

A FORMAÇÃO ARTÍSTICA DOS POETAS DO CONCRETISMO PAULISTA

Luis Fernando Silva Sandes

Resumo: O artigo se dedica a estudar as especificidades da formação artística dos três poetas do concretismo paulista, que, embora compartilhasse de aspectos em comum com os artistas visuais concretistas, contou com particularidades. Essas particularidades se apresentaram em redutos por eles frequentados e por suas carreiras profissionais. Na introdução, apresenta-se o concretismo paulista globalmente. Após, apresentam-se as ferramentas teórico-metodológicas: o método da biografia coletiva e os conceitos sociológicos de campo e de geração. Na sequência, discutem-se os redutos mais e menos formais que foram importantes para a formação desse trio. As considerações finais apontam para a relevância das relações internas ao trio e da frequência de redutos mais e menos consolidados. Também apontam novos caminhos de pesquisa.

Palavras-chave: formação artística; concretismo paulista; poesia concreta; método da biografia coletiva; sociologia da arte.

Abstract: The paper aims at studying the particularities of the artistic formation of the three poets of the concrete art of Sao Paulo city. Although they shared commonalities with the concrete visual artists, they had some particularities, which were the places they attended and their professional careers, besides the artistic ones. In introduction, the concrete art of Sao Paulo is presented as a whole. Then, the theoretical and methodological tools are shown: collective biography method and the sociological concepts of field and generation. Subsequently, the places more or less formals that were important for the formation of that trio are discussed. The final remarks point out the relevance of the internal relations of the trio and the attendance of more or less established places. New research pathways are also pointed out.

Keywords: artistic formation; concrete art in Sao Paulo; concrete poetry; collective biography method; sociology of art.

1. Introdução

A vanguarda da arte concreta em São Paulo surgiu à luz pública no início dos anos 1950, mais precisamente na exposição Ruptura, que ocorreu no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) em dezembro de 1952, em sua primeira sede, na rua Sete de Abril, no centro da cidade de São Paulo¹. Quatro anos depois, surgiu a

¹ Há duas possibilidades de quando os poetas e os artistas plásticos se conheceram. A primeira diz que os grupos se encontraram na exposição Ruptura e a outra diz que foi depois do lançamento da primeira edição de *Noigandres*, provavelmente na então Biblioteca Pública Municipal de São Paulo.

poesia concreta, na segunda edição da revista-livro *Noigandres*, com a produção de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, que ficariam conhecidos como o trio Noigandres.

Embora a produção plástica e a produção poética do concretismo paulista tenham surgido em momentos diferentes, os artistas visuais e os poetas estiveram intensamente ligados em ideias artísticas e em sociabilidade. Não à toa, um dos fatores que levou ao surgimento da poesia concreta foi a aproximação desses três poetas com Waldemar Cordeiro, muitas vezes tido como o rigoroso líder do grupo de artistas visuais².

O grupo concretista paulista foi composto de quinze artistas — doze artistas visuais e três poetas, sendo que nenhum deles teve atuação nos dois campos. Os artistas visuais foram Alexandre Wollner, Anatol Wladyslaw, Antônio Maluf, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Judith Lauand, Hermelindo Fiaminghi, Haroldo de Campos, Geraldo de Barros, Leopold Haar, Luiz Sacilotto, Maurício Nogueira Lima e Waldemar Cordeiro. Os poetas foram os do trio Noigandres. Os artistas visuais estiveram ligados ao manifesto Ruptura, exceto Antônio Maluf — que não se filiou ao Ruptura, apesar de dele ser próximo. O manifesto foi divulgado como o convite da exposição no MAM-SP, sendo que sete o assinaram no primeiro momento.

Considerando-se que há certas diferenças entre a formação artística e literária dos poetas em relação aos demais artistas, é possível estudá-los separadamente neste tópico. Porém, entende-se que o estudo dos poetas e artistas visuais concretistas deve ser preferencialmente feito em conjunto, dada as intensas proximidade e trocas

² Apesar de ser considerado pelos artistas concretos, pela crítica da época e pelos historiadores da arte posteriores como muito rigoroso e rígido em suas ideias e práticas artísticas, é, ao se analisar sua produção artística dos anos 1960 em diante, notória a flexibilidade e a renovação do artista, que passa, entre outros, por uma *pop art* e por uma arte ligada à tecnologia.

entre eles^{3,4}. Há aspectos importantes em comum a ambos os grupos de artistas, que serão discutidos a seguir.

O principal desses aspectos diz respeito à existência de dois polos da formação artística de poetas e artistas visuais do concretismo paulista, segundo estudo empenhado em estudar a formação artística dos artistas visuais e poetas concretistas (SANDES, 2021). Enquanto o polo mais formal foi composto por, entre outros, escolas de arte, ateliês de professores e escolas profissionalizantes, o polo menos formal envolveu lugares de socialização recentes e informais, tais como o MAM, o Museu de Arte de São Paulo (Masp) — ambos fundados em fins dos anos 1940 —, a Seção de Arte da Biblioteca Municipal — atual Sala Sérgio Milliet da Biblioteca Mário de Andrade, fundada em 1945 — e bares e cantinas, sempre na capital de São Paulo. O polo não formal foi mais importante para a formação desses artistas, pois os ambientes já existentes não davam espaço para o surgimento de ideias e práticas inovadoras como as concretistas. (SANDES, 2021).

Outro aspecto digno de nota é que tanto poetas como artistas visuais concretistas não tinham público consumidor. Como apontou o pioneiro colecionador de arte plástica concreta brasileira Adolpho Leirner, industrial de família com antigas relações com o mundo das artes, “não havia mercado na época, e a produção deles foi muito pequena” (SANDES, 2017c, p. 313). Um desses artistas, o húngaro Kazmer Féjer, que construía esculturas com plexiglass, material acrílico bastante caro, desmontava suas obras para reutilizar o material em novas obras (BANDEIRA, 2017). Nota-se, assim, que esses artistas visuais, embora não fossem amadores, não tinham em sua produção artística fonte de renda, ao menos na década de 1950, momento em que o

3 Uma dedicatória, datada de novembro de 1955, dá concretude a esse contato e indica que ele se deu pelo menos desde 1952. É a de Décio Pignatari em *Noigandres 1* ao então pintor, e mais tarde designer, Alexandre Wollner, que subscreveu o Manifesto Ruptura no primeiro momento. Também foi assinada por Augusto e Haroldo de Campos. Pignatari menciona a possibilidade de que os poemas passem a ter outra denominação, indica que o recipiente veja o número dois da revista-livro para que veja “coisas novas, propriamente” e pede que compartilhe o exemplar com Almyr — já que não tem mais exemplares, tal como com o número dois do periódico. (BANDEIRA, 2002, p. 64). Almyr, que aparece sem sobrenome, deve ser, em verdade — uma vez que o local de assinatura é Munique, na Alemanha — Almir Mavignier, artista brasileiro que estudou em Ulm e se radicou na Alemanha, atuando como pintor e designer gráfico.

4 A proximidade entre os dois grupos de artistas culminaria na Exposição Nacional de Arte Concreta (ENAC), que aconteceu em 1956 no MAM-SP e em 1957 no MAM-RJ. Ainda que houvesse planos de uma segunda edição da mostra, ela não aconteceu. Assim, houve uma única exposição que pôs lado a lado artistas visuais e poetas. Para mais, cf. MAMMÌ, 2006.

movimento existiu de fato — posteriormente, cada artista seguiu um caminho estético próprio.

A produção poética do trio Noigandres tinha, por sua vez, circulação restrita. As tiragens de *Noigandres* variavam entre cem e mil exemplares, sendo que seu segundo número, que foi publicado em dezembro de 1955 e que efetivamente se lançou à poesia concreta, teve cem cópias. A revista-livro, que tinha distribuição precária, era publicada mediante cotização do trio, sendo que era mais doada a amigos do que vendida ao público geral. Mesmo quando houve envolvimento de empresa especializada, a distribuição deixou a desejar, já que os volumes eram colocados em consignação em umas poucas livrarias. Praticamente não havia retorno financeiro. (KHOURI, 2006, p.24). Segundo Pignatari, tudo o que foi publicado pelo trio Noigandres, não importa em que meio, foi autofinanciado até 1977, ano em que saiu a primeira edição comercial de *Poesia pois é poesia* de Pignatari pela editora Duas Cidades — a de *Viva vaia* de Augusto de Campos saiu pela mesma casa editorial em 1979 (FERREIRA; VASCONCELLOS, 1990, p. 329-330). Assim, vê-se que a produção poética concreta também ficou à margem de um público consumidor, ainda que tenha, desde sua primeira publicação, agitado os meios artístico e intelectual.

Este artigo se dedica a analisar a formação artística dos poetas concretistas. Isto é, estuda-se, principalmente, quais os ambientes de socialização que mais importaram no tocante à formação do trio Noigandres como poetas concretos. Esse processo de formação se iniciou antes da década de 1950. Este artigo se insere na esteira da produção do autor, que dedicou seu mestrado a estudar a sociabilidade do concretismo paulista em seus anos de coesão (1952-1959) e os desdobramentos de inserção dos quinze artistas, visuais e poetas, em exposições e coleções que retomaram o movimento nas décadas seguintes (SANDES, 2018a)⁵.

5 Houve também outras produções relacionadas a essa temática. Sandes (2017a) buscou identificar a permanência da produção extra-artística dos artistas visuais concretistas, que fazia parte dos objetivos deles, isto é, ir além da produção de objetos de arte e produzir também objetos utilizáveis no dia a dia. Sandes (2019) enfocou os desdobramentos posteriores do concretismo, isto é, como se deu a sua afirmação, mediante participação em coleções e em exposições, no Brasil e no exterior, após o momento em que agiu coesamente enquanto movimento. Sandes (2017b) partiu de uma orquestração entre a produção bibliográfica sobre o concretismo paulista e entrevistas realizadas com indivíduos relevantes para esse movimento, ainda que não tenham necessariamente feito parte do grupo de quinze artistas. Teve como objetivo ocupar pontos cegos da literatura, além de registrar importantes pontos de vista dos artistas. Três das entrevistas empregadas no artigo foram publicadas: as com Adolpho Leirner, Almir Mavignier e Ferreira Gullar (respectivamente, SANDES, 2017c, SANDES, 2017d, SANDES, 2018b). Por fim, Sandes (2021) entendeu que a formação artística dos envolvidos no

O objetivo deste artigo é examinar e esclarecer como se deu a sociabilidade que formou artisticamente Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos como poetas concretos. O argumento é que a formação dos poetas concretos foi consideravelmente distinta da dos artistas visuais, dadas suas origens sociais diferentes. O método principal é o da biografia coletiva segundo o historiador Christophe Charle (2006), associado aos conceitos sociológicos de campo de Pierre Bourdieu (2010) e de geração de Karl Mannheim ([1986]) — os três compõem as ferramentas teórico-metodológicas, que são detalhadas a seguir. As fontes são entrevistas — ao autor ou a outros —, artigos acadêmicos, dissertações de mestrado, teses de doutorado, bibliografia de sociologia e de história e bibliografia básica sobre o concretismo paulista.

1.1. Ferramentas teórico-metodológicas

São três as ferramentas teórico-metodológicas que sustentam este texto. A primeira é o método da biografia coletiva, segundo as concepções do historiador francês Christophe Charle (2006). Esse método, que é flexível, tem significativo uso quando se estudam elites (HEINZ, 2006, p. 6). O grupo concreto é entendido aqui como elite, pois trata-se de vanguarda artística. Esse método é uma importante maneira de se fazer sociologia do passado, já que auxilia identificar as dinâmicas internas a grupos sociais e entre diferentes grupos (CHARLE, 2006, p. 48). Neste caso, os grupos são as principais e diferentes tendências da arte brasileira em meados do século passado.

A segunda são os conceitos de geração do sociólogo húngaro Karl Mannheim ([1986]). Para esse autor, esses conceitos são “indispensáveis para uma compreensão da estrutura dos movimentos sociais e intelectuais” (MANNHEIM, [1986], p. 129). Para esse autor, as gerações se subdividem em quatro: localização de geração, geração real, unidade de geração e grupo concreto, listados em um grau crescente de concretude. Localização de geração se restringe aos critérios temporais e biológicos. Geração real implica em os indivíduos se localizarem num mesmo processo histórico-social. Unidade de geração se baseia em polarização e antagonismo — um exemplo

concretismo se dividia em dois polos: um mais formal e outro menos formal, sendo que este teve contribuição maior para essa formação.

atinente a este artigo se refere às unidades de geração de meados do século XX: geometrizar e da abstração geométrica, figuração e abstração informal (SANDES, 2018a, p. 28)⁶. Grupo concreto é aquele em que os indivíduos se conhecem e convivem proximamente — exemplos são o Grupo Ruptura e o trio Noigandres.

Por fim, há o conceito de campo de acordo com o sociólogo francês Pierre Bourdieu (2010). Em sua visão, campo é um espaço social relativamente autônomo a outras instâncias que define suas próprias regras de funcionamento e que funciona em torno de uma aposta que lhe é própria — no campo artístico a aposta é o reconhecimento. Ocorrem movimentos, ou, mais precisamente, lutas simbólicas que buscam ou conservar ou transformar a estrutura do campo. É importante destacar que as contribuições desse sociólogo dão maior concretude ao conceito de geração de Mannheim, exposto acima.

1.2. A formação artística dos poetas do concretismo paulista

Tal qual a dos artistas visuais concretos de São Paulo, a formação artística dos poetas pode ser dividida em dois polos, um mais formal e outro menos. Ambos os grupos eram estreitamente próximos, o que levava a frequentar diversos dos mesmos ambientes. Além desses redutos em comum, serão estudados, neste item, locais com importância específica para os poetas.

No tocante aos ambientes frequentados por tanto artistas visuais como poetas, há a Biblioteca Pública Municipal de São Paulo, a Bienal Internacional de Arte de São Paulo, o Masp, o MAM-SP, a cantina Treze de Maio (localizada no bairro do Bexiga) e, possivelmente, outros.

Já os ambientes frequentados apenas ou prioritariamente pelos poetas concretos, com importância específica para eles enquanto artistas das letras, foram livrarias no

⁶ As chamadas arte do louco e *naïf* não entram em tela aqui, pois não são significativas com o ferramental empregado, já que não compunham uma unidade geração, tendo-se em vista que eram processos mais pontuais no país. É certo, contudo, que há autores que reveem essa questão e que dão centralidade à arte do louco — em especial o que se desenvolveu no hospital psiquiátrico Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro —, ao entenderem que, principalmente, a origem da arte concreta carioca esteve imbricada com a arte ali produzida (cf. BÔAS, 2008; BÔAS, 2014). No tocante a São Paulo, a mesma autora afirmou que "[...] a discussão sobre arte e loucura nem de longe teve a dimensão que alcançou no Rio, no que concerne ao surgimento do concretismo" (BÔAS, 2014, s.p.)

centro da capital, o Colégio São Bento, o Instituto de Arquitetos do Brasil, a residência da família Campos e a Escola Livre de Música da Pró-Arte, que são discutidos abaixo. Além disso, discute-se as carreiras profissionais dos poetas além das artes. Antes, é necessário discutir a formação escolar e acadêmica obtida pelos poetas do trio Noigandres. Para tanto, é importante abordar como os três se conheceram e começaram a se relacionar.

Há múltiplas versões de como os futuros membros do trio se conheceram. Uma, segundo Haroldo de Campos, diz que amizade entre Haroldo de Campos e Décio Pignatari surgiu provavelmente em 1948, quando estudavam na Faculdade de Direito do Largo do São Francisco, no centro da cidade. Segundo informações de Haroldo de Campos, foi motivado pela publicação de um poema de Pignatari, intitulado *O lobisomem*, no diário *Estado de São Paulo* por Sérgio Milliet. Esse texto atraiu sua atenção e a de Augusto e motivou que eles buscassem conhecer Pignatari na faculdade. Ambos viam Pignatari como uma figura destoante do meio poético dominado pela geração de 1945. À essa altura, Pignatari contava com 21 anos, Haroldo, 19, e Augusto, 17. Os dois mais velhos estavam na faculdade, o mais novo terminava o então clássico.

Outra versão, de Augusto de Campos, diz que, em movimento à parte do anterior, o estreitamento de laços de amizade entre Augusto de Campos e Décio Pignatari aconteceu posteriormente, no Departamento de São Paulo do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), inaugurado em 1950 na rua Bento de Freitas, região central.

Uma terceira visão conta que Augusto de Campos conheceu Décio Pignatari em uma mesa redonda que aconteceu por ocasião da Exposição Retrospectiva de Emiliano Di Cavalcanti no IAB, em 1948. Augusto já lera o poema *O lobisomem* de Décio e, depois desse evento, marcou um encontro com ele e seu irmão, numa leiteria na rua Líbero Badaró. (SIMON; DANTAS, 1982, p. 4)

A partir desse encontro, cuja versão mais fidedigna não importa aqui resolver, os três passaram a se encontrar semanalmente aos sábados na casa dos irmãos, em Perdizes, bairro de elite na zona oeste paulistana. Ali, discutiam cinema, artes visuais, música e poesia e ouviam música erudita contemporânea e de vanguarda. Assim, essa residência foi fundamental local de formação artística não formal para o trio.

Os irmãos Campos estudaram no Colégio São Bento, tradicional escola religiosa no centro da cidade, fundada em 1903. Ali, tiveram aulas de línguas como espanhol,

inglês, francês e latim. A escola também conta com um dos teatros mais antigos da cidade, inaugurado quando da fundação da escola. Esse teatro contou com a participação dos irmãos Campos como atores. É nítido que essa escola de ponta, ou de elite, foi fundamental para que os dois tivessem uma base de formação intelectual, que aprofundariam na sequência. Além disso, proveu capital linguístico, que foi base para o aprofundamento do conhecimento de idiomas posteriormente.

As livrarias no centro, embora não se conheçam precisamente quais, foram locais nos quais o trio de poetas se abasteciam de livros, nacionais ou importados. Estes eram adquiridos a preços razoáveis, segundo Haroldo de Campos. É certo, contudo, que se tratava de indivíduo de classe alta, mesmo que estudante com renda limitada, então não necessariamente os livros eram baratos. Além da aquisição, as livrarias na cidade no século XX eram ambientes para a socialização: encontros de frequentadores e conversas entre os clientes e os proprietários, no geral pessoas intelectualizadas.

A Escola Livre de Música da Pró-Arte foi frequentada por, ao menos, Augusto de campos como aluno. Ali, tinha aulas que lhe puseram em contato com teoria musical. Esse contato foi fundamental para o desenvolvimento da poesia concreta em São Paulo, uma vez que a série de poemas em cores *Poetamenos*, de Augusto de Campos, foi influenciada pela *Klangfarbenmelodie* (melodia de timbres, em português; é técnica que atribui uma mesma linha ou melodia musical a vários instrumentos) de Anton Webern (1883-1945), compositor austríaco fundamental da música dodecafônica⁷. Essa série de poemas — que foi apresentada oralmente em 1953, em Teresópolis, em 1955, no Festival Ars Nova, no Teatro Arena, em São Paulo, foi publicada no segundo número de *Noigandres* — foi escrita em 1953 e pode ser considerada o primeiro poema concretista do Brasil. Nela, abandonaram-se os versos e a sintaxe tradicionais e buscou-se estabelecer novas relações gráfico-espaciais com as palavras.

Ainda na seara musical, tem importância a loja de discos Stradivarius, que se situava na avenida Ipiranga e na rua 24 de Maio, onde, pelo menos de 1952, compravam álbuns como o de John Cage, compositor americano, para piano

⁷ À época, a música dodecafônica e o compositor russo Ígor Stravinski eram o novo em termos musicais, segundo Augusto de Campos. E o novo era o que buscavam acompanhar. (FERREIRA; VASCONCELLOS, 1990, p. 320).

preparado, os dois primeiros de Webern e os primeiros de Arnold Schönberg, compositor austríaco, e Edgar Varès, compositor francês.

O contato com essa música foi primordial para o desenvolvimento da teoria e da prática da poesia concreta. A *Teoria da poesia concreta*, publicada em 1975 pela Duas Cidades, já continha textos sustentados em parte pela teoria musical vanguardista.

Também é fundamental abordar as trajetórias profissionais do trio Noigandres, uma vez que suas trajetórias artísticas eram ou são secundárias em termos profissionais, ou de rendimentos. Isto é, embora a atuação artístico-poética lhes fossem e lhe seja (Augusto de Campos) fundamentais e fugissem e fuja do amadorismo, eles exerceram profissões paralelamente, que lhes proviam de recursos financeiros.

Décio Pignatari se dedicou à semiótica e à teoria da comunicação, tendo trabalhado no jornalismo e na educação de nível superior, como professor, em Curitiba, no Paraná. Nunca atuou no Direito, sua área de formação. Haroldo de Campos desenvolveu carreira na área jurídica da Universidade de São Paulo (USP). Augusto de Campos também trilhou carreira na área do Direito, tendo se aposentado como procurador do estado.

Ter essas carreiras em tela é importante para que se tenha o entendimento de que esses artistas estavam inseridos em outros campos e circuitos além do artístico. Ou seja, embora a trajetória de um poeta recorra a um apagamento de outras trajetórias profissionais, elas existem e importam na medida em que lhe impõem restrições e trazem benefícios. Mais concretamente, a profissão limita o tempo dedicado à produção poética e, ao mesmo tempo, é com os valores auferidos nessa profissão que um poeta pode sustentar a publicação de seus livros e a aquisição de insumos (livros, por exemplo).

No âmbito de relações pessoais, cabe notar que:

Décio é amigo de Haroldo que é irmão de Augusto que se casou com Lygia que é irmã de Ronaldo Azeredo que é irmão de Ecila que se casou com José Lino Grünwald que se uniram a Wladimir Dias Pino, Oliveira Bastos, Reynaldo Jardim e Ferreira Gullar que, depois, não quis mais ter nada a ver com a história [...]. (SIMON; DANTAS, 1982, p. 5)

Essa citação extrapola o trio Noigandres, porém é importante, uma vez que mostra relações sociais no geral invisíveis ao consumidor de arte. Essas relações podem não

ser determinantes, mas acabam por abrir ou fechar possibilidades, que levam a certos caminhos de trajetória pessoal e poética.

1.3. Considerações finais

Esta pesquisa demonstra como os poetas do trio Noigandres se formaram não só como poetas mas também como poetas concretistas. As relações internas ao trio foram fundamentais para tanto, já que, além de dois deles serem irmãos muito próximos, ambos os dois ficaram muito juntos de Décio Pignatari. Os três se tornaram um grupo unido que se formava devorando outros idiomas, outras culturas e outras disciplinas artísticas. Essa formação múltipla e transdisciplinar não se limitou às fronteiras e aos redutos tradicionais artísticos da São Paulo que se abria culturalmente. Os artistas se valeram não só dos nascentes locais da arte na cidade, bem como dos locais mais informais, que propiciavam ideias artísticas inovadoras, sendo nisso muitas vezes acompanhados dos artistas visuais concretistas.

Este artigo dá ensejo a novas pesquisas. É necessário que se aprofundem os estudos de certos aspectos da poesia concreta, em especial sob o viés das relações sociais implicadas. Nessa seara, por exemplo, é importante investigar as oposições que foram se constituindo entre, de um lado, a poesia concreta (e a pré-concreta, isto é, a anterior à segunda edição de *Noigandres*) e, de outro, outros agrupamentos de poetas, tais como os da geração de 45. É importante notar que igualmente havia a escolha de certos poetas tomados como antecessores respeitáveis (Oswald de Andrade, por exemplo) e como interlocutores respeitáveis (João Cabral de Melo Neto, por exemplo). É também por meio dessas oposições que grupos de artistas funcionam e se estabelecem no campo artístico. Por fim, é importante entrevistar Augusto de Campos, para que sejam recuperadas suas vivências como poeta concretista em formação entre os anos 1940 e 1950, trazendo, assim, informações indisponíveis na literatura.

2. Referências bibliográficas

- BANDEIRA, João. Grupo Noigandres. In BANDEIRA, João (Org.). *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 63-94.
- _____. *Exposições*. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=XQ_562yVZTQ&feature=emb_logo Acesso em 30 maio 2022.
- BÔAS, Glaucia Villas. A estética da conversão. O ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951). *Tempo Social*, São Paulo, v. 20, n. 2, 2008, p. 197-219.
- _____. Estética de ruptura: o concretismo brasileiro. *VIS*, Brasília, v. 13, n. 1, jan.-jun. 2014, s.p.
- CHARLE, Christophe. A prosopografia ou biografia coletiva: balanço e perspectivas. In: HEINZ, Flávio Madureira (Org.). *Por outra história das elites*. Rio de Janeiro: FGV, 2006, p. 41-54.
- FERREIRA, Claudiney; VASCONCELLOS, Jorge. Um lance de poesia: Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos. In: _____ (Orgs.). *Certas palavras*. São Paulo: Estação Liberdade; Secretaria de Estado de Cultura, 1990, p. 317-364.
- HEINZ, Flávio Madureira. O historiador e as elites — à guisa de introdução. In: _____ (Org.). *Por outra história das elites*. Rio de Janeiro: FGV, 2006, p. 7-16.
- KHOURI, Omar. *Noigandres e Invenção*: revistas porta-vozes da Poesia Concreta. *FACOM*, São Paulo, n. 16, 2º sem. 2006, p. 20-33.
- MAMMÌ, Lorenzo. Concreta '56: a raiz da forma (uma reconstituição da I Exposição Nacional de Arte Concreta). In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Concreta '56: a raiz da forma*. São Paulo, 2006, p. 23-51.
- MANNHEIM, Karl. O problema das gerações. In: _____. *Sociologia do conhecimento*. Porto: Rés, [1986], v. 2, p. 115-174.
- SANDES, Luis. Concretismo paulista: permanências de uma vanguarda dos anos 1950. In: KON, Artur (Org.). *Anais do III Seminário Estética e crítica de arte: As artes entre urgência e inoperância*. São Paulo: FFLCH-USP, 2017a, p. 389-399.
- _____. Concretismo: um balanço entre literatura existente e novas entrevistas. In: ASSIS, Bruna Aparecida Silva de; DURO, Fabriccio Miguel Novelli; PEDROSO, Michelle Borges (Orgs.). *II Encontro de Pesquisas em História da Arte: Caderno de Resumos*. Guarulhos: Unifesp-EFLCH, 2017b, p. 54.

_____. Entrevista com o colecionador de arte Adolpho Leirner. *Brasiliana*, Londres, v. 6, n. 1, Dec. 2017c. Disponível em: <https://tidsskrift.dk/bras/article/view/105523> Acesso em: 26 maio 2022.

_____. Entrevista com o artista teuto-brasileiro Almir Mavignier sobre o concretismo brasileiro. *ARTis ON*, Lisboa, n. 5, 2017. Disponível em: <http://artison.lettras.ulisboa.pt/index.php/ao/issue/view/10/showToc> Acesso em: 10 maio 2022.

_____. *Geração concretista em São Paulo: uma biografia coletiva*. 2018a. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) — Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018a.

_____. Uma conversa com Gullar sobre concretismo e poesia brasileira. *Caiana*, Buenos Aires, 2018b, n. 13, p. 83-96. Disponível em: <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=interview.php&obj=323&vol=13> Acesso em: 26 maio 2022.

_____. Pós-concretismo, o concretismo paulista depois de 1960. In: TOGNON, Marcos; BADAN, Letícia (Orgs.). *Atas do XIII Encontro de História da Arte*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2019, p. 592-596.

_____. Uma análise da formação artística dos concretistas paulistas pelo método da biografia coletiva. *Art&Sensorium*, Curitiba, v. 8, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.33871/23580437.2021.8.1.138-152> Acesso em: 25 maio 2022.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius (Eds.). *Poesia concreta*. São Paulo: Abril Educação, 1982.