

# LITERATURA E SOCIEDADE NOS ANOS 50 e 60: O MOVIMENTO CONCRETISTA

Aline Marinho Lopes

## I. O Movimento Concretista

O movimento concretista foi lançado publicamente com a I Exposição Nacional de Arte Concreta, em dezembro de 1956 e fevereiro de 1957, respectivamente em São Paulo e Rio de Janeiro. Tomavam parte pintores, desenhistas, escultores e os poetas Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Ferreira Gullar e Wladimir Dias Pino, apresentando suas primeiras experiências no terreno da renovação da linguagem poética, que vinham sendo tentadas, de forma isolada, desde o início da década. Em 1954, foi lançado o livro de Ferreira Gullar, *A Luta Corporal*, primeira produção de sentido “concretizante”, onde ele procura, com efeito, dissolver a frase, quebrar o discurso e as próprias palavras, com o propósito de criar, objetivamente, novas relações entre os elementos sintáticos, ou mesmo de “romper” com a própria sintaxe. O espaço gráfico começa a ter também uma função orgânica no poema. Paralelamente às experiências de Ferreira Gullar, os poemas de Wladimir Dias Pino mostram o poeta já às voltas com a fragmentação de uma palavra e formando, à base desta, uma nova “leitura” e uma nova informação estética:

SOLIDA  
SOLIDÃO  
SO  
LIDA  
SOL  
S A  
ID  
O  
DA  
LIDA

D  
O  
D  
I A

O grupo dos poetas de São Paulo, constituído por Décio Pignatari e pelos irmãos Campos, publica seus primeiros textos teóricos sobre a poesia concreta no ano de 1955, a maior parte no *Diário de São Paulo*, apontando para a importância da contribuição de diversos poetas (mas também músicos, cineastas, pintores, etc.) para a formação inicial de uma nova posição criativa na poesia. Nesse quadro de referências destaca-se Mallarmé, mestre do simbolismo francês que, embora trabalhando com um complexo metafórico, procura, em *Un Coup de Dés*, a realização do poema já em função do espaço em branco da página: tipos variados, núcleos de palavras, o branco atuando não mais como simples suporte gráfico. A estrutura sintático-discursiva começava a ser quebrada e a sua linguagem poética era trabalhada num sentido de mais objetividade, de mais clareza. Ezra Pound, ao escrever seus *Cantos*, ressalta a importância poética do ideograma chinês, que adota a justaposição precisa de imagens em vez de discurso ou das generalizações abstratas. Com seus caligramas, Apollinaire dava um tom mais “figurativo” à idéia central do poema, sem ainda se desvincular do discurso, que era apenas fragmentado com a dispersão de palavras ou letras pelo branco da página. Joyce também usou a fusão de palavras e a subversão sintática, o que mostrava sua grande preocupação com a estrutura da composição, evitando o discurso tradicional. A fusão ou montagem de palavras tem por base o processo ideogramático, em que uma longa descrição é contida através da simultaneidade de imagens. E.E. Cummings aboliu o verso em muitos de seus poemas, ou então usou letras maiúsculas no meio das palavras, com o sentido de uma “visualização” mais objetiva da coisa criada. A palavra como objeto é o “instrumento” em que todos esses artistas trabalhavam. Para o poeta alemão Gomringer, um dos cultivadores da nova poesia não discursiva, a maior preocupação do poeta deveria ser, de fato, “a palavra em sua utilização mais limpa, pura e econômica. A palavra tem de readquirir seu uso primário, dizer o que significa, e não ser usada para fins estranhos a esse objetivo (...)”.

Associando esses escritores em seus textos, os poetas paulistas agem como se todos eles estivessem empenhados na mesma obra, em busca de um mesmo objetivo. Assim, os primeiros artigos de Haroldo e Augusto de Campos e de Décio Pignatari expõem

também as convicções de seus autores sobre as relações da poesia com a história:

A arte da poesia, embora não tenha uma vivência função da história, mas se apóie sobre um 'continuum' meta-histórico que contemporaniza Homero e Pound, Dante e Eliot, Gôngora e Mallarmé, implica a idéia de progresso, não no sentido de hierarquia de valor, mas no de metamorfose vetoriada, de transformação qualitativa, de culturmorfologia: 'make it new'.

A arte da poesia estaria desse modo numa evolução e numa transformação constantes, sendo possível, portanto, traçar uma história da literatura acima das fronteiras nacionais ou lingüísticas, deixando de ter sentido as questões relacionadas com as determinações do país e da cultura de origem do escritor. Vinculando a criação poética a essa visão da história literária como uma evolução vetoriada, os poetas paulistas irão valorizar o trabalho de pesquisa e reflexão como parte integrante da elaboração de uma obra poética. Com efeito, o poeta tem como tarefa identificar a direção em que se processa essa evolução para participar da literatura de seu tempo e não correr o risco de produzir uma arte ultrapassada. Ressaltando a importância da pesquisa estética, do estudo sistemático do passado literário, através dos quais se daria a evolução das técnicas poéticas, os poetas concretos mostram a história da poesia como um processo cumulativo.

Se, num primeiro momento, esses textos tentam traçar uma linha evolutiva na poesia ocidental com o objetivo de demonstrar que, com Mallarmé, surge um novo processo de composição que encontra desenvolvimentos nas obras de Pound, Joyce, Cummings e outros, um segundo passo será dado no sentido de inserir a produção do grupo paulista nessa "nova ordem expressiva da formulação poética" e apresentá-la como continuação da obra de seus predecessores:

A verdade é que as 'subdivisões prismáticas da Idéia' de Mallarmé, o método ideogrâmico de Pound, a apresentação 'verbi-voco-visual' joyciana e a mímica verbal de Cummings convergem para um novo conceito de composição, para uma nova teoria da forma – uma organoforma – onde noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso, tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura: POESIA CONCRETA.

Assim, Augusto de Campos apresenta a poesia concreta como desenvolvimento de características contidas nas obras de todos esses autores. Isso fica ainda mais claro quando analisamos os manifestos “Nova Poesia: concreta”, de Décio Pignatari; “Poesia Concreta”, de Augusto de Campos; e “Olho por olho a olho nu”, de Haroldo de Campos, publicados, entre outros textos, no número 20 da revista *ad*, que foi lançado junto com a exposição e com o número 3 da revista *Noigandres*. Além de retomar a importância da influência dos autores já citados, esses textos tratam de anunciar o início de uma nova poética, proclamar a sua necessidade de declarar a falência das práticas vigentes até o momento de sua instauração. Augusto de Campos tenta mostrar a superioridade da poesia concreta sobre a poesia convencional em versos:

o poeta concreto vê a palavra em si mesma – campo magnético de possibilidades – como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades psico-físico-químicas, tacto antenas circulação coração: viva (...). funções-relações gráfico-fonéticas (“fatores de proximidade e semelhança”) e o uso substantivo do espaço como elemento de composição entretêm uma dialética simultânea de olho e fôlego, que, aliada à síntese ideográfica do significado, cria uma nova totalidade sensível “verbivocovisual”, de modo a justapor palavras e experiência num colamento fenomenológico, antes impossível.

O texto de Haroldo de Campos se abre com a proposição de uma nova arte:

uma arte – não q presente – mas presentifique

o OBJETO

uma arte inobjetiva? não

: OBJETAL

quando o OBJETO mentado não é o OBJETO expresso, a expressão tem uma cárie

LOGO:

Falidos os meios tradicionais de ataque ao OBJETO

(língua de uso cotidiano ou de convenção literária)

um(a) novo(a) meio(língua) de ataque direto à

medula desse

OBJETO

POESIA CONCRETA: atualização “verbivocovisual”

do

OBJETO virtual

DADOS:

a palavra tem uma dimensão GRÁFICO-ESPACIAL  
uma dimensão ACÚSTICO-ORAL  
uma dimensão CONTEUDÍSTICA  
agindo sobre os comandos da palavra nessas  
3 dimensões 3

Essa nova arte, a poesia concreta, exigiria, segundo Haroldo:

uma ótica, uma acústica,  
uma sintaxe, morfologia e léxico  
(revisados a partir do próprio fonema)  
NOVOS

Haroldo expõe em seguida o “elenco de autores culturmologicamente atuantes no momento histórico”, o mesmo dos primeiros artigos, e afirma que a poesia concreta é uma:

poesia posicionada no mirante culturmológico ao lado da  
PINTURA CONCRETA  
MÚSICA CONCRETA  
guardando as diferenças relativas mas – não se trata da miragem  
da obra de arte total – compreendendo as necessidades comuns à  
expressão artística  
CONTEMPORÂNEA

Finalmente, ele apresenta o:

PROGRAMA:

o POEMA CONCRETO aspira a ser: composição de elementos básicos da linguagem, organizados ótico-acusticamente no espaço gráfico por fatores de proximidade e semelhança, como uma espécie de ideograma para uma dada emoção, visando à apresentação direta – presentificação do objeto.

a POESIA CONCRETA é a linguagem adequada à mente criativa contemporânea  
permite a comunicação em seu grau + rápido  
prefigura para o poema uma reintegração na vida cotidiana semelhante à q o  
BAUHAUS propiciou às artes visuais: quer como veículo de propaganda comercial

(jornais, cartazes, TV, cinema, etc.), quer como objeto de pura fruição (funcionando na arquitetura, p. ex.), com campo de possibilidades análogo ao do objeto plástico substitui o mágico, o místico, e o *maudit* pelo ÚTIL  
TENSÃO para um novo mundo de formas

VETOR

para

o

FUTURO

Assim, as inúmeras transformações que o movimento concretista efetua na linguagem poética revelam-se também como tentativas de se apreenderem as profundas mudanças de percepção e sensibilidade que a experiência nos grandes centros urbanos provoca. Não no sentido da simples eleição de temas e problemas designadores dessas mudanças, mas do desejo de apresentá-los nos próprios modos de formar a linguagem. O verso, principal elemento da poética anterior à poesia concreta, é duramente atacado, sendo desarticulado por meio de várias técnicas de fragmentação de palavras, idéias, frases. “O poema deixa de expressar e **representar** um universo de sentimentos e emoções exteriores a ele, para **presentificar** uma realidade viva e autônoma (‘verbi-voco-visual’) – a realidade em si do poema. São as três dimensões da palavra (semântica, sonora e gráfica) projetadas no espaço em branco da página, em busca de uma sintaxe espacio-temporal”. Os poetas concretos procuram estabelecer novas relações que visam a impedir a leitura linear, colocando a poesia à altura da sensibilidade de nossa época. As exigências da vida moderna solicitam uma comunicação rápida e eficiente. A forma concreta utiliza técnicas e recursos dos meios de comunicação modernos (jornal, propaganda, cinema, cartaz), incorporando, desse modo, “o sempre dizer da poesia a um **como** dizer de uma época”.

O manifesto de Pignatari permitirá levar mais adianta essas observações:

o verso: crise. obriga o leitor de manchetes (simultaneidade) a uma atitude postiça. não consegue libertar-se dos liames lógicos da linguagem: ao tentar fazê-lo, discursa adjetivos. não dá mais conta do espaço como condição de nova realidade rítmica, utilizando-o apenas como veículo passivo, lombar, e não como elemento relacional de estrutura. anti-econômico, não se concentra, não se comunica rapidamente. destruiu-se na dialética da necessidade e uso históricos. este é apenas o golpe de misericórdia da consciência crítica: o primeiro já fora dado, de fato, por mallarmé, há 60 anos atrás – §un coup de dés§ (...).

uma arte geral da linguagem. propaganda, imprensa, rádio, televisão, cinema. uma arte popular.

a importância do olho na comunicação mais rápida: desde os anúncios luminosos até às histórias em quadrinhos. a necessidade do movimento. a estrutura dinâmica. o ideograma como idéia básica (...).

contra a poesia de expressão, subjetiva. por uma poesia de criação, objetiva. concreta, substantiva. A idéia dos inventores, de Ezra Pound.

\*\*\*

Em 1961, no Congresso de Assis, Décio Pignatari anuncia o “salto participante” da poesia concreta. Para Franchetti, “*bibliograficamente*, pode-se datar de pouco antes o ‘pulo da onça’: por volta de 60, Décio Pignatari e Haroldo de Campos começam a citar Marx e Engels nos seus trabalhos”. Ele assinala, no entanto, que o “salto participante” é de importância quase que exclusivamente teórica. Com efeito, na sua comunicação ao Congresso de Assis, dizia Pignatari: “A poesia concreta vai dar só tem de dar, o pulo (...). Quando – e quem – não se sabe. Nem se será percebido, numa sociedade onde a poesia, sobre ser gratuita, é clandestina (...)”. Assim, não se trata de dar um pulo para a participação social no sentido de alterar a forma ou o lugar de atuação da poesia concreta, com o objetivo de atingir uma faixa mais ampla de leitores.

Contrapondo-se às tendências nacionalistas de “arte popular revolucionária” como, por exemplo, a proposta dos Centros Populares de Cultura, Haroldo atribui à poesia concreta um nacionalismo crítico, a partir da articulação entre o dado nacional e o dado universal.

Assim, no campo da arte (desculpem-me os licônes da sacralidade artística, se se confronte aqui, mais uma vez, o produto poético com a máquina), é possível reelaborar criticamente, numa situação nacional, o dado técnico e a informação universal, cuja universalidade não mais poderá ser definida com a necessária abrangência sem tomar conhecimento dessa contribuição nacional inovadora.

O esforço de Haroldo é no sentido de “transformar o que poderia ser visto como uma consideração quase exclusiva da literatura européia e norte-americana – e, portanto, como não participação na realidade nacional – em assimilação crítica das obras dessas

literaturas em função de uma expressão poética nacional”. Ele procura, desta forma, justificar um projeto que começava a ser questionado numa época de grande agitação política, em que se falava muito na “função revolucionária” da arte.

\*\*\*

Para uma melhor compreensão da poesia concreta, é importante ainda determinar o ambiente em que ela surgiu, sendo inevitável, neste sentido, que se fale em “geração de 45”. A respeito de sua poesia, Hernâni Cidade diz: “Eram graves na escolha e tratamento dos temas, e se bem conservando-se fora da regularidade parnasiana, quanto às medidas métricas e estróficas, curavam com certo esmero da forma”. Manuel Bandeira declarou: “de um modo geral, são de expressão pouco acessível, sobretudo pelo insólito de suas imagens”. Por sua vez, Afrânio Coutinho acredita que: “com a geração de 45, a poesia aprofunda a depuração formal, regressando a certas disciplinas quebradas pela revolta de 22, restaurando a severidade da linguagem e dos temas, policiando a emoção por um esforço de objetivismo e intelectualismo, e restabelecendo alguns gêneros fixos, como o soneto e a ode”. Tem-se, desse modo, na ligação com o parnasianismo e na expressão pouco acessível, o lugar-comum a respeito de 45. Essa preocupação maior com a forma e o tratamento rigoroso do verbo, no entanto, corresponde a uma característica geral da fase, marcada por uma intensa divisão do trabalho intelectual, em função da modificação e ampliação do público. Ao mesmo tempo, com o fim do Estado Novo, ocorre um processo de industrialização mais acelerado, transformações políticas e sociais, efervescência cultural. Havia um forte desenvolvimento dos meios de comunicação. Defendendo um rigor esteticista de timbre classicizante, a geração de 45 provocava um descompasso entre a poesia e os acontecimentos. Assim, nascia a idéia de que se estava chegando a um novo tempo e de que a tradição ou os procedimentos tradicionais de produção literária não forneciam muitas garantias de adaptação a essa nova era. De fato, no Congresso Internacional de Escritores, realizado durante as comemorações do IV centenário da cidade de São Paulo, observa-se uma grande ênfase à necessidade de renovação literária e uma recusa à poética de 45. João Cabral de Melo Neto advertia, com efeito, que os poetas modernos não haviam conseguido criar novos tipos poemáticos capazes de estabelecer maior comunicação com o homem moderno e não haviam aproveitado os novos meios de

comunicação, como o rádio, o cinema e a televisão, atribuindo, assim, aos poetas grande parte da responsabilidade pelo “abismo que separa hoje em dia o poeta de seu leitor”. Desse modo, se a geração de 45 correspondia à autonomização da literatura, ela foi logo superada por não levar em conta uma outra determinação do momento, a indústria cultural, que exigia alterações no modo de compreender a produção da cultura erudita, devido à criação de novos hábitos e novas opções culturais.

## **II. Análises e Interpretações**

Examinando as diferentes abordagens possíveis no tocante à análise de obras literárias, Pierre Bourdieu opõe as explicações externas e as interpretações internas ou formais. No primeiro caso, as obras culturais são vistas como formas puras, intemporais, exigindo uma leitura puramente interna que exclui qualquer espécie de referência, vista como redutora, às determinações históricas ou funções sociais. A análise externa pensa a relação entre o mundo social e as obras culturais a partir do reflexo, ligando diretamente as obras às características sociais dos autores ou dos grupos considerados seus destinatários. Através de uma espécie de “curto-circuito”, essa abordagem faria desaparecer a lógica própria do espaço de produção artística.

Assim, com a proposta de romper com “essas diferentes maneiras de ignorar a produção ela mesma”, a sociologia das obras vista por Bourdieu toma como objeto o campo de produção cultural, dotado de suas próprias tradições, de suas próprias leis de funcionamento e de recrutamento, de sua própria história. O objeto próprio da sociologia das obras culturais não é, deste modo, nem o artista singular, nem a relação entre o artista e esse ou aquele grupo social concebido seja como princípio determinante, seja como causa final da produção artística (demanda), a história dos conteúdos e das formas estando diretamente ligada à história dos grupos dominantes e de suas lutas pela dominação. Para Bourdieu, a sociologia não pode, com efeito, compreender a obra de arte, principalmente sua singularidade, quando ela toma por objeto um autor e uma obra num estado isolado, devendo, ao invés disso, considerar o conjunto das relações entre o artista e os outros artistas, e o conjunto dos agentes envolvidos na produção literária.

O microcosmos social no qual se produzem as obras é um espaço estruturado de posições (ou de postos) que constituem objetos de luta entre o novo que está entrando e

que tenta forçar o direito de entrada, e o dominante que detém o monopólio e tenta afastar a concorrência. Para se compreender o que se passa nesse microcosmos é preciso situar cada agente ou cada instituição nas suas relações objetivas com todos os outros. Com efeito, o motor da mudança das obras culturais reside nas lutas entre os agentes que, em função de sua posição no campo, ligada ao seu capital específico, têm interesse na conservação ou na subversão da relação de forças instituída no campo de produção. As estratégias dos agentes e das instituições que estão engajados nas lutas literárias, ou seja, suas tomadas de posição, dependem, de um lado, da posição que eles ocupam na estrutura do campo, ou seja, na distribuição do capital simbólico específico, e que, pela mediação das disposições constitutivas do seu *habitus*, os inclina a conservar ou a transformar a estrutura dessa distribuição. De outro lado, essas estratégias dependem também do estado do sistema de possibilidades que se encontram oferecidas pela história, e que determinam o que é possível e impossível fazer ou pensar num momento dado do tempo num campo determinado.

Para Bourdieu, não há nenhuma determinação mecânica na relação que se estabelece entre as posições e as tomadas de posições: cada produtor elabora seu próprio projeto de criação em função da percepção das possibilidades disponíveis que lhe asseguram as categorias de percepção e de apreciação inscritas no seu *habitus* por uma certa trajetória, e em função também dos interesses associados à sua posição no campo, que o levam a ir em direção às possibilidades mais estabelecidas ou em direção aos possíveis mais novos (e até mesmo em direção a possibilidades que têm que ser inteiramente criadas). Bourdieu ressalta que o princípio das estratégias literárias não é o cálculo cínico, a procura consciente da maximização do lucro específico, mas uma relação inconsciente entre um *habitus* e um campo: “o *habitus*, sistema de disposições adquiridas pela aprendizagem implícita ou explícita que funciona como um sistema de esquemas geradores, é gerador de estratégias que podem ser objetivamente afins aos interesses objetivos de seus autores sem terem sido expressamente concebidas para este fim”.

Bourdieu acredita que a teoria dos campos permite conservar todas as exigências das abordagens internalistas e externalistas, estabelecendo a existência de uma relação inteligível entre as tomadas de posição (as escolhas entre os possíveis) e as posições no campo literário. Se o primeiro método de análise confere às obras literárias um grau de autonomia absoluto, considerando-as independentes de quaisquer condicionamentos externos, que não teriam, desse modo, um papel relevante como elemento de compreensão,

a segunda visão retira de forma quase total a autonomia da obra, na medida em subordina o escritor às coerções de um meio ou às demandas diretas de uma clientela. Para Bourdieu, é o espaço dos possíveis que faz com que os produtores de uma época estejam situados e datados e, ao mesmo tempo, relativamente autônomos em relação às determinações diretas do ambiente econômico e social. Esse espaço dos possíveis, que é produto de uma acumulação histórica e transcende os agentes individuais, funciona como um sistema de referências comum em relação ao qual se encontram definidos, objetivamente, todos os que entram no campo. Assim, é a história que, ao definir os meios e os limites do pensável, faz com que aquilo que se passa no campo jamais seja o reflexo direto das coerções ou demandas externas, mas “uma expressão simbólica, refratada pela lógica total própria do campo”. A história que existe depositada na própria estrutura do campo e também nos *habitus* dos agentes é o “prisma” que se interpõe entre o mundo exterior ao campo e a obra literária, fazendo com que todos os acontecimentos exteriores sofram uma verdadeira refração. Os determinantes externos só podem de fato se exercer através do intermediário das transformações da estrutura do campo que deles resultam. Assim, a autonomia da obra e do escritor é na verdade a autonomia desse espaço de lutas constituído pelo campo, instituindo-se progressivamente, e sob certas condições, ao longo da história. Com efeito, tendo origem em sua própria estrutura, as mudanças que ocorrem no campo de produção são em grande parte independentes das transformações externas que podem parecer determiná-las. É a luta entre os possuidores e os pretendentes que faz a história do campo. Neste sentido, a tensão entre as posições, que é constitutiva da estrutura do campo, é também o que determina sua mudança. No entanto, a autonomia do campo de produção é uma autonomia parcial, o resultado destas lutas nunca sendo completamente independente de fatores externos.

Assim, é possível identificar as estratégias geradas pelos poetas concretos no sentido de se inserir no campo da literatura, de instaurar e legitimar o novo. A visão da história literária que se destaca do conjunto de textos teóricos produzidos em função da poesia concreta constitui um primeiro elemento a ser considerado. De fato, concebendo-a, como foi visto, como um processo de transformação universal dotado de uma direção e baseado no acúmulo de informações, esses textos tratam de criar uma tradição de que a poesia concreta não só seria parte, mas também o último elo, a consequência mais ou menos lógica. A história era tomada como uma série de profecias, realizações, revelações e indícios do

que estava por vir, a poesia concreta sendo vista como a totalização da linha evolutiva começada com Mallarmé. Essa maneira de conceber a história literária demonstra também de que forma os poetas concretos procuram, a partir das posições estéticas disponíveis no campo dos possíveis, afirmar seu ponto de vista e criar um novo possível. De fato, uma das propriedades mais fundamentais do campo reside precisamente no fato de que os atos e produtos que aí têm origem trazem, pelo conhecimento prático das regras do jogo que é exigido dos recém-chegados, a referência prática (às vezes explícita, como é o caso aqui) à história do campo. Ao mesmo tempo em que buscam valorizar um elenco de determinados autores, tidos como precursores do movimento concretista, os poetas concretos se posicionam fortemente contra a poesia que se fazia então. O termo “Noigandres”, por exemplo, que batizou a revista na qual os poetas de São Paulo publicavam seus textos e poesias, significa “antídoto do tédio”, representando uma reação contra o subjetivismo formalista e o ideário classicizante da geração de 45. Assim, a lógica da luta no campo faz com que cada grupo se imponha a medida em que se opõe. Situado, ele não pode não se situar, se distinguir, e isso mesmo sem qualquer busca consciente de distinção.

Ligada a essa reação contra a poética dominante, outra maneira de legitimar a poesia concreta, apresentando a necessidade de renovação poética, foi afirmar a modernidade do seu projeto, indicada pela afirmação de que a poesia concreta se colocava na ponta de uma linha evolutiva da literatura ocidental, mas também pelo argumento segundo o qual a poesia concreta permitia a reintegração do poema na vida cotidiana, através de sua integração aos *mass media*. Para mostrar que o projeto da nova poesia era viável, era preciso mostrar, concretamente, que os procedimentos e objetivos apresentados por ele eram culturalmente válidos. Tratava-se, em primeiro lugar, de filiar a poesia a uma tradição erudita e respeitável, mostrando que ela correspondia efetivamente a essa tradição. Em segundo, procurava-se assimilar o maior número de nomes reconhecidos nos mais diversos campos de conhecimento ao projeto de poesia concreta. O procedimento da citação desenfreada tinha também um objetivo didático, na medida em que visava fornecer ao público um substrato referencial básico para a leitura de sua obra. Considerando a obra cultural como um “sistema simbólico de comunicação inter-humana”, Antônio Cândido atribui, de fato, importância fundamental à relação autor-público, na medida em que este dá sentido e realidade à obra e sem ele o autor não se realiza.

Assim, para a constituição do projeto da poesia concreta foi também fundamental a

influência de fatores externos, na medida em que, desejando importar novas disposições e impor novas posições, os poetas concretos puderam encontrar um apoio fora do campo, em públicos novos cujas demandas são ao mesmo tempo expressas e produzidas por eles. Com efeito, observa-se, em fins do Estado Novo, além de um crescimento da produção de livros, a criação de inúmeros instrumentos de divulgação e conservação da cultura: em 1945 se realiza o I Congresso de Escritores Brasileiros; em 47 é criado o Museu de Arte de São Paulo; em 48, a Escola de Arte Dramatical, o Teatro Brasileiro de Comédia e Museu de Arte Moderna de São Paulo; em 49, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a Escola Superior de Guerra; em 51 é realizada a primeira Bienal e fundado o Conselho Nacional de Pesquisa; em 54 se realiza em São Paulo um Congresso Internacional de Escritores e se realizam os Encontros Intelectuais da Unesco; e em 1956 surgem a *Revista do Livro* e os suplementos literários de *O Estado de São Paulo* e do *Jornal do Brasil*. Entre 1945 e 1956 é também criado um grande número de escolas de nível superior (principalmente de faculdades de Letras e Ciências Humanas), indicando que se formava um público novo e heterogêneo. Em função do aumento do mercado potencial para a produção erudita, processava-se uma intensa divisão do trabalho intelectual que teve como consequência a autonomização da literatura em relação às outras ciências humanas. Com efeito, pela influência que o pensamento positivista exerceu na formação de nossa literatura, privilegiando valores ligados ao paradigma da objetividade e da racionalidade, ao invés da imaginação e invenção, os romancistas brasileiros sempre exerceram também o papel de sociólogos, com a missão de retratar a realidade social da forma mais fiel possível. A formação de um campo específico das ciências sociais e da modificação e ampliação do público vai favorecer a formação de padrões literários mais puros, exigentes e voltados para a consideração dos problemas estéticos, não mais sociais e históricos. Para Bourdieu, as divisões internas do campo de produção, reproduzindo-se numa oferta automaticamente diferenciada, vai ao encontro das demandas automaticamente diferenciadas das diferentes categorias de consumidores. Assim, a correspondência que se estabelece objetivamente entre o produtor e seu público não é o produto de uma busca consciente de ajustamento, de concessões calculadas às demandas do público, resultando essencialmente da homologia entre o espaço de produção (o campo literário) e o campo dos consumidores (o campo da classe dominante).



## **Bibliografia**

- Bosi**, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- Bourdieu**, Pierre. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Raisons Pratiques*. Paris: Editions du Seuil, 1994.
- Brasil**, Assis. *A Nova Literatura*. Vol. II – *A Poesia*. Rio de Janeiro: Ed. Americana, 1973.
- Campos**, Augusto de. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- Candido**, Antonio, *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1965.
- Dantas**, Vinicius; Simon, Iumna Maria. *Poesia Concreta: literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- Franchetti**, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1982.
- Velloso**, Mônica Pimenta. *A Literatura como espelho da nação*. Estudos Históricos, 1988/2.

