

Cartografia de Risco

A aventura concretista: da técnica visual à tecnologia da informação, impasses e aporias

Teresa Cabañas*

RESUMO

O artigo apresenta uma leitura da poesia concreta a partir da interpretação de seus principais postulados programáticos e de uma abordagem analítica do poema concreto, tal como este se elabora na sua fase ortodoxa. Busca-se assim estabelecer a maneira como o poema concreto, mesmo à revelia de seus idealizadores, constitui um modo de representação da realidade, baseado no que aqui se denomina de “ilusão tecnicista”. Acredita-se que isso possa estar a evidenciar o trânsito para uma nova fase – tardo moderna – do fazer poético.

Palavras-chave: Poesia concreta. Procedimentos técnicos. Tecnologias de reprodução.

Quer ver?

Escuta.

Chico Alvim

Introdução

Para o ano de 1956, data em que os membros do grupo *Noigandres* expõem alguns dos exemplos da poesia concreta no âmbito da Exposição Nacional de Arte Concreta, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, os sintomas do esgotamento das formas poéticas habituais já eram visíveis no contexto literário nacional. Dois anos antes, no âmbito do Congresso Internacional de Escritores de São Paulo, João Cabral de Melo Neto (1998, p. 100) se pronunciava de maneira contundente para alertar sobre o iminente perigo de a poesia ficar sem leitores; pois, segundo ele, a pesar de variados esforços, os poetas não teriam ainda descoberto formas capazes “de entrar em comunicação com os homens nas condições que a vida social lhes impõe modernamente”. A singularidade deste antecedente radica em enfatizar não só as condições de produção do poeta, como era o usual, mas principalmente as circunstâncias do leitor para usufruir da poesia, numa rotina cada vez mais vazia de tempo. Os concretistas não demorariam em reconhecer o pioneirismo da percepção cabralina, como se pode comprovar no artigo *Poesia Concreta* (CAMPOS, 1987, p. 40)¹, de Augusto de Campos, publicado em 1955.

Assim, pode-se dizer que o ímpeto com o qual o movimento da poesia concreta irrompe na cena literária brasileira procede, em parte, da circunstância apontada por Cabral, que impele os jovens poetas a realizar uma minuciosa observação das mudanças ocorridas nas condições sociais do consumo literário, especialmente no que diz respeito à situação do leitor no contexto dos grandes centros urbanos. Não se deve esquecer, por outro lado, do estímulo advindo do anseio de modernização latente na sociedade brasileira, que para a época começava a transitar a trilha do “desenvolvimentismo” dos 50 anos em 5 do governo Kubitschek (1956-60), na expectativa de sair do seu histórico atraso estrutural. Conjuntura histórica tão marcante que inspira a elaboração do “plano-piloto para poesia concreta”, um dos principais manifestos do movimento, no encaixo do plano piloto da cidade de Brasília, que recém se construía.

Neste cenário, falar poeticamente para esse homem contemporâneo, habitante de metrópoles como a cidade de São Paulo, implica, para os jovens idealizadores do movimento, a superação,

em primeiro lugar, da tendência formalizada pela geração poética anterior, cujo intimismo lírico e preciosista, de cunho transcendentalista, estaria abraçando uma condição de existência marcada por uma concepção temporal já inexistente para o homem. Desse ponto de vista, fatores como a aceleração do tempo cotidiano e os inúmeros choques psicológicos que o sujeito enfrenta nas grandes urbes, pela multiplicidade de situações que se lhe apresentam como opções, e que tanto excitam como entorpecem sua percepção, convertem-se em questões de primeira consideração para os jovens poetas. A partir disso, o aumento no consumo de poesia é algo que, para os concretistas, passa a depender da maneira como os elementos poéticos se concentram para uma rápida comunicação, de onde procede a preeminência que o elemento visual – “a importância do olho na comunicação mais rápida” (C, p. 47) – ganha na sua realização.

A origem basicamente urbana de seus criadores pode explicar então sua fixação por focalizar a paisagem citadina, que lhes parece um caleidoscópio de formas – arquitetônicas, visuais, materiais, etc. – a transformar constantemente sua fisionomia. Por isso, para eles, a nova poesia deve ser concebida como uma “forma” a mais – “a poesia como invenção de formas” (C, p. 55) –, apenas diferente das outras pela função estética que deverá cumprir dentro desse conglomerado multiforme. De modo que a familiaridade com a qual a civilização urbana é capaz de se relacionar com tamanha proliferação de formas passa a ser, em mãos dos concretistas, um dos principais pilares de sustentação de sua proposta inventiva: “Tensão para um novo mundo de formas. Vetor para o futuro” (C, p. 54).

Assim, é a presença maciça dessas formas, concebidas como objetos com finalidades práticas, o que move os concretistas a realizarem uma operação inédita: deslocar o foco de interesse daquilo que as poéticas modernas tradicionalmente consideraram como o âmago de indagações existenciais – o mundo íntimo dos sentimentos e das relações humanas – para o universo estrutural dos mecanismos artificiais. Logo, criar “um mundo paralelo ao mundo dos objetos” (C, p. 76) se converte no escopo norteador desta poética, como fica explícito em boa parte da programática teórica concretista, posteriormente publicada no volume *Teoria da poesia concreta* (CAMPOS, 1987), de obrigatória consulta à hora de entender a genealogia dos elementos construtivos que a sustentam.

Será, então, à luz do propósito mencionado, que a poesia deverá passar a “planejar-se matematicamente” (C, p. 75), para banir de si o caráter intuitivo, o mistério da inspiração e, sobretudo, a presença do eu lírico, aspectos todos que, em maior ou menor medida, acompanham desde o início a trajetória da poesia moderna. Para isso, o poema concreto executa o que considero ser uma das alterações conceituais mais importantes na ordem do referente, que quer deixar de ser aquele habitual das sensações, dos conteúdos vivenciais, subjetivos – enfim, ontológicos – para se situar no mundo “objetal” (C, p. 52) em sentido lato: aquele “mundo paralelo ao mundo dos objetos”. Desse modo, todo poema “autêntico” deverá se formular agora como uma aventura planejada pelo trabalho racional: a aventura de explorar as potencialidades semânticas, visuais e sonoras da palavra, mas também de organizar o espaço gráfico, de “controlar” a partir dele as possibilidades comunicativas dos elementos verbais que aí serão colocados. Por força disso, o poema deixaria de ser uma viagem ao desconhecido para penetrar num mundo objetivo, previamente planejado e controlado, tanto na sua finalidade quanto na sua recepção: “criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível” (C, p. 158), o que, concomitantemente, introduz no poema o apelo lúdico que o caracteriza, como se verá posteriormente.

Mas, para atingir os objetivos acima citados é necessário contar com uma plataforma conceitual à qual atrelar os resultados propostos. E, nesse caso, parece-me que os concretistas a desenvolveram através do pressuposto de que os objetos se apresentam carentes de “conteúdo e significado”, uma condição que os situaria no sacrossanto território da neutralidade e os eximiria de veicular qualquer espécie de sentimento ou emotividade. Acreditam que essa propriedade impediria vincular o objeto

a qualquer expressão do “eu”, desde que projetado para um uso e fim eminentemente pragmáticos. Destarte, entende-se que a exigência imposta aos objetos é a do seu contínuo aprimoramento funcional, atributo que termina por fazê-los tão necessários que passamos a depender deles e a olhá-los como elementos “naturais” do ambiente. É essa funcionalidade do objeto que passa a ser almejada pela nova poesia, que programaticamente arremete contra “a estrutura lógica da linguagem discursiva tradicional, porque encontra nela uma barreira para o acesso ao mundo dos objetos” (C, p. 175). Com isso, pensam poder formalizar no poema “um instrumento lingüístico mais próximo da real estrutura das coisas” (C, p. 75), e que consiga comunicar “o mais rápida, clara e eficazmente o mundo das coisas” (C, p. 76).

Como se vê, é a própria teorização concretista que se encarrega de realizar a abstração de um elemento do mundo exterior e levá-lo ao poema: o objeto, que, decantado, é convertido em essência, isto é, numa série de “qualidades” que passam a ser os princípios sobre os quais se monta o arcabouço de sustentação do poema. Ou seja, este artifício constitui uma das mediações que devem ser consideradas para o entendimento dos resultados apresentados pelo poema concreto. De modo que “construir poemas à altura dos novos tempos”, “à altura dos objetos industriais racionalmente planejados e produzidos” (C, p. 127), como é o objetivo concretista, nos deixa, pelo procedimento assinalado, frente a um aspecto de vital importância para a compreensão dos rumos diferenciados que a expressão poética pode tomar dentro do complexo marco das sociedades tardo-modernas, sobretudo a partir da maneira como elas se estruturam depois de 1945: o novo vínculo sócio-cultural que se estabelece com as tecnologias de reprodução. Daí, então, que eu possa propor já uma primeira conclusão: a da positividade do mundo dos objetos adentrando na base conceitual de todo o programa concretista. De onde resulta lícito a seguir a consideração do contexto de existência dos objetos no mundo empírico contemporâneo antes de entrar no mundo particular do poema.

2

A admiração com a qual os concretistas olham para o funcionamento do “mundo dos objetos” pode-se explicar a partir do entendimento de uma das metas principais desta poética: a de promover a reintegração da poesia no mundo. Se com isso eles assumem o impasse já enfrentado pelas vanguardas históricas e continuam sua procura por “uma obra de arte por si mesma”, como afirmava Reverdy em 1917, também parecem resgatar do espírito futurista a identidade entre o modo de produção poética e o dos objetos de utilidade prática, como também defende, no mesmo ano, Paul Dermée (1917, p. 5): “a obra de arte deve ser concebida como o operário concebe um objeto de sua fabricação, seja um cachimbo ou um chapéu”. A conquista da beleza “útil e utilitária” concebida pelos concretistas depende, como reconhecia Apollinaire nos pintores cubistas, do aperfeiçoamento dos procedimentos técnicos de composição que passam a ter no equilíbrio geométrico um de seus grandes aliados na tarefa da atualização de seus códigos. Este último dado confirma, entre outros, o reconhecimento da “tipografia funcional”, já ensaiada por Mallarmé, mas também traz para perto da concepção do poema as experiências construtivistas da Bauhaus, que deram função estética aos áridos elementos materiais da construção arquitetônica, e mesmo as experimentações do dodecafonismo de Pierre Boulez.

A implementação destes princípios vem incentivada pelo desejo de materializar no corpo textual efeitos de “rapidez” e “síntese”. Isto, que já foi um dos alvos da procura vanguardista, além de convocar a simultaneidade, a partir da qual noções tradicionais de princípio-meio-fim tendem a desaparecer, seduz pelas possibilidades que oferece para impor limites ao discursivo, o que redundará numa diminuição da carga emotiva da expressão e, por conseguinte, das diversas manifestações do eu. Não se deve esquecer, contudo, que antes de serem propriedades do texto aquelas são condições

históricas do desenvolvimento da sociedade burguesa, deveras acirradas para os anos cinquentas. Assim, não há como negar que, a esta altura, a aceleração no deslocamento no espaço e a aceleração do tempo, aspectos que compendiam as qualidades de rapidez e síntese, interferem diretamente na constituição da sensibilidade humana. Ao ponto de serem as coordenadas que vão fomentar nos concretistas a irrupção de uma visão sincrônica sobre a evolução das formas estéticas, que adquirem movimento quando o mais antigo pode se conectar ao mais moderno, como formalizam no *paideuma* (Frobenius/Pound), elenco de autores emblemáticos para a concepção dinâmica que defendem.

A situação sensível delineada por aspectos tais permite, então, visualizar a proveniência da tão aclamada idéia da antidiscursividade e avaliar o conseqüente passo para a desreferencialização do poema, isto é, para a abolição de toda matéria externa à própria composição estrutural do texto. Com esta ação, confiam em neutralizar todo gesto interpretativo que tente aproximar o poema à noção de representação, responsável, pensam, pelo engessamento da poesia, ao longo da sua última fase. Despojar-se do referente, defendem, é passo certo para atingir o que chamam de “plena objetivação da linguagem”, deixando-a em capacidade de adequar-se com mais facilidade à lógica do mundo dos objetos e de criar o seu próprio – isto é, o poema mesmo (C, p. 76). O que se configura aqui é um dado de auto-referencialidade de signo diverso ao ensaiado por poéticas anteriores, que reivindicavam uma liberdade interpretativa a partir da qual o poeta pudesse transfigurar toda a materialidade do mundo exterior na matéria íntima de suas criações. De modo que, no poema moderno, a questão nunca deixou de ser entendida como uma problemática de índole ontológica, referida à criação estética dentro de suas reais condições materiais de produção.

Seria conveniente, neste ponto, fixar com mais precisão a maneira como essa auto-referencialidade se materializa no poema concreto.

eixoolho
polofixo
eixoflor
pesofixo
eixosolo
olhofixo

De fato, neste exemplo de Augusto de Campos há uma imediata dificuldade para extrairmos de sua matéria lingüística alguma espécie de sensação emotiva que possa nos remeter à tradicional identificação de um posicionamento e/ou vivência de um eu existencial. Tal efeito é promovido pelo evidente acanhamento do repertório vocabular, que determina a existência de secos enunciados que expressam as seguintes combinações: eixoolho, polofixo, eixoflor, pesofixo, eixosolo, olhofixo; ou os termos olho/ flor/ solo, pólo/ peso/ olho – elementos vocabulares que, por sua vez, são as possibilidades de leitura criadas pela organização espacial de tipo paratático das combinações léxicas.

Tal redução do conteúdo constitui a base antidiscursiva que tornará possível uma ostensiva diluição da posição principal desse “eu” lírico que na poesia moderna representava a faculdade imaginativa de converter em palavras o que era até esse momento um mundo pré-existente a elas mesmas. O procedimento concretista, pelo contrário, parece conter alguma coisa de tautológico, na medida em que nos obriga a lidarmos com um conteúdo esvaziado, um conteúdo sem conteúdo para ser transmitido, portanto, sem posição alguma para ser adotada. Daí que o enunciado, isso que nos é dado como o corpo textual do poema, se tinga de uma rara frialdade, que, junto à mencionada

redução vocabular, pode ser adjudicada aos elevados índices de objetividade semântica impostos pela impessoalidade de uma “instância enunciativa” (chamo-a assim a falta de melhor termo) impelida a omitir qualquer conjectura valorativa.

Eis como temos diante dos olhos um número controlado de combinações lingüísticas que propõem ao leitor várias alternativas conjuntas de leitura, na base de enunciados que evitam toda categoria gramatical definida predicativamente, como viria a ser o caso de certo tipo de adjetivação mais claramente valorativa. No nosso exemplo, temos apenas a solitária presença de simples substantivos, alguns dos quais determinados pelo adjetivo “fixo”. A consequência visível é um texto que não questiona ou interroga, e que oferece resistência a sua conexão com um contexto mais amplo da vida. O que podemos, sim, é testar sua concreção material – controlável, pois que quantificada – através da execução de suas seqüências combinatórias, ação que promove no leitor a visualização do funcionamento da estrutura do texto, a partir do qual ele ganha vida. Repare-se na função vertebral da verticalidade da combinação “eixofixo”, verdadeiro eixo fixo ao qual se “parafusam” os outros termos combinatórios como na montagem de um objeto para ensamblar. É desse modo, pois, que o comportamento da estrutura se torna visível para o leitor-espectador.

Vejamos esta outra composição de Ronaldo Azeredo:

```
V V V V V V V V V V V
V V V V V V V V V E
V V V V V V V V E L
V V V V V V V E L O
V V V V V V E L O C
V V V V E L O C I
V V V E L O C I D
V V E L O C I D A
V E L O C I D A D
V E L O C I D A D E
```

Como no exemplo anterior, o poema parece tratar da sua própria autogênese e do processo de constituição dessa estrutura geométrica que se revela através de um sintagma visual que indica os instantes de articulação-desarticulação da palavra que a integra. A finalidade estética residiria em “mostrar” tal processo na harmonia de linhas de uma estrutura plenamente controlada: esse jogo de letras aritmeticamente dispostas (dez letras compondo “velocidade”, dez espaços compondo cada lado do quadrado, que, por sua vez, se divide internamente em dois triângulos), que permitem à palavra formar-se e deformar-se numa progressão numérica de um elemento por fila. Assim, gera-se um deslocamento dentro do conjunto que permite assistir à formação *in situ* da palavra velocidade, ou, melhor, à “presentificação” estrutural da natureza que a define e cobra vida, quando nossos olhos, deslizando por essa superfície geométrica, lhe imprimem movimento ao conjunto. Aqui o tradicional conteúdo representacional passa a ser substituído por um jogo perceptivo firmado na exploração de elementos óptico-sensoriais, no qual a visualidade tem a função de reforçar o caráter objetivo da percepção.

Materializa-se a tão procurada “presentificação” do objeto poético: supostamente livre de todo referente que não o poema mesmo, este pode agora explorar as três dimensões materiais da palavra, as mesma que dão forma à chamada “fisiognomia acústico-vocal-visual” do material lingüístico (seu sentido “verbivocovisual”, termo que emprestam de Joyce), única realidade à qual o poema deveria fidelidade. E isso mostra a maneira como, de fato, o poema concreto consegue formalizar uma importante alteração na tradição discursiva da poesia ocidental e não apenas da brasileira.

A rigor, o que a análise verificou neste primeiro patamar de sentido do poema, condiz, deve-se admitir, com o determinado pelos autores. Contudo, adentrando em planos mais profundos de

significação, parece-me que o referente, destituído efetivamente de sua condição ontológica, não desaparece senão adquire novos contornos no poema concreto. Isso pode começar a ser percebido quando se observa com atenção o curioso apego que a poesia concreta desenvolve com esse tipo de instância referencial de fato inédita para a criação poética e já antes mencionada. Juntando assim algumas das veementes afirmações sobre a importância dos “objetos-bens-de-consumo”, disseminadas ao longo das elaborações teóricas de seus criadores, é possível ver no objeto tecno-industrial a figura a partir da qual os concretistas projetaram uma outra espécie de representação, uma nova presença na ordem dos referentes.

É o universo dos objetos tecno-industriais, assumidos na sua condição de formas com funções, mas, sobretudo, na sua qualidade de “estruturas funcionais” – perfeitas porque de desempenho controlado e controlável –, a superfície especular na qual a poesia concreta se olha para formular, sobre a imagem refletida, a elaboração plástica dessa abstração formal que deriva no corpus visual em que se constitui o poema concreto. Tal como os referidos objetos, o poema, convertido numa estrutura funcional (o “eixofixo” se materializando no eixo fixo que alicerça a estrutura textual), ganharia um grau de neutralidade semelhante à do objeto técnico, refratário a qualquer investida subjetiva. Idéia também amparada no senso comum, para o qual, como sabemos, os objetos só existem para ser usados e não para ser interpretados.

No *desideratum* construtivo desta poética ressalta, então, uma visão instrumental e tecnicista em relação não só ao poema como também aos significados que os objetos teriam para o homem. Em relação ao primeiro, o que tal visão parece produzir é a desarticulação da idéia de “negatividade” na qual a poesia moderna mergulhou para firmar sua noção de “expressividade”, esta fundamentada, justamente, na existência de uma consciência criadora de um discurso em conflito com seu tempo. Daí a intencionalidade ideológica dessa consciência, que o poema concreto pensa estar banindo de si quando passa a substituir a tensão de natureza ontológica, produzida por tal conflito, por uma “tensão de palavras-coisas para um novo mundo de formas” (C, p. 54), para criar “o poema-produto:objeto útil” (C, p. 158).

3

Entretanto, observando com mais atenção o objeto industrial e sua marcada presença nas nossas vidas, percebe-se que, além dessa evidente dimensão funcional, ele tem outra, procedente do seu uso. É o uso que desencadeia uma série de conseqüências que retiram o objeto da esfera eminentemente tecnológica para situá-lo no sistema sócio-cultural. É através do uso que o objeto industrial adquire significações que desbordam o nível das puras necessidades funcionais, para se situar em meio às estruturas mentais que dão origem às condutas e formas do relacionamento humano. Por isso, é possível afirmar que junto ao domínio tecnológico convive um domínio psicológico e outro sociológico. Se do primeiro pode se dizer que não existe o conflito ou a contradição, mas apenas a perfeição funcional, no plano dos processos da subjetividade e no marco do sistema cultural onde atuam, os objetos adquirem mobilidade a partir da posse e do uso que deles fazemos, é o que vai definir a presença dos mencionados domínios adjacentes.

Como criação artificial, o objeto condensa nas suas qualidades e (im)perfeições o estado de desenvolvimento científico e tecnológico da sociedade que o produz; nesse sentido, ele chega a ser uma abstração do desenvolvimento estrutural dessa sociedade. Com isso, pode-se observar como este objeto espelha também uma síntese dos valores dominantes na sociedade urbano-tecno-industrial; valores que o domínio técnico apresenta como sendo meramente funcionais, quando na verdade são os princípios que direcionam a dinâmica da existência humana na sociedade burguesa: racionalidade, que se desdobra em organização, rapidez, eficiência. Enfim, fatores que introduzem o sucesso como

obrigatória exigência social, dando origem às mistificações necessárias para a sustentação da série de princípios sobre os quais se erige a imagem aparentemente humanizada do capitalismo e sua apologia do trabalho, ou melhor, da produção.

Desse modo, a racionalização da sociedade, explícita na industrialização e na sofisticada divisão do trabalho, na planificação e programação das atividades produtivas, configura-se como o elemento motriz do progresso humano, o qual propiciaria uma ampliação dos âmbitos sociais de atuação: de uma parte, mais fontes de emprego, aumento e diversificação de profissões e especializações, etc.; de outra, um melhor aproveitamento do tempo produtivo e, portanto, um suposto alargamento do tempo-ócio a ser desfrutado por cada indivíduo. Em definitivo, o que a racionalização ofereceria como recompensa social seria o aumento constante da variedade, das alternativas de progresso e êxito sociais, ou seja, a suposta liberdade de opção igualitária – a possibilidade de transitar por mundos mais variados.

É por esta via, então, que a racionalização ganha um conteúdo social e político ao apontar para uma aparente democratização da sociedade, dando base de credibilidade à utopia do trabalho (produção). O que se reproduz no objeto técnico a nível, por exemplo, da exigência fundamental de ser facilmente manipulável, não é tão somente a necessidade de encontrar uma rápida saída no mercado, mas também similares e ilusórias propostas de democratização, fundadas na miragem de que a praticidade do *design* do objeto o faria apto a uma utilização generalizada. Adultos e crianças operando o mesmo computador, por exemplo. Só que esta funcionalidade sutilmente escamoteia um dado básico, o de que tal democratização no uso não contempla uma prévia democratização na posse do objeto. Concomitantemente, o que esse processo tampouco considera é o direito à opção de “não consumir”, que é tida como sinônimo de inferioridade e fracasso dentro da escala social.

Ou seja, malgrado os objetos sejam realidades inertes, eles não se apresentam isentos de finalidades ideológicas, pois são o resultado material de uma forma produtiva (a tecno-industrial) que, orientada pela racionalidade instrumental (seu fundamento), não opera isoladamente na área da produção de bens ou mercadorias, mas se expande por outros territórios da realidade social, ganhando as proporções do que seria uma visão de mundo, uma ideologia. A produção de objetos na sociedade contemporânea terminou por constituir a base material sobre a qual o capitalismo quer justificar um procedimento gnoseológico que transforma a realidade “objetiva” em realidade “objetal”. É justamente nesse momento que se produz um fenômeno característico das sociedades tecnologicizadas, e mesmo daquelas que pretendem sê-lo: a reificação da realidade humana em favor de uma otimização do desempenho produtivo. Nesse contexto, apenas se reconhece como real aquilo que se constitui exclusivamente para cumprir uma função utilitária dentro do sistema, enquanto que o homem passa a ser mais um elemento funcional, adaptado ao conjunto e urgido a desenvolver aquelas capacidades afinadas com o conceito de produtividade e exercê-las em todas as esferas de sua existência.

Apesar da evidente restrição de elementos externos à própria “performance” do poema, estas considerações nos ajudam a perceber a existência de um diálogo silencioso entre o projeto poético concretista e o projeto geral de modernização capitalista empreendido pelo “desenvolvimentismo” do governo Kubitschek. Se no plano econômico, sua grande meta foi a definitiva industrialização do país, na esfera política se trabalhou para a implantação de uma “mentalidade produtiva” que, “como valor”, “inspire os indivíduos em qualquer tipo de tarefa” (TREVISAN, 1986, p. 180). “Empenhando todos os agentes sociais na tarefa de reorganização da nação” (CHAUÍ, 1978, p. 130), a imagem da administração governamental “como prática neutra e racional” se impôs como recurso para dissimular a existência de conflitos sociais (TREVISAN, 1986, p. 49). Desse modo, para a ideologia do *desenvolvimentismo*, “a racionalidade e a produtividade, implicando o uso de técnicas mais aprimoradas, constituem assim um dos elementos mais importantes do projeto em curso” (CARDOSO, 1978, p. 219).

São estes os princípios da plataforma política para iniciar uma reorganização da vida social em termos meramente econômicos, quantificáveis e matematizáveis, isto é, perfeitamente controláveis. O que tal exigência produtiva termina materializando é o absolutismo do fator econômico, que, aparentemente destituído da sua roupagem política, advém num curioso e eficaz recurso de controle social. Paralelamente, o homem como ser social passa a ser apreciado só na sua qualidade de agente econômico, na mesma linha do *Homo oeconomicus* assinalada por Kosik (1979, p. 105).

É essa “ilusão tecnicista”, operando como idealização do progresso, a coincidência identificável nestas duas práticas sociais específicas – a política e a estética –, encaminhadas para um objetivo comum: a atualização modernizadora. Daí que a planificação e a racionalidade, como mecanismos para organizar tanto a esfera social quanto a poética, apelem para uma suposta neutralidade que em uma apaga o político – como expressão das contradições de uma sociedade dividida em classes – e na outra, as marcas subjetivas de qualquer interpelação ontológica que pudesse abrir caminho à verificação da contradição.

4

Mas enquanto a sociedade brasileira desses anos vive o entusiasmo da incipiência técnica e produtiva da “nova era da máquina” (o que em termos sócio-econômicos corresponde à Segunda Revolução Industrial), o modelo de modernização estetizado pelo poema concreto encarna, parece-me, um padrão de modernização mais sofisticado: não o que aponta para os processos industriais – produção e reprodução de objetos para o consumo –, mas esse que evolui como tecnologia informática: um saber teórico que se realiza como criação de um programa – “matriz” – de organização da informação estética, cuja finalidade está em originar uma estrutura (o corpo textual) mensurável e previsível – ou seja, perfeitamente programada e controlável –, sob exigências de rapidez e síntese, que, quando traduzidas numa linguagem técnico-operacional, correspondem a um aumento da informação (*output*) com um mínimo de energia utilizável (*input*).

No plano da análise, um exemplo específico pode nos revelar as estreitas vinculações desta poética com esse modo operativo baseado na produção e repetição de matrizes:

com	cam	
som	tem	
com	tem	tam
tem	são	bem
	tom	sem
	bem	som

Repare-se como o funcionamento estrutural se baseia na utilização de microestruturas lingüísticas que facilitam um máximo rendimento relacional para realizar diferentes combinações entre si, além de potencializarem a “capacidade de síntese” como facilmente se comprova no ato da leitura – que pode ser iniciada escolhendo qualquer um dos blocos lingüísticos ou núcleos de significantes. Não é difícil observar como esta curiosa variação dentro da repetição, procedente do arranjo visual e que, inclusive, permite ao leitor continuar realizando combinações e a partir daí reproduzir o poema, está inspirada num princípio de organização binária. A “informação” contida no poema encontra-se dividida em dois pólos: “com som” e “sem som”, ao redor dos quais gira seu universo significativo: trata-se de uma equivalência

tensionada entre o som e o silêncio, situada nos vértices opostos da forma geométrica que se adota, ou, se se quer, uma matriz reprodutora a partir da qual se podem criar “sistemas sintéticos totais”. É a mencionada relação *input-output* a que garante o nível de operatividade e a lógica do melhor desempenho informacional do poema, e o que teoricamente lhe permitiria consolidar-se como “um produto brasileiro para a exportação”, no encaixe da idéia do modernista Oswald de Andrade.

Este traço distintivo, que na verdade se anuncia como a base construtiva do poema, parece corresponder plenamente à “miniaturização genética” que, segundo Baudrillard (1991), permitiria operar funcionalmente com o princípio de equivalência em todos os sistemas de signos, em todas as opções binárias e em toda álgebra combinatória; tendência, como observa o filósofo, cada vez mais presente na sociedade contemporânea. Uma das conseqüências desta redução a modelos combinatórios, através de tal princípio de equivalência, é o nivelamento de todos os sistemas, o que olhado de perto significa o aniquilamento ou a redução de toda marca particular, isto é, de toda referência histórica, filosófica, teológica, subjetiva, etc. Eis a natureza genitiva da descarnada imagem auto-referente que o poema concreto transmite.

No plano que compete ao uso das técnicas, esta auto-referencialidade parece alicerçar-se numa engenhosa exploração do signo lingüístico como “índice” (PIERCE, 1977), o que se evidencia na já comentada ordenação paratática tão presente nestes poemas. Por ser um signo de constatação, o índice manda seu receptor da coisa dada a outra pré-existente a ela, com o que se estabelece como signo de comprovação ou reconhecimento do já constituído. Por isso, no seu domínio “não há tempo para a intuição e o sentimento das coisas nem para o exame lógico delas (..) O que interessa não é sentir, intuir ou argumentar [...] apenas operar” (COELHO, 1988, p. 70). Esta escolha pelo índice está na base de um dos “jogos da linguagem” referidos por Lyotard (1988) para explicar os diferentes efeitos ideológicos dos discursos e a maneira como constroem a legitimidade do seu poder. Dos três jogos mencionados pelo filósofo francês, o “técnico” se fundamenta no critério de eficiência/ineficiência, onde questões da ordem do verdadeiro/falso, do justo/injusto não se consideram. Daí que um dos primeiros conteúdos que se escamoteia de um discurso assim constituído seja, justamente, a contradição ou o conflito.

No poema a seguir, pode-se apreciar o uso do índice e os efeitos que ele gera:

sem um numero
um numero
numero
zero
um
o
nu
mero
numero
um numero
um sem numero

A ressonância significativa da frase inicial “sem um numero” se apóia primacialmente nas sucessivas remissões à frase ou palavra imediatamente seguinte, o que já constitui uma das características do índice, que “manda seu receptor de uma coisa para a outra” (COELHO, 1988, p. 71). Com este movimento o texto permite a paulatina diminuição da frase inicial, provocando um paradoxal adensamento significativo por redução vocabular, com a qual se encerra o primeiro bloco:

sem um numero
um numero
numero
zero
um
o

“Zero” sintetiza “sem um numero”, mas “zero” vai dar passo a “um” e “o”, último termo que resulta ser a própria representação numérica de “zero”. Isto é, a mínima expressão representacional de “sem um numero”. Numa progressão gráfica teríamos, então:

sem um numero -> zero -> o

Sendo “o” a forma sintética que nos devolve a “sem um numero” somos induzidos pelo poema a “reconhecer” em “o” aquilo que já nos fora comunicado por “sem um numero” bem no começo. A função significativa do primeiro bloco se encontra, então, em nos conduzir ao “reconhecimento” ou “constatação” de algo que já conhecíamos através da frase inicial. Similar disposição espacial terá a mesma função na constituição do bloco inferior, para evidenciar, desta vez, o movimento contrário - ou seja, de recomposição.

o
nu
mero
numero
um numero
um sem numero

Se no bloco superior o efeito provocado era o da constatação, neste outro a intenção “indicial” aparece como modo indicativo: o “o” é um “mero número”, como outro qualquer. Ou, se tomarmos “o” não já como a representação numérica de zero, mas na sua qualidade de artigo definido, observar-se-á que a indicação “indicial” não varia essencialmente, já que “o nu (vazio, sem conteúdo) mero numero” segue indicando o número zero. Com isso, o poema continua nos alertando sobre certas qualidades próprias do zero.

Em definitivo, ambos os blocos convergem para a mesma unidade -”o”-, que por sua vez é também o eixo central da figura geométrica. Atendendo a este último aspecto vemos que a convergência dos blocos se perfila como um movimento de implosão, fechado ao exterior e debruçado sobre si mesmo. Considerando agora a totalidade do sistema, pode-se reparar que o texto induz de novo a uma constatação, desta vez expressada por meio das duas sentenças que compõem suas extremidades -”sem um numero” e “um sem numero”. A alteração gramatical que dá lugar ao trocadilho tem ainda um valor apofântico, pois convoca sentidos opostos para um mesmo elemento (“o”), com o qual os respectivos enunciados seriam num primeiro momento suscetíveis de serem considerados verdadeiros ou falsos. Mas, o que poderia ser entendido como um prenúncio de tipo valorativo se desvanece na relativização que passa a condicionar o aparente sentido absoluto de ambas as sentenças (“sem um numero”, “um sem numero”), que, não esqueçamos, referem-se a um centro comum (“o”) para indicar apenas uma qualidade dele. Isto pode ser mais bem percebido observando “visualmente” o texto. Com tal disposição poderemos ver a divisão

do conjunto em dois blocos: um superior, “sem um numero”, orientado para a esquerda; e um inferior, “um sem numero”, orientado para a direita. Neste ponto, a auto-referencialidade deste texto se revela surpreendente, pois tendo um “o” à esquerda, nada temos, encontrando-nos a rigor no âmbito de “sem um numero”; enquanto que o valor de “o” à direita indica o inumerável, justamente a qualidade de “um sem numero”. De tal forma que ambos os enunciados aparecem no texto como qualidades indicativas do comportamento de “o” - que, de acordo a uma posição intercambiável dentro do corpo textual, tanto pode nos deixar “sem um numero”, ou colocar-nos frente a “um sem numero”, sem contrariar a natureza convencional do zero, o número sem número.

Portanto, o valor apofântico tem uma função indicativa, no sentido de apenas apontar que, de acordo a uma determinada posição dentro do conjunto, o “o” pode ocupar esta ou aquela função, como de maneira exemplar a mesma estrutura corrobora no plano visual, sem que isso revele contradição ou conflito, ou mesmo alguma situação paradoxal. O procedimento certamente revela o aumento da capacidade funcional (aquela relação *input-output*) da estrutura, que assim consegue mostrar-nos visualmente a própria funcionalidade desse “número sem número”, e fazê-lo de modo lúdico. Fazer-nos, pois, conscientes da forma, é uma maneira de fazer-nos conscientes do trabalho. O ato consciente de construir uma forma passa a ser, portanto, o vazio que o poema concreto nos faz ver. Uma revelação que pode ser entendida como a definitiva entronização da atividade estética como trabalho. Isto é, como labor produtivo inserido no sistema de produção, o que no presente caso se constitui ao mesmo tempo no eixo direcionador de um ideal de desenvolvimento e progresso ancorado numa visão apologética da produção.

5

Vejamos como este interessante poema de Augusto de Campos ilustra a idéia do controle produtivo.

P

p l
 p l u
 p l u v
 p l u v i
 p l u v i a
 f l u v i a l
 f l u v i a l
 f l u v i a l
 f l u v i a l
 f l u v i a l
 f l u v i a l
 f l u v i a l

Com uma tendência “fisiognômica” mais acentuada, o texto frisa seu caráter construtivo alterando, sem maiores compromissos para o funcionamento da estrutura, um dos micro-elementos – p/f, f/p – que originalmente o constituem. O recurso paronomástico, que se traduz na substituição de apenas uma letra, introduz inicialmente um corpo estranho na estrutura (*p* ou *f* segundo por onde se inicie a leitura), que, porém, mostra-se tão perfeitamente programada que consegue absorver e/ou corrigir tal interferência de uma forma proveitosa para o sistema. Assim, o planejamento e o controle do trabalho estético compõem o sentido deste poema. Por isso, a planificação, quando concretizada, redundará na maximização do rendimento relacional e semântico-visual do conjunto, uma vez que, como o demonstra o nosso exemplo,

essa planificação consegue dominar e controlar o brusco aparecimento-desaparecimento de um dos seus elementos, direcionando-o para o aumento significativo de seu conteúdo estrutural. O poema pode-se converter assim num sistema capaz de autocontrole, atuando como um verdadeiro *feedback* a dosar cada alteração introduzida no conjunto. Essa assimilação gradativa é visualmente articulada através da relação estrutural de causa-efeito que imanta ambas as palavras. Uma relação que não é inferida pelo leitor, mas oferecida concretamente pelo texto, na medida em que ele se origina de equivalências estruturais que não são senão as micro-formas geométricas que compõem sua totalidade textual.

É assim como os nossos olhos conseguem assistir ao “aqui-agora” em que uma palavra gera a outra e perceber o curioso processo que evolui a partir daí: efetuando uma leitura horizontal se apreende o movimento que gera “pluvial”, um movimento abruptamente interrompido (junto com a expectativa do leitor) para introduzir a segunda palavra – “fluvial” –, cuja letra final tem a função de completar foneticamente o ciclo de formação da primeira – “pluvial” –. Tal mecanismo, que se repete em condições de absoluta equivalência na leitura vertical – “fluvial” –, garante o efeito de circuito fechado auto-suficiente que a estrutura transmite, e que, sem dúvida, poderia parecer inspirado no funcionamento repetitivo dos fenômenos naturais que completam sempre as mesmas fases: o pluvial que gera o fluvial e este que permite o primeiro.

Contudo, o aparente figurativismo deste exemplo – verticalidade de pluvial e a horizontalidade de fluvial –, que termina por nos lembrar um dos caligramas mais conhecidos de Apollinaire, encaminha-se para uma proposta de índole diversa à colocada nos textos do poeta francês. Com efeito, ao figurar um evento qualquer, o sentido lúdico do caligrama termina por se esgotar rapidamente na própria identificação superficial de forma-tema, já que este último se encontra fora dos limites da estrutura poética, logo explicitado como seu elemento referencial. Mas afastando-se das “pretensões figurativistas da expressão” (C, p. 40), o poema de Augusto de Campos não enseja a recriação de um tema, mas a “apresentação das diferentes etapas do processo de produção” do poema mesmo, feita nos níveis da sua geração estrutural. Resumindo: através da forma específica que adquire, o texto nos assinala vias “operativas de simulação”.

Portanto, “p(f)luvial” nos fala (“mostra”) da possibilidade de simular – mediante a planificação racional – um comportamento estrutural perfeitamente controlado e controlável, tudo dependendo do tipo de organização interna que se confira a cada um dos elementos que entram na sua composição. O que o texto em questão anuncia é o aperfeiçoamento de sua própria “performance” estrutural, que não deixa de estar associada, em termos de uma compreensão mais abrangente, ao funcionamento repetitivo – redundante – e regulamentado dos ciclos produtivos, pois são estes e não os naturais os que resultam perfeitamente programáveis pela vontade racional do homem. Será, então, graças a tal planificação que o leitor terá perante si uma “bela forma” – bela porque funcionalmente planejada – depois de ter assistido ao processo construtivo que a origina.

Para a preceptiva concretista é na lucidez de uma forma assim concebida, destituída de qualquer mistério, desprovida de segredos e, portanto, apta a satisfazer as demandas estéticas desse novo leitor genérico, “consumidor de projetos físicos”, onde se condensaria a finalidade da atividade poética. O que, segundo esta lógica, permitiria incorporar sua produção “ao mundo dos objetos como uma entidade nova” (C, p. 107).

Daí que agora possa referir a relação direta (visível) que acredito se estabelece entre palavra (matéria) e planificação (produção); relação que constrói o espaço gráfico de realização do poema concreto, que de tal modo pode passar a “simular” seu espaço de produção poética, ou, em termos mais precisos, o espaço que o poema deve conquistar dentro da produção de bens de consumo (“poema-produto: objeto útil”). É por esta razão que o espaço consagrado pelo poema concreto não

poderia continuar nos limites do verso, já que a natureza linear deste só permite o exercício de uma leitura sem movimento – diacrônica – imprópria para materializar a nova funcionalidade do poema: integrar-se “no mundo dos objetos” para fazer parte da vida cotidiana.

Desse modo, sai à luz a concepção do tempo concretista: fundado na simultaneidade, ele não se constitui como tempo interno da subjetividade, mas como tempo do trabalho, com seus apelos à rapidez e à síntese, com suas diretrizes de planificação e programação, controle, rendimento e eficiência. Termos todos associados à positividade da evolução da organização “científica” da produção na sociedade capitalista, desde sua promoção inicial com os métodos “tayloristas” até os mais recentes modelos de automação, vindos da cibernética.

Isso tudo passa a ter um sentido dos mais importantes no plano sócio-cultural, pois o tempo da produção é o tempo de unificação dos tempos, o tempo da “reprodução” incessante, como nos lembra um dos estudiosos mais atentos a estas questões no mundo contemporâneo: “Abstrato, o tempo da produção desvaloriza socialmente o tempo dos sujeitos – individuais e coletivos – e institui um tempo único e homogêneo, aquele dos objetos, tempo puro, mecanicamente fragmentado. É irreversível, pois se produz como tempo geral da sociedade e da história; uma história unificada pela dinâmica da acumulação indefinida, suprimindo assim toda alteridade e tornando-a anacrônica” (BARBERO, 1986, p. 87)

6

Observando a limpidez desse espaço sem mácula, dessa estrutura “auto-bastante, esgotando-se na realização de si própria” (84), reservada à “simulação” do seu “aqui-agora” (“presentificação”) de produção, ocorre-me associá-la à idéia do hiper-real tal como a explica Baudrillard (1991, p. 8). Segundo ele, o hiper-real opera liquidando todos os referenciais, toda alteridade para colonizar o próprio real e substituí-lo “pelo seu duplo operatório, máquina sinalética metaestável, programática, impecável”. Se atentarmos para a carga utópica que se deposita em todo o programa concretista, lembremos da “ilusão tecnicista” na que se ancora o desejo de superar o atraso, talvez possamos entender esse hiper-real, “produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiper-espaço sem atmosfera” (BAUDRILLARD, 1991, p. 8), como o lugar simulado onde a poesia concreta tentou imaginariamente a superação da realidade do atraso a todo o custo.

A proeminência do espaço gráfico-visual, como suporte para mostrar a dinâmica do fazer poético, dentro daquilo que venho chamando de “utopia do trabalho”, viabiliza, pelas operações realizadas, a simulação das condições idealizadas da organização de sociedades altamente desenvolvidas, nas quais o avançado grau de desenvolvimento tecnológico levou a uma sistemática redução dos fatos da realidade a signos manipuláveis por intervenções cibernéticas. Sociedades onde o poder e o controle social passam a depender em boa parte da capacidade de organizar operacionalmente – através do tratamento informatizado – a informação como conhecimento desprovido de qualquer outra dimensão que não a pragmática. E no caso de tais sociedades sabemos que tal dimensão mede-se pelos índices da produção e da especulação financeira.

Mas a eliminação imaginária e simbólica da condição de subdesenvolvimento a partir da “ilusão técnica” se sustenta, como bem lembra Angel Rama (1982, p. 303), na operação de creditar à tecnificação “a capacidade de acarretar a concomitante mudança social”, o qual nos revela uma concepção não apenas referida à criação literária, mas a toda a existência social, na medida em que ela opera como uma visão de mundo. No caso dos concretistas, ela deu lugar a aporias relevantes, como, por exemplo, a idealização da mercadoria, que se promove quando assumem as produções artísticas como “objetos-bens-de consumo”, mas pretendem situá-los fora do mercado, “no âmbito do pensamento e da sensibilidade, inconversíveis

que são a valores meramente utilitários” (C, p. 112). Acreditar, então, como supunham os concretistas, que as técnicas são fatores neutros e que sua simples aplicação garante a conquista de um desenvolvimento similar ao da sociedade que as produz, além de originar este objeto poético verbivocovisual, aparentemente asséptico, projeta imaginariamente para todo o conjunto social uma proposta de construção do mundo “como acabada programação técnica da existência e do real, do sujeito e do objeto”, como aponta Subirats (1990, p. 65) tratando de outras expressões da arte contemporânea. Por essa via, como lembra Martín Barbero (1986, p. 122), se aprofunda “irremediavelmente talvez, um processo de esquizofrenia entre a máscara de modernização que a pressão dos interesses transnacionais ‘realiza’ e as possibilidades reais de apropriação e identificação cultural”.

Vimos como o uso “indicial” do signo lingüístico como suporte material do poema influi diretamente no enfraquecimento ou diluição da capacidade geradora de significados simbólicos, de modo que de operação semântica, o poema se converte em arranjo apenas sintético, com o qual, o signo estético termina por se reduzir a “orientar o comportamento prático, do mesmo modo que o código da estrada orienta o comportamento do automobilista” (ARGAN, 1988, p. 117). Parece-me que uma das possíveis conseqüências disso tudo seja a inversão do tradicional “modelo hermenêutico”, próprio da estética moderna, e sua substituição por outro que poderia denominar de “modelo operacional”, concentrado em assimilar os frios modos representativos de um computador, como seus próprios idealizadores confirmam: “As possibilidades de uma arte combinatória obtida através de meios eletrônicos, a cibernética, etc., interessam extremamente, como novas perspectivas de organização do material poemático, ao poeta concreto” (ARGAN, 1988, p. 106-107). Talvez essa última aspiração, que também baliza a concepção do poema concreto como o produto final de “uma evolução crítica de formas” (C, p. 156), explique parte do teor autoritário e disciplinador que alguns estudiosos pressentiram na fase ortodoxa desta poética (BRITO, 1985; COUTINHO, 1977), pois, como sabemos, a garantia de funcionalidade de todo modelo operacional baseia-se no cumprimento à risca das regras e normas por ele estabelecidas. Certamente tais desdobramentos devem ter sido percebidos pelos concretistas como indicadores do esgotamento desta fase inicial. Seja que tenham reconhecido ou não tal enrijecimento, o fato é que, a partir do início da década de sessenta, vão ensaiar “o salto participante” ou “o pulo da onça”, voltando-se a seguir, e sem perder o ânimo experimentador, para outras formas de composição poética (PIGNATARI, 1973, p. 91-109).

Sem lugar a dúvidas, a proposta articulada pelos concretistas teve a virtude de trazer para o ambiente literário do momento o espírito de discussão e de polêmica de que se nutrem os melhores momentos da evolução literária. Seu ânimo de experimentação foi radical na integração de linguagens não habituais em poesia, na abertura que promoveu para o uso de recursos próprios de outras artes, todo o qual aprofundou entre nós a pesquisa sobre as potencialidades da palavra poética, o que favoreceu a diversificação da poesia, mesmo daquelas tendências que aparentemente se lhe opõem. Por outro lado, nos termos de um projeto estético baseado na idéia da total neutralidade das técnicas, a poesia concreta coloca para a realidade das sociedades periféricas um problema de importantíssimas implicações. Pois dialoga diretamente com os modelos de modernização que as elites dirigentes executam nestas terras como caminhos para sair do atraso e do subdesenvolvimento. Neste sentido, ela ilustra exemplarmente uma das possíveis situações originadas face à ampla difusão dos recursos tecnológicos, assim como as conseqüências que podem vir a se produzir quando a idealização tecnicista penetra contextos que não acompanham a dinâmica dos centros metropolitanos produtores de tecnologia. Por isso, o impasse particular da poesia concreta se vincula, a meu ver, à problemática geral que a arte vive nas últimas décadas, dramaticamente acentuada pelas pressões e exigências de sociedades cada vez mais regidas pelas leis da produção e do mercado.

É justamente neste sentido que a poesia concreta representa esteticamente parte da situação espiritual de seu tempo. A sua legitimidade decorre, pois, do diálogo que mantém com esse contexto histórico, mesmo quando quis eliminá-lo do poema, e que hoje pode ser caracterizado como sendo a última e mais recente fase de expansão capitalista. Desse modo, parece-me que a poesia concreta pode vir a ser entre nós o primeiro indício do fim da poesia como pensada pelos modernos e de trânsito para uma outra fase na ordem espiritual e sensível da produção estética². Evento que, gostemos ou não, expressa o grau de atualização dos seus códigos e a converte, acredito, num objeto sempre digno de observação.

ABSTRACT

This paper presents a reading of concrete poetry – from the interpretation of its main programmatic postulates and the analytical approach to the concrete poem, as elaborated in its orthodox phase – aiming at establishing how the concrete poem, in spite of its idealizers’ disapproval, constitutes a form of representation of reality, based on what is here denominated “technicist illusion”, which would lead to prove a transit to a new, late modern phase of poetic work.

Keywords: Concrete poetry. Technical procedures. Technologies of reproduction.

Notas explicativas

* Professora da Universidade Federal de Santa Maria.

- 1 A partir de agora as citações deste autor serão indicadas pela letra C. seguida da letra p. entre parênteses que indicará a página no livro *Teoria da poesia concreta* (1987).
- 2 No mencionado artigo de Pignatari (1973, p. 108), ele se pergunta: “(a poesia concreta) conseguirá levantar a maldição sartreana, o suficiente, pelo menos, para prenunciar o fim da ‘poesia contemporânea’ (e este pode ser o grande desafio ao seu poder de invenção)?”.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1988.
- BARBERO, Jesús Martín. Identidade tecnológica e Alteridade cultural. In: FADUL, Ana Maria (Org.). *Novas tecnologias de comunicação*. São Paulo: Summus, 1986. p. 121-132.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Antropos-Relógio d’Água, 1991.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e Ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte-Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.
- CAMPOS, Augusto de et al. *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CARDOSO, Miriam Limoeiro. *Ideologia do desenvolvimentismo. Brasil: JK, JQ*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- CHAUÍ, Marilena. Apontamentos para uma crítica da ação integralista brasileira. In: CHAUÍ, Marilena; SYLVIA C., Franco Maia. *Ideologia e mobilização popular*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 120-135.
- COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- COUTINHO, Wilson. Poesia Concreta: as Ambigüidades da Ordem In: AMARAL, Aracy (Org.) *Projeto construtivo brasileiro na arte*. Rio de Janeiro: Funarte, 1977. p. 336-338.

- DERMÉE, Paul. Quand le symbolisme fut mort. *Nord-Sud*, 1, 1917. p. 3-15.
- KOSIK, Karel. *Dialéctica de lo concreto*. México: Grijalbo, 1979.
- LYOTARD, Jean. *O Pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- MELO NETO, João Cabral de. Da função moderna da poesia. In: MELO NETO, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p.97-101.
- PIERCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PIGNATARI, Décio. A situação atual da poesia no Brasil. In: _____. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 91-109.
- RAMA, Ángel. La tecnificación narrativa. In: _____. RAMA, Ángel. *La novela latinoamericana. Panoramas (1920-1980)*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982. p. 294-360.
- SUBIRATS, Eduardo. *A cultura como espetáculo*. São Paulo: Nobel, 1990.
- TREVISAN, Maria José. *50 anos em 5*. Petrópolis: Vozes, 1986.