre Guimarães Rosa, Gregório de Matos, música popular brasileira, Duchamp, Cage, poesia provençal etc. Suas traduções são um capítulo a parte na literatura de língua portuguesa: recriações e reinvenções que injetaram sangue novo na poesia atual nesses trinta anos que se passaram, não só a poesia de Augusto cresceu para todos os lados, como sua ensaística (descobriu uma maneira inédita de dizer o difícil de forma fácil) e suas traduções também. É, seguramente, um dos grandes intelectuais desse país, um dos formadores do que se poderia chamar hoje de “cultura brasileira”.

O Augusto de Campos poeta, poeta concreto, poeta pós-concreto é realmente um “inventor” na classificação de Ezra Pound: descobriu um novo processo criativo/construtivo, dando ênfase à visualidade.

Décio Pignatari tem sido, nesses trinta anos, o poeta de muitas linguagens ou “signagens”, como ele prefere dizer. Estreou em livro com “O Carrossel”, em 1950, ainda um pouco envolvido com a chamada “Geração de 45” mas provocando “ruídos” na poesia da época, com uma linguagem áspera e efeitos de “estranhamento”. Produziu posteriormente poemas concretos de grande eficácia, como os hoje já “clássicos” “Terra” e “Coca Cola”, antecipando o chamado “salto participante” do movimento, visando uma maior inserção crítica na realidade

brasileira. Pignatari abriu novas picadas sígnicas: seus poemas visuais “Life” e “Organismo” são cinemato/gráficos, abriram na época de sua realização espaços ainda não explorados pela Poesia Concreta dando início ao que se poderia chamar de poema-livro e/ou poema-objeto. Mais tarde, em 1964, nas páginas da revista “Invenção” (aliás, dirigida por ele), Pignatari teoriza e exercita os poemas semióticos, juntamente com Luiz Angelo Pinto e Ronaldo Azeredo, substituindo as palavras por signos visuais.

Paralelamente à sua poesia, Pignatari desenvolveu intensa atividade ensaística tornando-se o maior teórico no Brasil da “Semiótica” de Peirce. Via-Semiótica partiu para outras linguagens: publicidade criativa, crônicas jornalísticas, cinema e televisão, happenings, música, pintura... É o mais versátil dos poetas Noigandres. Ultimamente Pignatari vem desenvolvendo um projeto de prosa, na verdade, textos entre a poesia e a prosa, injetando uma na outra e criando um “ruído” ainda inédito na literatura brasileira. Parte desse trabalho já foi reunida no livro “O Rosto da Memória” e novas criações ainda vêm por aí...

Décio Pignatari é o “designer” total da linguagem, ou melhor, das linguagens. Sua inquietação crítico-criativa é única, sem paralelos no Brasil. Seus últimos trabalhos formam um leque de experiências: psicografias de Oswald de Andrade, logoglifos e vocogramas, “poemas ideológicos de amor”, traduções etc. Pignatari lançou, nesses últimos trinta anos, os dados para todos os lados e deu a grande chave para o entendimento da evolução da linguagem concreta, afirmando num “koan”: “antes da poesia concreta: versos são versos. Com a poesia concreta: versos não são versos. Depois da poesia concreta: versos são versos. Só que a dois dedos da página, do olho e do ouvido. E da história”.

Haroldo de Campos é a poesia, é o poeta: “faber”, artesão sígnico, homem-verbo, inventor e mestre da linguagem. O “Auto do Possesso”, seu primeiro livro, publicado em 1950, portanto seis anos antes da Poesia Concreta, revelou um criador de fôlego, com forte embasamento cultural. Voltado para um vocabulário “raro” e lapidando a palavra em-si mesma, Haroldo parte para a construção do poema (“O Poema se medita/como um círculo medita-se em seu centro”) criando novos vocábulos, abrindo espaços no branco da página, fraturando o discurso até a linguagem concreta. Mantém através de seus poemas concretos da década de 50 a metáfora - matéria-prima por excelência da poesia - mas transformada numa metáfora - forma, metáfora - texto como no seu conhecido poema “cristal” de 58. Dos poemas concretos passou aos “topogramas”, “anamorfose” e finalmente ao poema-livro “servidão de passagem”: conjuntos de textos formando um todo orgânico, uma imagem-poema final. Começa então a abrir “lacunas” nos poemas (veja-se a série “Lacunae”, de 1969-1974) e chega finalmente a uma re-exploração do espaço mallarmaico em “Signantia: Quasi Coelum/Signância: Quase Céu”, livro publicado em 79. Surpreendentemente, recupera seu anterior “discurso” fraturado em “A Educação dos Cinco Sentidos”, seu último livro publicado em 85. Aí se encontram poemas inclusive longos, mas perpassados de síntese sígnica - palavra por palavra - em quase-versos “a dois dedos da página, do olho e do ouvido”. Enfim, chega-se à conclusão que Haroldo fez de tudo com as palavras, inventou e reinventou a língua via-linguagem.

Além de poeta, nesses trinta anos Haroldo revelou-se um grande ensaísta a nível internacional (juntamente com Octávio Paz, talvez o mais importante da atualidade) e o prosador insuperável das “Galáxias”, sua “proesia” criativa, onde

o texto segue solto em múltiplas direções/constelações, um “texto plural (mistura de matéria vivida a “matéria delida deslida trelida)” como observou Benedito Nunes. Tradutor de poetas e poemas ingleses, franceses, norteamericanos, russos, italianos, latinoamericanos, gregos, japoneses e chineses, Haroldo amplia agora esta paisagem textual multilíngue estudando e traduzindo do hebraico (leiam-se suas traduções do “Gênesis”, em “Código” nº 10). Haroldo é hoje O POETA, vive dentro da linguagem como homem-poema total.

Falta falar dos “outros concretos”. Aqui vai um “travelling” rapidíssimo:

José Lino Grunewald, apesar de carioca, acabou integrando o grupo paulista de “Noigandres”, a partir do número 5, a antologia que vai do verso à Poesia Concreta. Ali estão seus primeiros poemas ainda discursivos e suas produções concretas. Em 1958, José Lino reuniu seus poemas no livro “Um e Dois”. Dessa época em diante atuou decisivamente na teorização da Poesia Concreta, realizou traduções (principalmente do “paideuma” poundiano) e notabilizou-se como crítico de cinema. Fixou-se na fase ortodoxa da Poesia Concreta, produzindo poucos poemas, em geral mantendo os parâmetros contidos no “Plano Piloto”. Porém, no número 2 de “Código”, publicou um poema em que abole as palavras e trabalha exclusivamente com signos visuais (sinais matemáticos, letras, cifrões, pontos etc.). Ultimamente, como tradutor, realizou uma proeza: a tradução integral dos “Cantos” de Pound.

Ronaldo Azeredo, poeta que nunca escreveu versos, iniciando-se diretamente na Poesia Concreta da “fase heróica” nos anos 50, sempre foi dono de uma intuição criativa admirável. Desde os seus primeiros poemas, os já conhecidos “velocidade” (um concreto-futurista) e “ruasol” (ideogrâmico-cinematográfico) até suas últimas composições, como “Pensamento Impresso” e “Labirintexto”, Ronaldo realizou uma poesia por contato direto, sem intermediações teóricas e com lances criativos inesperados e fascinantes. Ampliou o leque de possibilidades sígnicas da Poesia Concreta compondo poemas semióticos, sem palavras, usando suportes variados (pano, papel vegetal, transparências etc.) e chegando a resultados finais de alta precisão.

Pedro Xisto aproximou-se dos concretos em fins da década de 50 e até hoje é um produtor ativo. Somou seus conhecimentos da poética oriental (particularmente a japonesa, via-haiku) à visualidade e síntese exploradas pela Poesia Concreta. Resultado: poemas como ZEN e “Epithalamium-II”, obras-primas do movimento. Nesses trinta anos de Poesia Concreta Xisto trabalhou intensamente levando a extremos a visualidade, abolindo mesmo a palavra e criando verdadeiros poemas tácteis-visuais (vejam-se as suas “Mandalas”). Paralelamente, continuou escrevendo seus haikus, hoje marca-registrada de sua poética que está reunida no livro “Caminho”, editado em 1979.

Edgard Braga, já falecido, começou como poeta simbolista, passou por diversas fases e no início dos anos 60 aproximou-se da Poesia Concreta adotando diversos processos novos que enriqueceriam os seus textos. No pequeno livro “Soma”, de 1963, reuniu seus primeiros poemas propriamente concretos. Dessa época até o fim de sua vida, “explodiu” criativamente produzindo uma poesia inquieta, cheia de altos e baixos mas marcada pela audácia ausente na maioria dos poetas de sua geração. Suas “tatuagens” gráficas, onde misturava as mais inusitadas e diversas técnicas (desenhos, colagens, carimbos, letraset, nanquim

etc.) levaram-no até o poema-objeto, o “punk poem”, o quase-grafite de rua. Uma lição de liberdade criativa.

José Paulo Paes é o poeta da síntese e do humor criativos. Trilhou o caminho concreto nas alturas de 64, por afinidade de técnica poética e interesse por uma semântica participante e renovadora em termos de forma. Seu livro “Anatomias”, de 1967, marca sua opção pela nova linguagem. Hoje, continua produzindo uma poesia enxuta, sintética e crítica - ao lado de uma ensaística sempre interessante e traduções (principalmente do grego) de poetas inéditos em português.

Erthos Albino de Souza vem realizando poemas visuais e computadorizados. Alia a visualidade aos processos gráficos mais sofisticados obtidos através do computador, como no seu poema “Le Tombeau de Mallarmé”, variações sobre o nome do poeta francês que evocam uma “estela”. Além de poeta, Erthos, é pesquisador e bibliógrafo, tendo colaborado com Augusto e Haroldo de Campos nas “re-visões” de Sousândrade, Kilkerry e Patrícia Galvão (Pagu).

Paulo Leminski lançou seus primeiros poemas na revista “Invenção”, ainda na década de 60. Afirma brincando que é mais concreto do que os Concretos: “eles não começaram concretos, eu comecei”. A partir das primeiras concreções poéticas descobriu um caminho próprio, entre caprichos e relaxos, abrindo a estrada para os novos poetas dos anos 70 de linhagem construtiva. É autor também de uma das prosas mais criativas pós-Guimarães Rosa, pós-Galáxias: o “Catau”, verdadeira viagem textual.

Finalizando esse “travelling” uma observação sobre Ferreira Gullar e Wladimir Dias Pino, os dois poetas que também integraram o movimento da Poesia Concreta. Gullar é autor do histórico livro “A Luta Corporal”, cujos processos de trabalho com a palavra o levariam a se aproximar dos concretos. Partiu posteriormente para o “Neoconcretismo”, a dissidência carioca do movimento, e mais tarde abandonaria de vez a poesia experimental retrocedendo para uma posição participante e acanhada formalmente, uma espécie de auto-diluição. Wladimir Dias Pino, o importante autor de “Sólida”, um livro-objeto de 1962, pioneiro e precursor da poesia semiótica, afastaria-se do movimento concreto com o passar do tempo para ficar numa posição independente.

Os trinta anos que se passaram, desde o lançamento oficial da Poesia Concreta em 56, mostraram que uma diversidade de caminhos foi trilhada pelos poetas, superando e expandindo o projeto original teorizado no “Plano Piloto”. O verso foi e voltou re/verso, revisto e recriado, como um bumerang que se transformasse em sua trajetória. No meio dessa trajetória uma pedra: POESIA CONCRETA, fase ortodoxa de construção de uma nova linguagem. Hoje, passados esses anos todos, um universo verbivocovisual em contínua expansão: galáxias, vocogramas, ex poemas. Poesia-livro e poesia-livre do livro. Poembóbiles. Clipoemas. Hologramas. Sons e cores. Muitas vozes, muitas visões. Versões e diversões. Verso, reverso, controverso - e/ou palavra, poema e objeto, num crescendo infinito.

Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Gruenewald, Ronaldo Azeredo, Pedro Xisto, Edgard Braga, José Paulo Paes e Erthos Albino de Souza: criadores de uma nova poesia que foi à raiz do problema: a linguagem. Do Brasil para o mundo, poesia de exportação, como queria Oswald de

Andrade, precursor, poeta-luz, o primeiro a afirmar “Somos Concretistas”, no Manifesto Antropófago, de 1928. A esses criadores de novos códigos poéticos (há trinta anos...) a homenagem de CÓDIGO, neste número especial, espacial, experimental: CONCRETO.

Curso Internacional de férias da “Pro Arte”

Curso de Poesia e Literatura

De 10 de janeiro, 1954
a 31 de janeiro

O Curso de Poesia constará de aulas teóricas e práticas (comentários e comparação de textos), seminários, mesas-redondas e de três conferências subordinadas aos títulos:

- I - Raízes da Poesia Moderna: Problemas e Projeção do Simbolismo (Rimbaud, Laforgue, Corbière, Mallarmé)
- II - Rarefação dos Limites Poesia-Prosa: James Joyce e Ezra Pound.
- III - A Forma na Poesia Moderna: As Grandes Conquistas Formais: Mallarmé, Joyce, Pound, Cummings. Situação da Moderna poesia Brasileira.

No decorrer do nosso curso, daremos ênfase especial às pesquisas técnico-formais da vanguarda poética contemporânea: estruturação das novas sintaxes; o problema da palavra na organização do poema e a “definição precisa”; a palavra inesperada e a metáfora; valorização da página mediante fatores visuais e plásticos. Paralelamente, exemplos concretos objetivarão os principais problemas, tais como foram localizados por autores representativos de uma visão universalista da arte.

Décio Pignatari

Texto com que Augusto de Campos apresentou os poemas *lygia fingers*, *eis os amantes* e *nossos dias com cimento*, oralizados a 4, 2 e 4 vozes pelo conjunto “Ars Nova”, com projeção simultânea de “slides”, no teatro de Arena, de São Paulo, em 21 de novembro e 5 de dezembro de 1955. (As partes entre colchetes não foram lidas, dada a necessidade de abreviar a apresentação).

Poesia Concreta

Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda, diria eu que há uma poesia **concreta**.

[Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões descritivas da expressão abstrata, ou seja, da expressão que abstrai a dinâmica material das palavras, para aplicá-las como meros veículos mortos, simples vasos de um conteúdo, nesta poesia as palavras atuam como objetos concretos, autônomos, que não eliminam o significado mas, ao contrário, procuram ativar ao máximo o seu rendimento.]

Se, no entender de Sartre, a poesia se distingue da prosa pelo fato de que as palavras para esta são signos e para aquela nada mais que **coisas**, aqui essa distinção de ordem genérica se transporta a um estágio mais agudo e literal, eis que os **poemas concretos** caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional, e, por assim dizer, geradora da idéia, criando uma entidade toda-dinâmica, “verbivoco-visual” - é o termo de Joyce - de palavras ou frases-coisas.

Como processo consciente, pode-se dizer que tudo começou com a publicação de UM LANCE DE DADOS (1897), “o poema-planta” de Mallarmé, a organização do pensamento em “subdivisões prismáticas da Idéia” e a espacialização visual do poema sobre a página. Com James Joyce, o autor dos romances ULYSSES (1914-1921) e FINNEGANS WAKE (1922-1939) e sua “técnica de palimpsesto”, de narração simultânea através de associações visuais e sonoras. Com Ezra Pound e OS CANTOS, poema épico iniciado por volta de 1917 e onde o poeta trabalha há 40 anos, empregando o seu método ideográfico, que permite agrupar coerentemente, como em mosaico, fragmentos de realidades díspares. Com E. E. Cummings, que desintegra as palavras, para criar com suas articulações uma dialética de olho e fôlego, em contacto direto com a experiência sensível.

Os três poemas ora apresentados nasceram dessa problemática concreta. São assim verdadeiros objetos, plásticos e sonoros, que precisam ser vistos e ouvidos para serem cabalmente entendidos.

Sob o aspecto sonoro não posso deixar de mencionar a influência que sobre eles exerceu a música de WEBERN.

[Se bem que longe de mim estivesse o propósito de uma absurda transliteração de estruturas diferentes de artes diferentes, confesso que me deixei fascinar pela “melodia de timbres” weberniana, por essa música de silêncios que tanto se aproxima do poema revolucionário de Mallarmé.]

O resultado obtido, se não deixa de prestar tributo ao grande compositor da Escola de Viena, não obedece a nenhum critério musical; os temas e timbres que

se alternam minuciosamente no poema são também como que deslocados de um instrumento para outro, mudando continuamente sua côr, mas seguem leis estritamente poéticas de associação e de sonoridade verbal.

No plano visual, não podendo valer-me de luminosos ou de recursos cinematográficos, mais aptos à apresentação dos poemas, optei pela grafia em cores, fazendo corresponder a cada timbre ou tema definido uma côr determinada.

[A leitura é basicamente horizontal e secundariamente vertical e são de grande importância as interseções de espaço que, na mesma medida que as palavras, corporificam a estrutura do poema.]

Quanto à expressão propriamente dita, a técnica de comunicação é a do ideograma, ou seja, trata-se da justaposição de imagens ou idéias mais ou menos intransitivas na sua sequência lógica, mas que se somam qualitativamente para expressar uma idéia global. O processo lembraria igualmente a montagem simultânea cinematográfica.

Visando facilitar o primeiro contacto do público, correrei aqui o risco da esquematização, para tentar - digamos assim - uma breve aproximação dos temas principais de cada poema.

1) no 1º poema: **lygia fingers** o tema seria o do deslumbramento ou descoberta amorosa. A percepção poética se concentra em símbolos-objetos de feminilidade, sobressaindo-se as variações em torno da imagem **felina**: fingers, finge ser digital, grypho, lince, etc. Um ideograma da mulher amada é realizado pela soma das palavras **mãe, figlia, sorella** (irmã), que, justapostas à palavra **felina** e suas variantes geram o ideograma da mulher total. A palavra **lygia** é reiterada fragmentariamente ou sob a forma de anagrama no corpo de outras palavras (fe-ly-na) (**figlia**) (**only**) (**lonely**), buscando-se um efeito de **ubiquidade** da presença feminina, a culminar na última letra do poema, **l**, que remete, como um **da capo** musical, circularmente ao começo, e restitui vida aos temas finais da solidão: **so lange** (há tanto tempo), **gia la sera** (já a noite), **so only lonely little** (tão somente só pequeno).

2) o motivo do 2º poema, **eis os amantes**, é a dialética da realização amorosa. As palavras fundem-se ou se apartam em transposição quase física do tema que um John Donne expressara, platonica e metafisicamente, em seu poema o ÉXTA-SE:

Mas assim como as almas são misturas
Ignoradas, o amor reamalgama
A misturada alma de quem ama,
Compondo duas numa e uma com duas.

3) em **nossos dias com cimento** o tema é angústia e efemeridade. Os amantes, sentados nos bancos da praça, e ao se despedirem, entre um **boa noite** e uma pergunta: **fim?** situam a sua solidão a dois, insultada pela indiferença cinzenta da metrópole, sob o horizonte fechado dos dias e a sufocação do universo burguês.

FINALMENTE, quero esclarecer que esses poemas foram escritos em 1953, e fazem parte do segundo número de NOIGANDRES, lançado em começos deste ano, conjuntamente com Haroldo de Campos e Décio Pignatari. **Lygia Fingers** foi apresentado pela primeira vez em público, no 5º Curso Internacional de Férias em Teresópolis, em princípios de 1954, por Décio Pignatari e outros.

POESIA CONCRETA

Falando à reportagem do “Diário Popular”, os poetas concretistas afirmam: “A poesia concreta propõe o útil: o poema, como um objeto de consumo, integrado na vida cotidiana, na arquitetura, como “forma mentis”, fecunda de sugestões à propaganda, às manchetes, ao rádio, cinema, T.V., etc. - Tradição histórica ativa e geração espontânea - Um poema de Mallarmé - Futurismo, dadaísmo e lirismo da matéria - Os “Caligramas” de Apollinaire e os “Cantos” de Ezra Pound - A importância de Oswald de Andrade.

Por ocasião da abertura da “Exposição Nacional de Arte Concreta”, recentemente realizada no Museu de Arte Moderna, foi apresentado ao público presente o terceiro número da revista “Noigandres”, em que colaboram os seguintes poetas concretistas: Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos e Ronaldo Azeredo. A entrevista que hoje publicamos nos foi dada pelos poetas Haroldo e Augusto de Campos, e procura expor, em linhas gerais, as diretrizes do movimento de poesia concreta.

Evolução das Artes e “Geração Espontânea”

Eis a entrevista:

O mundo artístico é um mundo de formas: formas visuais (artes plásticas, arquitetura), formas sonoras (música), formas verbais (literatura, especialmente poesia). Essas formas evoluem, não num sentido de hierarquia de valor (seria absurda a proposição: Mallarmé é maior do que Dante), mas no de transformação qualitativa, de constante e viva metamorfose, imprescindível para sua sobrevivência mesma, porque também as formas envelhecem e se reduzem a formas: a cultura, como um organismo, tende a eliminar suas partes mortas, nutrindo, através dessa dialética, o próprio impulso que a move.

Assim, a problemática da poesia concreta se põe como resultante de todo um processo cultural. Os poetas concretos não se pretendem produto de “geração espontânea”, mas julgam-se, ao contrário, arrimados numa tradição histórica ativa.

Um lance de dados revoluciona a poesia

Base e fundamento da nova formulação poética é o poema de Mallarmé “Un Coup de Dés” (Um lance de dados), que data de 1897. Em prefácio a esse poema, Mallarmé prevê essa evolução de formas verbais de que a poesia concreta se propõe a ser a consequência crítica: “Sem presumir do futuro, o que sairá daqui, nada ou quase uma arte...” O “lance de dados” mallarmeano instiga e precipita rumos inteiramente inéditos para a poesia. Rejeitando as esterelizantes formas fixas e o verso-livre (álbi para todas as acomodações), Mallarmé passa a organizar o espaço gráfico como campo de força natural do poema. Vale-se dos mais diversos recursos tipográficos, sempre num plano de funcionalidade, para criar numa constelação de relações temáticas (que chama de “subdivisões prismáticas da idéia”). Com esse processo, pode-se dizer que Mallarmé, colocando “em situação” a sua própria obra e a poética moderna, “opera, através da poesia, a junção da música com a arquitetura visível”.

Futurismo, Dadaísmo: Derivativos

Futurismo e dadaísmo retomaram, no início do século, sem a mesma consciência crítica e de realização prática de Mallarmé, certos problemas postos por essa linha de pesquisas, que ondas remansosas do conformismo tentavam sufocar. É bem verdade que a preocupação dos futuristas e dadaístas se colocava em outros termos que os levaram a descaminhos; aqueles cultivavam uma espécie de retórica da máquina, uma sorte de lirismo da matéria, incompatível com um sentido rigoroso de estruturação poética; estes proclamavam um caos poético, que, embora cumprindo missão necessária de pulverização da ordem poética vigente, nada propunha que a substituísse com eficácia, destinando-se o movimento, aliás, por empostação histórica negativista, não a fazer obra de arte, mas a suprimi-la.

Caligrama e Ideograma

Derivando das experiências futuristas e mais remotamente de Mallarmé, um outro poeta, Apollinaire, conseguiu formular com bastante nitidez o rumo da evolução poética, ao escrever: “Portanto, seguramente, nada de narração, dificilmente poema. Se quiserem: poema ideográfico. Revolução: porque é preciso que nossa inteligência se habitue a compreender analítico-discursivamente”. Todavia, sua prática dessa teoria deixou a desejar seus chamados “caligramas” são uma versão figurativa do ideograma poético, condenado por ele à função de ilustrar o tema. Assim, composições em forma de relógio, gravata, coroa se sucedem nos “Caligramas” (o que faz remontar a experiência aos “carmina figurata” dos poetas alexandrinos, á “garrafa” do Pantagruel de Rabelais, etc.) A estrutura nesses casos é evidentemente imposta ao poema, exterior às palavras, que tomam a forma do recipiente que as contém, ao invés de realizar a sua própria organização.

O pensamento ideográfico, porém em base de uma muito mais ampla consciência crítica, veio a fundamentar o trabalho de outro poeta, o americano Ezra Pound que, apoiado no linguista Ernst Fenollosa, vislumbrou na estrutura do ideograma chinês um instrumento adequado para a renovação poética. Os “Cantos” de Ezra Pound, iniciados em 1917 e que se acham ainda incompletos (é de 1955 a série que compreende os Cantos 85 a 95), são organizados pelo chamado método ideográfico, e interessam particularmente do ponto de vista da estrutura, cuja peculiaridade está em permitir a justaposição crítica de blocos de idéias que se confrontam, interagem e reiteram de modo a lembrar o esquema de uma fuga. O processo de Pound pode ser comparado, ainda, à montagem cinematográfica, que, por sua vez, é estudada por Eisenstein em termos de ideograma chinês.

Círculo vicioso e poema-minuto

Sem a pretensão de nos estendermos no traçado minucioso de um elenco histórico de autores, o que não caberia no âmbito desta entrevista, devemos ressaltar, finalmente, as contribuições de Joyce e Cummings para a evolução formal da poesia. “Ulysses”, e mais ainda, “Finnegans Wake”, o implacável romance-poema de Joyce, realizam também, e de maneira “sui generis” a proeza da estrutura. Aqui o ideograma é obtido através de superposição de palavras, verdadeiras “montagens” léxicas. A obra se move como em círculo vicioso, eliminando as noções de desenvolvimento linear (princípio-meio-fim), porosa à

leitura por qualquer dos pontos através dos quais seja assediada. Apresenta, evidentemente, mais de um ponto de contacto com “Um lance de dados”.

Já o americano E. E. Cummings leva o ideograma à miniatura. Em seus poemas-minuto, Cummings libera o vocábulo de sua grafia, põe em evidência seus elementos verbais, visuais e fonéticos, para melhor acionar sua dinâmica. Ao invés da figuração exterior e superficial dos “caligramas” de Apollinaire, certas soluções de Cummings atingem um nível de maior interesse: algo como uma “figuração” intrínseca das palavras, ou melhor, uma fisionomia das palavras, cujo aspecto visual atua em correlação íntima com sua essência significante.

O ambiente nacional

Não é hábito, no Brasil, a obra de invenção. É verdade que, com o Modernismo, a literatura brasileira logrou atingir uma certa autonomia de vôo, que, porém, acabou cedendo a toda sorte de apaziguamentos e diluições. Contra a reação sufocante, lutou quase sozinha a obra de Oswald de Andrade, que sofre, de há muito, um injusto e caviloso processo de olvido sob a pecha de “clownismo” futurista. Na realidade, seus poemas (“Poesias Reunidas O. Andrade”), seus romances-invenções “Serafim Ponte Grande” e “Memórias Sentimentais de João Miramar” (de tiragens há muito esgotadas, para não falar de seus trabalhos esparsos ou inéditos), que ainda hoje, por sua inexorável ousadia, continuam a apavorar os editores, são uma raridade no desolado panorama artístico brasileiro. A violenta compressão a que Oswald submete o poema, atingindo sínteses diretas, propõe um problema de funcionalidade orgânica que causa espécie em confronto com o vício retórico nacional, a que não se furtaram, em derramamentos piégas, os próprios modernistas e que anula boa parte da obra de um Mario de Andrade, por exemplo. Drummond extenuou as possibilidades de uma linguagem coloquial, e repetiu-se, aguçou-se, especializou-se em sua própria dicção, e mais, perdendo o pé, senta-se no soneto. E, no entanto, é ainda o melhor poeta de sua geração. A pretexto de rigor anti-22, a geração de após-guerra, intitulada “de 45”, fez o recuo definitivo da poesia brasileira. Seu rigor revelou-se um méro sinônimo de bom tom formal, de poesia timorata, sujeita a noções academizantes de “clima”, “pés” e “fôrmas”, em relação às quais certas metáforas dissonantes de um Cruz e Souza (para não falar de toda a tradição de Baudelaire e Rimbaud para diante), bem como o próprio verso-livre simbolista já eram um progresso. Foi João Cabral de Mello Neto quem, isoladamente, retomou a linha criativa, operando o necessário salto qualitativo em seus livros “O Engenheiro”, “Psicologia da Composição” e “Cão Sem Plumas”. Seus poemas ortogonais tomam consciência da superação do verso linear. Daí a extremada técnica de “cortes” de que se utiliza. Daí sua maior visão do problema estrutural desse campo de relações que é o poema. Não é à-tôa que Le Corbusier é citado no pórtico de um de seus livros. Em Cabral arquitetura e poesia novamente se corroboram.

Poesia Concreta: poesia “em situação”

A poesia concreta procura assumir as consequências de uma tradição viva. A reação contra a obra de invenção não é um mal nacional. É conhecida a linguagem daqueles que taxam de ultrapassadas ou incontinúaveis todas as fecundas vertentes criativas, como casos de extravagância literária, para poder

defender os mornos direitos de uma petrificação de gosto. Mas de outra parte, contra as nostalgias de paraísos perdidos, inflexível e impessoal, a evolução de formas impõe-se a si própria. Exige-se. Os jovens músicos concreto-eletrônicos - Pierre Boulez, Fano - definem-se literariamente, em correlação com os problemas estruturais de sua música, por Mallarmé ("Un Coup de Dés"), Joyce e Cummings. Eugen Gomringer (que foi secretário de Max Bill e, atualmente, é professor na "Hochschule für Gestaltung" - "Escola Superior de Desenho", em Ulm, Alemanha, o mais importante reduto europeu das experiências plásticas de vanguarda), situado no centro de uma tradição artística viva cujo antecedente imediato era a BAUHAUS, reage contra o banho-maria surrealista e rilkeanismo vago-simpático que enxundia certa poesia européia precocemente senilizada (mal que entre nós se exprime por corôas fúnebres de sonetos...), e se empenha em erguer uma nova e conseqüente realidade poemática. Isto, em contemporaneidade cronológica com as preocupações que, semelhantemente, assaltam e dirigem o trabalho de alguns poetas brasileiros. O encontro de Décio Pignatari com Gomringer em Ulm valeu, reciprocamente, como confrontação de experiências e demonstração ineludível de como, independentemente de longitude, latitude e língua, opera o processo de transformação e evolução qualitativa de formas no domínio cultural. Gomringer, que denominava seus poemas "constelações", fundado no exemplo de Mallarmé, passou a adotar, em carta dirigida a D. Pignatari, a de "Poesia Concreta", proposta pelo grupo brasileiro. Em suas melhores peças, obtém efeitos surpreendentes de ordenação ortogonal do espaço com palavras curtas e semelhantes, uma espécie de linguagem elementar e direta.

A "Poesia Concreta" se abre, como realização e hipótese de trabalho, à jovem poesia brasileira que não se conforma com o ranço e a mornice vigentes e busca desesperadamente, contra a sufocação imposta, o elo escamoteado da tradição viva que sirva de apoio à obra verdadeiramente criativa. A "Poesia Concreta" propõe o UTIL: o poema, como um objeto de consumação, integrado na vida cotidiana, na arquitetura, ao rádio, cinema, TV., etc.; o livro, como um objeto verbal totalmente planejado, de fruição integral. A "Poesia Concreta" se põe em sintonia com as tendências vivas da música e das artes visuais, numa interrelação crítica de proveitos recíprocos. Organizar "sintético-ideogramicamente" ao invés de "analítico-discursivamente" a totalidade do poema, todos os seus elementos, todo o **material** de que dispõe (palavra, sílaba, fonema, som, fisionomia acústica-vocal-visual dos elementos linguísticos, campo gráfico, cargas de conteúdo precipitadas em cadeia e consideradas em pé de igualdade com os demais materiais de trabalho), tudo disciplinado por uma severa e lúcida vontade de estrutura. Esta a superação crítica que oferece a "**Poesia Concreta**" em relação à tradição viva de que é conseqüência, sem que esteja implícita, evidentemente, por absurda, qualquer intenção de juízo de valor. Por isso dizemos que a "**Poesia Concreta**" realiza a comunicação em seu grau mais rápido, o que é uma necessidade do espírito criativo contemporâneo: não se trata, porém, de **comunicação-signo**, instrumental, em que as palavras servem de indicadores neutros de movimentos de temas (função precípua da prosa), mas da **comunicação de formas verbais**. Direta. Imediata. Não há cartão de visitas para o poema: há o poema.

Diário Popular, SP, 22-12-1956.

Liberdade

AVE SEM ASAS

SE VOU DÁ-LAS

VOA

Décio Pignatari

JORGE DE LIMA
Pça. Floriano, 55 - 11.º and.
Tel. 22-9277
Rio de Janeiro - Brasil

Voigandres, eh, vous les grands A. Campos et Pignatari,
H. Campos, mais... et nous les tout petits,
Nous, les êtres sans seins et sans moyens,
Nous qui sommes moyens et moyens.

Nous, les grands? Noigandres? Jamais.
Salve pour les poèmes inventeurs,
découvreurs, si vivement différents
de l'eau tiède, aujourd'hui distribués
par tant de poètes de notre temps.

Jorge de Lima

Ris, 12-12-52



FORMAÇÃO DO GRUPO NOIGANDRES

O **Modernismo** de 1922 - movimento literário de atualização histórica, deixando-se afetar, em graus variáveis de radicalidade e sensibilidade, pelas conquistas estéticas das vanguardas europeias do início do século -, inaugurou uma nova era textual na literatura brasileira. Revolução rápida, curta-metragem, fracionando-se, ao longo da década, em correntes distintas e até antagônicas. A última investida representativa e organizada desse espírito revolucionário ocorreria em 1928, encarnando, desta vez, uma utopia social de coloração marxista-freudiana, formulada de modo fragmentário, aforismático, no **Manifesto Antropófago** de Oswald de Andrade (até hoje, que eu saiba, ninguém notou o parentesco entre as teses “antropofágicas” e a empresa teórica do peruano Mariategui - os **7 Ensayos** também foram escritos em 1928 -, revendo o marxismo “clássico” pelo coletivismo incaico). A partir daí, a rede poética desfiaria em estréias isoladas, ainda que brilhantes, como as de Carlos Drummond e Murilo Mendes, fortemente influenciados pela lírica oswaldiana. Teríamos de esperar os anos 40 para assistir a nova manifestação literária grupal, com a entrada em cena da chamada **Geração de 45**, delimitada por um critério meramente cronológico, “geracional”, capaz de reunir, no mesmo rol e rincão, figuras tão dessemelhantes quanto João Cabral, rigoroso engenheiro de linguagem, e Péricles Eugênio da Silva Ramos, inábil artesão de mãos pesadas.

Está claro que o grupo de poetas de 45, embora não tenha balizado o campo de força de uma escola poética, não se reuniu ao acaso e à revelia de si mesmo. Havia, como é natural, a comunhão de certas normas estilísticas. Habitada por noivas e tísicas, jardins de turfás, orquídeas sonolentas, gôndolas vacantes, delírios insopitados, pálpebras ociosas, saudades marulhantes, corcéis espavoridos, tonturas e cismas, esta poesia se caracteriza pela solenização do discurso e pela prudência formal. Sua preferência pelo **sermo nobilis** (o preciosismo verbal) e pelas formas fixas (especialmente, o soneto) é programática. Assim como programático é o culto de uma expressão regrada, “disciplinada”, sem largos vôos, metafóricos ou outros. Cuidados rítmicos, rítmicos e métricos predominam sobre a linguagem e o pensamento - aquela, pobre; este, escasso. Trata-se, além disso, de uma poesia de eunucos, tímida e sublimada, esquivando-se, sistematicamente, à abordagem direta de temas sexuais. Resultado: uma expressão estética à parnasiana, “neo-parnasiana”, cujo registro literário exige, do leitor, uma paciência chinesa.

Tudo isso mais de vinte anos depois da **Semana de Arte Moderna...** E não deixa de ser curioso lembrar que Valéry e Croce foram convocados para parafinar a turma, quando seu patrono, de fato, era Bilac. Se o **Modernismo** foi, antes de tudo, recusa à rotina de uma poética estratificada, 45 representou um retrocesso e uma recaída. Pregou o retorno ao talho parnasiano, erigindo o passado em norma, museologicamente, e negando validade às veredas prospectivas. Antimodernista feroz, Ledo Ivo não vacilou em chamar 22 de “esplêndida impostura”. E os outros membros do grupo embarcaram na canoa furada, denunciando, com insustentável arrogância, o “primarismo” de uma “geração malograda”, supostamente marcada pelo desleixo formal e pela falta de seriedade filosófica. Ledo engano. A ruptura modernista, a nossos olhos, se apresenta como um instante privilegiado de sondagens formais, enquanto a **metafísica bárbara** (cf. Benedito Nunes) de Oswald vai dando cada vez mais o que

falar, no Brasil e no exterior. Ao mesmo tempo, a **Geração de 45**, fugindo ao embate direto com o real histórico em nome do ritual formalista que 22 tornara caduco, alcançou, no atual ambiente literário brasileiro, um descrédito incomparável. E se 1945 é um “ano-marco”, como quer Ledo Ivo, o fato não deve ser creditado na conta desta “geração”. O “marco” existe graças à ofensiva final dos aliados, aos suicídios de Hitler e de Goebbels, à execução de Mussolini, à conferência de Yalta, à formação da ONU, à explosão atômica sobre Hiroxima e Nagasaki, etc, etc. Esses dados históricos, de resto, atestam a falência de uma falácia: 45 representou uma volta ao passado literário, a uma sensibilidade pré-modernista, exatamente no limiar da fulminante arrancada tecnológica do século 20.

Mas esta geração de poetas nem sempre foi encarada criticamente. Seu nascimento - premiado com o infundado rótulo de “pós-modernista” - foi recebido com foguetório no arraial literário. Tristão de Ataíde aplaudiu entusiasmaticamente. E Alvaro Lins assinou embaixo. Lúcido e solitário foi o protesto de Pagu (Patrícia Galvão), jornalista e militante política, ex-integrante da ala “antropofágica”. Quando a **Geração de 45** organizou, em São Paulo, o **I Congresso de Poesia**, com a finalidade de decretar a morte do **Modernismo** e festejar o surgimento da nova (?) poética, Pagu não se conteve, condenando aquele “espetáculo triste de um grupo de jovens satisfeitos consigo mesmos”, soldados rasos de uma arremetida pífia (**Diário de São Paulo**, 9-5-48). Entre os modernistas “históricos”, Oswald foi o único a se manifestar. Mas nem sua intervenção, nem a de Pagu, teve resposta. 22, àquela altura, era uma entidade suspeita. O próprio Mário de Andrade, paradoxalmente, muito contribuíra para a má reputação dos alegres rapazes modernistas, insistindo na “irresponsabilidade” de seus companheiros da **Semana** e autenticando o xerox dos subliteratos restauradores dos cânones parnasianos. A ascensão de 45, aliás, coincide com o crescente desprestígio de Oswald, sempre mais caricaturado, desprezado, tratado em termos circenses. Em suma: um bufão e suas **boutades**. A situação tomaria outro rumo, é certo, mas com lentidão. Basta citar, entre tantos exemplos disponíveis, o artigo **Situação da Poesia em São Paulo (Correio Paulistano, 24-2-54)**, de Péricles Eugênio, onde lemos que “Oswald de Andrade lançou correntes literárias, e vem exercendo, até hoje, uma espécie de apostolado “clownesco”, pregando idéias mais divertidas do que valiosas”... E ainda em 1966, o **Roteiro Literário de Portugal e do Brasil**, de Alvaro Lins e Aurélio Buarque de Holanda registrava, na parte referente aos autores modernos, as obras de Mário de Andrade e Ronald de Carvalho, entre outros, sem tomar conhecimento da existência de Oswald.

Os trabalhos de revisão crítica da **Geração de 45** e de reavaliação da personalidade polêmica de Oswald seriam iniciados no curso de um processo de renovação poética que a literatura brasileira experimentaria entre o final da década de 40 e meados da década de 50, antes de desaguar na maré agitada do movimento **concretista**. O período, entretanto, ainda não foi devidamente mapeado pela historiografia literária do país (Bosi, Silvio Castro, etc), nem se converteu em mina de teses e títulos universitários. Estranhamente, esta época de reforma estética é vista com olhos entrópicos. De um lado, em termos de ressaca ou segunda fornada da **Geração de 45**. De outro, desfocada sob o rótulo de “pré-concretismo”. Mas ambas as atitudes concordando no fundamental, isto é, em eliminar o assunto, eclipsando-o por assimilação a uma ou outra tendência literária. A primeira destas suposições, para se firmar, não precisou recorrer a

fundamentos textuais, limitando-se a reproduzir, sem maiores problemas, um velho hábito dos poetas de 45: escalar, em sua equipe, até mesmo jogadores do time adversário. Assim, escritores pertencentes a uma geração mais nova, e infratores do código poético “pós-modernista” (ou “neoparnasiano”, como queiram), acabaram arrolados, em resenhas e florilégios, entre os legítimos representantes de um ideário estético que contradiziam na prática. Mas a idéia de que Domingos Carvalho da Silva & Cia. tenham exercido um domínio integral sobre o espaço literário da época é uma hipótese sem base. A primeira reação à postura formalista veio com o manifesto dos **novíssimos (Folha da Manhã, S. Paulo, 16-5-48)**, “os rapazes de 48”, no dizer de Sérgio Milliet. **Novíssimo**, no caso, e tal como **Geração de 45**, é mais uma expressão ocasional (índice de cesura geracional e sinal distintivo de um grupo de poetas esparsos e dispersos - Reinaldo Bairão, André Carneiro, etc) do que a linha de demarcação do território de uma nova escola literária. O **I Congresso de Poesia**, como se sabe, terminou em briga. “Há uma poesia nova no Brasil”, declarava Domingos Carvalho da Silva. Oswald, do plenário, retrucava: 22 está vivo, “dando a melhor poesia da atualidade”. E os **novíssimos** nasceram de um posicionamento diante desta polarização. Em relação a 22 afirmam: “O Movimento Modernista provocou certas cristalizações que logo se transformaram em clichês, e clichês de grande fixação, sobretudo em nós, jovens que alimentamos a maior simpatia por essa revolução de estrutura em nosso pensamento e em nossas artes. Esta face do movimento de 22 está irremediavelmente morta. Sentimos a precariedade e o esgotamento das formas, a repetição dos temas e dos símbolos, muitas vezes a agonia da criação. Enfim, “a poesia de 22” é, apenas, o estandarte roto de uma revolução que ainda não se concluiu, e cuja maior riqueza é o sentimento da história e a conquista definitiva, daquilo que Mário de Andrade chamou **liberdade de pesquisa estética**”. 45, por sua vez, “só percebe uma saída na “reação, na abertura de um abismo entre 22 e o presente. Caracteriza-a a volta a um limitado romantismo ou a certas constantes do Parnasianismo, quando não se perde no encantamento dos sons e dos jogos florais. A sua bandeira é o combate sistemático a 22, como única possível afirmação. Flor do crepúsculo, o seu caule se planta na suave agonia do crepúsculo”. O texto é claro. 22 não é mais uma alternativa, obviamente, mas sua lição básica, a “liberdade de pesquisa estética”, representa uma possibilidade prática. 45 é o retorno sem perspectiva. E assim negando o alicerce crítico do “pós-modernismo”, o manifesto deixa aberto o campo para a retomada do espírito de 22. Entre os dois pólos, todavia, apela para uns versos de José Régio: “Não sei por onde vou,/Não sei para onde vou,/ - Sei que não vou por aí!” E anuncia, ironicamente, o aparecimento da “Geração do 1º semestre de 1948”. De outra parte, a etiqueta de “pré-concretismo”, referida linhas atrás, é de valor crítico nulo. A partícula “pré”, longe de qualquer sentido conceitual, não traz mais do que a indicação lógica, ou cronológica, daquilo-que-vem-antes-de. Como se não bastasse, denuncia uma visão teleologicamente orientada.

Os **novíssimos** estrearam numa coleção de autores jovens editada pelo **Clube de Poesia** de São Paulo, agremiação literária nascida diretamente do “Congresso” promovido por 45. Os hereges, uma vez mais, brotariam nas barbas da ortodoxia. Sérgio Buarque de Holanda, em artigo sobre Haroldo de Campos (**Rito de Outono**, 1950), comentava: “É uma homenagem aos organizadores da coleção frisar a imparcialidade com que se houveram na escolha dos autores representados, alguns deles traindo tendências que parecem contrastar vivamente com os postulados do “pós-modernismo”. Para o comentador de

livros constitui, ao mesmo tempo, um puro prazer intelectual o poder vislumbrar, através daquela variedade, os caminhos de um inconformismo promissor”. Para definir a nova onda poética, os críticos da época valem-se, frequentemente, do vocábulo “hermetismo”, retomando a expressão largamente usada para o simbolismo francês, cuja estratégia de camuflagem semântica desconcertara leitores habituados a formulações claras. De fato, os **novíssimos** abrigam itens simbolistas, mostrando, ainda, sinais de uma formação barroco-surrealista. Afastam-se de 45 graças ao trabalho verbal e ao adensamento metafórico dos textos, revelando uma nova disposição frente aos problemas da técnica do verso. Cyro Pimentel é o primeiro a entrar em campo, compondo, em versos livres, poemas claramente influenciados pelo “futurista” português Sá-Carneiro. Haroldo de Campos e Décio Pignatari não demorariam, trazendo à luz **Auto do Possesso** e **O Carrossel**, respectivamente. Examinando “a ação renovadora dos novos poetas”, Sérgio Buarque destacaria estas coletâneas não apenas como as obras “mais significativas e reveladoras” dos **novíssimos**, mas também como “as vertentes opostas de nossa poesia novíssima”. Se opostos, como se verá, Haroldo de Campos e Pignatari movem-se no mesmo solo barroco, levando em conta os caminhos de uma revolução verbal que, deflagrada em área simbolista, estende-se até ao surrealismo. E se recolhem a lição surrealista do rasgo imagético, nenhum dos dois adota a escrita automática.

A aparição de HC data de 1950, aos 21 anos de idade: **Auto do Possesso**, menção honrosa no prêmio “Fábio Prado” de poesia, vencido, naquele ano, por Maria da Saudade Cortezão, esposa de Murilo Mendes. Livro de estréia, poesia da juventude. Imatura, mas, ao mesmo tempo, estranhamente madura, aqui e ali descalibrada, brilhante às vezes, exibindo, em germe ou florações recentes, sinais de um rumo estético que, depurado e concentrado no **ostinato rigore** “concretista”, alcançaria as águas barrocas do **Livro de Ensaio: Galáxias**. Um “simbolista-moderno”, de raízes barrocas e sabor surrealista, disseram os críticos (Sérgio Buarque que acertando na mosca: “É provável que tenha estudado largamente Mallarmé...”). Marcada por um forte lastro estetizante e arcaizante, esta poesia exótica e erótica, ostentando um ritmo quase sempre imponente, adequado ao fluxo caudaloso das imagens, serve-se de uma extensa rede de referências bíblicas e mitológicas, especialmente daquele “orientalismo” que fez fortuna entre simbolistas. Sua habilidade verbal é incontestável. No domínio da arte sonora, **melopéia**: “E a treva sobrevinda é tão espessa/ Que amordaça as lanternas e as estrelas”. No lance de imagens visuais, **fanopéia**: “Maria Magdá, debutante de maio,/ esmaga um rouxinol na axila depilada,/ e Fred (Frederico) e Ted (Teobaldo)/ defloram seu batom nas tardes de Eldorado”. Na dança do intelecto entre as palavras, **logopéia**, de que é exemplo o mallarmaico **Lamento sobre o lago de Nemi**. Ao lado das alusões mitológicas, o gosto por cultismos léxicos e sintáticos poderia sugerir estreitos vínculos entre a primeira poesia haroldiana e o padrão “pós-modernista”. E, de certo modo, sua fatura textual é influenciada pela empostação retórica de 45 (assim como acontece com Pignatari, aqui onde ambos atingem seus momentos mais baixos). De outro ângulo, porém, o giro sintático da palavra rara remonta a matrizes barrocas, e é nesta direção que seguirá sua obra futura. Desta perspectiva, ressalta que HC buscou, desde sempre, como diria esse outro “neobarroco” Guimarães Rosa, “o ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado” (o “hermetismo” de HC é mais de palavra que de pensamento, anotaria Buarque), caminho pelo qual chegaria à palavra-montagem car-

roll-joyciana. Foi esta proximidade da estética barroca, de resto, que lhe permitiu escrever, em 1955, o texto **A Obra de Arte Aberta**, visada crítica antecipadora do arqui-famoso ensaio de Umberto Eco, fato reconhecido pelo semiólogo italiano, na introdução que redigiu para a edição brasileira de seu livro. E quando falamos em barroco, a propósito de HC, estamos, evidentemente, além daquele “barroco histórico” circunscrito pelos esforços de periodização estilística da crítica literária. Trata-se, antes disso, de salientar similaridades existentes entre sua prática poética e a escritura barroca, espécie literária que teve seus reflexos brasileiros no período colonial, especialmente na parenética de Vieira e na poesia de Gregório de Matos. Afora o barroquismo, a distância entre HC e 45 admite outras mensurações. É pelo arrojo da imagem (à la Murilo Mendes) e pela espessura metafórica que sua poesia mais se separa da praxe “pós-modernista”, “aparelhada de um patrimônio de metáforas prudentemente controlado em sua abastança pequeno-burguesa por um curioso poder morigerador”, segundo palavras do próprio HC no artigo **Poesia e Paraíso Perdido** (**Diário de São Paulo**, 5-6-55). Sérgio Buarque diria mais: no **Auto do Possesso**, “o jogo de vocábulos, a procissão de motivos e de imagens, o ritmo, são dominados em todas as minúcias por uma inteligência sempre alerta, que sabe dirigir seus instrumentos e se apóia, deliberadamente, numa tradição”. Para concluir com clareza: “Tudo isso pode corresponder um pouco ao ideal teórico professado por alguns “pós-modernistas”. Na prática, entretanto, encontramos aqui uma densidade, um poder de ordenação e concentração, que não poderiam estar mais distantes do formulário neo-rococó em que tenazmente se comprazem tantos daqueles poetas”. Isto porque HC deve ser incluído, de acordo com a terminologia crítica de Fernando Pessoa, entre os **poetas de estruturação**, visivelmente voltados para o aspecto construtivo da obra. Resta assinalar, finalmente, que a poesia haroldiana é também uma **metapoesia**. Mas não aquela metapoesia crítica que virá com o “concretismo” e sim a metapoesia celebratória, cantando o poder mágico e mítico de uma linguagem que decifra a sigla das estrelas.

Em seus escritos pragmáticos, Pound montou um quadro de classificação dos diversos tipos de escritores que, se é discutível no terreno abstrato da teoria da literatura, revela-se muito útil ao trato direto com o fenômeno literário. Recorrendo às categorias poundianas, podemos ver, sem penetrar no campo valorativo, uma primeira distinção entre a poesia de HC e a de Décio Pignatari, também estreado de 1950, aos 23 anos de idade, com **O Carrossel**, poemas datados do biênio 1947-49. Se HC aparece como um jovem “mestre”, isto é, um autor que maneja processos compositivos já conhecidos e codificados, aos quais acrescenta sua maneira pessoal, combinando-os entre si para criar “formas tranquilas” (Buarque), DP, ao contrário, ensaia-se como jovem “inventor”, praticando uma poesia inquieta, desejosa de encontrar técnicas expressivas inéditas, ou quase, isto é, de explorar veredas recentes e ainda não sinalizadas. No ano de sua estréia, DP declara em depoimento ao **Jornal de São Paulo**: “A contenção de Eliot, o aparente desbordamento de Pound nos “Cantos”, as aventuras silábicas de Marianne Moore, o suave labirinto linguístico de Fernando Pessoa, etc, mais a música, a pintura, o cinema, põem em xeque a forma mais ou menos aceita”. Esta sua inquietude formal provocaria reações contraditórias. A recriminação de Menotti del Picchia, por exemplo, em nota para **A Gazeta** (São Paulo), condenando-lhe a “exacerbada busca de originalidade, de novas maneiras de se expressar, o que torna a criação um tanto barroca, espumante de idéias escapadas

àquela triagem que a censura determinada pela madura experiência processa com rigor implacável”. Ou o elogio de José Geraldo Vieira (**Jornal de Notícias**, 11-6-50): “Há pois um sensível temperamento, insatisfeito e vibrátil, criador e enérgico, neste poeta que não toma atitudes de insulado nem de metafísico, mas que é artesão, que tem nervos de bigorna, que obtém dos fenômenos da beleza difusa uma condensação substantiva”. Em **Ritmo e Compasso** (**Diário Carioca**, 10-6-51), excelente texto crítico, Sérgio Buarque definiria: a poesia de DP é principalmente uma **poesia da mobilidade**. Aqui, conforme o autor de **Raízes do Brasil**, o momento em que DP se afasta de HC, mas para se reunirem adiante, pois **O Corrossel** revela mais um **poeta de estruturação**, dirigindo, com raro senso construtivo, seu complexo artesanato linguístico.

Por esse caminho, DP se responsabilizaria pelos deslocamentos iniciais de uma nova partida lírica brasileira. Na “farsa trágica” **O Jogral e a Prostituta Negra**, de 1949, o poeta realiza, sob o influxo das “aventuras silábicas” de Marianne Moore, seus primeiros experimentos. E fundamenta em termos críticos esta disposição inovadora num texto publicado, em 10-9-50, no **Jornal de São Paulo** (um trecho do artigo foi incluído no volume **Teoria da Poesia Concreta, Livraria Duas Cidades**, SP, 1975). Partindo de George Thomsom, **Marxism and Poetry**, DP sintetiza: a poesia começou oral, utilizando um patrimônio comum de referências, em grupos sociais simples. A poesia escrita, ao contrário, surge numa contextura social bem mais complexa, onde o escritor vê diminuir, proporcionalmente, seu público, culminando no “monólogo” da atualidade, com o produto literário cada vez menos rentável e consumível. Conclusão: “Sinto-me aventurado a acreditar que o poeta fez do papel o seu público, moldando-o à semelhança de seu canto, e lançando mão de todos os recursos gráficos e tipográficos, desde a pontuação até o caligrama, para tentar a transposição do poema oral para o escrito, em todos os seus matizes”. O que está em jogo, naturalmente, é a consciência do **medium** empregado. Palavra falada e palavra escrita configuram códigos distintos. Vai daí que cada palavra tem sua poesia. E o tema de **O Jogral e a Prostituta Negra** é a busca do modo expressivo em signos gráficos, o poeta torturado pela expressão escrita. A leitura rápida de uma passagem do texto mostrará, com toda a evidência, o quanto a inventividade pignatariana está longe das “boas maneiras” formais de 45:

Tua al(gema negra) cova assim soletrada em câmara
lenta, levantas a fronte e propalas:
“Há uma estátua afogada...” (Em câmara lenta! - disse)
“Existe uma está-
tua afogada e um poeta feliz (ardo
em louros!) Como os lamento e
como os desconheço!
Choremos por ambos.

Na primeira linha, o recurso tmético permite múltipla leitura: algema, algema negra, alcova, gema negra, negra cova, cova-série vocabular que aprofunda a atmosfera semântica. O verso termina no vocábulo “câmara” (quarto, aposento, alcova), num corte preciso: a lexia se completa na linha seguinte, “câmara lenta”, da terminologia filmica (o **enjambement**, produzindo uma pausa entre “câmara” e “lenta”, alarga o tempo da enunciação, de modo a criar um correspondente material da velocidade indicada). O mesmo se dá no corte “está/tua”, à la Marianne Moore. A palavra cai em câmara lenta, admi-

tindo, na fissura, o possessivo “tua”. Neste verso, ainda, o **enjambement** desarticula outro sintagma fixo (“ardo em louros”), suspendendo o sentido para que outros vigorem no intervalo, com a ajuda de parêntesis: “feliz (ardo”, à modacummings. De outra parte, é interessante verificar, já nesta época, a atenção de DP para o aspecto visual da letra. No poema **O Carrossel**, que dá título ao livro, temos: “Dentes de ferro/ Mastigam RR/ De inércia e prata”. E adiante: “Sol-tando bolhas/ De vogais puras/ Com meu canudo/ Feito de HH”. No **Jogral...**, o uso adquire maior funcionalidade, numa percepção de iconicidade da letra, que anuncia futuros **ideogramas verbais** (aí está a semente de LIFE, por exemplo): “a legião dos ofendidos demanda/tuas pernas em M,/ silenciosa moenda do crepúsculo”. Mas **O Carrossel** tem outras coisas além dessas mais ostensivamente experimentais. Um poema como **Noviciado**, reflexão de poeta, “pássaro exilado”, articulada num metaforismo denso. Ou a descrição noturna de homens extenuados num bar, em **Périplo de Agosto a Água e Sal**, onde a construção paronomásica se soma à metáfora, resultando num verso **fanomelogopaico**: “Os galos de rinha derreados diluem esporas na cerveja”.

Em 1951, correndo por fora do **Clube de Poesia**, entra em cena Augusto de Campos. **Teen ager**, AC escreveu a maior parte dos poemas de **O Rei menos o Reino** (Edições Maldoror, 1951), seu livro de estréia (outra menção honrosa do prêmio “Fábio Prado”), recebido euforicamente pela crítica paulista. Sérgio Milliet viu várias coisas no estreante: “força inegável”, existencialismo-misticismo, “grande invenção sintática”, “formas artisticamente esotéricas”, extrações simbolista-surrealistas (**Últimos Livros, Estado de São Paulo**, 7-11-51). Outro crítico (este, também poeta), Cyro Pimentel, manteve-se próximo a Milliet. Achou o livro “perturbador” e “inquietante” (**O Rei Menos o Reino, Letras e Artes**, 18-11-51). José Geraldo Vieira adorou: “uma das grandes estréias havidas no Brasil” (**Alguma Poesia de 1951, Letras e Artes**, 10-2-52). E Reinaldo Bairão (**O Rei Menos o Reino, Letras e Artes**, 18-5-52) declarou que não acontecia nada igual desde 1942, quando João Cabral trouxe sua **Pedra do Sono** à luz do dia. Esta crítica literária jornalística, imprecisa e insatisfatória em suas análises, foi, portanto, sensível à novidade estética de AC, sintática e semanticamente distanciado do receituário neoparnasiano. Também ele é um **novíssimo**, e dos arrojados. Para Bairão, por exemplo, esta poesia de versos estranhos, “contorcida e misteriosa”, inaugurava um “campo experimental” (“experimentação vocabular, experimentação sintática, aliteração”). Cyro Pimentel, de outra visada, saberia registrar o contraste existente entre a poetização da angústia, em AC, e a “mensagem fria” dos poetas de 45. De fato, o tema central do livro é a angústia, trabalhada em fogo alto, bem distante do banho-maria da expressão “disciplinada”. E sua invenção formal é evidente. Mas esta novidade de linguagem e pensamento é sincrônica. O poeta soube achar - **trobar**, diriam os provençais - o modo verbal propício à materialização signíca do pensar. Assim, **O Rei menos o Reino** foi o nascimento de um artífice original, conhecedor de seus instrumentos e dotado de um extraordinário sentido da forma. Sua ousadia não é, de maneira nenhuma, assimilável aos cânones “pós-modernistas”. Que Vidigal, Rivera, Ledo ou Oswaldino escreveria isto?:

A flor? A outrora flor. A redondezas
Aromas alva sedas flor? Outrora.

Dois versos. De saída, a classe gramatical deslocada, advérbio em lugar de adjetivo, a “outrora flor”. E quando a pergunta se repete (a... alva... flor?), vem

entrecortada de substantivos ilhados (redondezas, aromas, sedas), perturbando o encadeamento sintagmático “normal” e matizando o campo semântico com suas presenças diretas, que dispensam ligaduras sintáticas. Outro procedimento estilístico que merece destaque, nesta poesia, é a estruturação reiterativa do verso:

Onde a Angústia roendo um não de pedra -
Digere sem saber o braço esquerdo,
Me situo lavrando este deserto
De areia areia arena céu e areia.

A reiteração, na última linha, evoca os movimentos repetidos na ação de lavar. Impõe, no estrato sonoro, os fonemas de “areia”, som que se ouve no ermo (“Neste reino onde eu canto ao som de areia”, isto é, ao som da **palavra** “areia”). E, principalmente, reproduz, na disposição dos vocábulos, a localização do sujeito numa arena sob o céu, cercado de areia por todos os lados (AREIA AREIA arena-céu-e AREIA). Pela reiteração, presente em toda a superfície do livro, a semântica adquire maior complexidade, a presença da palavra se reforça, sintagmas se encadeiam desdobrando-se uns nos outros, idéias se suspendem à contemplação, temas se vinculam, o verbo lírico é impulsionado em certas direções. De resto, o estreitamento forma/fundo é realmente uma constante da poesia de AC. Veja-se, por exemplo, o terceto melopaico de **Fábula**, armado em séries aliterativas, captando o sentido através de nexos fônicos: “Cercado estou de meu corpo/Que rosna surdo ao meu sonho/Em ronda contra o meu sono”. Ou **O Vivo**, onde a realidade da morte, matéria e conteúdo da angústia, colando-se dialeticamente à vida, é apreendida na própria textura do texto, dança de oxímoros onde não há termo livre de seu contrário: “Não queiras ser mais vivo do que és morto/As sempre-vivas morrem diariamente/Pisadas por teus pés enquanto nasces”.

Aí está. Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, a nata dos **novíssimos**, fundariam, em 1952, o grupo **noigandres**, consequência natural de uma convergência de temperamentos estéticos. E se me alonguei nos momentos iniciais da trajetória do trio, em detrimento de uma análise centrada já sobre o trabalho grupal, foi porque este período se tornou, nas raras referências da crítica literária brasileira atual, uma zona obscura de informações que dificilmente encontram seu correspondente em fatos. Tratava-se de limpar o terreno. Neste caso, uma ida às fontes, aos textos e jornais da época, só poderia ser esclarecedora. Especialmente porque nossos críticos, de modo unânime ou quase, parecem alimentar certo horror à pesquisa, não se incomodando, pelo menos aparentemente, com a escassez de dados sobre certas áreas da matéria de seus estudos. E assim vão cometendo deslizes como este de assimilar a produção primeira dos três **novíssimos** ao ideário neoparnasiano. Houve, certamente, contato e influência entre ambos, circulando num ambiente provinciano em que os literatos se esbarravam nas esquinas (os **novíssimos**, diga-se de passagem, foram um evento exclusivamente paulista). Mas não é lícito menosprezar tentativa tão clara de encontrar novos meios e modos de expressão. Privilegiar as diferenças (óbvias) e não o contágio (natural e inevitável) era e é, deste ponto de vista, a atitude crítica correta. O que não significa que a história deva ser lida ao revés, redimensionada com base em desenvolvimentos posteriores. Longe disso. As dessemelhanças a que me refiro são tão nítidas que foram repisadas **ad nauseam** pelos críticos que, na época, examinaram as coletâneas poéticas aqui brevemente focalizadas. Por outro lado, o que podemos dizer do grupo dos **novís-**

simos, em geral e panoramicamente, é que sua importância, para a literatura brasileira, é mínima. Comparável à da **Geração de 45**. Um bando de poetas jovens (algo semelhante aos chamados “poetas marginais” de hoje, uma onda e não um movimento), abandonando progressivamente a poesia, sem deixar obra digna de nota. Mas seu papel em nossa vida literária requer registro. Graças à sua intervenção discorde, o falatório neoparnasiano não se impôs de forma total e asfixiante. Os **novíssimos** forçaram uma abertura de muitas consequências. Seus primeiros sinais de rebeldia, contando com a cobertura crítica competente e respeitada de Sérgio Buarque (a postura de Milliet sempre foi ambígua), criaram o contexto favorável à arrancada de novos poetas não simplesmente interessados em agitar as águas paradas da poesia brasileira, mas, sobretudo, dispondo das qualidades críticas e criativas exigidas pela tarefa, caso dos irmãos Campos e de Pignatari.

Por fim, **noigandres**. A história desse nome merece algumas linhas. Tudo começa com um verso misterioso de Arnaut Daniel, na canção **Er vei vermeills**... A bem da verdade, a canção não é nem mais nem menos hermética que outras do mesmo Arnaut. Nem o verso em questão é especialmente enigmático. O mistério, desafiando longamente as habilidades champollionescas dos eruditos treinados na lírica medieval dos séculos 12 e 13, concentrava-se numa única expressão, que coincidia ser o sintagma final do texto: **noigandres**. E quando Ezra Pound, atraído pela criação poética dos trovadores occitânicos, topou com a velha dificuldade dos lexicógrafos, recorreu ao provençalista alemão Emil Lévi, deixando-nos, em seus **Cantares**, um relato da conversa (“**Noigandres, eh, noigandres, / Now what the DEFFIL can that mean!**”, exclamara Lévi, carregando no sotaque - **Canto XX**). Cerca de um quarto de século mais tarde, São Paulo-Brasil, os irmãos Campos e Pignatari, em busca de combustível para a viagem sígnica a que davam início, fixaram sua atenção na aventura crítico-poética de Pound. Foram ao **Canto XX** e aí pescaram o nome para o grupo que acabavam de formar. A expressão provençal fora “tomada como sinônimo de poesia em progresso, como lema de experimentação e pesquisa poética em equipe”, informa, em comentário retrospectivo, a sinopse do movimento “concretista”, estampada em apêndice à **Teoria da Poesia Concreta**. A referência a Arnaut Daniel é reveladora em si mesma. Na classificação poundiana dos escritores, Arnaut é considerado o “inventor” típico. Exemplo de artista capaz de gerar novas matrizes estéticas. Deste ângulo, **noigandres** seria uma denominação poética para a **invenção**. Desafio assumido de produzir procedimentos inéditos no campo da poesia. E assim enriquecido de nova aura semântica - enigma linguístico a ser decifrado na prática poética -, o termo ingressaria na cultura literária brasileira. Interessante é que os poetas do grupo teriam de esperar a década de 70 para conhecer o sentido exato da expressão adotada na juventude. Hugh Kenner (**The Pound Era, Faber & Faber**, Londres, 1971) desvelaria o mistério, revelando que Lévi, após seis meses de labuta, conseguira reconstituir o termo: **d’enoï gandres**. **Enoi** seria forma cognata do francês moderno **ennui** (tédio). E **gandres** derivaria do verbo **gandir** (proteger). Assim, além do sabor de palavra-montagem, **noigandres** significa algo que “protege do tédio” (“ainda bem”, comentou Augusto de Campos ao receber a boa nova). E nada mais justo. De onde quer que seja encarada, a trajetória do grupo **noigandres**, que se inicia em 1952 (revista **Noigandres 1**, compendiando as coletâneas de poemas **Ad Augustum per Angusta** e **O Sol por Natural** de Augusto de Campos, **Rumo a**

Nausicaa de Décio Pignatari, e **A Cidade e Thalassa Thalassa** de Haroldo de Campos) e se estende, formalmente, até 1962 (com **Noigandres 5**, antologia do grupo, “do verso à poesia concreta”, acrescido dos nomes de Ronaldo Azeredo e José Lino Grünwald), é a história de uma militância poética e intelectual, cuja vitalidade jamais admitiria o morraço da existência melancólica.

Antônio Risério

São Paulo, março 78.

unn

sonn

que no

nũo ur

sou que quu

nũo se

e' se

pes

sou

Reflexões sobre Ideogramas Verbivocovisuais

Claus Clüver

A publicação de **noigandres 4** em 1958, edição portfólio de onze ideogramas de Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Ronaldo Azeredo, impressos como poemas-cartazes, acompanhada do “poema-livro” cinético LIFE de Décio e do “plano-piloto para poesia concreta”, constitui o ponto culminante daquilo que os próprios poetas mais tarde chamariam de “fase heróica” da poesia concreta brasileira. Todos aqueles textos correspondem aos princípios básicos do programa teórico elaborado no manifesto. Todos eles são estruturas espaço-temporais, nas quais um material verbal altamente condensado foi submetido a uma operação rigidamente controlada. A maior parte deles é completamente impessoal: não há nenhum “eu” lírico nesses textos; nenhuma voz narrativa é ouvida. Em vez de comunicar uma experiência subjetiva ou formular uma “mensagem” eles exploram as qualidades visuais, auditivas e semânticas do material verbal empregado, e exploram as possibilidades inerentes aos acasos das correspondências fonéticas e visuais. Até mesmo no texto que resulta mais próximo de conter uma mensagem, que é a anti-propaganda “coca cola” de Décio Pignatari, a operação textual prossegue estritamente dentro da análise das letras e sons contidas no “slogan” publicitário e através do uso das ambiguidades semânticas oferecidas por uma leitura em português de uma marca comercial americana.

beba coca cola
babe cola
beba coca
babe cola caca
caco
cola

c l o a c a

A característica mais notável desses textos é sua qualidade ideogrâmica. Abandonando a afirmação discursiva e a temporalidade linear imposta pela sintaxe convencional, os poetas criaram uma sintaxe visual e auditiva através do lançamento cuidadosamente calculado de seus elementos verbais no espaço da página.

O que mantém esses poemas coerentes é a sua **gestalt** global e a estrutura específica das relações verbivocovisuais estabelecidas para cada texto. Como forma visual, o texto completo, tal qual uma figura gráfica, requer que seja percebido instantânea e simultaneamente. No entanto, a leitura do texto como um código verbal e a exploração das relações estruturais são atividades temporais, embora diferindo de leituras mais convencionais naquilo que a estrutura frequentemente compele o leitor a prosseguir em várias direções: horizontalmente, verticalmente, diagonalmente, para frente e para trás, para cima e para baixo. O espaço em branco ao redor do gráfico se torna uma parte integral e ativa do texto, não apenas numa relação entre figura e fundo, mas assumindo funções semânticas paralelas à carga semântica dos signos verbais. As “linhas” em branco no poema “terra” de Décio Pignatari aparecem como sulcos arados no

campo textual, e o espaço inicial do poema “branco” de Haroldo de Campos fala tão eloquentemente quanto as formas gráficas que o definem, até que o branco da página atravessado pelo olho tal como viaja verticalmente do negro “branco” acima até o negro “branco” abaixo nos faz concretamente cientes quanto à relação arbitrária entre o signo verbal e a realidade extra-linguística que ele significa:

branco branco branco branco
vermelho
estanco vermelho
 espelho vermelho
 estanco branco

A tendência de todas as linguagens poéticas para a opacidade, para a ênfase das possibilidades e processos do próprio instrumento linguístico, é levada às últimas consequências nesses textos, que são todos eles, num certo sentido, metapoemas, textos sobre textos. Mas embora seja verdadeiro que, de acordo com o plano piloto, eles comunicam antes de mais nada sua própria estrutura, que constitui seu próprio “conteúdo”, os textos não restringem as qualidades referenciais do material verbal de que são constituídos. Apresentados como se fossem verdadeiros objetos concretos, os dois poemas acentuam paradoxalmente a distância entre significante e significado, e contudo, como ideogramas, oferecem paralelos estruturais às realidades objetivas a que se referem. Uma frase como “o sol passa através das ruas” é puramente simbólica e nada tem em comum com os objetos ou processos que ela comunica; o leitor precisa olhar através da declaração verbal, a fim de chegar até a imagem mental. O poema “ruasol” de Ronaldo Azeredo, aproveitando a ocorrência acidental de três letras em ambas as palavras, desloca o signo verbal “sol” através de quatro linhas compostas pela repetição seguida do signo verbal “rua”, transpondo-a cada vez mais adiante na linha seguinte, para a esquerda, até que na quinta e última linha “sol” desaparece do campo textual, deixando apenas no espaço em branco de sua posição inicial a primeira letra da palavra “sol”, aproveitando ao mesmo tempo a coincidência de formar o plural “ruas”:

ruaruasol
ruasolrua
ruasolruarua
solruaruarua
ruaruas

A realidade extraliterária indicada pelo poema é a mesma que a significada pela frase citada acima, mas aqui a relação entre o signo e o objeto é mais icônica do que simbólica. O texto sem verbos oferece uma analogia isomórfica ao fenômeno significado, e sua estrutura incorpora concretamente aquilo que aparece como metáfora verbal no enunciado discursivo.

É exatamente por causa desta afinidade análoga entre signo e objeto que o texto perde sua transparência e o leitor se torna muito mais ciente da sua autonomia do que quando em confronto com o enunciado discursivo. O que interessa é o ideograma verbivocovisual e não seu correlato extra-literário. A satisfação que ele proporciona deriva da sua feliz invenção e da perfeição da sua estrutura, onde nada pode ser mudado (nem mesmo o tipo de letra) sem risco de danificar ou até mesmo destruir o conjunto. E isto é estritamente o resultado das leis que

governam a operação textual, bem independentes das leis que governam o fenômeno objetivo ou a nossa percepção do mesmo. Nada aqui é arbitrário, e no entanto tudo depende do acaso. O poema é intraduzível; só pode existir no código em que foi escrito. É pura coincidência que “sol” contenha a única vogal que, como sinal gráfico, pode ser tomada como representação icônica do objeto significado pela palavra, além de não ocorrer na outra palavra, puro acidente que no código gráfico empregado, cinco ou seis letras têm a mesma altura, de modo que o l de “sol” pode funcionar como sinal enfático para a posição da palavra na linha de “ruas”, que por sua vez, devido ao igual tamanho de suas letras, é percebido como outro ícone não verbal. A força desse ideograma deriva das correspondências entre signo e objeto, mas é a contemplação do signo, e não o seu objeto, que proporciona a rica experiência ao leitor adequado.

O poema concreto, diz o plano piloto, é um “objeto útil”, um **Gebrauchsgegenstand**, um objeto para ser usado. Isto implica numa responsabilidade fora do comum para o usuário. Depende do usuário utilizar o poema corretamente, exaurindo dele todas as possibilidades. É claro que podem ocorrer falhas na construção do poema, a ponto de até mesmo fracassar. O usuário também terá que descobrir isso; mas antes de decidir que o objeto falhou, ele deve ter a certeza absoluta de ter seguido as instruções corretamente - que compreendeu e obedeceu às regras fornecidas pela verdadeira estrutura do poema e que não o está obrigando a fazer aquilo para o qual não foi designado. O usuário tem que adequar suas expectativas. Se ele se habituou a olhar **através** do texto e não **no** texto, ele pode pensar que “ruasol” comunica essencialmente o mesmo que a frase “o sol passa através das ruas”, e então pode considerar que esta informação é banal e carente de força emotiva, cognitiva ou volitiva. Na procura do sentido perdido, ele pode perder o próprio texto. A própria denominação “poema” já pode sugerir muitas expectativas não pretendidas pelo texto, a menos que o leitor participe do ponto de vista de Ezra Pound de que “a grande literatura é simplesmente linguagem carregada de sentido no mais alto grau”, ou tenha aceito o que Pound aceitou de Basil Bunting: a equação etimologicamente falsa “dichten = condensare”. Ainda assim pode objetar que a frase discursiva é um enunciado mais condensado do que o poema de Ronaldo Azeredo - a menos que se concorde com a noção de que o poema possa tratar de alguma coisa que não esteja no poema - e que conseqüentemente “ruasol” se refira ao sol passando através das ruas.

Semelhante a um texto que comunica antes de tudo sua própria estrutura, o poema é percebido de imediato como altamente condensado: qualquer acréscimo seria redundante, enquanto que a eliminação de qualquer um dos seus elementos o destruiria. Um ideograma verbivocovisual é necessariamente mais condensado, mais carregado de sentido do que o signo simbólico, tal como entendia Pound.

O processo de decodificação do ideograma verbivocovisual, no entanto, requer habilidades além das que habitualmente são necessárias à leitura de um poema: ele envolve as habilidades necessárias à interpretação da pintura de um Josef Albers ou de um Max Bill, ou ainda à música de um Anton Webern - obras que também comunicam primariamente sua própria estrutura. E o que se espera do sentido que seria originado do tipo de ideograma poético apresentado em **noigandres 4** deve incluir centralmente as esperanças suscitadas pela “leitura” de “textos” de Albers, Bill e Webern. Basicamente, não há muita diferença sobre o que todas estas obras “significam”.

A série de Albers **Homenagem ao Quadrado** constitui uma exploração incessante e fascinante da interação entre cores e de todas as relações entre fato físico e efeito psíquico estabelecidas pela escolha do artista e sua organização dos materiais. Todas essas obras são eminentemente “meta-pinturas”. O próprio Albers, as considerava, e com razão, objetos de meditação. Elas são ao mesmo tempo auto-reflexivas e icônicas, evocando realidades que, embora indeterminadas, constituem para o observador uma parte de significado da pintura. Albers frequentemente sugeria sua própria leitura de uma pintura na série, dando-lhe um título. Informando-nos quanto à direção tomada pelas meditações do pintor sobre o objeto que ele criou, esse título influencia e delimita nossa própria resposta, mas não é de modo nenhum obrigatório para a nossa leitura da obra. Os poemas em **noigandres 4** não têm títulos; eles são citados, no todo ou em parte, pelo seu material verbal: “hambre”, “sem um número”, “oesteleste”, “mais e menos”. A única orientação sugerida pelos seus autores para a leitura desses textos está implicada nas estruturas dos mesmos. Elas aparecem mais claramente quando o material foi sujeitado a uma operação que tem começo e fim bem marcados, como em “ruasol” e “coca cola”. Outras estruturas - as de “branco” e “uma vez”, por exemplo - remetem o leitor continuamente para dentro do texto, deixando que as conclusões sejam suscitadas a partir delas, ainda que menos definidas. A leitura de uma pintura de Albers pode ser influenciada por associações convencionais à realidade extra-pictorial surgida da experiência individual ou coletiva, ou pelo simbolismo das cores dominantes na cultura do leitor; porém dependerá mais da percepção do leitor e de sua interpretação das relações e associações espaciais que evocam. As leituras assim resultantes podem ser vastamente diferentes, mas todas válidas. A interpretação da relação entre os ideogramas de **noigandres 4** e as realidades extra-literárias que eles significam são determinadas pelo conteúdo semântico do material verbal, tanto quanto pela sua **gestalt** e estrutura interna. No entanto, na ausência de sintaxe convencional ou enunciados predicativos, até mesmo a interpretação do conteúdo semântico pode ser relativamente indeterminada. Esta qualidade “aberta” dos textos no que diz respeito à sua interpretação resulta particularmente evidente nos textos cujo conteúdo semântico é mais absoluto.

Não há nada na palavra “branco” que obrigue o leitor a interpretar metaforicamente a extensão horizontal de “branco” contra a diagonal descendente de “vermelho”; não há nada que invalide tal leitura. Contanto que o leitor não focalize arbitrariamente aspectos parciais do ideograma e chegue assim a uma interpretação que não tenha apoio em outros elementos (prática tão desastrosa aqui quanto na leitura de textos mais tradicionais) ele deve usar o objeto concreto que lhe é apresentado pelo poeta de tantas maneiras distintas quantas lhe permite a imaginação.

Agora que o passar do tempo nos permite olhar o ideograma verbivocovisual da década de cinquenta de uma distância crítica de historiador literário, não seria difícil concordar com a pretensão dos poetas de Noigandres de que sua prática e teoria eram uma consequência direta, lógica e necessária de uma apropriação de seus modelos: seus mestres literários eram Mallarmé, Pound, Joyce, Cummings. Também seria plausível determinar se sua própria obra ocasionou as consequências temidas até mesmo pela crítica perceptiva: que os processos de condensação e redução poderiam resultar na criação de objetos extremamente rarefeitos, e deixar-nos finalmente com a página em branco; que a ênfase colo-

cada nas estruturas, frequentemente envolvendo formas geométricas e relações matemáticas, levariam a um formalismo vazio; e que a utilização de meios de comunicação não verbais reduziria a presença da linguagem verbal a formas meramente sonoras ou visuais, vazias de conteúdo semântico.

Enquanto seria necessário, em última análise, estudar o impacto do ideograma de **noigandres 4** sobre outros poetas brasileiros ou estrangeiros, de modo a determinar se aquelas consequências temidas pela crítica seriam mesmo inevitáveis, bastará, no contexto destas reflexões, dar uma olhada nos últimos trabalhos dos próprios poetas de Noigandres. Através de toda a sua carreira, tiveram a ambição declarada de pertencer à classe de poetas que Pound chamava de “inventores”, e que ele colocava no topo da lista: “homens que encontraram um novo processo”. Tendo desenvolvido o conceito de ideograma verbivocovisual (simultaneamente com poetas de outros países, mas independentemente deles) eles se esmeraram em tornar cada texto individual um modelo de possibilidades específicas inerentes ao novo processo. Isto explica tanto o número limitado de obras publicadas quanto o grau muito baixo de redundância daqueles textos da década de cinquenta. Em vez de continuar a explorar que variações poderiam ser encontradas dentro dos parâmetros oferecidos por cada modelo, eles fizeram experiências com ulteriores implicações do processo ideográfico.

Uma curta apreciação seria bastante aqui para indicar algumas das direções tomadas por esses experimentos. Com exceção do “achado” tipográfico de LIFE, todos os textos de **noigandres 4** são apresentados programaticamente em futura minúscula. Este tipo de letra aparece de novo na **antologia noigandres 5** (1962), porém os textos mais recentes apresentados nesta antologia usam ocasionalmente letras de tipos diferentes (“quadrado” e “caracol” de Augusto de Campos), minúsculas e maiúsculas dispostas num processo de superposição (“greve” de Augusto de Campos), e a mistura de maiúsculas e minúsculas de diferentes tamanhos e negritos, num padrão complexo de interpenetrações (“stèle pour vivre n° 3: estela cubana”). Augusto de Campos, mais insistentemente que os outros, continuou a operar com os recursos visuais da tipografia. Seu “cubagramma” (1960/1962) e mais tarde seus poemas-objetos **poemobiles** (1968-1974, com Julio Plaza) retornaram ao uso de diferentes cores que já caracterizavam seus poemas policromáticos **poetamenos** de 1953. Abandonando o rígido programa tipográfico de 1958, ele reforçou os códigos visuais dos seus poemas através da seleção dos tipos de letras existentes ou, ocasionalmente, criando novos tipos. Exemplo notável disso é o seu poema “Código” de 1973, que serve de logotipo à revista de poesia do mesmo nome que é publicada na Bahia, com periodicidade irregular. Utilizando letras concêntricas e usando o I como eixo vertical, o conjunto assume a **gestalt** de um globo, símbolo da terra, enquanto o interpretante, ou sentido do signo ideográfico, pode por sua vez ser interpretado como um signo representativo do credo simiótico: “O mundo inteiro é um código”. E quem assim o desejar poderá focalizar GOD no centro do globo/terra/mundo/universo, enquanto os cínicos não de preferir ler a palavra ao contrário. Os “popcretos” (1964) do mesmo autor apresentam o poema-cartaz ideográfico como uma colagem, ora de apenas pequenos fragmentos de textos, ora de uma mistura de fragmentos maiores de palavras e imagens, ora de imagens simplismente, como é o caso de “olho por olho”, contando com o código visual dos sinais de tráfego, cujas imagens coroam a colagem, para dar a sua (crucial) mensagem verbal. Em algumas de suas obras, como “linguaviagem”, “VIVAVAIA” e os **poemobiles**, Augusto de Campos levou o

conceito de “objeto útil” para além do poema-cartaz, através da criação de objetos que podem ser literalmente manuseados. Mas onde quer que a linguagem verbal esteja envolvida em sua obra, em vez de ser reduzido ou diluído, seu conteúdo semântico é reforçado e complementado por códigos visuais e processos cinéticos usados para a sua apresentação.

Décio Pignatari prosseguiu com o conceito de “poema-livro” cinético com organismo (1960), que desenvolve e transforma uma afirmação por meio de uma única palavra e de uma única letra até chegar a um signo puramente visual, num processo de ampliação de letras que dá ao leitor a sensação de uma intimidade cada vez mais próxima. No seu “stèle pour vivre n° 4: mallarmé vietcong” (1968) ele transferiu o processo de transformação a um signo puramente visual, cujos vários estágios associou a pequenos textos de “COUP DE DÉS”, compondo assim um diálogo mutuamente iluminante. A maior indeterminação do signo visual ~ sua própria preocupação com processos semióticos levaram Décio em 1964 (em colaboração com Luiz Ângelo Pinto) à formulação de uma teoria de criação de novas linguagens, com as respectivas sintaxes, e à prática, logo abandonada, de designar semióticos os poemas nos quais às formas visuais é dada uma carga semântica arbitrária, através de uma “chave léxica”. Os poemas de Décio seguem o princípio de seus textos sinéticos mais antigos, apresentando uma sequência de constelações de signos com variações no formato e na sintaxe, que para serem lidos requerem a chave léxica. Sem dúvida, eles fornecem informação além das possibilidades da linguagem verbal; no entanto, a presença da chave e a constante (e limitadora) necessidade de tradução intersemiótica comprovam um obstáculo, pouco importa quão necessário seja. Tendo experimentado as possibilidades da caligrafia (como nas três versões de “d. quimorte”, 1968), Décio por último fundiu novamente os códigos visuais e verbais e aplicou a ambos simultaneamente o processo de transformação: em “tradução” (1970/80), uma sequência de quase-repetições de uma frase na primeira pessoa, salta de rabiscos indecifráveis para um foco visual e lógico-gramatical mais claro, e de novo retrocede para a indeterminação visual e verbal.

Ronaldo Azeredo, que contribuiu para a experiência da poesia semiótica de 1964, produziu por último dois “textos” puramente visuais e sem títulos, relativos a processos de decodificação, e outros em que se interpenetram diferentes sistemas de signos, como o seu **texto n°1** (1976), que é um “labirintexto” que apresenta um fantástico “mapa” da vida do poeta em termos de ruas nas quais viveu: uma autobiografia formalmente impessoal.

Haroldo de Campos se autolimitou essencialmente a operar estritamente dentro de códigos linguísticos, abstendo-se até mesmo dos recursos da tipografia diversificada. Empregando quase que exclusivamente letras minúsculas e do mesmo tipo, ele explora menos a forma das letras do que a colocação dos signos gráfico-verbais no espaço da página para ativar a comunicação visual dos seus textos, que ao contrário de algumas das criações dos seus colegas, são também usalmente e muitas vezes predominantemente estruturas sonoras, apoiadas mais em correspondências de som do que visuais. A carga semântica permaneceu, porém, como o seu interesse central, a mudança de significado foi realizada pela troca de uma simples letra ou prefixo ou pronome, a complexidade do significado foi conduzida pela palavra portmanteau, a criação de mundos pela criação de novas palavras. Tendo passado através da disciplina do ideograma de simples-imagem, ele começou a aplicar processos concretos a formas expandi-

das. A sequência de dísticos de contrastantes imagens de duas palavras no seu poema **servidão de passagem** (1961), completando o contraste por meio de uma leve mudança no segundo membro, mantém a atenção do leitor focalizada tanto na realidade significada quanto na operação textual: a autocomunicação da estrutura já não é mais o interesse primário. E a concatenação de imagens relativas ao tema assinalado pelo título implica no gesto dístico do narrador épico com sua postura ideológica. Os textos expandidos projetam inevitavelmente uma voz, a escolha do material verbal, tanto quanto a sua organização particular, traem uma sensibilidade individual em ação, enquanto a exuberante criação de novas palavras nos torna cientes do seu criador. O ideal de impersonalidade e total objetividade perseguido pelos textos de **noigandres 4** resulta finalmente utópico. No poema “o poeta é um fim” de Haroldo de Campos, o “eu” lírico retorna imperturbável, desenvolvido concretamente:

entre o
fictor
e o
hístriu
eu

O material verbal se torna cada vez mais rico nas últimas criações de Haroldo, frequentemente mais denso, poliglota, cheio de alusões e citações literárias, incluindo até um ocasional ideograma chinês. Em um dos seus maiores experimentos, ele encheu páginas inteiras com o texto, linha após linha sem pontuação, aplicando técnicas de transformação e modulação, de montagem e colagem de material verbal (inclusive textos “achados”) recolhido de vários códigos linguísticos, cada página se tornando uma espécie de narrativa não grafada baseada em motivos específicos. A esse “livro de ensaios” ele deu o nome de **galáxias** (1963-73); o subtítulo, **fragmentos/possível figura**, sugere que ele considera cada página um extenso e complexo ideograma, que sem oferecer uma **gestalt** visual específica, requer, não obstante, ser explorado como uma textura densa de relações internas que se oferecem a si mesmas como a **gestalt** mais íntima do texto essencialmente auto-reflexivo.

Seria o ressurgimento de elementos textuais, rejeitados pelos poetas na fase heróica dos anos 50, um sinal de que o ideograma de **noigandres 4** teria marcado um fim de linha, do qual só se poderiam libertar voltando atrás sobre os próprios passos? Um exame rápido do poema “memos” de Augusto de Campos (1976) pode dar uma resposta. O texto consiste de três colunas formadas por linhas de letras, quatorze linhas em cada coluna, quatro letras em cada linha, cada coluna cuidadosamente ajustada a cada lado e todas com a mesma altura e largura e colocadas equidistantes sobre a mesma linha base, que é invisível. Cada linha de quatro letras foi composta em um dentre quinze diferentes tipos de letra. Poucas linhas, porém, são palavras de quatro letras em português; algumas são de outras línguas e outras são quase-palavras. Visualmente impressionante, o texto é de difícil decodificação. O leitor é intencionalmente induzido a empreender uma série de diferentes operações à procura de um sentido coerente tentando juntar os blocos de quatro letras isolados tipograficamente, quer horizontalmente, quer verticalmente, ora seguindo o tipo de letra, ora o código linguístico - e é contudo frustrado em todas essas tentativas, embora certas relações sejam realizadas no processo. Só quando o leitor se desvencilha rigorosamente das instruções visuais sugeridas pelo tipo de letra e pela estrutura interna e sim-

plismente lê cada coluna de cima para baixo, é que descobrirá que o texto se resume em três declarações líricas, todas focalizando a palavra central “memória”. Para nossos objetivos, este é o momento decisivo: Se todo o jogo de leituras frustradas encontra seu prêmio final na descoberta de mensagens líricas convencionais, pouco importa quão belas ou verdadeiras, mensagens pronunciadas por uma voz reconhecível, empregando metáforas e sintaxe convencional e técnicas de retórica - não deveríamos concluir que o poeta chegou a desconfiar dos seus caminhos concretos, e que mesmo para ele a perda foi demasiado grande e concluiu que para avançar teve que recuar?

A resposta imediata não é um Sim sem restrições, pois a bela forma visual não é um mero formalismo, a frustração do processo de leitura não é um mero jogo exterior ao significado real do poema. A estrutura do texto que implica na estrutura de sua decodificação oferece um isomorfismo paralelo à estrutura do evento mental que ele significa. E é importante notar que a decodificação não é realizada logo que as três declarações são descobertas: o texto não se dissolveu, o leitor ainda encara todo o campo textual do qual blocos de quatro letras de formas visuais variadas continuam a emitir seus sinais simultaneamente, repertório verbivocovisual que o leitor poderá agora percorrer de maneira diferente, voltando para o campo em várias direções e fazendo novas associações, algumas claras, outras vagas, contiguidade, similaridade, ordem, caos. Os diferentes tipos de letras utilizados, que a princípio constituíam um obstáculo à nossa compreensão, revelam agora suas próprias funções significantes no contexto do conjunto. E na interpretação do ideograma o leitor é novamente entregue aos seus próprios recursos, a voz lírica que o dirigia gradualmente desaparece do cenário; contemplará a estrutura que ainda se comunica primariamente por si mesma, mas, como nos primeiros ideogramas concretos, deriva sua justificativa da relação com o objeto significado.

Nos textos de **noigandres 4**, os poetas se mostraram não somente como inventores mas também como mestres do novo processo por eles inventado. O manifesto do plano piloto clarifica a postura e posição que eles assumiram com aqueles textos. Ficou provado não se tratar de uma ligação rígida mesmo para seus trabalhos mais recentes: toda poética normativa resulta em documentos históricos. A estatura do poeta se fortalece com o fato de não continuar produzindo o mesmo tipo de texto, mas procurar continuamente novos caminhos. “Memos” é uma prova de que estes novos caminhos podem incluir uma síntese das novas e velhas maneiras de produção de texto, sem recair em posições já ultrapassadas. Inevitavelmente, o trabalho dos inventores da poesia concreta brasileira também teve seus pontos fracos durante os últimos vinte anos - ocorreram redundâncias e negligências ocasionais; nem toda invenção se mostrou executável ou aproveitável; alguns textos, em aparente reincidência, voltaram a práticas pré-concretas, sem conseguirem atingir a síntese de “Memos”. Mas é difícil imaginar que esses autores pudessem ter produzido alguns dos últimos textos sem terem passado pela disciplina radical do ideograma de **noigandres 4**.

O impacto do ideograma concreto dos anos cinquenta tem sido sentido muito além dos limites do que tradicionalmente se denomina “poesia”. Vem influenciando textos de “outdoors” e de publicidade de jornais, logotipos, comerciais de TV, programas educativos. Mas - como todo tipo verdadeiramente novo de poema - também influenciou e mudou o passado. Modificou as expectativas do leitor e sua maneira de ler os textos, a ponto de não mais impedi-lo de trazer estas expectativas e métodos de leitura para a leitura de qualquer poema de qualquer tempo.

Tradução de Josias Nunes Filho.



Ronaldo de Azeredo Tijuca 1954

RESISTE, RO

Quando conheci Ronaldo, em 1952, ele era um garoto de 15 anos, irmão da minha namorada e depois mulher e companheira, Lygia. Um rebelde garoto do Rio, que fugia do colégio e de casa. Não tinha passado nem presente literário. A leitura lhe vinha das irmãs intelectuais, Lygia e Ecila. NOIGANDRES, recém-formado, já estava em revista nas mãos delas, e antes, nossos primeiros livros. Instigado por elas, movido por sua inata rebeldia, Ronaldo começou a produzir uma prosa bruta, uma safra estranha meio arrancada das entranhas, cheia de erros e de urros, que me impressionou. Era a época em que nós outros principiávamos a tramar uma revolução. Com a cega animação da juventude, acreditávamos que a poesia concreta ia salvar o mundo. E conspirávamos, catacumbicos, contra o lirismo nacional, o verso e a sintaxe, aos quais Ronaldo não dava a mínima.

A senha e o signo foram passados para o enfant terrible, iletrado e boêmio, que, como eu, gostava de Noel Rosa e Jorge Veiga. De repente ele começou a ficar ainda mais esperto e a chegar mais perto. E deu uma resposta que ninguém dera até então. Em dezembro de 54 eu enviei ao Décio, então em Paris, o primeiro esboço de um espantoso poema que, depois de uma poundiana “caesarean operation”, passou a ser o prenúncio do Ronaldo poeta, chegando a figurar na Exposição Nacional de Arte Concreta de 56 num cartaz feito pelo Fiaminghi. PREFIXO. PREFÁCIO. PRELÚDIO. PRENÚNCIO. POEMA. “Este será o meu legítimo epitáfio”, me escrevera Ronaldo. E Décio, replicando à minha carta, saudou a minha descoberta desse “Ro do haras Azeredo, outsider do Grande Prêmio Arthur Rimbaud” e “possível comensal da mesa noigandres”. Numa de suas prosas bárbaras da época (OBSERVAÇÕES SOBRE A FAMÍLIA) escrevera Ronaldo, profético: “Chegaram os navios cheios de novos, para viver, amar e dizer algo neste mundo”.

Aos 17 anos, o menino experimentava tudo. Tomando conhecimento de alguns trechos que eu traduzia do Finnegans Wake, respondeu com o MONSTRO MOONZEBUR e O DRIZ DA FEIA, pequenas fábulas joycecarrollianas.

MOONZEBUR começava assim:

“é lindo.

e ao luar voa movido pela su ave resplanação - em suspiros line ares”

O DRIZ DA FEIA:

“e em seus cabelos, não ainda ali, mas mais fundo, bem na formação dos capimlares, na oca forrorosa habita a feia e seu driz”.

Mas Ronaldo, em breve, abandonaria as experiências com a prosa, que no futuro só retomaria em investidas ocasionais, embora às vezes marcantes, como os fragmentos de A GRANDE CIDADE (Invenção nº 3, junho 1963) - a cidade de “nuvens vermelhas”, onde “um capitalista morre de infurto”; ou o inédito O SONHO E O ESCRAVO, de onde extraio estes “flashes”:

“o sonho:

sol ar luz mar verão
no triângulo do maiô do seu corpo o triângulo

o escravo:

frio fumaça pedra trabalho
nos círculos da noite o círculo”

O poeta, que hoje declara abolir a palavra por não acreditar nela, foi abandonando a prosa, talvez por desconfiar ainda mais dela, em prol da concentração vocabular da poesia. Um radicalismo que o levaria, logo mais, em 1958, a três outros marcos: RUASOL, LESTEOESTE e VELOCIDADE - este, um “hit” internacional, incluído em muitas antologias, como THE BEST OF MODERN POETRY (Pocket Books, 1973), organizada por Milton Klonsky, que registra: “He came to Concrete Poetry directly, without ever having written traditional poetry”.

Nesse iliteratismo de Ronaldo talvez resida o segredo de sua rápida assimilação da linguagem assintática ou parassintática da Poesia Concreta e da sua familiaridade com as linguagens não-verbais. Algo em comum com o caso de Wladimir Dias Pino, com quem, aliás, veio a fazer boa amizade enquanto morou no Rio. A diferenciá-los, além da idade (Ronaldo nasceu em 1937, Wladimir em 1928), a “expertise” gráfica deste último. De algum modo, porém, os seus caminhos foram paralelos.

O passo a seguir, para ambos, foi a gradativa supressão da palavra. Ronaldo se engajaria na experiência da poesia semiótica de Décio Pignatari e Luiz Ângelo Pinto (1964), contribuindo com um poema modelar. LABOR TORPOR. Wladimir inspiraria o poema processo, que acabaria convertido pelo sectarismo discipular em “doença infantil do Concretismo”. Mais generosa e coerente, a inquietação artística de Ronaldo jamais o levou a falações, parlapatices e teorrias, ou a aspirações de poder e de liderança. Limitou-se a intervir, como Duchamp, que ele mais tarde aprenderia também a amar. A diversificação de suas experiências, sempre imprevisíveis, e a raridade de suas intervenções, são testemunho do seu radicalismo. Mas um radicalismo puro, natural, não-autoritário.

Entre o concreto ortodoxo e a poesia semiótica, Ronaldo não deixou de dar a sua contribuição ao “salto participante”. Em 1962, na revista Invenção nº 2, portões abrem, padrões vetam, portões fecham, padrões abrem.

Do poema-código, quase didático, a exemplificar a tipologia do manifesto de Pignatari e Luis Ângelo, o poeta transitaria para interferências mais individualizadas, no território cinzento entre as artes visuais e a poesia. Ainda da fase participante vem O SONHO E O ESCRAVO (1966), cine-poema quadrinizado, no qual as cores-código (vermelho = escravo, azul = sonho) injetam significados subliminares. Logo virão outras surpresas. O poema-cartum da mulher ambígua, cujas pérolas se degradam em catapora (1971). A célula-pedra-poesia, cujo desenvolvimento será sempre anormal (1972). O poema ecológico de 1973, onde as imagens reticulares em preto e branco, que sugerem a automação, se chocam dramaticamente com a paisagem de postal colorido. Algumas dessas criações perdem bastante quando transcritas para o código convencional do livro. Fazem falta as folhas transparentes que introduzem superposições e ambivalências no poema ecológico e no PENSAMENTO IMPRESSO (1974); as peças do quebra-cabeças ARMAR (1977), um ludo-poema que incita o leitor à participação; os tecidos originais das panagens do poema que arfa entre a borboleta e o pulmão, da raríssima edição de 1975. Trata-se, na verdade, de poemas-livros, ou poemas-objetos que requerem display próprio e especial.

Todas essas incursões, por vezes cifradas e enigmáticas, se revelam, em última análise, biopoemas, mapeamentos de vida, quase-sinais, que recusam a palavra mas não chegam à pintura. Serão “idéias-evento”, para usar a expressão do criador da fábula-científica italiana, Giuseppe Bonaviri, um autor ainda desconhecido no Brasil. Talvez o mais comunicativo dentre esses “poemas” seja o labirintexto de 1976, uma “geografia sentimental”, como notou Antônio Risé-

rio. Dedicado pelo poeta ao seu “grandioso matriarcado” (mãe, irmãs, mulher e filha), esse biomapa embaralha as ruas vivenciais do carioca paulista, partindo da vilasabelina Teodoro da Silva para, por vários descaminhos entre as Perdizes e o Cambuci, vir aportar na Rua Homem de Melo, que a cartografia afetiva de Ronaldo retrojeta no copacabânico Oceano Atlântico.

Lidando numa zona fronteira da pintura era natural que Ronaldo necessitasse do “know-how” de outros artistas, que acabariam dividindo com ele a criação de alguns trabalhos. Ele é, essencialmente, um poeta de “roughs”, de pensamento bruto. E se Valéry pedia um alemão para completar suas idéias, Ronaldo pede, frequentemente, um artista para finalizar suas “artes”. Profissionais ou amadores, cujos nomes merecem ser destacados, como Franklin Horylka, Amedea, Fiaminghi, Gilberto Mendes, Mentore.

Por último, ele descobriu Duchamp, a quem homenageia na sua casa de bonecas (1984), que mistura Alice no País dos Espelhos com Apolinère Enameled e Étant donnés, noivas desnudadas pelo olho-voyeur da vida, num metatrocadilho tridimensional. Seu mais novo poema, ENQUANTO DUROU, também de 1984, é mais um biopoema que relega ao título a poesia inconfiável das palavras, deixando a vida à vida e a rosa à rosa.

Num belo artigo que publicou na revista GAM nº 36, de fevereiro de 77 (RONALDO AZEREDO: POESIA VISUAL), Antônio Risério escreveu: “Se nunca redigiu versos, Ronaldo também jamais se manteve confinado ao código verbal. Partiu para arranjos poéticos construídos de letras, palavras, traços, riscos, sinais, desenhos e fotos. Em seus trabalhos, atrai, mescla e atrita códigos diversos, afastando-se totalmente, em alguns casos, da escrita verbal, para estruturar signos semióticos. Aliás, ele quer fazer da semiótica uma ótica total: o olho produtor cria e o olho receptor capta. Pensamento plástico. E não é por mero acaso que Alfredo Volpi tem contribuído para a edição de muitos desses poemas. A poesia é um vale-tudo de acaso e rigor. E Ronaldo Azeredo celebra a visualidade. Alarga o campo da linguagem poética, já que a invenção, descartando estradas prontas e sinalizadas, com um posto de vigilância literária a cada cinco ou dez quilômetros, abre picadas pelo meio do mato. Com isso, não estou querendo dizer que só o visual conte, o que seria descartar pelo provincianismo carente de imaginação que caracterizou a minúscula aventura do “poema processo”. O que desejo sublinhar é que a poesia de Ronaldo não admite restrições letradas, sendo antes uma espécie de radar semiótico registrando sensivelmente sinais de um momento histórico. “Eu não teria nada a acrescentar. Radar semiótico. Ro.

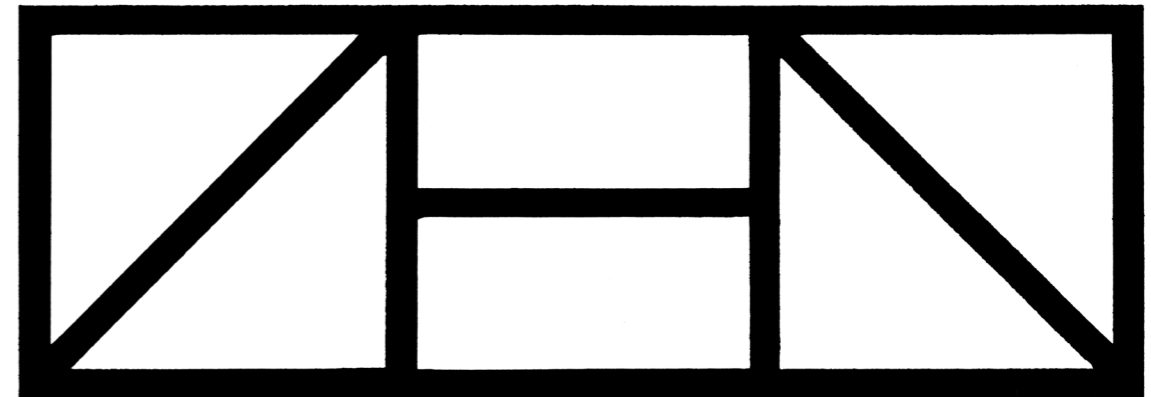
Reconto. Redondo. Mapa biopoético. De Vila Isabel lhe veio o primeiro pai artístico: NOEL. Em São Paulo chegou ao segundo: OSWALD, que nunca soube fazer “versos”. O outro foi VOLPI, um sábio da retina, o primitivo tecnizado com que Oswald sonhou: “O importante é ter a idéia. A execução, depois, é fácil”. Mas ninguém melhor do que o próprio Ronaldo para desenhar a sua biocartografia literária e sentimental. Se o mapa arterial está expresso poeticamente em seu labirintexto, o artístico ficou explícito na síntese autobiográfica que publicou no jornal-único de Villari Hermann, “Viva há poesia” (1979) um vídeouvidaclip que vai aqui embutido:

“nasci na rua teodoro da silva vila isabel na mesma rua em que nasceu o noel rosa por sinal um grande amigo meu para a poesia nasci das mãos firmes e generosas de augusto de campos sou uma de suas crias mais tarde decio pignatari e haroldo de campos

então fiquei sendo cria dos três
mais tarde oswald de andrade
então fiquei sendo cria dos quatro
mais tarde a primeira exposição nacional de arte concreta com a
publicação do livro que lançou a poesia concreta noigandres
número três já com a minha participação rato o meu primeiro
poema de mil novecentos e cinquenta e quatro e outros depois
na exposição a água A Z
vieram os pintores e escultores e veio fiaminghi sacilotto
mauricio fejer judith cordeiro charoux
depois veio augusto haroldo décio com capa do fia o noigandres
quatro que publicou meu poema mais conhecido velocidade
depois veio José Lino Grunewald Edgard Braga Pedro Xisto
depois veio o último noigandres número cinco depois veio
revista invenção depois veio Luis Ângelo Pinto e Décio com os
poemas códigos depois veio Alfredo Volpi que me ensinou a ser
gente
depois veio Florivaldo Menezes e Orlando Marcucci o grupo do
Cambuci depois veio a partir de setenta e um até hoje a publicação
anual de um trabalho meu todos patrocinados pelo Volpi
tenho esse da mulher o das células da paisagem computador
o do arco-íris o da borboleta pulmão feito com panagens e esse
mapa e o outro que ainda deverá sair este ano todos muito
pouco conhecidos e com tiragens super limitadas
depois veio o Hermann que se incorporou ao grupo do Cambuci
depois veio o Erthos Albino de Souza e o Risério com o código
depois veio o Regis o Pedrinho e Lenora a turma da poesia em
greve depois veio Julio Plaza que fez a impressão do mapa
depois veio o Luis Antonio o Carlinhos o Omar o Paulo a turma da
poesia
artéria
veio o Roland e o Renato a turma dos físicos depois veio
o Brasil o Gilberto o Willy e o Flávio nossos músicos
depois veio o Augusto o Haroldo o Décio o Oswald o Fiaminghi
o Sacilotto o Maurício o Fejer a Judith o Cordeiro o Charoux
o Zé Lino o Braga o Xisto o Luiz Ângelo e Menezes o Orlando
o Hermann o Erthos o Risério o Regis e Pedrinho a Lenora
o Julio o Luis Antonio o Carlinhos o Omar o Roland o Renato
o Brasil o Gilberto o Willy o Flávio o Volpi então fiquei
sendo cria dos quatro”

Que mais eu poderia dizer do enigma Ronaldo e da sua poesia sem previsões? Poesia de pedra bruta, pedra pura, pedra prima? Poesia de idéias? Ou o próprio risco da poesia - um piscar de ouro nos olhos de Greta Garbo? “Professor”, chamam os amigos doutores, companheiros de chopes e papos intelectuais, ao ex-carioca do Cambuci - homenagem carinhosa à sua sabedoria sem títulos. Uma sabedoria que as firulas acadêmicas e os honores universitários, desespontâneos e engomados, já não sabem mais.

Augusto de Campos
1985



CORPO SCRITO COM O SIGNO

vista/entre
**DÉCIO PIGNATARI e
REGIS BONVICINO**

especial para
INVENTIVA

P - Acabou de sair pela Editora Duas Cidades, de São Paulo, em edição comercial, o POESIA POIS É POESIA, volume que reúne toda a sua produção poética dos últimos 25 anos (1950/1975). Na orelha, você transcreve uma frase de Rauschenberg: “A pintura está entre a arte e a vida - e eu procuro estar nos lapsos delas”. Explique, fale sobre o livro, sobre a vida e arte de Décio Pignatari.

DÉCIO - Na verdade, não traduzi corretamente a frase: gaps (lacunas)=lapsos. Achei mais engraçado: estar nas escorregadelas de uma e/ou outra: um jogador jogado no percurso dessa indefinível hipérbole entre o que se chama vida e o que se chama signo. Acho que nunca consegui entender nada - vida, ideologia ou arte - que não incluía o biológico. Mais precisamente, o corpo humano. Afetado por um outro corpo embutido: o signo. Há o escrito com o corpo, como quer Sarduy. Mas há também o corpo escrito com o signo, ou como um corpo sai da natureza e vira história. “O esforço do animal em produzir uma vértebra”, a epígrafe que extraí do Benda para um poema da fase inicial do concretismo. Um pensamento sensível, digamos, um pensamento que oriente a sua sensibilidade. A sua sobrevivência. Como em Oswald, a minha poesia não é existencial: é sobrevivencial. Mas sobreviver não basta... Coisa estranha essa, de sobreviver graças a uma sensibilidade informada por algo insensível (signos). Insensível? A linguagem está embutida no código genético: é mais do que um fígado ou um rim ou um coração. E como é que o insensível vai afetar também outras “sensibilidades”? Vai ser modelo de sensibilidade? Estamos sempre parindo, em mutação, uma outra e irreconhecível espécie: um além-do-homem, um “ubermensch?”

P - **POESIA POIS É POESIA** reúne 60 poemas; portanto, um número relativamente pequeno em função do tempo. Isso o preocupa? A idéia de “obra”, no sentido quantitativo, o preocupa? Persegue?

DÉCIO - O pior é que esses 60 poderiam ser menos... Que lentidão nos saltos! O tempo se encarrega de corroer os fotogramas a mais dessa câmera lenta. Ficarão apenas os momentos saltitantes de uma película chapliniana. Quem sabe, uma meia dúzia... Uma dúzia? Oh...

P - Em 1969, na entrevista “A comunicação pensada”, ao ser indagado sobre a poesia e a linguagem dos próximos 50 anos, você afirmou que via um cessar de transformações, um longo período de redundâncias mais ou menos aceitas. Como encara essa afirmação hoje, 1977, diante de fatos razoavelmente significativos como as revistas underground e artísticas (NAVILOUCA, PÓLEM, CÓDIGO, ARTÉRIA), o “boom” editorial, alguns discos de música popular (especialmente o CABEÇA, de Walter Franco) e, inclusive com a publicação do livro do Haroldo, do POEMÓBILES e da CAIXA PRETA, de Plaza e Augusto e, também, de seu próprio livro?

DÉCIO - Talvez seja uma ilusão temporária: as revoluções comprimem os dados e o tempo; as pós-revoluções os espicham. A gente corria rumo a uma meta, as idéias e descobertas urgiam, não se curti o caminho; a obra, Átila, era o caminho. Hoje, ruminava-se, curte-se o caminho, estamos em outro pace e andadura, velha cavalgada a rememorar futuro, onde, hélas, ainda uma “obra” o espera, mas sem aquela sofreguidão - apenas um “ô!” Sim, coisas têm acontecido, arquipélago vital do tempo, batidas de um relógio espaçado, um certo soberano desencanto, talvez coisas importantes estejam acontecendo de modo mais distribuído, e a gente não percebe, porque elas já não se enervam com aquela exasperação orgasmática de um fim. No entanto, espero enganar-me: faria tanto bem uma nova corrida, uma nova festa, um novo heureka geral!

P - No mini-prefácio que fez para POESIA POIS É POESIA, você escreve: “com este livro interrompo/emos uma tradição samizdat de um quarto de século”. Dê a dica.

DÉCIO - Samizdat, do russo = auto-edição. A poesia, como quase sempre acontece, ficou por último. Primeiro, tivemos de abrir as brechas editoriais com a ensaística, no período de furor metalingüístico dos últimos oito ou dez anos - e que felizmente vai esmorecendo. Lê-se muito sobre poesia, pouca poesia. Talvez esteja na hora de ler, sentir e ouvir mais.

P - **A POESIA CONCRETA** deu por encerrado o ciclo histórico do verso, desvinculou a poesia da idéia de verso. Hoje, como vê tudo isso? O verso seria novamente, uma das estruturas possíveis de poesia? Vivemos a era do vale tudo?

DÉCIO - Transpondo aquele koan do Suzuki, contado pelo Cage, em A year from monday: Antes da poesia concreta: versos são versos. Com a poesia concreta: versos não são versos. Depois da poesia concreta: versos são versos. Só que a dois dedos da página, do olho e do ouvido. E da história.

P - Fale sobre o conto “Pessoinhas”, publicado em ARTÉRIA 2 e não incluído no POESIA POIS É. Como pintou? A idéia? O split? Fale sobre a história e a estória. E também sobre esse seu projeto de escrever prosa.

DÉCIO - O conto se refere a uma certa situação dos inícios desta década, no Rio de Janeiro, quando o sonho já estava acabando. O choque de duas sensibilidades: a baixa definição, aberta, da moça quase hippie zona sul, linda e cosmopolita / e a alta definição do intelectual reprimido, de uma moral erótico-amorosa dos tempos do terno azul-marinho. O não-verbal versus o verbal, um fascínio mútuo, os corpos paralelos se exasperando separados, um curtir o caminho versus o correr empós a meta, o desregistro final. O tempo do incenso versus o tempo do relógio. O cara não entendeu nada. Enfim, esse conto: um Henry

James em alta velocidade. O conto, meus contos são hipocontos: várias histórias possíveis sob o conto. A narrativa, acelerada, se comprime e recua, ao mesmo tempo que obriga à leitura rápida. O leitor passa e ela fica. E aí ele tem de voltar. Essa “prosa”, agora, são five finger exercises no piano da contigüidade - o signo não-poético, o lado do “conteúdo”. Para uma prosa maior. Na lentidão em que vou, preciso ser muito otimista em relação à minha expectativa de vida... Ou então acreditar no quase-milagre de superar o limiar da sobrevivência, liberdade, e encostar amorosamente a cuca, integralmente, no mundo da criação, como parece que conseguiram alguns felizes ou mais corajosos criadores.

P- Enfim, hoje, ou sei lá quando, o que interessa?

DÉCIO - Na vida interessa o que não é vida

Na morte interessa o que não é morte

Na arte interessa o que não é arte

Na ciência interessa o que não é ciência

Na prosa interessa o que não é prosa

Na poesia interessa o que não é poesia

Na pedra interessa o que não é pedra

No corpo interessa o que não é corpo

Na alma interessa o que não é alma

Na história interessa o que não é história

Na natureza interessa o que não é natureza

No sexo interessa o que não é sexo

(: o amor que, de resto, pode ser abominável)

No homem interessa o que não é homem

No animal interessa o que não é animal

Na arquitetura interessa o que não é arquitetura

Na flor interessa o que não é flor

Em Joyce interessa o que não é Joyce

No concretismo interessa o que não é concretismo

No paradigma interessa o que não é paradigma

No sintagma interessa o que não é sintagma

Em tudo interessa o que não é tudo

Em nada interessa o que não é nada

Interessere.

(a.) Décio Pignatari

ODE (EXPLÍCITA) EM DEFESA DA POESIA NO DIA DE SÃO LUKÁCS

os apparátchiki te detestam

poesia

prima pobre

(veja-se a conversa de benjamin

com brecht/

sobre lukács gabor kurella/

numa tarde de julho

em svendborg)

poesia

fêmea contraditória

te detestam

multifária

mais putifária que a mulher de

putifar

mais ofélia

que hímen de donzela

na ante-sala da loucura de hamlet

poesia

que desvia da norma

e não se encarna na história

divisionária rebelionária visionária

velada/revelada

fazendo strip-tease para teus próprios (duchamp)

celibatários

violência organizada contra a língua

(a mímica)

cotidiana

os apparátchiki te detestam

poesia

porque tua propriedade é a forma

(como diria marx)

e porque não distingues

o dançarino da dança

nem dás a César o que é de César

/não lhe dás a mínima (catulo):

sais com um poema pornô

quando ele pede um hino

serás a hetaera esmeralda

de thomas mann

a dragonária agônica

de asas de sífilis

?

ou um fiapo de sol no olho
selenita de celan
?

ana akhmátova te viu
passeando no jardim
e te jogou nos ombros
feito um renard
de prata mortuária

walter benjamin
que esperava o messias
saindo por um minúsculo
arco da história no
próximo minuto
certamente te conheceu
anunciada por seu angelus novus
milimetricamente inscrita num grão de trigo
no museu de cluny
adorno te exigiu
negativa e dialética
hermética prospéctica emética
recalcitrante

dizem que estás à direita
mas marx (le jeune)
leitor de homero dante goethe
enamorado da gretchen do fausto
sabia que teu lugar é à esquerda
o louco lugar alienado
do coração

e até mesmo lénin
que tinha um rosto parecido com verlaine
e que no entanto (pauvre lélian)
censurou lunatchárski
por ter publicado mais de mil cópias
do poema “150.000.000” de maiakóvski
- papel demais para um poema futurista! -
mesmo lénin sabia
que o idealismo inteligente está mais perto
do materialismo
que o materialismo do materialismo
desinteligente

poesia
te detestam
materialista idealista ista
vão te negar pão e água

(para os inimigos: porrada!)
- és a inimiga
poesia

só que um dervixe ornitólogo khlébnikov
presidente do globo terrestre
morreu de fome em santalov
num travesseiro de manuscritos
encantado pelo riso
faquirizante dos teus olhos

e jákobson roman
(amor/roma)
octogenário plusquesexappealgenário
acarícia com delícia
tuas metáforas e metonímias
enquanto abres de gozo
as alas de crisoprásio de tuas paronomásias
e ele ri do embaraço austero dos savants

e agora mesmo aqui mesmo neste monte
alegre das perdizes
dois irmãos siamesmos e um oleiro
de nuvens pignatari
(que hoje se assina signatari)
te amam furiosamente
na garçonnière noigandres
há mais de trinta anos que te amam
e o resultado é esse
poesia
já o sabes
a zorra na geléia
geral
e todo o mundo querendo tricapitar
há mais de trinta anos
esses trigênios vocalistas
/que idéia é essa de querer plantar
ideogramas no nosso quintal
(sem nenhum laranjal oswald)?
e (mário) desmanchar
a comidinha das crianças?

poesia pois é
poesia

te detestam
lumpenproletária
voluptuária
vigária
elitista piranha do lixo

Nota ao pé da bibliografia

Para chegar a bom termo qualquer pesquisa bibliográfica necessita prévia delimitação de seu objeto. Justamente aqui começam nossas dúvidas, afinal falamos em Poesia Concreta com a mente fixada na vanguarda que se lançou ruidosamente na I Exposição Nacional da Arte Concreta, em 1956, mas só isto é evidente que não basta. Por que não incorporar ao seu currículo os desdobramentos posteriores, menos ortodoxos, estimulados que foram pela generosa capacidade de instigação e presença dos concretistas do grupo Noigandres e uns mais? A obra de seus principais poetas é um capítulo em aberto e eles parecem empenhados em dar continuidade renovada à sua poesia e à sua reflexão crítica, em sentido amplo, a despeito da designação do passado. Finda a fase de experimentação de grupo e de estratégia comum, o emblema do nome não criou todavia nenhum constrangimento ao movimento mais individual deles e, não raro, funcionou como sinônimo de uma certa imantação criativa. Tornada matriz identificadora da obra dos assim chamados por antonomásia poetas concretos, a Poesia Concreta passou a ter uma abrangência tal que nela acabaram se anexando aspectos os mais variados de uma aventura pluralizada pelos terrenos da criação e da recriação (tradução), da crítica e da teoria literária e estética. Na falta de uma demarcação deste itinerário, cuja norma tem sido a controvérsia, o bibliógrafo ao se debruçar sobre suas fichas se pergunta: por onde começar? Claro, a hesitação deve ocorrer a quem define critérios de inclusão e exclusão, esforçando-se para que estes sejam nítidos e rigorosos. Às voltas com questões e incertezas dessa ordem, melhor generalizar os critérios de inclusão do que negar asilo à informação dispersa que ainda pode lançar luz nova e boa. Foi assim que agimos, preferindo constatar a força da indefinição da etiqueta venerável e a comodidade dela face a um fenômeno que a transcende e a supera de muito. Preferimos, desse modo, buscar com algum cuidado o significado da Poesia Concreta através da história de sua recepção e de sua disseminação. Já com precauções, é verdade, visto que hoje os próprios concretistas são os primeiros a se dizem “pós-concretistas” e Haroldo de Campos chega a confessar que a Poesia Concreta, para ele, foi um princípio heurístico que o ensinou “a ver o concreto na poesia, a transcender o “ismo” particularizante para encarar a poesia, trans-temporalmente, como um processo global e aberto de concreção signica, atualizado de modo sempre diferente nas várias épocas da história literária e nas várias ocasiões materializáveis da linguagem (das linguagens)”.

Nem tanto ao mar nem tanto à terra, o que nossa pesquisa pretendeu foi reconstituir a Poesia Concreta que emergiu do debate, da proposição polêmica de teorias, da experimentação de formas, da criação e da crítica atualizadas e nada tradicionais. É a poesia que não só mereceu ampla acolhida nacional como se consolidou sob o fogo cruzado de questionamentos, provocações e negações. Ela, a Poesia concreta de que falamos, permaneceu ao longo dos anos como uma identidade, cuja história infelizmente tem sido negligenciada pelos pesquisadores. Com o propósito de suscitar uma reconstrução mais meditada e informada da história deste movimento foi que reunimos aqui tudo aquilo que se escreveu em jornais e revistas: artigos de polêmica, ensaios mais analíticos, transcritos posteriormente ou não em livros. Mas também entrevistas e depoimentos sobre os rumos do movimento; o noticiário menos circunstancial (só este); artigos de autores estrangeiros sobre o grupo brasileiro ou artigos que a

ele dediquem algum espaço; artigos de poetas e teóricos estrangeiros afinados com a Poesia Concreta, divulgadores constantes e interlocutores decisivos na primeira hora - tais como Eugen Gomringer e Max Bense. Cabe sublinhar que o grosso desta bibliografia é constituído por uma produção crítica mofina mas atilada, surpreendendo por sua inusual disposição de briga e diálogo, porém capaz aqui e ali de manifestar compreensão, agudeza e apreço. Prontidão e coerência intelectual desse tipo independente e provinciano tomaram chá de sumiço e, em nossos dias, como não lembrar este dado, uma vanguarda como essa só encontraria portas abertas mas interlocução nenhuma ou pífia.

Afora as costumeiras dificuldades que estorvam os pesquisadores, impedindo o contato direto com suas fontes, topamos com questões importantes: como dissociar, sem perdas, a abrangente reflexão cultural dos principais criadores da Poesia Concreta daquilo que constitui o corpo teórico-crítico desta? Mesmo evitando a inclusão de artigos específicos de crítica, de teoria literária, de semiótica e comunicação, de história literária e revisão do cânon, de artes plásticas, cinema e música - áreas todas elas frequentadas pelos poetas concretos -, acabamos cedendo a uma ou outra exceção. Este critério embaraçoso foi igualmente adotado no trato com a recepção crítica oferecida à própria obra de poesia dos concretistas. Tudo que esta provocou (resenhas, comentários e críticas) nos últimos anos, em virtude do seu caráter cada vez mais individual, ficou de fora da presente bibliografia; no entanto artigos mais amplos em que a Poesia Concreta, como movimento, projeto ou teoria, é lembrada e a obra recente, por contraste, situada, mereceram registro aqui. É evidente que, por mais perfeita que tenha sido a aplicação de tal critério, é delicada sua sistematização como norma. O levantamento geral, dentro das nossas possibilidades, somente pôde ser exaustivo (assim o desejamos) em matéria das publicações cariocas e paulistas, ficando a vida literária de outras regiões e cidades, de quando em quando, mencionada. Da poesia propriamente dita, só notificamos sua publicação quando esta ocorre em antologias, compêndios e histórias da literatura.

O essencial da teoria praticada por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari encontra-se em volume bastante conhecido: **Teoria da Poesia Concreta** (2ª edição. SP, Duas Cidades, 1975). Neste livro também foi publicada exaustiva bibliografia da atividade crítica e teórica dos principais membros da equipe Noigandres, até meado da década de sessenta. Por ser obra acessível, omitimos a citação repetida das fontes originais dos artigos nela transcritos. Em compensação, os textos de José Lino Grunewald, Oliveira Bastos e Ferreira Gullar e demais autores aí não antologizados são indicados **in totum**.

Evitamos a pesquisa da bibliografia estrangeira pela dificuldade encontrada por nós, pesquisadores da Bahia e de São Paulo, de acesso à massa de publicações internacionais de um movimento que mobilizou, pelo menos, uma vintena de países. Caso estendêssemos o levantamento à contribuição estrangeira sem selecioná-la, teríamos de repetir referências de segunda e terceira mãos, a maioria delas incompulsáveis e remotas. É o que explica o ligeiro apanhado, como fecho, do movimento internacional. Apanhado restrito às publicações mais conhecidas e famosas, aos catálogos de exposições coletivas, às coletâneas e antologias mais gerais e aos livros que reuniram matéria mais variada e sistemática. Com isto, visamos apenas recuperar a informação sobre a acolhida da Poesia Concreta do grupo brasileiro em outras plagas.

Apesar de suas limitações, nossa listagem delineia um panorama do que foram estes trinta anos de Poesia Concreta e dos impulsos de renovação que ela

desencadeou em termos de poesia, literatura e crítica no Brasil. Do calor da po-lêmica, adentrando pouco a pouco a ponderação de uma crítica menos afeita à vanguarda, quando não desencantada com ela, até a sua incorporação serena às histórias da literatura, às antologias escolares e compêndios didáticos, chegando afinal às teses acadêmicas, foi este o itinerário que nos interessou traçar em sua riqueza e tumulto, dando a ver, ainda que nos dados pacíficos e sumários de meras referências bibliográficas, o impacto da Poesia Concreta. Cabe esperar que nossa pesquisa venha agora a oferecer inspiração e subsídios para a investi-gação historiográfica e o balanço crítico. Pedimos que os lapsos e ausências no-tados nos sejam comunicados para que, numa próxima publicação, venham a ser retificados e complementados.

Vinicius Dantas

Agradecimentos

Esta pesquisa só se tornou possível graças à amabilidade e ao empenho de amigos que nos facultaram dados, livros, sua própria biblioteca e arquivos pes-soais. Agradecemos a Iumna Maria Simon, Antonio Dimas, Jorge Schwartz, Roberto Schwarz, João Roberto G. de Faria e Carlos Ávila que, de Belo Horizonte, nos supriu gentil e periodicamente com dados do arquivo de sua família. Não podíamos deixar de agradecer em especial a Augusto e Haroldo de Campos que forneceram para outros fins, faz alguns anos, não só indicações e dados então desconhecidos, como elucidaram várias dúvidas: muitas das indicações da primeira parte deste trabalho são devidas à memória ou à coleção de recortes deles. Elza d’Ávila Barbosa, do Arquivo Multimeios do Centro Cultural de São Paulo (antigo Idart), nos facilitou o acesso ao arquivo de Décio Pignatari, aí depositado em microfilme. Na área de Literatura da Divisão de Pesquisa deste mesmo Centro também tivemos oportunidade de examinar a cronologia e a bibliografia da pesquisa ainda inédita, “Movimento da Poesia Concreta” (pes-quisa e texto de Lenora de Barros; pesquisa e arquivo de Paula Mattoli), que enriqueceu a presente bibliografia, já em fase adiantada, com inúmeras indica-ções.

I. FASE PRÉ-CONCRETISTA

1. Capítulos e referências em livros

CAMPOS, Milton de Godoy. *Antologia Poética da Geração de 45*. SP, Clube de Poesia, 1966 (Comentários, nota biográfica, bibliografia, referências e poemas de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari).
CODINA, Hilda Scarabótolo de. “Presentación”. In: CAMPOS, Augusto e Haroldo de e PIGNATARI, Décio. *De Noigandres 1*. Lima, Peru, Centro de Estudios Brasileños, 1978, pp. 9-17.
CUNHA, Dulce Salles. *Autores Contemporâneos Brasileiros (Depoimentos de uma época)*. SP, 1951, pp. 96, 165, 177-178.
MELO, Luís Correia de. *Dicionário de Autores Paulistas*. SP, 1954, pp. 121-122 e 473.
MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*. Vol. VII. SP, Martins, 1953. Rodapés dos dias 24/3/1950, pp. 250-254 (sobre “Auto do Possesso”) e 23/4/1950, pp. 267-268 (sobre “O Carrossel”). 2ª edição, Martins/EDUSP, 1982.
MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*. Vol. VIII. SP, Martins, 1955. Rodapés dos dias 7/11/1951, pp. 110-113 (sobre “O Rei Menos o Reino”) e 24/12/1952, pp. 299-300 (sobre “Noigandres 1”). 2ª edição, Martins/EDUSP, 1982.

Artigos em periódicos

A.C.S. Resenha de “Auto do Possesso” . *Revista Branca*.nº 12, mai-jun, 1950.
ANDRADE, Oswald de. “Telefonema - Gente do Sul”. *Correio da Manhã*, RJ, 28/8/1953.
ÁVILA, Affonso. “Poesia de Vanguarda”. *Estado de Minas*. BH, 8/11/1953.
ÁVILA, Affonso. “Quem justicará o cantor solitário?”. *Diário de Minas*. BH, 10/7/1955.
BAIRÃO, Reynaldo. “Poesia e Ensaio”. *Jornal de Notícias*. SP, 16/7/1950.
BAIRÃO, Reynaldo. “Exorcismo e Experiência”. *Jornal de Notícias*, SP, 1º/10/1950.
BAIRÃO, Reynaldo. “O Rei Menos o Reino”. *Letras e Artes*. Suplemento de *A Manhã*. RJ, nº 250, 18/5/1952.
BASTOS, Oliveira. “Notas sobre Poesia”. *Diário de Notícias*. RJ, 5/7/1953.
BRANCO, Wilson Castelo. *Folha de Minas*. BH, 21/3/1954.
CAMPOS, Geir. “Quatro Cantos - Poesia, SP”. *Diário de Notícias*. RJ, 5/4/1955.
CAMPOS, Haroldo de. “A irresponsabilidade do ‘comentário’”. *Literatura e Arte*, Suplemento do *Jornal de São Paulo*. SP, ano II, nº 54, 3/9/1950. p. 3.
CHRISTINA. “O Rei Menos o Reino”. *Diário de S. Paulo*. SP, 31/3/1952.
CHRISTINA. “A Propósito de ‘Noigandres’”. *Diário de S. Paulo*. SP, 9/2/1954.
CUNHA, Fausto. “Poesia e Mimetismo no ‘Auto do Possesso’”. *A Manhã*, RJ, 27/5/1950.
CUNHA, Fausto. “O equívoco poético de Décio Pignatari”. *Jornal dos No-vos*, Suplemento de *A Manhã*, RJ, 26/8/1950. (Transcrito em *A Noite*, SP, 2/9/1950, p. 4)
CUNHA, Fausto. “A Rã saltadora do Clube de Poesia”. *A Manhã*, RJ, 9/9/1950, p. 4.
GALVÃO, Patrícia. “Um poeta editado por Maldoror, um manifesto ita-liano e alguma pintura”. *Fanfulla*, SP, 28/12/1951.
HELEN. “Jovens Poetas de São Paulo”.*Folha da Manhã*, SP, 3/5/1949.
HELEN. “Décio Pignatari”. *Folha da Manhã*, SP, 29/6/1950.
HELEN. “O Rei Menos o Reino”. *Folha da Manhã*, SP, 1º/12/1951.
HOLANDA, Sérgio Buarque de. “A Difícil Alvorada”. *Diário Carioca*. RJ, 27/5/1951.
HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Rito de Outono”. *Diário Carioca*. RJ, 3/6/1951 e *Folha da Manhã*, SP, 6/6/1951.
HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Ritmo e Compasso”. *Diário Carioca*. RJ, 10/6/1951 e *Folha da Manhã*, SP, 12/6/1951.
LIMA, Laurênio. “Poesia”. *O Jornal*, RJ, 10/4/1955.
PIGNATARI, Décio. “A Crítica e o Despautério ou a Mosca Azul”. *Literatura e Arte*, Suplemento do *Jornal de São Paulo*, SP, ano 1, nº 55, 10/9/1950, p. 5.
PIMENTEL, Cyro. “O Rei Menos o Reino”. *Letras e Artes*, Suplemento de *A Manhã*, RJ, nº 230, 18/11/1951, p. 5.
PIMENTEL, Cyro. “No Reino da Poesia”. *Letras e Artes*, Suplemento de *A Manhã*, RJ, nº 245, 6/4/1952, p. 7.
PIMENTEL, Cyro. “O Sol por Natural”. *Letras e Artes*, Suplemento de *A Manhã*, RJ, 8/2/1953, p. 9.
PIMENTEL, Cyro. “Ainda ‘Noigandres’”. *Letras e Artes*, Suplemento de *A Manhã*, RJ, 1º/3/1953.
PIMENTEL, Cyro. “Três Poetas”. *Letras e Artes*, Suplemento de *A Manhã*, RJ, 27/6/1954.
PIMENTEL, Cyro. “A Situação da Poesia”. *Diário de S. Paulo*, SP, 17/4/1955 e *O Jornal*, RJ, 1º/5/1955.
PIMENTEL, Osmar. “O Carrossel”. *Jornal de Notícias*. SP, 11/6/1950.
PIMENTEL, Osmar. “Poetas e Poesia (III)”. *Literatura e Arte*, Suplemento

do *Jornal de São Paulo*, SP, ano 1, nº 43, 18/6/1950, p. 2
PIMENTEL, Osmar. “Poetas e Poesia (IV)”. *Literatura e Arte*. Suplemento do *Jornal de São Paulo*, SP, ano 1, nº 44, 25/6/1950, p. 2.
RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “O Dom de Celebrar”. *Jornal de São Paulo*, SP, 16/4/1950.
RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “O Rei Menos o Reino”. *Correio Paulista-no*, SP, 11/11/1951.
RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “Noigandres: 1 - ‘Ad Augustum’, ‘O Sol por Natural’”. *Correio Paulistano*, SP, 15/2/1953.
RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “Noigandres 2 - Rumo à Nausicaa”. *Correio Paulistano*, SP, 1º/3/1953.
RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “Noigandres III: ‘A Cidade’, ‘Thalasa-sa’”. *Correio Paulistano*. SP, 15/3/1953.
O SEGUNDO NÚMERO DE “NOIGANDRES”. *Folha da Manhã*, SP, 27/3/1955.
SILVA, Domingos Carvalho da. “O Auto do Possesso”. *Correio Paulistano*. SP, 14/1/1951.
SILVA, Domingos Carvalho da. “O Carrossel”. *Correio Paulistano*, SP, 28/1/1951.
VIEIRA, José Geraldo. “Revistas e Novíssimos”. *Jornal de Notícias*. *1 SP*, 12/6/1949.
VIEIRA, José Geraldo. “Pentágono - V (Conclusão)”. *Jornal de Notícias*. SP, 16/4/1950.
VIEIRA, José Geraldo. “O Carrossel”. *Jornal de Notícias*. SP, 11/6/1950.

II. POESIA CONCRETA

1. Livros e publicações sobre poesia concreta

BARROSO, Antônio Girão. *Modernismo e concretismo no Ceará*. Fortaleza, Instituto Lusadas, s.d. 1978
BENSE, Max. *Noigandres/Konkrete Texte*. Antologia organizada por Max Bense e Elisabeth Walther, com prefácio de Helmut Heissenbüttel. Série Rot, nº 7. Stuttgart, jan 1962.
CAMPOS, Augusto e Haroldo e PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Con-creta. (Textos Críticos e Manifestos. 1950-1960)*. SP, Ed. Invenção. 1965. 2ª edição aumentada. SP, Duas Cidades. 1975.
CIRNE, Moacy. *Poesia Concreta 10 Anos*. Natal, 1966.
CONCRETISMO. Presentación, investigación y coordinación de José de Souza Rodrigues. Lima, Peru, Centro de Estudios Brasileños, 1978.
CONCRETISMO. *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, nº 1, jan-fev 1977, ano 71, vol. LXXI (Número comemorativo dos vinte anos da I Exposição Nacional de Arte Concreta).
KONKRETE DICHTUNG aus Brasilien - Ausstellung. Catálogo da exposi-ção organizada por Júlio Medaglia para o “Lateinamerikanischer Kreis”. Universidade de Freiburg, jan, 1963.
POESIA CONCRETA. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histó-rico e crítico e exercícios por SIMON, Iumna Maria e DANTAS, Vinicius. Série Literatura Comentada. SP, Abril Educação, 1982.
SA, Álvaro e Neide de. *Metacrítica de Augusto de Campos*. Parnarama (PI), Ed. e Tipografia Lava-Roupa, 1979.
SANTAELLA, Lúcia. *Convergências. Poesia Concreta Tropicalismo*. SP, Nobel, 1986.
XISTO, Pedro. *Poesia em Situação*. Fortaleza, Imprensa Oficial do Ceará, 1960. (Publicado originalmente na Folha da Manhã, SP, 4 e 18/8. 1º e 15/9/1957).

2. Capítulos e referências em histórias da litera-tura e enciclopédias

ABDALA JR. Benjamin e CAMPEDELLI, Samira Youssef. “Poesia Con-creta”. In: *Tempos da Literatura Brasileira*. SP, Ática, 1985. pp. 252-257. (Com reprodução de poemas).
BANDEIRA, Manuel “A Nova Poesia”. In: Enciclopédia Delta Larousse. RJ, vol. 7, p. 3499-3500. 1960.
BANDEIRA, Manuel. (com a colaboração de MERQUIOR, José Guilher-me na Fase Moderna). *Poesia do Brasil*. RJ, Editora do Autor, 1963. Ver sec-ção “O Modernismo”. pp. 309-313.
BENEMANN, J. Milton e CADORE, Luís A. “Concretismo”. In: *Estudo di-rigido de Português. Língua e Literatura*. 2º grau. Vol. 3. 10ª edição. SP, Ática, 1984, p. 179-180.
BOSI, Alfredo. “A Poesia Concreta”. In: *História Concisa da Literatura Brasi-leira*. SP, Cultrix, 1970, pp. 528-536. 3ª edição revista e aumentada, 1980, pp. 531-539.
BRAGA, Regina Stella Pereira e CARPEAUX, Otto Maria. “Poesia Con-creta”. In: *Enciclopédia Mirador Internacional*. SP-RJ. 1975. vol. 16, pp. 9021-9023.

BRASIL, Assis. “Poesia Moderna”. In: *Enciclopédia Barsa*. vol. 11, pp. 97-98.

BRASIL, Assis. “A Nova Literatura Brasileira (O Romance, a poesia, o conto)”. In: *A Literatura no Brasil*. Direção de Afrânio Coutinho. 2ª edição. Vol. VI, RJ, Editorial Sul Americana S.A., 1971, pp. 205-223 (especialmente pp. 217-219).

BRÁSIL, Assis. “Poesia Concreta”. In: *A Nova Literatura*. Vol. II - A Poesia. Brasília, CEA-INL, 1975, pp. 65-98.

BRASIL, Assis. *Vocabulário Técnico de Literatura*. Edições de Ouro, RJ, 1979. (Verbetes sobre Concretismo, p. 41-46, Tendência, pp. 206 e Vanguarda, pp. 217-218)

BRASIL, Assis. *Dicionário Prático de Literatura Brasileira*. Edições de Ouro, RJ, 1979. (Verbetes sobre Augusto de Campos, pp. 44-46, Décio Pignatari, pp. 87-89, Edgard Braga, pp. 95-96 e Haraldo de Campos, pp. 141-142. **CAMPOS**, Augusto de. “Poesia Concreta”. In: *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*. Org. e dirigido por PAES, José Paulo e MOISÉS, Massaud. SP, Cultrix, 1967, pp. 74-75. 2ª edição revista e ampliada. 1980, pp. 114-115.

CAMPOS, Geir. *Pequeno Dicionário de Arte Poética*. RJ, Conquista, 1960. (Verbete: “Concretismo”, pp. 49-50). 2ª edição: Edições de Ouro, RJ, 1965. 3ª edição: Cultrix, SP, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. “Poesia Concreta”. *Enciclopédia Abril*, 1972, Vol. 3, pp. 1045-1046.

CAMPOS, Haroldo e Augusto de. “O Grupo Concretista”. In:*Poetas do Modernismo*. Antologia Crítica (Organização e Introdução geral de AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de). Vol. 6. Brasília, MEC-INL, 1972. pp. 125-201.

CAMPOS, Milton de Godoy. “Introdução”. In: *Antologia Poética da Geração de 45*. SP, Clube de Poesia, 1966. Ver especialmente secção “Concretismo”, pp. 16-17.

CERIBELI, Dirce Tereza e ROSA, Samira Challub Jorge. *Português: textos poéticos brasileiros*. 2º colegial sem data e sem editora. Transcreve e comenta poemas de Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari.

COELHO, Jacinto do Prado. “Concretismo”. *Dicionário de Literatura*. Vol. 1. RJ, Companhia Brasileira de Publicações, 1969, pp. 193-194. (Joel Pontes); pp. 212-213 (José Aderaldo Castelo).

CONCRETISMO. In: *Grande Enciclopédia Delta Larousse*. RJ, 1978, Vol. 4, p. 1813.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. RJ, Livraria São José, 1959. 2ª edição 1964, 3ª edição 1966, pp. 295-296.

DEL PINO, Dino e SCARTON, Gilberto. “Concretismo”. In: *Leitura, língua & literatura*. 3ª vol., SP, Saraiva, 1983, p. 220-221.

FARACO, Carlos Emilio e MOURA, Francisco Marto de. “Tendências da poesia brasileira contemporânea”. In: *Língua e Literatura. Segundo Grau*. 3º vol. 7ª edição refundida. SP, Ática, 1985, pp. 284-292.

FONTANA, Dino. *Literatura Brasileira. Síntese Histórica*. 3ª edição, SP, Ed. Saraiva, 1972, pp. 276-277.

FUJYAMA, Y. “A poesia pós-modernista”. In: *Noções de Literatura Brasileira*. 13ª edição. SP, Ática, 1975, p. 134.

GOLDSTEIN, Norma e **CAMPEDELLI**, Samira. “Poesia Concreta”. In: *Literatura Brasileira: Estudos de Textos*. SP, Ática, 1976, pp. 234-236.

GOMES, Alvaro Cardoso e outros. “A poesia da vanguarda: Augusto de Campos e Mário Cesariny de Vasconcelos”. In: *Português para o Segundo Grau*. 3º vol. SP, Cultrix, 1981, pp. 179-188.

JANNINI, P. A. “La Poesia Concreta. In: *Storia della Letteratura Brasiliana*. Milão, Nuova Academia, 1959.

LITRENTO, Oliveiros. “O Concretismo e suas ramificações”. In: *Apresentação da Literatura Brasileira. Tomo I. História Literária*. RJ, Biblioteca do Exército/Editora Forense Universitária LTDA, 1974, pp. 263-264. 2ª edição: Forense Universitária/INL, 1978, pp. 263-264.

LUFT, Celso Pedro. “Concretismo”. *Dicionário de Literatura Portuguesa e Brasileira*. Porto Alegre, Editora Globo, 1967, pp. 76-77. 2ª edição, 1969, pp. 92-93.

MARQUES, Albertus da Costa. “Concretismo”. In: *A literatura no Brasil*. Direção de Afrânio Coutinho. RJ, José Olympio/Universidade Federal Fluminense, 1986, vol. 5. 3ª edição, pp. 230-236 e 258-261.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. SP, Cultrix, 1977-78. Vol. I, p. 236 e 326. Vol. IV, p. 27. Vol. V, p. 345 e Vol. VII, pp. 381-383.

MARTOS, Clóder Rivas e MESQUITA, Roberto Melo. “A poesia concreta”. In: *Língua e Literatura*. 2º grau. Vol. 3. SP, Saraiva, 1983-84, p. 159-164.

MEGALE, Heitor e MATSUOKA, Marilena. “Concretismo e Práxis”. In: *Literatura & Linguagem*, 3º vol., SP, Companhia Editora Nacional, 1980, pp. 180-191.

MELO, Wilson de Araújo. “Pós-Modernismo, Concretismo e Vanguarda”. In: *Literatura Instrumental*. 2ª ed. revista e aumentada. RJ, Editora Rio, 1980, pp. 127-134.

MENEZES, Raimundo de. “Poesia Concreta”. In:*Dicionário Literário Brasileiro*. Vol. V, SP, Saraiva, 1969, pp. 1459-60. 2ª edição: RJ-SP, LTC, 1978, pp. 765-766.

NEISTEIN, José. “Introduction”. In: NEISTEIN, J. e CARDOSO, Manoel. *Poesia Brasileira Moderna. A Bilingual Anthology*. Washington. Brazilian-

American Cultural Institute, 1972.

NICOLA, José de. “As vanguardas poéticas. A poesia concreta”. In: *Literatura Brasileira das Origens aos nossos dias*. 3ª edição, SP, Editora Scipione, 1985, pp. 292-293.

PICCHIO, Luciana Stegagno. “I Concreti: storia di un'avanguardia”. In: *La Letteratura Brasiliana*. Milano, Sansoni-Academia, 1972, pp. 625-630.

PROENÇA FILHO, Domicio. “Últimas Tendências”. In: *Estilos de Época* na Literatura. 2ª edição revista e aumentada. RJ-SP, Ed. Liceu, 1969, pp. 329-331.

RODRIGUES, A. Medina e outros. “As Vanguardas Poéticas contemporâneas. In: *Antologia da Literatura Brasileira*. Textos comentados. O Modernismo. SP, Marco Editora, 1979, Vol. II, pp. 325-361.

SANCHEZ, Amauri M. Tonucci. “As vanguardas. O concretismo”. In: *Panorama da Literatura no Brasil*. SP, Abril Educação, 1982. Volume Especial da série Literatura Comentada, p. 90.

SILVA, Maurício. “O Concretismo”. In: *Estética Literária*. Teoria e Antologia. Editora Fundo de Cultura, RJ, 1973, pp. 121-22 e 242-44.

SÚPERTI, Saly César. “Poesia Concreta ou Poema Práxis”. In: *Cultura e Literatura Brasileira*. Estudo Dirigido. s.e., s.l., 1970. pp. 124-125.

TORRE, Guillermo de. “Letrismo e Concretismo”. In: *História de las Literaturas de Vanguardia*. Madrid, Guadarrama, 1965. (Tradução portuguesa: “X - Letrismoe Concretismo”. In: *História das Literaturas de Vanguarda*. Vol. V. Lisboa - Santos, Editorial Presença - Livraria Martins Fontes, 1972, pp. 171-217.

TUFANO, Douglas. “Concretismo”. In: *Estudos de Literatura Brasileira*. SP, Editora Moderna, 1984, 3ª edição, pp. 210-212.

TUFANO, Douglas. “Concretismo”. In: *Estudos de Língua e Literatura*. 3º vol. SP, Editora Moderna, 1986, 3ª edição, pp. 178-180.

VASCONCELOS, Gilberto e LAJOLO, Marisa. “Poesia Concreta”. In: *Curso Abril Vestibular*. SP, 1972, pp. 1869-72.

XAVIER, Raul. *Vocabulário de Poesia*. RJ-Brasília, Imago-INL, 1978. Verbetes: “Concretismo”, pp. 33-34.

WISNIK, José Miguel e LEITE, Lígia Chiappini M. “Brasil: Quatro Décadas de Cultura”. *História do Século XX*. SP, Abril Cultural. Ver especialmente “Poesia Concreta”, pp. 2900-2901.

3. Antologias

a. Poesia Concreta

CAMPOS, Augusto de e outros. *Antologia Noigandres 5. Do verso à Poesia Concreta*. SP, Massao Ohno Editora, 1962.

CAMPOS, Haroldo de. “Poesia Concreta de Brasil”. *El Corno Emplumado/ The Plumed Horn*. México, nº 10, abr 1964.

POEMAS. In: AMARAL, Aracy (supervisão, coordenação geral e pesquisa). *Projeto Construtivo brasileiro na Arte* (1950-1962). RJ-SP, MEC-FUNARTE, MAM-RJ-Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1977, pp. 147-155.

POESIA CONCRÉTA. (Org. por SILVA, Da Costa e). Lisboa, Serviço de Propaganda e Expansão Comercial da Embaixada do Brasil, 1962, 32 pp.

b. Outras

AYALA, Walmir. *A Novíssima Poesia Brasileira*. RJ, Ed. Cadernos Brasileiros, 1962.

AYALA, Walmir e BANDEIRA, Manuel. “Concretismo & Neoconcretismo”. In: *Antologia dos Poetas Brasileiros Fase Moderna - Depois do Modernismo*. RJ, Edições de Ouro, 1967, pp. 227-249.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da Poesia Brasileira*. RJ, Ed. Casa do Estudante do Brasil, 1957. 3ª edição, pp. 178 e 426-27.

BILHARINHO, Guido. “Concretismo (1956)”. In: *Poesia Brasileira Século XX* - Breve Notícia Documentada. *Dimensão. Revista de Poesia*. Uberaba, Ano IV, nº 7, 2º sem. 1983, pp. 16-17 e 29-30.

COUTINHO, Afrânio. *Antologia Brasileira de Literatura*. Vol. II, Lirismo. RJ, Ed. Distribuidora de Livros Escolares LTDA, 1969. 2ª edição.

COUTINHO, Afrânio. *As Formas da Literatura Brasileira*. Coleção Textos e Ideias. Bloch Editores, RJ, 1984, p. 265 (poema de Haroldo de Campos). **FIGUEIREDO**, José Valle de. *Antologia da Poesia Brasileira*. Lisboa, Editorial Verbo, s/d, pp. 213-214.

MATOS, Gramiro de e SEABRA, Manuel de (orgs.). *Antologia da Novíssima Poesia Brasileira*. Lisboa, Livros Horizontes, s/d.

MILAN, Eduardo. (introdución y selección). “Poesia brasileña de invención”. Maldoror. Montevideo, nº 12, dez 1976, pp. 22-32.

MONEGAL, Emir Rodriguez (org.). *The Borzoi Anthology of Latin American Literature*. NY, Alfred A. Knopf, 1977, pp. 776-77 (dois poemas de Haroldo de Campos).

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “Concretismo (Grupo Noigandres)”. In: *Poesia Moderna*. SP, Melhoramentos, 1967, pp. 458-68.

RIEDEL, Dirce e outros. *Literatura Brasileira em Curso*. RJ, Edições Bloch, 1968. 3ª edição, 1969 (reproduz à p. 356 “Ovo Novoel” de Augusto de

Campos).

A SMALL ANTHOLOGY of Contemporary lusophone Poets (Some Concrete Examples). *World Literature Today*. Vol. 53, nº 1, inverno, 1979, pp. 57-69 (Traduções de poemas de Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari entre outros).

TELES, Gilberto Mendonça. “Microantologia de la Moderna Poesía Brasileña”. In: La Poesia Brasileña en la Actualidad. Montevideo, Editorial Letras, 1969, pp. 97-118.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis, Vozes, 1972. (Transcrição do Plano-Piloto para Poesia Concreta, pp. 250-252). 3ª edição: 1976, pp. 343-345. (Transcrição de Nova Linguagem, nova poesia, pp. 357-361).

4. Teses universitárias

ANDALÓ, Maria Lúcia de Barros Camargo. *Língua e Sociedade. Uma Leitura da Teoria da Poesia Concreta*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina; Florianópolis, 1982.

CARA, Salete de Almeida. *A Poética de Invenção na Vanguarda Brasileira. (Do Pré-Concretismo ao Concretismo)*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1975.

FIGUEIREDO, Luís Antônio. *Poesia Concreta: Sob o Signo da Sintaxe Radical*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1977.

FRANCHETTI, Paulo. *Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1982.

KOTHE, Flávio René. *Aspectos do Concretismo Brasileiro. Influências Estrangeiras e Problemas Teóricos*. Universidade de Berlim (RDA), 1972.

5. Entrevistas e depoimentos

ALTMANN, Eliston. “Concretistas explicam a Poesia Concreta”. *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*, 3 set 1966, p. 4

AYALA, Walmir. depoimentos sem título *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, RJ, 23 abr 1958, p. 4.

BARROSO, Ivo. “Depoimento-posição”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. RJ, 23 fev 1958.

BRASIL, Assis. “Depoimento sobre o SDJB”. In: *A Nova Literatura*. Vol. IV - A Crítica RJ/Brasília, CEA-INL, 1975, pp. 71-82.

CAMPOS, Augusto de (entrevista a José Louzeiro). “Poetas de Vanguarda tomam posição”. *Correio da Manhã*, RJ, 13 mar 1965.

CAMPOS, Augusto de (entrevista a Barroso Filho). “Augusto Concreto”. *Jornal do Escritor*. RJ, ano I, nº 6, nov 1969, p. 3.

CAMPOS, Augusto de (entrevista a Márcia Maria Santos). “O poema-objeto tenta superar as terríveis limitações do livro”. *A Gazeta*, SP, 5 abr 1972.

CAMPOS, Augusto de “O Caminho dos Concretistas”. *Folha de São Paulo*, SP, 7 ago 1972, p. 11.

CAMPOS, Augusto de. (entrevista a Lúcio F. Pinto). “Poetamemos’: a poesia marginal”. *Opinião*, RJ, nº 31, 4 a 11 jun 1973, p. 20.

CAMPOS, Augusto de “Objeto Cultural Não Identificado”. *Folha de São Paulo*, SP, 26 fev 1980.

CAMPOS, Augusto de (entrevista a Miguel de Almeida). “Perfil do poeta concreto aos 30 anos”. *Folha de São Paulo*, SP, 9 fev 1981.

CAMPOS, Augusto de “Augusto de Campos e o fim do concretismo” (depoimento a Rolf Luna da Fonseca e Heládio J. A. Brito). *Domingo Cultura*, Correio Popular, Campinas, SP, nº 24, 16 jan 1983.

CAMPOS, Augusto de (entrevista a Cremilda de Araújo Medina). “Equilibrista. Entre a palavra e o silêncio”. In: MEDINA, Cremilda de A.. *A Posse da Terra - Escritor Brasileiro HOJE*. Lisboa-SP, Imprensa Nacional da Casa da Moeda/Secretaria do Estado de São Paulo, 1985, pp. 193-201. (publicado originalmente em O Estado de São Paulo. SP, 23 set 84)

CAMPOS, Augusto de “Augusto de Campos de tapace na mão”. Postudo nº 1, Alfenas, 1985/86, p. 3-5.

CAMPOS, Augusto de (entrevista a João Borges e Luis Turiba). “Pré Pós Tudo do Concretismo Segundo Augusto de Campos”. Bric a Brac. nº 2, Brasília, 1986, p. s/n.

CAMPOS, Augusto de (entrevista a Ana Lúcia Vasconcelos). “A poesia que faço é a do artesanão”. *Leia Livros*. SP, nº 92, jun 1986, pp. 8-9.

CAMPOS, Augusto e Haroldo de (entrevista a Milton de Lima Sousa). “Poesia em Situação”. *Diário Popular*, SP, 22 dez 1956.

CAMPOS, Augusto e Haroldo de “Que é Poesia Concreta”. *Diário Carioca*, RJ, 20 jan 1957.

CAMPOS, Augusto e Haroldo de e PIGNATARI, Décio. “Entrevista a O Estado de Minas”. O Estado de Minas, BH, 25 ago 1963.

CAMPOS, Haroldo de (entrevista a Laís Correa de Araújo). “Conversa com o escritor”. *O Estado de Minas*, BH, 13 ago 1961.

CAMPOS, Haroldo de (entrevista a Ruy Carlos Ostermann). “A Poesia Concreta é uma Poesia em Processo e em Progresso”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 11 ago 1963.

CAMPOS, Haroldo de (entrevista a Francisco Bandeira de Mello). *Jornal do Comércio*, Recife, 24 mai 1964.

CAMPOS, Haroldo de. (entrevista a Ézio Pires). “Haroldo de Campos poesia de exportação”. *Correio Brasileiro*, 29 out 1966, 2º cad., p. 2.

CAMPOS, Haroldo de (entrevista a Laís Correa de Araújo). “Haroldo de Campos: do Barroco à Poesia Concreta”. *Suplemento Literário Minas Gerais*. BH, nº 140, 3 mai 1969, p. 1-2.

CAMPOS, Haroldo de (entrevista a E. M. de Melo e Castro). “Aspectos da Poesia de Vanguarda no Brasil e em Portugal”. In: *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana*. SP, Perspectiva, 1977, pp. 51-76. (Publicado originalmente na *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, erg, José Alberto Marques e E. M. de Melo e Castro. Lisboa, Editora Assirio & Alvim, 1973, pp. 133-163).

CAMPOS, Haroldo de (entrevista a Antônio Risério Filho). Código nº 1, Salvador, fev 1974, p. s/n.

CAMPOS, Haroldo de. “Entrevista”. *Textura*. nº 3, mai 1974. SP, Letras-USP, pp. 10-17.

CAMPOS, Haroldo de (entrevista a J. Jota de Moraes). “O poeta das palavras elétricas”. *Jornal da Tarde*. SP, 27 nov 1976.

CAMPOS, Haroldo de (entrevista a D. Torres Fierro). “La poesía concreta según Haroldo de Campos”. *Vuelta*, nº 25, Vol. 3, México, dez, 1978.

CAMPOS, Haroldo de Entrevista. In: Rocco, Maria Thereza Fraga. *Literatura/ensino: uma problemática*. SP, Ática, 1981, pp. 140-166.

CAMPOS, Haroldo de (entrevista a Cremilda de Araújo Medina). “Haroldo de Campos persegue pontos luminosos”. In: MEDINA, Cremilda de Araújo. *A Posse da Terra*. pp. 169-180. (publicado originalmente em *O Estado de São Paulo*. SP, 16 set 1984).

CAMPOS, Haroldo de (entrevista a Carlos Ávila). “Haroldo de Campos: O poeta das Galáxias”. *Suplemento Literário Minas Gerais*, BH, nº 980, 13 jul 1985, pp. 6-7.

CAMPOS, Haroldo de (entrevista a Júlio Ortega). “Conversação com Haroldo de Campos”. *Syntaxis*, nº 8/9, primavera/outono, 1985, pp. 15-32.

CAMPOS, Haroldo de e CHAMIE, Mário. (entrevista a Delmiro Gonçalves). “A Problemática Poética da Atualidade”. *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*, SP, nº 653, 20 dez 1969, p. 5.

CASTRO, Sílvio (entrevista). “Concretos brasileiros influenciam os italianos”. *Jornal do Escritor*. RJ, ano I, nº 5, out 1969, p. 10.

CHAMIE, Mário. “A Página *Invenção* e Eu”. In: Casa da Época. SP, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979, pp. 33-36. (originalmente publicado na Revista de Cultura Vozes, nº 1, jan-fev 1977, ano 71, vol. LXXI, pp. 27-30.

GOMRINGER, Eugen. “The First Years of Concrete Poetry”. *Form*. nº 4, 13 abr 1967 (trad. Stephen Bann).

GRUNEWALD, José Lino. depoimento sem título *. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, RJ, 23 fev 1958, p. 4.

GULLAR, Ferreira. “Ferreira Gullar: o que é a Poesia Concreta”. Última Hora, RJ, fev 1957.

JARDIM, Reynaldo. “Depoimento de quem fez história”. *Revista de Cultura Vozes*, nº 1, jan-fev 1977, ano 71, vol. LXXI, pp. 23-26.

MOURÃO, Rui e LUCAS, Fábio. “Depoimentos sobre concretismo e participação”. *Bnômio* (jornal). BH, 21 ago 1961.

PIGNATARI, Décio. “Poesia Concreta ou Ideogrâmica”. *Graal*. Lisboa, nº 2, 1956.

PIGNATARI, Décio. (entrevista). “Pintura, desenho, escultura e poesia”. *Folha da Noite*. SP, 3 de dez 1956.

PIGNATARI, Décio. (entrevista). “A Poesia Concreta e a Propaganda”. *Propaganda*, SP, nº 14, abr 1957.

PIGNATARI, Décio. (entrevita a Alberto Amêndola Heinzl). *Diário do Povo*, Campinas, 19 set 1957.

PIGNATARI, Décio. “O ‘Concretismo’ é uma preocupação nacional”. *O Estado da Bahia*, Salvador, 23 de dez 1958, p.3.

PIGNATARI, Décio. “Poesia Concreta é Produto de Exportação”. *Diário de Minas*, BH, 5 de mar 1959, p.5.

PIGNATARI, Décio. “Concretos de cá não estão empenhados em revisões sensacionais”. *Tabloide*, suplemento da *Tribuna da Imprensa*, RJ, 18 e 19 abr 1959.

PIGNATARI, Décio (entrevista). “Foram os concretistas que levantaram no Brasil o problema do desenho industrial”. *Estado de Minas*. BH, 22 dez 1963, p.2.

PIGNATARI, Décio. “Concreto sem Palavras tem 3 anos”. (entrevista a José Louzeiro). *Correio da Manhã*, RJ, 21 ago 1965 (transcrita em Contracomunicação, pp. 15-22).

PIGNATARI, Décio. (entrevista a Gilberto Penha). “Décio Pignatari: quanto mais incomunicável, mais significativo”. *Folha de São Paulo*. SP, 8 jul 1973.

PIGNATARI, Décio. (Entrevista). In: ROCCO, Maria Thereza Fraga. *Literatura/ensino: uma problemática*. SP, Ática, 1981, pp. 117-140.

PIGNATARI, Décio (entrevista a Cremilda de Araújo Medina). “Ao ritmo da taquigrafia do romance”. In: MEDINA, Cremilda de Araújo. *A Posse da Terra*. pp. 203-212 (publicado originalmente em *O Estado de São Paulo*. SP, 23 set 1984.

PIGNATARI, Décio. (entrevista a Carlos Roque). “Nosso destino é huma-

no. existencial e biológico”. *Interview* nº 83, SP, 1985, pp. 66 e 97-98. **PINO**, Wlademir Dias. (entrevista a Assis Brasil). “A realidade de espaço é a ordem”. In: *Processo, Linguagem e Comunicação*. Petrópolis, Vozes, 1971. 2ª edição aumentada, 1973 (originalmente publicado em *Movimento*, UNE, RJ, jul 1956).

PINO, Wlademir Dias. (entrevista a Ézio Pires). “Bate-Papo com Poeta Concreto”. In: Op. cit. p. s/n (publicado originalmente em *O Literário*. RJ, 20 mar 1966).

PINO, Wladimir Dias. (entrevista a Joaquim Branco). “A vanguarda antes de ser uma explosão é um tiro certeiro”. *TOTEM* nº 7, Suplemento do Jornal Cataguases, Cataguases, fev 1977, pp. 1-5.

PINO, Wlademir Dias. (entrevista a Maria Amélia Mello). “O Poema/Processo, como movimento já acabou. *Escrita* nº 16, SP, 1977, pp. 11-14.

OS POETAS CONCRETOS, 20 ANOS DEPOIS. (Texto/Entrevista). *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, nº 1, jan-fev 1977, ano 71, vol. LXXI, pp. 93-100. (Entrevistas de Décio Pignatari, Edgard Braga, Ferreira Gullar e José Paulo Paes).

20 ANOS DE POESIA CONCRETA NO BRASIL. *Diário de São Paulo*, SP, 23 nov 1976. (Depoimentos de Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Régis Bonvicino, Augusto de Campos e Antônio Risério).

6. Artigos

a. Em livros

ÁVILA, Affonso. “Um conceito brasileiro de vanguarda”. In: O Poeta e a Consciência Crítica. Petrópolis, Editora Vozes, 1969, pp. 77-82. 2ª edição revista e ampliada: SP, Summus Editorial, 1978 (originalmente publicado na *Revista de Cultura Brasileira*. Madrid, Embajada del Brasil, nº 11, dez 1964, Tomo III, pp. 382-388 e em Convivium, SP, ano IV, nº 5-6, vol. 7, jul-ago-set, 1965, p. 19-23).

ÁVILA, Affonso. “Apêndice. Semana Nacional de Poesia de Vanguarda”. In: Op. cit., p. 95-100.

ÁVILA, Carlos. “Edgard Braga: 85 anos”. In: BRAGA, Edgard. *Desbragada*. SP, editora Max Limonad, 1984, n.p. (originalmente publicado no Estado de Minas, BH, 11 nov 1982).

BACIU, Stefan. “Experiências Concretistas”. In: *Manuel Bandeira de Corpo Inteiro*. RJ, José Olympio Editora, 1966, p. 109-128.

BANDEIRA, Manuel. “Poesia Concreta”. In: *Poesia e Prosa*. Vol. II, RJ, Ed. Aguilar, 1958, p. 509-516 (originalmente publicado no *Jornal do Brasil*, RJ, 6, 10, 13 e 20 fev. 1957).

BANDEIRA, Manuel. “A chave do poema”. In: Op. cit., p. 531 (originalmente publicado no *Jornal do Brasil*, RJ, 3 abr. 1957)

BANDEIRA, Manuel. “Um visual concreto”. In: *Andorinha, Andorinha*. Seleção e coordenação de Carlos Drummond de Andrade. RJ, Livraria José Olympio Editora. 1966, p. 214-15.

BARBOSA, João Alexandre. “Um Cosmonauta do Significante: Navegar é preciso”. In: Campos, Haroldo de. *Signância Quase Céu*. SP, Perspectiva, 1979, p. 11-24. (Republicado in : BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. SP, Perspectiva, 1986, p.139-133).

BENSE, Max. “Poesia natural e poesia artificial”. In: *Pequena Estética*. SP, Perspectiva-EDUSP, 1971, p. 181-187 (originalmente publicado no *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*. SP, 10 out 1964 e transcrito em *Invenção. Revista de Arte de Vanguarda*. SP, ano 3, no 4, dez 1964).

CAMPOS, Augusto de. “Sem Palavras”. In: *Poesia, Antipoesia, Antropofagia*. SP, Cortez & Moraes, 1978. p. 83-90 (originalmente publicado no *Correio da Manhã*, RJ, 9 abr 1967, 4º cad. p. 4).

CAMPOS, Augusto de. “Poesia e/ou Pintura”. In: Op. cit., p. 71-81 (publicado originalmente no *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*. SP, 12 fev e 19 mar 1966).

CAMPOS, Augusto de. “Poesia Concreta: Memória e Desmemória”. In: Op. cit., p. 53-69.

CAMPOS, Augusto de. “Algo sobre Algo”. In: BRAGA, Edgard. *Algo*. SP, Edições Invenção, 1971 (transcrito no *Suplemento Literário Minas Gerais*. BH, nº 324, 11 nov 1972).

CAMPOS, Augusto e Haroldo de. “Poesia Concreta: Balanço”. In: *POESIA CONCRETA* (de autores de língua alemã). Catálogo da exposição org. por Hansjorg Schmitthenner para o Instituto Goethe. Munique, Instituto Goethe, 1973. 2ª edição (em português e alemão). (Encarte solto).

CAMPOS, Haroldo de. “Edgard Braga: Soma Sensível”. In: BRAGA, Edgard. *Soma*. SP, Edições Invenção. 1963.

CAMPOS, Haroldo de. “Comunicação na Poesia de Vanguarda”. In: *A Arte no Horizonte do Provável*. SP, Perspectiva, 1969 pp. 131-154 (publicado originalmente no *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*, SP, 24 ago, 7 e 14 set 1968).

CAMPOS, Haroldo de. “Poesia de Vanguarda Brasileira e Alemã”. In: Op. cit., pp. 155-183 (publicado originalmente em *Cavalo Azul*, SP, nº 2, abr-mai, 1966 e em *HUMBOLDT*, Hamburgo, nº 16, 1967).

CAMPOS, Haroldo de. “A poesia concreta: o texto”. In: *Ruptura de Gêneros na Literatura Latino-Americana*. SP, Perspectiva, 1977, pp. 44-50. (originalmente publicado em *América Latina em su Literatura*, org. por César Fernán-

dez Moreno. México, Siglo Veintiuno Editores, 1972, pp. 279-300)

CASTRO, Sílvio. “Curso histórico da vanguarda literária modernista: A Poesia Concreta”. In: *A Revolução da Palavra*. Petrópolis, Vozes, 1976, pp. 272-276.

CHAMIE, Mário. “O Pulo da Onça”. In: *Alguns Problemas e Argumentos*. SP, Comissão Estadual de Literatura, 1968, pp. 101-104 (publicado originalmente no *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*, SP, 11 nov 1961).

CHAMIE, Mário. “Disponibilidade”. In: Op. cit., pp. 105-110. (publicado originalmente no *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*, 30 dez 1961).

CHAMIE, Mário. “Práxis e movimentos anteriores”. In: *Instauração Práxis*. Vol. 2. SP, Editora Quiron, 1974. Ver em especial pp. 31-43.

CHAMIE, Mário. “Uma história para os poetas secundários”. In: *Casa de Época*. SP, Comissão Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979, pp. 77-81 (publicado originalmente no *Jornal da Tarde*, SP, 26 fev 1977).

CHAMIE, Mário. “O Percurso em Marcha à Ré Maior”. In: Op. cit. pp. 359-371 (publicado originalmente em *Escrita*, nº 17, SP, 1977).

COELHO, Nelly Novaes. “A desagregação sintática: o Concretismo”. In: *Carlos Nejar e a “Geração de 60”*. SP, Ed. Saraiva, 1971, pp. 19-34 e 175-180.

COELHO, Nelly Novaes. O Concretismo” e “A espacialização da palavra”. In: *Literatura & Linguagem*. SP, Edições Quiron, 1976. Ver respectivamente p. 197-199 e p. 253.

COUTINHO, Wilson. “Poesia Concreta: as Ambiguidades da Ordem”. In: *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte* (1950-1962). RJ-SP, MEC-FUNARTE/MAM-RJ e Pinacoteca do Estado SP, 1977, pp. 336-338.

CUNHA, Fausto. “Enxadas ou Transistores?” In: *A Luta Literária*. RJ, Ed. Lidador, 1964, pp. 11-15 (originalmente publicado no *Correio da Manhã*, RJ, 28 jul 1962).

CUNHA, Fausto. “Poesia Concreta: mercadoria de exportação”. In: Op. Cit., pp. 23-28 (originalmente publicado no *Correio da Manhã*, RJ, 28 abr 1962).

FAUSTINO, Mário. “A poesia concreta e o momento poético brasileiro”. In: *Poesia-Experiência* (org. por Benedito Nunes). SP, Perspectiva, 1977, pp. 209-218 (publicado originalmente no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, RJ, 10) fev 1957 e transcrito com o título “Concretismo e Poesia Brasileira” in: *Coletânea 2, Cinco Ensaios sobre Poesia de Mário Faustino* (org. por Assis Brasil). RJ, Edições GRD, 1964, pp. 71-83).

FIGUEIREDO, Luiz Antônio. “Poesia Concreta - a Dinâmica do In(con)cluso”. In: *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte* (1950-1962). pp. 330-338. .

FLUSSER, Vilém. “Concreto - Abstrato”. In: *Da Religiosidade*. SP, Conselho Estadual de Cultura, 1967, pp. 125-130 (publicado originalmente no *Suplemento Literário O Estado de São Poau*. SP, 6 jun 1964).

GULLAR, Ferreira. “Em busca da Realidade”. In: *Cultura Posta em Questão*. RJ, Civilização Brasileira, 1965, pp. 93-126.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. RJ, Civilização Brasileira, 1969. Ver especialmente pp. 3-8 e 28-36.

HOUAISS, Antônio. “Sobre Poesia concreta”. In: *Seis Poetas e um Problema*. RJ, Serviço de Documentação-MEC, Os Cadernos de Cultura nº 125, pp. 131-167. 2ª edição, 1967, pp. 143-179. 3ª edição in: *Drummond - mais seis poetas e um problema*. RJ, Imago, 1976, pp. 229-254 (originalmente publicdo no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, RJ, 19 mai 1957).

LEITE, Sebastião Uchoa. “Nova Poética: Vanguarda e Participação”. In: *Participação da Palavra Poética*. Petrópolis, Vozes, 1966, pp. 91-103.

LINHARES, Temístocles. *Diálogos sobre a Poesia Brasileira*. SP-Brasília. Edições Melhoramentos, INL, 1976, pp. 15-20.

LUCAS, Fábio. *Temas Literários e juízos críticos*. BH, Ed. Tendência, 1963.

LUCAS, Fábio. “Em busca de uma expressão poética nacional”. In: *Compromisso Literário*. RJ, Livraria São José, 1964, p. 135-140 (originalmente publicado no Suplemento Literário O Estado de São Paulo. SP, 23 dez 1961.

LUCAS, Fábio. “Inteligência criadora”. Obra citada. p. 147-157.

MARTINS, Heitor. “O Concretismo na Atual Poesia Brasileira”. *Movimentos Literários de Vanguardia en Iberoamerica. Memória del XI Congresso Internacional de Literatura Iberoamericana* (Texas, Austin - 29-31 ago 1963). México, Unversidade do Texas, 1965.

MENDONÇA, Antônio Sérgio. *Poesia de Vanguarda no Brasil*. Petrópolis, Vozes, 1970.

MENDONÇA, Antônio Sérgio. “Vanguarda: um depoimento sobre a novidade distorcida”. In: *6º Congresso Brasileiro de Lingua e Literatura*. RJ, Gernasa/Nova Cultura, 1975, pp. 109-126 (originalmente publicado na Revista Cultura. Brasília, nº 14, jul/set 1974, pp. 62-75).

MENDONÇA, Antônio Sérgio e SÁ, Álvaro de. *Poesia de Vanguarda no Brasil. De Oswald de Andrade ao Poema Visual*. RJ, Antares, 1983.

MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*. Vol. X, SP, Martins, 1959, pp. 260-264 (artigo de 16 dez 1956).

MILLIET, Sérgio. *De Ontem, de Hoje, de Sempre*. SP, Martins, 1960, vol II, pp. 13-15.

MONTEIRO, Adolfo Casais. “A Tentativa concretista”. In: *A Palavra Essencial*. SP, Companhia Editora Nacional-EDUSP, 1965, pp. 60-72. 2ª edição Editorial Verbo, Lisboa, 1972, pp. 78-89.

MONTEIRO, Adolfo Casais. “Da Poesia de 22 ao concretismo”. In: *Figuras e Problemas da Literatura Brasileira Contemporânea*. SP, Instituto de Estudos

Brasileiros, 1972, pp. 191-203.

NUNES, Benedito. “Os reclamos estéticos da Crítica”. In: CRIPPA, Adolpho (coordenador). As idéias Filosóficas no Brasil. Século XX, parte II. SP, Editora Convívio, 1978, p. 120-142.

NUNES, Benedito. “Xadrez de Estrelas, Percurso Textual, 1949-1974”. In: **CAMPOS**, Haroldo de. *Signância Quase Céu*. SP, Perspectiva, 1979, pp. 143-145 (originalmente publicado em *Colóquio-Letras*, Lisboa, nº 38, jul 1977).

OLINTO, Antônio. “Concretismo”. In: *Cadernos de Crítica*. RJ, Ed. José Olympio, 1959, pp. 183-191.

PEDROSA, Mário. “Paulistas e Cariocas”. In: *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. pp. 136-138 (originalmente publicado no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, RJ, ... fev 1957).

PEDROSA, Mário. “Poeta & Pintor Concretista”. In: *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*, pp. 145-146 (originalmente publicado no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, RJ, 18 fev 1957).

PEDROSA, Mário. “O Paradoxo Concretista”. In: *Mundo, Homem, Arte em Crise*. SP, Perspectiva, 1975, pp. 25-27 (originalmente publicado no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, RJ, 24 jun 1959).

PIGNATARI, Décio. “A Situação Atual da Poesia no Brasil”. In: *Contra-comunicação*. SP, Perspectiva, 1971, pp. 91-109. (Tese apresentada e transcrita juntamente com debate posterior nos *Anais do II Congresso Brasileiro de Crítica e Históna Literária* (24 a 30/7/1961). Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1963, pp. 371-406 e também publicada em *Invenção. Revista de Arte de Vanguarda*, nº 1, ano I, 1º trimestre de 1962. SP, Edições GRD, pp. 51-70).

PIGNATARI, Décio. “Vanguarda como Antiliteratura”. In: *Contra-comunicação*, pp. 113-117 (originalmente publicado na *Revista de Cultura Brasileira*, Madrid, nº 11, dez 1964, pp. 377-381 e em português em *Convívium*, SP, jul-ago-set, nº 5-6, 1965, ano IV, vol. 7, pp. 15-18).

PIGNATARI, Décio. “The Concrete Petry of Brazil”. In: *Astronauts of Innerspace, an international collection of avant-garde activity*. San Francisco, 1966, pp. 39-49.

PINO, Wlademir Dias. “Da Negação e Positivação do Espaço”. In: *Processo, Linguagem e Comunicação*. Petrópolis, Vozes, 1971, p. s/n. 2ª edição aumentada, 1973 (originalmente publicado no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. RJ, 23 fev 1958, p. 4)

PINO, Wlademir Dias. “Brasília e a Poesia Concreta”. In: Op. cit., s/n. (originalmente publicado em *Movimento*, UNE, RJ, 1958).

RAMOS, Maria Luiza. “O estrato óptico”. In: *Fenomenologia da obra literária*. RJ-SP, Ed. Forense, 1969, pp. 43-51. 2ª edição, 1972, pp 60-76.

RICARDO, Cassiano. “22 e a Poesia de Hoje” (tese apresentada). In: *Anais do II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária* (24 a 30/7/1961). Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1963, pp. 407-466 (publicada também em *Invenção. Revista de Arte de Vanguarda*. SP, Edições GRD, nº 1, 1º trimestre de 1962, p. 5-50).

RICARDO, Cassiano. *Algumas reflexões sobre poética de vanguarda*. RJ, Livraria José Olympio Editora, 1964.

ROBAYNA, Andrés Sánchez. “A Micrologia da Elusão”. In: CAMPOS, Haroldo de. *Signância Quase Céu*. pp. 127-141 (originalmente publicado em Diálogos. México, nº 93, mai-jun 1980).

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. Petrópolis, Vozes, 1978.

SANTIAGO, Silviano. “Paulistas e Mineiros”. In: *Vale Quanto Pesa*. RJ, Paz e Terra, 1982, pp. 183-192 (originalmente publicado na *Revista de Cultura Vozes*, nº 1, jan-fev 1977, ano 71, vol. LXXXI, pp. 39-46).

SANTOS, Ângelo Oswaldo de Araújo. “Invenção: os novos e a lição do modernismo. In: *O Modernismo*, org. Affonso Ávila, SP, Perspectiva, 1975, pp. 213-218.

SARDUY, Severo. “Rumo à Concreteude”. In: CAMPOS, Haroldo de. *Signância Quase Céu*. pp. 117-125.

SCHWARTZ, Jorge. “Continuidade de uma Tradição: Gironde e a Poesia Concreta”. In: *Vanguarda e Cosmopolitismo na década de 20*. SP, Perspectiva, 1983, pp. 209-238.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. “A Trajetória da Lírica Modernista”. In: *Lírica Modernista e Percurso Literário Brasileiro*. RJ, Editora Rio, 1978, pp. 57-63.

SILVA, Joaquim Antônio da. *Semiótica e nova poética*. Lisboa, edição do autor, 1982. Ver especialmente “Poesia Concreta”, pp. 5-12.

SILVEIRA, Homero. *Panorama da Poesia Brasileira Contemporânea*. SP, Comissão Estadual de Cultura, 1970.

SIMÕES, José Gaspar. “A Poesia Concreta no Brasil”. In: *Literatura, Literatura (De Sá de Miranda ao Concretismo Brasileiro)*. Lisboa, Portugalía, s/d, pp. 376-380.

SIMÕES, José Gaspar. Uma Antologia de Poesia Concretista”. In: Op. cit., pp. 380-384.

TELES, Gilberto Mendonça. “O Nome Poesia Concreta”. In: *A Retórica do silêncio*. SP, Cultrix-MEC, 1979, pp. 176-180 (originalmente publicado na *Revista de Cultura Vozes*, nº 1, 1977, ano 71, vol. LXXXI, jan-fev, pp. 19-22).

TELES, Gilberto Mendonça. “Poesia Concreta”. In: *La Poesia Brasileira en la Actualidad*. Montevideo, Editorial Letras, 1969, pp. 70-80.

TELES, Gilberto Mendonça. “A Situação Experimental. A Poesia Concreta”. In: *Estudos de Poesia Brasileira*. Coimbra, Livraria Almedina, 1985. pp. 65-66.

TOBIAS, José Antônio. “Filosofia da Arte da Poesia Concreta”. In: *História das Idéias Estéticas no Brasil*. SP, Grijalbo, 1967, pp. 133-151.

VITA, Luis Washington. “Estéticas de Vanguarda e/ou de Retaguarda”. In: *Tendências do Pensamento Estético Contemporâneo no Brasil*. RJ, Civilização Brasileira, 1967, pp. 183-189.

b. Em periódicos

ALVES, Haroldo Cajazeira. “Poema concreto, o Transistor da poesia”. *Suplemento Literário Minas Gerais*, BH, nº 398, 13 abr 1974, p. 9.

ANDRADE, Luis Edgar de. “O Rock’n Roll da Poesia”. *O Cruzeiro*, RJ, 2 mar 1957.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. “Notícia de Poesia. A poesia da atualidade é apenas paráfrase próxima da poesia anterior”. *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, SP, nº 841, 9 set 1973, p. 3.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. “Segunda Notícia de Poesia - o pensamento continua inalterado”. *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, nº 848, 28 out 1973, p. 3.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. “Vanguarda: Poesia Concreta”. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, nº 3, abr 1974, ano 68, vol. LXVIII, pp. 41-50.

ARTE CONCRETA: Questão aberta. *Jornal de Letras*, RJ, fev/mar, 1957.

ÁVILA, Carlos. “O ‘Caminho’ de Pedro Xisto”. *Estado de Minas*. BH, 3 nov 1979.

ÁVILA, Carlos. “A concreta viagem do poeta”. *Estado de Minas*. BH, 15 mar 1980.

ÁVILA, Carlos. “Poesia Concreta nas bancas”. *Estado de Minas*. BH, 6 mai 1982.

AYALA, Walmir. “El concretismo o la agonía de la onza”. *Revista de Cultura Brasileira*. Madrid, tomo III, nº 11, dez 1964, pp. 403-408 (publicado originalmente no *Correio da Manhã*, RJ, abr ou mai 1964).

BANDEIRA, Antônio Rangel. “Algumas Notas sobre a Poesia Concreta”. *ad* (Arte e Decoração), SP, nº 21, jan-fev 1957, p. s/n.

BARCO, Pablo del. “Crisis del Punto y Coma (La Poesia Concreta)”. *Revista de Cultura Brasileira*. Madrid, Embajada del Brasil, nº 50, dez 1979, pp. 77-90.

BARROSO, Antônio Girão. “A Poesia Concreta no Ceará”. *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, nº 1, jan-fev 1977, ano 71, vol. LXXI, pp. 31-38.

BASTOS, Oliveira. “Esquema, Poesia e Processo”. *Suplemento Literário Diário de Notícias*, RJ, 1º jan 1956.

BASTOS, Oliveira. “Por uma Poesia Concreta (I a IV)”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, RJ, 17 e 24 fev, 3 e 24 mar 1957.

BASTOS, Oliveira. “Poesia concreta, idéias e palavras cruzadas”. *Suplemen- to Dominical do Jornal do Brasil*, RJ, 21 e 28 abr 1957, p. 6.

BASTOS, Oliveira. “Pound, Ciúme e Fantasia”. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, RJ, 9 jun 1957, p. 10.

BASTOS, Oliveira. “Poesia Concreta: metas e limites”. *Diário de Notícias*, RJ, 18 e 25 ago 1957.

BASTOS, Oliveira. “A poesia concreta e o problema de comunicação”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, RJ, 15 set 1957.

BASTOS, Oliveira. “Bandeira e a poesia concreta”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, RJ 23 fev 1958, p. 6.

BASTOS, Oliveira e GULLAR, Ferreira. “Arte Concreta e Poesia”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, RJ, 11 nov 1956, p. 5.

BASTOS, Oliveira e GULLAR, Ferreira. “Em fevereiro, no Rio, a 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, RJ, 30 dez 1956.

BENSE, Max. *Experimentelle Schreibweisen*. Série Rot, nº 17, Stuttgart, 1964.

BENSE, Max. “Konkrete Poesie”. *Manuskripte*. Graz (Áustria), nº 11, jun-set 1964, pp. 1-3.

BENSE, Max. “Textos Visuais”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. RJ, 25 nov 1961 (trad. de Haroldo de Campos).

BERTOLINO, Pedro. “Eis o poema”. *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*, SP, nº 534, 1º jul 1967, p. 6.

BIDERMAN, Maria Tereza. “O Poema entre a língua e o concretismo”. *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*, SP, nº 558, 23 out 1967, p. 4.

BIDERMAN, Maria Tereza. “Dimensões da Palavra”. *Comentário*, RJ, 2º trimestre, 1968, pp. 164-173.

BRASIL, Assis. “Três prosas concretistas”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, RJ, 11 jan 1959.

BRASIL

BRAZIL, - Concrete Poems. *Info*, Tóquio, jun 1960.
BRUNO, Haroldo. “Concretismo: vanguarda antibrasileira”. *Correio da Manhã*, RJ, 16 set 1967, 2º caderno, p. 2.
CABRAL, Leonor Scliar. “Em busca da poesia”. *Jornal de Letras*, RJ, nº 208, ago 1967, pp. 8-9.
CAMPOS, Augusto de. “Concretos e anônimos”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. RJ, 30 dez 1966.
CAMPOS, Augusto de. “Poesia Concreta e Palavras Cruzadas”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. RJ, 14 abr 1957.
CAMPOS, Augusto de. “A Queda da Bastilha”. *Suplemento do Jornal do Brasil*, RJ, 2 jun 1957.
CAMPOS, Augusto de. “Breve Exposição sobre uma Exposição de Expoemas Popcretos”. *Invenção. Revista de Arte de Vanguarda*. SP, ano 3, nº 4, dez 1964, pp. 105-106.
CAMPOS, Augusto de. “Concreto e Ismo”. *Revista de Cultura Brasileira*, Madrid, Embajada del Brasil, tomo III, nº 11, dez 1964, pp. 395-398 (publicado em português em *Convivium*, SP, ano IV, nº 5-6, vol. 7, jul-ago-set, 1965, pp. 34-36).
CAMPOS, Augusto de. “Braga larga brasa”. *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*, SP, nº 460, 8 jan 1966.
CAMPOS, “Dialética da Maledicência”. *Folhetim* nº 429, *Folha de São Paulo*, SP, 7 abr 1985.
CAMPOS, Augusto de. “Dos que ficam em cima do muro”. *Folhetim* nº 430, *Folha de São Paulo*, SP, 21 abr 1985.
CAMPOS, Augusto e Haroldo de e PIGNATARI, Décio. “Poesia Concreta: pontos nosi”i”. *Tribuna dos Livros, A Tribuna*, RJ, 26-27 abr 1958.
CAMPOS, Haroldo de. “Arte Concreta no Ceará”. *ad*, (arquitetura e decoração), SP, nº 27, fev-mar, 1958, ano V, p. s/n.
CAMPOS, Haroldo de. “Stuttgart, 1960 Exposição: ‘Textos Concretos’”. *Página Invenção, Correio Paulistano*, SP, 27 mar 1960.
CAMPOS, Haroldo de. “Edgard Braga em redimensão”. *Página Invenção, Correio Paulistano*. SP, 10 abr 1960.
CAMPOS, Haroldo de. “Tóquio, 1960: Exposição ‘poesia Concreta’ Brasileira”. *Página Invenção, Correio Paulistano*, SP, 22 mai 1960.
CAMPOS, Haroldo de. “Ecos da ‘Exposição Concreta Brasileira’ em Tóquio”. *Página Invenção, Correio Paulistano*, SP, 31 jul 1960.
CAMPOS, Haroldo de. “Poesia concreta no Japão: Kitasono Katsue”. *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*, SP, 31 jul 1960.
CAMPOS, Haroldo de. “A Crítica em Situação”. *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*, SP, nº 258, 25 nov 1961, p. 6.
CAMPOS, Haroldo de. “Noigandres: Konkrete Texte (Posfácio). *Série Rot*, Stuttgart, nº 7, jan 1962.
CAMPOS, Haroldo de. “Carta a Affonso Ávila”. *Tendência*. BH, nº 4, 1962, pp. 119-122.
CAMPOS, Haroldo de. “Carta a Rui Mourão”. *Tendência*. BH, nº 4, 1962, pp. 125-127.
CAMPOS, Haroldo de. “A Poesia Concreta e a Realidade Nacional”. *Tendência*, BH, nº 4, 1962, pp. 83-94 (repblicado em *Arte em Revista*. SP, Kairós, nº 1, 1979, pp. 27-31).
CAMPOS, Haroldo de. “A Poesia-Onça”. *Estado de Minas*. BH, 11 ago 1963.
CAMPOS, Haroldo de. “Literatura Brasileira de Vanguarda: Una Declaración”. *Revista de Cultura Brasileira*. Madrid, Embajada del Brasil, Tomo III, nº 11, dez 1964, pp. 389-394 (publicado em português com o título: “Poesia Concreta Brasileira: Dados, Depoimento”. *Convivium*. SP, ano IV, nº 5-6, jul-ago-set, vol. 7, 1965, pp. 24-33).
CAMPOS, Haroldo de. “Beco sem saída”. *Correio da Manhã*. RJ, 8 jan 1967, 4º cad., p. 8.
CAMPOS, Haroldo de. “Structuralism and Semiotics in Brazil: Retrospect/Prospect”. *Dispositio*. Vol. 3, nºs 7-8, Verão, 1978, pp. 175-187.
CAMPOS, Haroldo de. “Da Razão Antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*. SP, Vol. 44, nº (1/4), jan-dez, 1983, pp. 107-127 (publicado também em *Colóquio/Letras*. Lisboa, nº 62, jul 1981 e em *Vuelta*. México, nº 68, jul 1982).
CAMPOS, Haroldo de. “Poesia e Modernidade: o poema pós-utópico”. *Folhetim, Folha de São Paulo*, SP, nº 404, 14 out 1984.
CARDOSO, Joaquim. “O Poema Visual ou de Livre Leitura”. *Paratodos*. RJ, mar/abr 1957.
CARPEAUX, Otto Maria. “Espaço e Espaços”. *Correio da Manhã*, RJ, 21 nov 1964.
CARVALHO, Paulo. “Concretismo de novo em revisão”. *Tribuna da Imprensa*. RJ, 28 e 29 mai 1960.
CASTRO, E. M. de Mello. “A Poesia de Vanguarda no Brasil”. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, BH, nº 160, 20 set 1969, pp. 4-5.
CASTRO, Luiz Paiva de. “Concretismo e Participação”. *Tempo Brasileiro*. RJ, nº 3, mar 1963, pp. 230-251.
CHAMIE, Mário. “Em busca de oportunidade”. *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*, SP, nº 249, 23 set 1961 (transcrito em *Tendência*. BH, nº 4, 1962, pp. 113-116).
CHAMIE, Mário. “Ação e Vã Guarda”. *Diário de Notícias*. RJ, 14 abr 1963.
CHAMIE, Mário. “Acaso e dado-feito”. *Suplemento Literário O Estado de São*

Paulo. SP, nº 359, 7 dez 1963.
CIRNE, Moacy. “Exposição de Poesia Concreta”. *Correio do Povo*, Natal, 22 out 1966.
CIRNE, Moacy. “Cinema e Concretismo”. *Diário de Natal*, Natal, 29 out 1966.
CIRNE, Moacy. “Inventividade e Radicalidade”. *Diário de Natal*, 27 abr 1967.
CIRNE, Moacy. “A Poesia Concreta e a Pedrada”. *Diário de Natal*, Natal, 19 jun 1967.
CIRNE, Moacy. “Poesia: estrutura e processo”. *Sol Cultura*. RJ, 9 nov 1967.
CIRNE, Moacy. “Invenção e criação: um desafio”. *Suplemento Literário*, Minas Gerais. BH, nº 64, 18 nov 1967, p. 2.
CLÜVER, Claus. “Klangfarbenmelodie in Polychromatic Poems: A. von Webern and A. de Campos”. *Comparative Literature Studies*. Vol. 18, nº 3, set 1981, pp. 393-
CLÜVER, Claus. “Reflections on Verbivocovisual Ideograms”. *Poetics Today*. Vol. 3, nº 3, Verão, 1982, pp. 137-148.
CORÇÃO, Gustavo. “Movimentos”. *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*, SP, nº 22, 10 mar 1957.
COSTA, Maria Ignéz Corrêa da. “A Poesia feita Objeto”. *Jornal do Brasil*, RJ, 21 set 1968.
CRÉSPO, Ángel. “Vanguardia y tradición en la poesia de Edgard Braga”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, nº 180.
CRÉSPO, Ángel e BEDATE, Pilar Gómez. “Situación de la Poesia Concreta”. *Revista de Cultura Brasileira*. Madrid, Embajada del Brasil, Tomo II, nº 5, jun 1963, pp. 89-130.
CRÉSPO, Ángel e BEDATE, Pilar Gómez. “La poesia concreta y la realidad del mundo contemporáneo”. *Revista Aulas*, nº 21, nov. 1964.
CRÉSPO, Ángel e BEDATE, Pilar Gómez. “Tendencia: Poesia y Crítica em Situação”. *Revista de Cultura Brasileira*. Madrid, Embajada del Brasil, Tomo IV, nº 15, dez 1965, pp. 381-433 (especialmente as seções “Crítica del Concretismo” e “Diálogo Tendência-Concretismo”, respectivamente pp. 404-407 e pp. 407-412).
CRUZ, Luiz Santa. “Sobre Poesia Concreta”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. RJ, 23 fev 1958.
CONCRETISMO, Folha da Tarde. SP, 5 dez 1956.
O CONCRETISMO nunca foi uma revolução. *Diário Carioca*. RJ, 10 fev 1957.
CONCRETOS versus sincréticos. *Diário Carioca*. RJ, 17 fev 1957.
EXPOSIÇÃO Nacional de Arte Concreta. *ad* (arquitetura e decoração). SP, nº 21, jan-fev 1957, p. s/n.
FERNANDES, Anchieta. “Uma poesia da Idade Cinemática”. *Diário de Natal*, Natal, 26 nov 1966.
FERNANDES, Anchieta. “Poesia Concreta e Teoria da Informação”. *Tribuna do Norte*, Natal, 11 jun 1967.
FERNANDES, Anchieta. “Dés - A Revista Concreta”. *Correio do Povo*, Natal, 3 set 1967.
FERNANDES, Anchieta. “Grupo Dés, um ano de Ação Cultural”. *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, Vol. LXXI, ano 71, jan-fev 1977, nº 1, pp. 47-53.
FERNANDES, Anchieta e VARELA, Dailor. “Poesia Concreta: Radicalidade de Olho por Olho”. *Correio do Povo*, Natal, 11 dez 1966.
FERREIRA, Orlando. “A Serpente e a Lira”. *Estudos Universitários. Revista de Cultura da Universidade do Recife*, nº 2, out-dez 1962, pp. 19-31.
FRANCISCO, Joaquim. “Una Antología de la Poesia Concreta.” *Revista de Cultura Brasileira*. Madrid, Embajada del Brasil, nº 31, mai 1971, pp. 23-31.
FURTER, Pierre. “Pour une poésie brésilienne revolutionnaire?”. *Estudos Universitários*. Recife, nº 2, out-dez, 1962, pp. 109-110.
GARNIER, Pierre. “Poésie concrète - panorama - Quelques centres de poésie concrète”. *Les Lettres, Poésie Nouvelle*, nº 32, abr 1964.
GOMES, João Carlos Teixeira. “Poesia Concreta: Espaço Gráfico e Vocabulo”. *Jornal da Bahia*, Salvador, 30 jan 1961.
GOMRINGER, Eugen. “Do Verso à Constelação - função e forma de uma nova poesia”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, RJ, 17 mar 1957 (trad. de Haroldo de Campos), p. 6.
GOMRINGER, •Eugen. “Técnica do Poema”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, RJ, 28 abr 1958 (trad. de Décio Pignatari).
GOMRINGER, Eugen. “O poema como objeto de consumo”. *Página Invenção, Correio Paulistano*, SP, 4 dez 1960 (trad. e nota de Haroldo de Campos).
GRAVINAS, A. “Poesia e concretismo”. Diálogo. SP, nº 7, jul 1957, pp. 88-90.
GROSSMANN, Judith. “Sisiphusa) poesia é incomunicável?”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, RJ, 23 fev 1958, p. 6.
GRUNEWALD, José Lino. “Noigandres 3 - Poesia Concreta”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, RJ, 7 abr 1957, p. 6.
GRUNEWALD, José Lino. “Spanudis Catarata”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. RJ, 22 jul 1957, p. 8.
GRUNEWALD, José Lino. “Spanudis Catarata - 2”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, RJ, 27 out 1957.
GRUNEWALD, José Lino. “A Poesia Concreta e a Obra Participante”.

Correio da Manhã. RJ, 8 mar 1958.
GRUNEWALD, José Lino. “Poesia Concreta”. *Revista do Livro*, RJ, INL, nº 10, jun 1958, pp. 9-36.
GRUNEWALD, José Lino. “Poesia Concreta - movimento em expansão”. *Correio da Manhã*, RJ, 21 mar 1959.
GRUNEWALD, José Lino. “Concretismo e Não Concretismo”. *Correio da Manhã*, RJ, 25 abr 1959.
GRUNEWALD, José Lino. “Uma nova estrutura”. *Correio da Manhã*, RJ, 31 out 1959.
GRUNEWALD, José Lino. “Poesia Concreta - o Artista em Situação”. *Movimento*. RJ, UNE, 1959.
GRUNEWALD, José Lino. “Poesia Concreta no âmbito internacional”. *Tribuna da Imprensa*, RJ, 14 jan 1961.
GRUNEWALD, José Lino. “Reto, Direto, Concreto”. *Correio da Manhã*, RJ, 29 jun 1961.
GRUNEWALD, José Lino. “Depoimento”. *Tendência*. BH, nº 4, 1962, pp. 109-113.
GRUNEWALD, José Lino. “Vanguarda e Retaguarda”. *Correio da Manhã*, RJ, 23 mar 1963.
GRUNEWALD, José Lino. “A Onça e a Preguiça”.*Correio da Manhã*, RJ, 23 mai 1964, 2º cad., p. 3.
GRUNEWALD, José Lino. “Escapismo e participação”. *Correio da Manhã*, RJ, 12 jan 1966.
GRUNEWALD, José Lino. “Concretismo e Consequências”. *Correio da Manhã*, RJ, 27 nov 1966, 4º cad., p. 4.
GRUNEWALD, José Lino. “Função das Vanguardas”. *Correio da Manhã*, RJ, 5 fev 1967, 4º cad., p. 5.
GRUNEWALD, José Lino. “Alienação participante”. *Correio da Manhã*, RJ, 12 fev 1967, 4º cad., p. 4.
GRUNEWALD, José Lino. “Apostar no futuro”. *Correio da Manhã*, RJ, 12 nov 1967.
GUIMARÃES, Ruth. “Os Concretistas”. *A Gazeta*, SP, 13 dez 1958.
GULLAR, Ferreira. “O Poema concreto”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. RJ, 17 mar 1957, p. 2.
GULLAR, Ferreira. “Poema Concreta”. *MEC*. RJ, mar-abr 1957.
GULLAR, Ferreira. “Um Poeta Anti-Concreto”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. RJ, 24 nov 1957.
GULLAR, Ferreira. “Poesia Concreta: palavra viva”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. RJ, 23 fev 1958, p. 1.
GULLAR, Ferreira. “Posição Neoconcreta”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. RJ, 4 jun 1960, p. 1.
GULLAR, Ferreira. “Arte Concreta no Brasil”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. RJ, 6 ago 1960.
GULLAR, Ferreira, BASTOS, Oliveira e JARDIM, Reynaldo. “Poesia Concreta: Experiência Intuitiva”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. RJ, 23 jun 1957.
JACCOTTET, Philippe. “Premières Notes sur la Poésie Concrète”. *Gazette de Lausanne*, Lausanne (Suíça), 3 jun 1961. (Transcrito em *La Nouvelle Revue Française*, nº 103, 1º jul 1961 e em *Invenção. Revista de Arte de Vanguarda*. SP, nº 2, 1962, pp. 68-71)
JARDIM, Reynaldo. “Flor não é a palavra flor”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. RJ, 23 fev 1958, p. 2.
JORDÃO, Vera Pacheco. “Falência do Concretismo?”. *O Globo*. RJ, 20 jun 1961.
KATSUE, Kitasono. “Poesia Concreta Brasileira”. *Página Invenção. Correio Paulistano*. SP, 31 jul 1960 (tradução de J. Santana do Carmo).
LAMENHA, Sílvio. “Concretismo em 7 itens”. *Jornal da Bahia*, Salvador 31 mai 1959.
LEITE, José Roberto Teixeira. “Poesia Concreta”. *Revista da Semana*. RJ, nº 6, 9 fev 1957.
LEITE, Sebastião Uchoa. “Teoria da Poesia Concreta”. *Tempo Brasileiro*. RJ, nº 9, 10. abr-jun, 1966, ano IV, pp. 212-217.
LEITE, Sebastião Uchoa. “O Projeto da Poesia Concreta”. *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*. SP, nº 484, 2 jul 1966, p. 4.
LEMINSKI, Paulo. “Concretismo”. *Jornal do Escritor*. RJ, nº 4, set 1969, p. 6. (transcrito no *Jornal de Cultura. Suplemento Literário do Diário de Notícias*. Salvador, 14 jul 1974, pp. 4-5).
LIMA, Luiz Costa. “Contestación a una Encuesta sobre la Literatura de Vanguardia en el Brasil”. *Revista de Cultura Brasileira*. Madrid, Embajada del Brasil, Tomo III, nº 11, dez 1964, pp. 425-432.
LINHARES, Temístocles. “Estado atual da poesia brasileira 2”. *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*. SP, nº 738, 19 set 1971, p. 4.
LOUSADA FILHO, “Considerações a respeito da Poesia Concreta”. *Espiral*. SP, nº 1, dez 1958, pp. 25-30.
LUCAS, Fábio. “Nota sobre o concretismo”. *Boletim Bibliográfico Brasileiro*. RJ, vol. VI, nº7, ago 1958, p. 383.
LUCAS, Fábio. “Inteligência Criadora”. *Correio da Manhã*. RJ, 27 nov 1962.
LUCAS, Fábio. “Em busca de uma Expressão Poética Nacional”. *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*. SP, 23 dez 1961.
LUCAS, Fábio. “Tentativa de compreensão”. *Correio da Manhã*. RJ, 23 dez 1961 (transcrito no *Estado de Minas*. BH, 31 dez 1961).

LUCAS, Fábio. “A Poesia de nosso tempo”. *Tendência*. BH, nº 4, 1962.
MACADAM, Alfred J. “Décio Pignatari: retrato em Blanco y Negro”. *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, Universidade de Pittsburgh, nº 98-99, jan-jun 1977, pp. 81-88.
MACHADO, Aníbal. “Concretismo e Comunismo”. *Jornal do Brasil*. RJ, 24 mar 1959.
MACIEL, Luiz Carlos. “O Rio Grande do Sul Cultural. I Festival de Poesia: A realização. (Oliveira Bastos expõe a fundamentação e intenções do concretismo)”. *Boletim Bibliográfico Brasileiro*. RJ, vol. VI, nº 9, out 1958, pp. 540-541.
MACIEL, Luiz Carlos. “Sobre o concretismo (ainda)”. *Boletim Bibliográfico Brasileiro*. RJ, vol. VI, nº 10, nov 1958, pp. 602-603.
MARQUES, Oswaldino. “Concretismo, ou uma hipótese autocontrariada”. *Revista do Livro*. RJ, INL, nº 10, jun 1958, pp. 37-53.
MARTINS, Heitor. “Concretismo ‘invenционismo’ na Argentina” (I e II). *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. RJ, 20 e 27 out 1957.
MARTINS, Ibiapaba. “Assim vai a poesia concreta”. *Última Hora*. RJ, 21 dez 1956.
MARTINS, Luis. “A Poesia Concretista”. *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*. SP, nº 13, 4 jan 1957.
MARTINS, Wilson. “Testamento de Orfeu”. *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*. SP, ano VII, nº 332, 1º jun 1963, p. 2.
MARTINS, Wilson. “Destino das Vanguardas”. *Jornal do Brasil*. RJ, 2 fev 1980, p. 11.
MARTINS, Wilson. “25 Séculos de Concretismo”. *Folhetim, Folha de São Paulo*. SP, 21 nov 1982.
MARTINS, Wilson. “45, 65, 85”. *Jornal do Brasil*. RJ, 11 mai 1986.
MEDAUAR, Jorge. “Pignatari e Competência”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. RJ, 13 out 1957.
MELO, Francisco Bandeira de. “Literatura Brasileira: Hora de Exportação”. *Diário de Notícias*. RJ, 7 jun 1964.
MELLO, Sérgio Motta e SEIFFERT, Antônio Carlos. “Poesia Concreta”. *Folha de São Paulo*. SP, 22 mai 1972, p. 11.
MENDES, Álvaro. “Poetas, pois é, poetas”. *O Globo*. RJ, 17, 24 e 31 jul 1977.
MENDES, Gilberto. “Quem tem medo de Poesia Concreta”. *A Tribuna*. Santos, 3 mai 1968.
MENDONÇA, Antônio Sérgio. “Concretismo: ainda uma teoria estética?”. *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, nº 10, dez 1972, ano 66, vol. LXVI, pp. 43-48.
MENDONÇA, Antônio Sérgio. “Concretismo/A Categoria de Estrutura no Grupo Noigandres”. *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, nº 1. jan-fev. 1977, ano 71, vol. LXXI, pp. 55-58.
MERQUIOR, José Guilherme. “Concretismo e Verbalismo”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. RJ, 24 mar 1959.
MICELI, Sérgio. “A Onipotência Concretista”. *Comentário*. SP, ano XI, vol. II, nº 2 (42), 2º Trimestre, 1970, pp. 136-145.
MILLIET, Sérgio. “Soluções concretistas”. *O Estado de São Paulo*. SP, 4 mai 1957.
MONTEIRO, Adolfo Casais. “Palavras, letras e poesia”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. RJ, 17 fev 1957.
MONTEIRO, Adolfo Casais. “Não falando de Poesia Concreta”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. RJ, 24 mar 1957, p. 1.
MONTEIRO, Adolfo Casais. “A Voz Humana e a Poesia”. *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*. SP, nº 48, 14 set 1957, p. 5.
MONTEIRO, Adolfo Casais. “Pânico na Poesia”. *O Estado de São Paulo*. SP, 23 jun 1957.
MONTEIRO, Adolfo Casais. “Situação da Poesia”. *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*. SP, nº 253, 21 out 1961, p. 2.
MONTEIRO, Afolfo Casais. “Avanço ou Recuo Concretista?”. *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*. SP, nº 256, 11 nov 1961.
MOTTA, Dantas. “Da ‘Servidão de Passagem’”. *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*. SP, nº 383, 6 jun 1964, p. 3.
MOURÃO, Rui. “A Busca Concretista”. *Estado de Minas*. BH, 27 ago 1961.
MOURÃO, Rui. “Salto Concretista”. *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*. SP, nº 247, 9 set 1961. (Transcrito em *Tendência*. BH, nº 4, 1962, pp. 107-109).
MOURÃO, Rui. “A oportunidade chegou”. *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*. SP, nº 252, 14 out 1961. (transcrito em *Tendência*. BH, nº 4, 1962, pp. 116-119).
MOURÃO, Rui. “Concretismo e Nacionalismo”. *Estado de Minas Gerais*. BH, 29 out 1961. (Transcrito em *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*. SP, nº 267. 3 fev 1962 e também em *Tendência*. BH, nº 4, 1962, pp. 122-125).
MOURÃO, Rui. “Carta a Haroldo de Campos”. *Tendência*. BH, nº 4, 1962, pp. 128-129.
MOURÃO, Rui. “Vanguardia y Participación”. *Revista de Cultura Brasileira*. Madrid, Embajada del Brasil, Tomo III, nº 11, dez 1964, pp. 399-402.
MOUTINHO, Nogueira. “A Poesia sem Palavras da Vanguarda Brasileira”. *Folha de São Paulo*. SP, 14 jan 1973.
NACIONALISMO crítico vanguarda participante/Poesia Concreta Breve Histórico. *Estado de Minas*. BH, 18 ago 1963, p. 2.

NADIR, Mihai. “Sur les sens de la poésie concrète. *Poétique*. Seuil, nº 42, abr 1980, pp.250-264.

NIST, John. “Brazilian concretism”. *Hispania*. Vol. 47, nº 4, dez. 1964.

NIST, John. “João Cabral and concretism”. In: *The Modernist Movement in Brazil. A Literary Study*. Austin-London, University of Texas Press, 1967, p. 179-189.

NOIGANDRES - Gruppe. *Nota*, nº 2, jul-set, Munique.

NOMURA, Masa. “Poesia Concreta em língua alemã”. *Texto*. Araraquara (SP), ano III, nº 3, 1977, pp. 85-130.

NUNES, Benedito. “Espacialismo e Poesia Concreta”. *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*. SP, nº 581, 15 jun 1968.

OLINTO, Antônio. “Poesia Concretista”. *O Globo*. RJ, 9 fev 1957.

OSWALDO, Ângelo. “Poesia Marginal. Uma Rua Chamada Concretismo”. *Suplemento Literário Minas Gerais*. BH, nº 361, 28 jul 1973, p. 2.

PACHECO, Diogo. “Verbalização da Poesia Concreta”. *Ala Arriba*. SP, nº 3, ano IV, mai 1957, pp. 16-17.

PAES, José Paulo. “Breve Declaración sobre la Poesia Concreta”. *Revista de Cultura Brasileira*. Madrid, Embajada del Brasil, Tomo III, nº 11, dez 1964, pp. 374-376.

PEDROSO, Maria Goretti. “Quando a Poesia e a Máquina se fundem” *Folha de São Paulo*. SP, 8 jun 1983.

PERRONE, Charles A. “From Noigandres to “Milagre da Alegria”: The Concrete Poets and Contemporary Brazilian Popular Music”. *Latin American Music Review*. Vol. 6, nº 1, Spring/Summer, 1985, University of Texas Press, pp. 58-79.

PICADO, Archidy N. “A Literatura Concreta”. *Convivium*. SP, nº 5-6, ano IV, Vol. 7, jul-ago-set, 1965, pp. 90-94.

PICCHIO, Luciana Stegagno. “Crisi del Linguaggio e avanguardie letterarie in Brasile”. *Paragone*. Milão, nº 190, 1965, pp. 85-109.

PIGNATARI, Décio. “Arte Concreta: publicidade, comunicação sem metáforas”. *Minarte-Experiência*, suplemento do *Correio Popular*. Campinas (SP), 11 dez 1957.

PIGNATARI, Décio. “Notas”. *ad* (arquitetura e decoração). SP, ano V, nº 27, fev-mar 1958.

PIGNATARI, Décio. “Arte Concreta e Contéudo”. *Folha da Tarde*. SP, 5 fev 1959.

PIGNATARI, Décio. “Concretismo na Publicidade”. *PN-Publicidade e Negócio*. SP, nº 420, 4 abr 1960.

PIGNATARI, Décio. “Participação, Produção, Consumo”. *Estudos Univer-sitários*. Recife, nº 2, out-dez, 1962, pp. 37-39.

PIGNATARI, Décio. “The Concrete Poets of Brazil”.*The Times Literary Supplement*. Londres, nº 3262, 3 set 1964, p. 791.

PIGNATARI, Décio. “Vanguarda em Explosão Sonora”. *Correio da Manhã*. RJ, 31 dez 1965.

PIGNATARI, Décio. “Tempos Concretos”. *Folha de São Paulo*. SP, 19 jun 1977, p. 56.

PINTO, Alcides. “Do Surrealismo ao Concretimo [sic]. *Clã*. Fortaleza, nº 17, jun 1958, pp. 88-95.

PINTURA, desenho, escultura e poesia na Exposição Nacional de Arte Concreta. *Folha da Noite*. SP, 3 dez 1956.

PLAZA, Júlio. “Reflection of and on Theories of Translation”. *Dispositio*. Vol. VI, nº 17-18, Verão-outono, 1981, pp. 45-91.

A POESIA CONCRETA faz vinte anos. *Fatos e Fotos (Gente)*. RJ, nº 9, jan 1977.

POESIA e Concretismo - Rosa dos Ventos. *A Noite*. RJ, 13 fev 1957.

POETAMENOS. Correio da Manhã. RJ. 27 mai 1973.

OS POETAS concretos antes da poesia concreta. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. RJ, 10 fev 1957.

PONTUAL, Roberto. “Debate reaberto”. *O Metropolitan*o. RJ, 5 jun 1960, p. 2.

PONTUAL, Roberto. “Poesia Hoje: Tarefa Revolucionária”. *Tempo Brasileiro*. RJ, nº 2, dez 1962, pp. 55-80.

PONTUAL, Roberto. “O Livro, Livre”. *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, nº 3, abr. 1971, pp. 25-38.

PONTUAL, Roberto. “Palavra e visualidade: uma nova leitura”. *Suplemen-to Literário Minas Gerais*. BH, nº 284, 5 fev 1972, pp 2-8.

PONTUAL, Roberto. “Concretismo, a precedência do visual” *Jornal do Brasil*. RJ, 13 out 1976.

PORTELA, Eduardo. “Missão e demissão da Vanguarda”. *Tempo Brasileiro*. RJ, ano IV, abr-jun 1966, nº 9/10, pp. 77-80.

1ª EXPOSIÇÃO NACIONAL de Arte Concreta. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. RJ, 7 out 1956.

QUADRADO, Nelly. “O Concretismo e a Vanguarda Experimental”. *Suplemento da Tribuna da Imprensa*. RJ, 27/28 out 1973.

RENÓ, Gustavo. “Eis a poesia ‘genuinamente brasileira’”. *Revista do Globo*. Porto Alegre, 12 jan 1957.

RISÉRIO, Antônio. “Poesia Concreta. Por Dentro & Por Fora”. *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, nº 1, jan-fev 1977, ano 71, vol. LXXI, pp 59-64.

RISÉRIO, Antônio. “Ronaldo Azeredo: poesia visual”. *GAM*, RJ, nº 36, fev 1977.

ROCHA, Glauber. “Poesia Concreta”. *Jornal da Bahia*. Salvador, 19 mar

1959.

ROCHA FILHO, Francisco da. “Sobre Poesia Concreta”. *Suplemento Domini-cal do Jornal do Brasil*. RJ, 24 mar 1957, p. 2.

ROSSETTI, José Paschoal. “A propósito de Haikais & Concretos - Pedro Xisto. Afirmção e desenvolvimento”. *Leitura*. Jun 1962, pp. 40-41.

ROSSETTI, José Paschoal. “Vanguarda e tradição”. *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*. SP, nº 316, 2 fev 1963.

ROSSETTI, José Paschoal. “Os três lances de Edgard Braga”. *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*. SP, nº 381, 23 maio 1964, p. 4.

SÁ, Alvaro de. “Espaço, Linguagem e Tempo na Poesia Concreta”. *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, nº 1, jan-fev 1977, ano 71, vol. LXXI, pp. 71-92.

SÁ, Neide Dias de. “A I Exposição Nacional de Arte Concreta”. *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, nº 1, jan-fev 1977, ano 71, vol. LXXI, pp. 11-18.
SACERIO-GARÍ, Enrique. “El despertar de la forma en la poesía concre-ta”. *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, Universidade de Pittsburgh, nº 126, vol. L, jan-mar 1984, pp. 165-174.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Concretismo: conseqüências e pers-pectivas da poesia brasileira”. *Suplemento Literário Minas Gerais*. BH, nº 41, 10 jun 1967, p. 6 e nº 42, 17 jun 1967, p. 2.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Perspectivas da poesia brasileira moderna” (I e II). *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*. SP, nº 535, 8 jul 1967 e nº 536, 15 jul 1967.

SCHWARTZ, Jorge. “Poesia Concreta: nas bodas de prata, biscoito fino para grande público”. *Leia Livros*. SP, nº 46, mai 1982 (transcrito em*Revista de la ÛNAM*. México. jan 1984, pp. 51-52).

SCHWARZ, Roberto. “Marco Histórico”. *Folhetim. Folha de São Paulo*. SP, nº 428, 31 mar 1985.

SENNA, Orlando. “De Poesia Concreta: seis considerações”. *Afirmção*. Salvador, ago 1959, pp. 27-30.

SILVA, Da Costa e. “ ”. *Revista Cal*, Bogotá, nº 36.

SILVEIRA, Homero. “Noigandres 4”. *Jornal de Letras*. RJ, ago 1958, p. 4.

SILVEIRA, Homero. “Servidão de Passagem”. *Leitura*. RJ, jan 1963.

SILVEIRA, Homero. “Poesia de Vanguarda no Brasil”. *Convivium*. SP, nº 4, jun 1965, ano IV, vol. 6, pp. 136-140.

SIMON, Iumna Maria. “Projetos alternativos/Confronto de Poéticas”. *Re-vista Iberoamericana*. Pittsburgh, Universidade de Pittsburgh, vol. LXIII, nº 98-99, jan-jun, 1977, pp. 169-181.

SOLT, Mary Ellen. “A World Look at Concrete Poetry”. *Hispanic Arts*. Bloomington, nº 3/4, 1968.

SPANUDIS, Theon. “Gomringer e os poetas “concretos” de São Paulo”. *Ala Arriba*. SP, jul 1957, nº 39.

SPANUDIS, Theon. “Poundistas paulistas”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. RJ, 13 out 1957, p. 1.

SPANUDIS, Theon. “\ prosa concreta”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. RJ, 24 jan 1959.

SPANUDIS, Theon. “O espaço na poesia concreta”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. RJ, 5 abr 1959.

TEIXEIRA, Maria de Lourdes. “Poesia Concreta”. *Folha da Manhã*. SP, 9 dez 1956.

THOMPSON, Ana Cláudia Mei Alves de Oliveira. “O Espiritual numa Poesia de Haroldo de Campos com base na teoria de Vassily Kandinsky”. *DeSignos*. SP, P.U.C, nº 3, s/d.

THOMPSON, Douglas. “Pound and Brazilian Concretism”. *Paideuma*. Vol. 6, nº 3, inverno, 1977, pp. 279-294.

TOLMAN, Jon M. “Brazilian Concrete Poetry”. *San Marcos Review*. Vol. 2, nº 2, outono, 1979, pp. 23-35.

TOLMAN, Jon M. “The Context of a Vanguard: Toward a Definition of Concrete Poetry”. *Poetics Today*. Vol. 3, nº 3, Verão, 1982, pp. 149-166.

TRIBUZI, Bandeira. “Do Silêncio ao Concretismo. (Renascimento da Cul-tura maranhense)”. *Cadernos Brasileiros*, nº 2, ano IV, abr-jun, 1962, pp. 42-49.

VARELA, Dailor. “Um lance de Dardos”. *Tribuna do Norte*. Natal, 11 dez 1966.

VARELA, Dailor. “Metalinguagem na pauta da informação”. *Tribuna do Norte*. Natal, 26 nov 1967.

VARELA, Dailor. “Poesia Concreta contra cordéis e mitos”. *Diário de Natal*. Natal, 26 nov 1967.

VIEIRA, José Geraldo. “Exposição Nacional de Arte Concreta”. *Habitat*. SP, nº 38, jan 1957.

VINHOLÉS, L. C. (org.). “Brazilian concrete poetry” (antologia). *Design*. Tóquio, dez 1961.

VINHOLÉS, L. C. “Poesia Concreta in Brazil”. *Graphic Design*. Tóquio, jan 1965.

20 ANOS - Concretismo. *Jornal do Brasil*. Caderno B. RJ, 25 nov 1976.

VIZIOLI, Paulo. “A Poesia Concreta na Grã-Bretanha”. *Suplemento Literá-rio O Estado de São Paulo*. SP, nº 716, 18 abr 1971, p. 1.

XAVIER, Lívio. “Poesia Concreta (Noigandres 3)”. *O Estado de São Paulo*. SP, 16 fev 1957.

XISTO, Pedro. “Uma galáxia de vogais”. *Correio da Manhã*. RJ, 22 mai

1972.

ZARATE, Armando. “Devenir y Sintoma de la Poesia Concreta”. *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, Universidade de Pittsburgh, vol. XLII, nº 98-99, jan-jun 1977, pp. 117-148.

7. Fontes gerais de referência

ALTMANN, Eliston. “Inquérito sobre a Poesia Brasileira”. *Suplemento Lite-rário O Estado de São Paulo*. SP, nº 506, 3 dez. 1966, p. 4. (Depoimentos de Affonso Ávila, Antônio Carlos Cabral, Décio Pignatari, Euryalo Cannab-rava, Homero Silveira, Lago Burnett, Osmar Pimentel, Oswaldino Mar-ques).

ÁLTMANN, Eliston. “Segundo Inquérito sobre a Poesia Brasileira”. *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*. SP, nº 511, 14 jan. 1967, p. 4. (Depoimentos de Antônio Houaiss, Fábio Lucas, Ferreira Gullar, Lélia Coelho Frota, Lívio Xavier, Marly de Oliveira).

ALTMANN, Eliston. “Terceiro Inquérito sobre a Poesia Brasileira”. *Sup-lemento Literário O Estado de São Paulo*. SP, nº 519, 11 mar. 1967, p. 4. (Depoimentos de Cassiano Ricardo, César Leal, Mário Chamie, Otto Maria Carpeaux, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Rui Mourão).

ALTMANN, Eliston. “Quarto Inquérito sobre a Poesia Brasileira”. *Suple-mento Literário O Estado de São Paulo*. SP, nº 526, 6 maio 1967, p. 4. (Depoi-mentos de Affonso Romano de Sant’Anna, Eduardo Portella, João Ale-xandre Barbosa, Luiz Costa Lima, Nereu Correa, Nilo Scalzo, Paulo Hecker Filho).

AMARAL, Aracy (supervisão, coordenação geral e pesquisa). *Projeto Cons-trutivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. RJ-SP, MEC-FUNARTE, MAM-RJ- Secretaria de Cultura, Ciências e Tecnologia e Pinacoteca de SP, 1977.

AMORA, Antônio Soares. “Sesenta anos de moderna poesia brasileña”. *Revista de Cultura Brasileira*. Madrid, nº 51, dez. 1980, p. 23-34.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O Observador no Escritório*. RJ, Record, 1985, pp. 113-114.

AYALA, Walmir. “La Nueva Poesia Brasileña”. *Revista de Cultura Brasileira*, Madrid, nº 3, dez. 1962.

AYALA, Walmir. “Una Panoramica de la Nueva Poesia Brasileña”. *Revista de Cultura Brasileña*. Madrid, nº 39, jun. 1975, p. 5-32.

BACIU, Stefan. “Poesia no Brasil: a tarefa dos próximos vinte anos”. *Suplemento Literário Minas Gerais*. BH, nº 104, 24 ago. 1968, p. 9.

BARATA, Manoel Sarmento. *Canto Melhor; Uma Perspectiva da Poesia Brasi-leira*. RJ, Paz e Terra, 1969. Ver especialmente p. 34-41.

BENSE, Max. *Brasilianische Intelligenz. Eine cartesianische Reflexion*. Wiesba-den, Limes Verlag, 1965.

BRASIL, Assis. “O que há de novo na Poesia Brasileira”. *Escrita*. SP, nº 2, ano 1, 1975, p. 11.

BRITO, Antônio Carlos de. “Atualidade de Mário de Andrade”. *Encontros com a Civilização Brasileira*. RJ, nº 2, p. 165-180.

BRITO, Ronaldo. *Neconcretismo. Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. RJ, FUNARTE, 1985.

BRITO, Jomard Muniz de. “Até o Neomodernismo e a Poesia de Vanguar-da”. In:*Do Modernismo à Bossa Nova*. RJ, Civilização Brasileira, 1965, p. 106-108.

CANDIDO, Antônio. “Movimento geral da Literatura Contemporânea”. *O Tempo e o Modo do Brasil* (número especial da revista *O Tempo e o Modo*). Lisboa, Livraria Moraes Editora, s. d., p. 82-88.

CANDIDO, Antônio. “Literatura e Subdesenvolvimento”. *Argumento*. RJ, nº 1, out. 1973, p. 7-24. (Reproduzido em *América Latina em su Literatura*, org. por César Fernández Moreno. México, Siglo Veintiuno Editores, 1972, p. 335-353).

CANDIDO, Antônio. “A Literatura Brasileira em 1972”. *Revista Iberoame-ricana*. Pittsburgh, Universidade de Pittsburgh, vol. XLIII, nº 98-99, jan-jun. 1977, p. 5-16. (Republicado em *Arte em Revista*. SP, Kairós, nº 1, 1979, p. 20-26).

CARVALHO, Maria Angélica. “Nova Poesia Brasileira. Além das Vanguar-das? Ou seráá volta dos prosaicos prosadores?”. *O Globo*. RJ, 29 jul. 1978.

CICLO DE DEBATES DO TEATRO CASA GRANDE. RJ, Editora Inú-bia, 1976 (Transcrição do ciclo de debates ocorrido no Rio de Janeiro em abr/maio de 1975). Ver especialmente na mesa-redonda de Literatura (p. 169-202) os depoimentos de Affonso Romano de Sant’Anna (p. 173-179) e Antônio Candido (p. 182-188).

CIRNE, Moacy. “Subdesenvolvimento e Vanguarda. Uma Problemática Cultural”. *Revista Vozes*. Petrópolis. Ano 64, nº 6, ago. 1970, p. 489-490.

COELHO, Nelly Novaes. “Poética da Geração de 60”. *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*. SP, 24 jan. 1972.

FRANCO, Jean. “Cosmopolitan or Universal?”. In: *The Modern Culture of Latin America*. London, Pall Mall Press, 1967, p. 190-193. 2ª edição: Suffolk, Penguin Books, 1970, p. 208-210.

FREITAS FILHO, Armando. “Poesia Vírgula Viva”. In: *Anos 70 - Literatu-ra*. RJ, Europa, 1979-1980, p. 83-122.

GARAUDE, Lupe Cotrin. “Arte e Alienação - II”. *Suplemento Literário O Es-tado de São Paulo*. SP, nº 596, 5 out. 1968.

GULLAR, Ferreira. “Situação da Poesia Brasileira”. In: *Cultura Posta em Questão*. RJ, Civilização Brasileira, 1965, p. 72-92.

LIMA, Luiz Costa. “A Poesia Nova”.*Revista Vozes*. Petrópolis. Ano 62, nº 6, jun. 1968, p. 522-530.

LIMA, Luiz Costa. “Realismo de Linguagem: Veio Oculto da Moderna Poesia Brasileira”. *O Tempo e o Modo do Brasil* (número especial da revista *O Tempo e o Modo*). Lisboa, Livraria Moraes Editora, s. d., p. 106-123.

LISPECTOR, Clarice. “Literatura de Vanguarda no Brasil”. In: *Movimien-tos Literarios de Vanguardia en Iberoamerica*. Memória del XI Congresso In-ternacional de Literatura Iberoamericana (Texas, Austin, 29-30 ago. 1963). México, Universidad del Texas, 1965, p. 109-116.

LUCAS, Fábio. *Vanguarda; história & Ideologia da Literatura*. SP, Ícone Edi-tora, 1985.

MARTINS, Wilson. “Tendências da literatura brasileira contemporânea”. *Hispania*. Vol. 68, nº 3, set. 1965, p. 414-421.

MARTINS, Wilson. “Tendências da Literatura Brasileira Contemporâ-nea”.*Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, Universidade de Pittsburgh, nº 98-99, jan-jun., 1977, p. 17-26. (Transcrito na revista *Cultura*. Brasília, ano III, nº 9, jan.-mar. 1973, p. 100-106).

MERQUIOR, José Guilherme. (Entrevista a Maria Amélia Mello). “As Vanguardas já eram”. *Escrita*. SP, nº 21, ano II, jun. 1977, p. 18-22.

MULLER-BERGH, Klaus. “Feijoada, Coke & Urbanoid: Brazilian Poetry since 1945”. *World Literature Today*, nº 22, Inverno, 1979, p. 22-30.

NETTO, José Paulo. “Depois do Modernismo”. In: Coutinho, Carlos N. et alii. *Realismo & Antrealismo na Literatura Brasileira*. RJ, Paz e Terra, 1974, p. 105-138.

NIST, John. “Contemporary Brazilian Poets”. *Books Abroad/World Litera-ture Today*. Vol. 37, nº 3, 1963, p. 245-251.

PAZ, Octavio. “Poesia Latino-Americana?”. In: *Signos em rotação*. SP, Pers-pectiva, 1972, p. 143-153.

PAZ, Octavio. “Los Nuevos Acólitos”. In: *Corriente Alterna*. México, Siglo XXI Editores, 1967, p.36-39.

PAZ, Octavio. Carta de 14/3/1968 a Haraldo de Campos. In: PAZ, Octavio e CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco*. RJ, Editora Guanabara, 1986, p. 96-101.

RICARDO, Cassiano. *Poesia Praxis e 22*. RJ, Livraria José Olympio Editora, 1966.

ROCCO, Maria Thereza Fraga. *Literatura/Ensino: uma problemática*. SP, Áti-la, 1981. Ver especialmente as entrevistas de Michel Launay (p. 193-194) e Zulmira Ribeiro Tavares(p. 229-232).

SÁ, Álvaro de. *Vanguarda - Produto de Comunicação*. Petrópolis, Vozes, 1977.

SALOMÃO, Margarida. “A Ostentação da Pobreza: Um Afago ao Privilég-io”. *D’Lira*. Juiz de Fora, ano I, nº 00, abr. 1983.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Anotações sobre a Poesia Brasileira de 1922 a 1982”. In: *O Livro do Seminário*. SP, LR Editores, 1983. p. 271-302.

SANTIAGO, Silviano. “O assassinato de Mallarmé”. In: *Uma Literativa nos trópicos*. SP, Perspectiva, 1978, p. 179-185.

SIMON, Iumna Maria e **DANTAS**, Vinícius. “Poesia Ruim. Sociedade Pior”. *Novos Estudos Cebrap*. SP, nº 12, jun. 1985, p. 48-61.

SUSSEKIND, Flora. “Poesia & Mídia”. *Jornal do Brasil*. RJ, 14 set 1985, p. 12.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. RJ, Zahar, 1985.

TELES, Gilberto Mendonça. “A Poesia Brasileira de 60 e 70”. In: *A Retórica do Silêncio. (Teoria e Prática do Texto Literário)*. SP, Cultrix-MEC, 1979, p. 149-175.

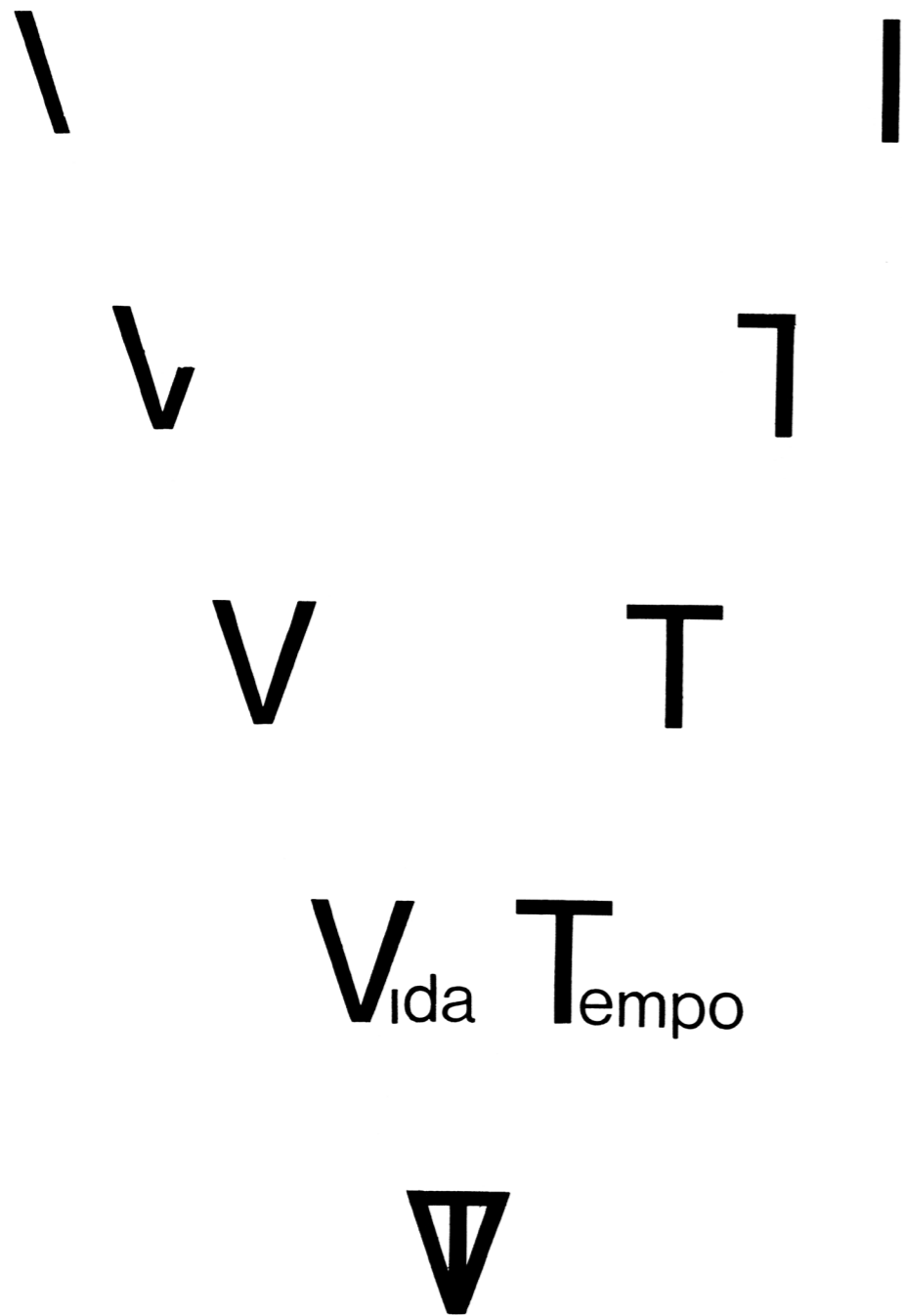
VASCONCELOS, Maurício Salles. “Visita de Mallarmé a Brasília (Discur-so e imagem na poesia atual)”. *Tempo Brasileiro*. RJ, abr-jun., 1982, nº 69, p. 134-161.

III. MOVIMENTO INTERNACIONAL

- CONCRETE Poetry.** Grã-Bretanha, Canadá, Estados Unidos. Org. por Hansjorg Mayer. Stuttgart, 1966.
- * **CONCRETE Poetrey.** *The Beloit Poetry Journal.* Vol. 17, nº 1, outono, 1966.
- DREIZEHN Visuelle Texte.** Org. Hansjorg Mayer. Stuttgart, 1964.
- FUHR, 4 fur vier.** Veröffentlichung nach einer Idee von J. Brenn. Org. geral de K. Weideman. Stuttgart, 1969.
- * **GARNIER, Pierre.** *Spacialisme et poésie concrète.* Paris, Gallimard, 1968.
- * **GOMRINGER, Eugen (org.).** *Konkrete Poesie. Deutschsprachige Autoren.* Stuttgart, Reclam, 1978.
- GOMRINGER, Eugen e DÖHL, Reinhard.** *Poesia Experimental, Estudios y Teoría.* Madrid, Instituto Alemán de Madrid, Ed. Burotel, 1968.
- GROGEROVÁ, Bohumila e HIRSAL, Josef.** *Slovo, písmi, akce, hlas.* Praga, 1967.
- GROGEROVÁ, Bohumila e HIRSAL, Josef.** *Experimentální poezie.* Praga, Odeon, 1967.
- KONKRETE Poezie international.** Org. Hansjorg Mayer. Stuttgart, 1965.
- KOSTELANETZ, Richard.** *Imaged Words and worded images.* NY, Outerbridge & Dienstfrei, 1970.
- * **KLONSKY, Milton (org.).** *Speaking Pictures.* NY, Harmony Books, 1975.
- MARQUES, José Alberto e CASTRO, E.M. de Mello e (orgs.).** *Antologia da Poesia Concreta em Portugal.* Lisboa, Ed. Assirio e Alvim, 1973.
- * **MOSTRA DI POESIA CONCRETA.** 1ª Biennale di Venezia, Veneza, 1969. Prefácio de Umberto Appollonio e ensaios de Frans Mon. Carlo Belloli e Arrigo Lora-Totino.
- POESIA CONCRETA** (de autores de língua alemã). Catálogo da exposição org. por Hansjorg Schmitthenner para o Instituto Goethe. Munique, Intituto Goethe, 1973. 2ª edição (em português e alemão).
- * **POESIA CONCRETA.** Serviço de Propaganda e Expansão comercial da Embaixada do Brasil. Lisboa, 1962.
- * **REICHARDT, Jasia (org.).** *Between Poetry and Painting.* Londres, 1966. Catálogo da exposição.
- RÜHM, G. (org. e pref.).** *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen.* Reinbek, Rowohlt, 1967.
- SCHMIDT, Siegfried J.** *Konkrete Dichtung. Konkrete Kunst'68.* Karlsruhe, 1968. Vol. 1
- SCHMIDT, Siegfried J.** *Aufsätze zur visuellen poesie.* Vol.III.
- SCHMIDT, Siegfried J.** *Visuelle Poesie. Dokumentation.* Karlsruhe-Munster, 1969. Vol. II.
- SEAMAN, David William.** *French Concrete Poetry. The Development of a Poetic Form. From its Origins to the Present Day.* Stanford University. Ph.D. 1970.
- SEAMAN, David W.** *Concrete Poetry in France.* Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.
- * **SOLT, Mary Ellen.** *Concrete Poetry A World View.* Bloomington, Indiana University Press, 1970. (1ª edição 1968).
- * **STUDIUM Generale.** *Konkrete Texte.* Catálogo da exposição organizada por Max Bense na "Technische Hochschule". Stuttgart, 1960.
- * **TODD, Glenn.** *SHAPED POETRY.* 1981. A Suite of 30 typographic prints chronicling this literary form from 300 BC to the present Edited with an essay on shaped poetry & notes on the selection by Glenn Todd and with printer's notes by Andrew Horem. The Arion Press, San Francisco.
- VERS-UNIVERS.** *Tijdschrift voor (evolutieve) poezie nº 6. Anthologienummer.* Rotterdam, Brittenoord 43, 1967.
- VISUELLE Poesie.** Catálogo da exposição realizada em Karlsruhe, Alpbach e Viena. Org. por Peter Weiermair. Prefácio de S. J. Schmidt. Innsbruck, 1968.
- WEIERMAIR, Peter (org.).** *Kolloquium Poesie 68.* Innsbruck, 1968.
- WILDMAN, Eugene.** *Anthology of Concretism.* Chicago, The Swallow Press, 1967.
- * **WILLIAMS, Emmett (org. e apresentação).** *An Anthology of Concrete Poetry.* NY, Something Else Press, 1967.

(*) Este sinal indica as publicações que incluíram poemas do grupo brasileiro além de informações e outros materiais sobre sua atuação.





JUBILÁRIO TRINTENÁRIO *

Haroldo de Campos

Naquele entonces, quando os dois turgimanos siamesmos se uniram ao oleiro calábrico, a literordura burrealheira teve um baque: teve um troço, teve um karataque. Já antes o padr'antropófago havia desantocado a anta passadanta e a correria a ponta-de-lança e paubrasil. E antes ainda o sheikispirado pan-homericano gueserrante sousandrara por Walostreito. Mas, ouro sobr'azul, tudo dera no mesmo modorrento marmesmento. Graçadeus, casimirabreu! Vieram os gerarcas de quarantacincos e repopoliram o camartelo parnasinane e todomundo embilacou-se em festa e sesta para um enfim soneto repausante. Vai daí que exsurgiram como horda de uhnos esses três - e pareciam trezentos! - os trigênios vocalistas. Tanta broca no mundo botaram com suas terrorias ex três mistas e seus três jeitos três variantes, esses três réus magos, que todos **unavoce** se arrabilaram: pois não é que os três varrões voladores de tumbas estão querrindo desflorar a núltima folor do lássio? (Crime na Flora!), berregou histeruivante o Gullarte, dedejando uma viola-de-rua. A moçoila está beladormida em sua cama virginálida, com franciscajúlias mucamas e farfâniopeixotes baladinos abrilharando o seu sorriso-para-a-sociedade, e os três malazartes nãoque estão repiratando doutrenas sexóticas no fundo solaral do quintalal de bananicas? Repolho neles, que nessa sua mallarmelada rejoyceante arcabuzam impounderados reacordando a dormida e estragando a comida e felizes da vida! (Aiaiai! - suspirra a dormizela, I'm cummings! . . .). Horrorbjete-se que a subdesenvolvida virgemoça em quesília não se presta a imprudendas avançadas vã-guardeiras a suas p'rendas domésticas, pois à dextra e à sinistra todos sabem que se ressalva impálida e pucela para bodas com broas do melhor milharal verdamarel! Assim que, reunida a família e ouvidos compadristas e comadristas izquieridosos ou dexterantes, todos, unissunanimizadíssimos, tresmiltodos, compaztuaram em resolver que os três mínimos ditos recalitrários deveriam ser exconjunados, espedrejados e banidos do dulce convívio dos são. E melhorfazendo que dizendo, foram logo ululejando sociologomosos o libelo-crime-acusadedório: violatários de trabus, necrofandos, eliptistas, abuzenteístas, formicidários, superversores da língua pítrea e - **horresco referens!** - castratores onfalocêntricos dos brotoejantes cobabardos brasilíricos! E como os três loucados não se dessem por achados, a cívica incompanhia os declarou mortos e salgados e enterrados e salubrizados, enquanto os retroradores ressuerectos com um enfimsim de alívio puderam novamente reaguar o rotóreo visgovício nacional, fazendo versículos e diversículos deliquorescentes a varejo e a revejo. Daí a virgemoça que dormidava em dormivela e não sabia da querela soloergueu-se nos tatuvelos e arresolveu reperguntar: Carramba, óxente! Azarte! Se três mil valem três réis, esses três não são três réus! No que os três mil sospesando três mil pedras remeteram os pés nas mãos, enfiaram a viola no subaco e emburregaram sem dar cavaco. E como um só satana pode mais que cem sant'annas, os tresdemoninhados estão aí, tresrindo, trintamente.

(*) Extr'ato da **Histéria Com Siso da Literardura Br'ah!sileida**, pelo Prof. Wilfrido Bóssio, S.J.

COMO
PARA
REST
EJAS
TANT
ELUZ
QUEA
MEMO
RIAA
FLOR
AMAS
NÃOS
ABER
ETER

AMAR
GOS
TEMO
MENT
OAMA
ISQU
EME
MORI
AMOR
DEMA
SNO
CONS
EGUE
AMAR

EPAS
SASS
IMPA
SSAA
SSIM
PASS
AMEM
ORIA
ASSA
SSIN
ADOM
OMEN
TOQU
EPAS



CÓDIGO 11
Salvador-Bahia
1986

Editor:
Erthos Albino de Souza
Capa: Poema Terra de Décio Pignatari

LOGOTIPO: Augusto de Campos

Planejamento Gráfico
Eneas Guerra

Arte Final
Beto Cerqueira

Produção Gráfica
Ailton Santana

Coordenação
Luciano Diniz Borges

Caixa Postal 502

Composição, Fitolito e Impressão
Fotocomp/Grafos/Bigraf

MEMOS
Augusto de Campos

ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
raterr a ter
raterra terr
arattera ter
rarattera te
rrarattera t
errarattera
terrattera