

Entendendo o panorama concretista

Desde que comecei minha pesquisa para a tese de doutorado, tive pela primeira vez a oportunidade de apresentar uma comunicação sobre meu trabalho no Congresso Internacional da Abralic de 2023, em Salvador. Comento especialmente sobre isso por que ali o interesse na produção de Wladimir Dias-Pino deixou de ser um assunto de escrutínio silencioso para se tornar um assunto a ser compartilhado. Este ensaio é, portanto, uma tentativa de recuperar a experiência da comunicação em um texto breve em que comento sobre algumas linhas fundamentais de leitura crítica dos poemas processo.

Para isso, abordo o livro *A ave*. Coloco esse livro no holofote dessa discussão. E já comento de antemão sobre sua recepção, pois colocar *A ave* no holofote nunca foi uma preocupação da principal prateleira da crítica de literatura. O livro-objeto de Dias-Pino, publicado em 1956, é tomado descompassadamente por diferentes campos de análise. Aquele mais voltado para se pensar as artes gráficas presta devida homenagem, apontando *A ave* como o primeiro “livro de artista” feito por um brasileiro – e, por isso, precursor de todas as demais invenções da “forma livro” nas artes visuais (Silveira, 2008). No entanto, outro campo, mais voltado para a literatura, ou seja, para a crítica do sentido do discurso literário, parece não considerar *A ave*, com raras indicações sobre o que esse livro inaugura ou provoca. Se pensamos em um panorama que tenha as palavras-chave “poesia” e “livro de artista” inseridas, tenho uma intuição que os *Poemóbiles* de Augusto de Campos e Julio Plaza surgiriam como expoente de destaque, mesmo sendo produzidos quase vinte anos depois de *A ave*.

Essa intuição deixa evidente um dos problemas que tenho enfrentado na pesquisa: ao se considerar a produção do grupo Poema/Processo, em que se insere Wladimir Dias-Pino, a história do concretismo se mostra muito mais plural do que estamos habituados. Nos últimos anos, a visão crítica desse panorama está mudando, sendo até, algumas vezes, receptiva à produção de Dias-Pino e do grupo Poema/Processo. O efeito dessa mudança traz justamente uma perturbação do que entendemos como “concretismo”, tópico da história da literatura

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação Literatura, Cultura e Contemporaneidade, da PUC-Rio e editor assistente no Grupo Editorial Record.

brasileira que passa então a se tornar muito frágil diante de uma definição (ou ainda de um “paideuma”) que resuma sua prática (Campos et al, 2014).

A historiografia das vanguardas brasileiras deram ao grupo Noigrandes certa posição de centralidade sobre qual é a aventura concreta, como vemos em críticas recentes publicadas por Gonzalo Aguilar e Paulo Franchetti. Nessa direção, aponta-se quase diretamente o contraponto das rupturas neoconcretas como fecho de um panorama. Essa ruptura, como bem se sabe, era capitaneada principalmente por Ferreira Gullar (2015) em seus artigos no *Jornal do Brasil*, e contou com as colaborações de Hélio Oiticica e Lygia Clark, para citar alguns nomes, no empenho do advento neoconcreto. Nessa historiografia, Dias-Pino desapareceu.

Obviamente, ao me voltar para Dias-Pino, não me interessa colocar as ações do Poema/Processo como uma espécie de terceira via concretista (nem Mário Chamie, nem Pedro Xisto, nem Lenora de Barros), pois aí estaríamos caindo nas mesmas limitações do que já está posto. Esse sempre foi, inclusive, um argumento comum dos artistas do processo que também teorizavam sobre o seu fazer. São exemplos as reações presentes nos livros de crítica do próprio Dias-Pino, como veremos a seguir, e também de Álvaro de Sá e de Moacyr Cirne (este último com uma preocupação maior em abordar sobre a produção dos concretistas nordestinos). O ostracismo que removeu o poema processo do panorama concreto era consciente e já estava dado pela crítica de sua própria geração. Quanto a isso, não há nenhum segredo.

No entanto, é preciso apontar por que isso aconteceu. Para tal, não sinto ser necessário – e digo isso com franqueza, sem exibicionismo – dar ao poema processo algum tipo de vitrine historiográfica. A minha pesquisa não quer recuperar o poema processo, nem relançá-lo contra a centralidade do trio Noigrandes, nem pareá-lo à cena do grupo neoconcreto. A solução dada pela pesquisa, aqui, é outra. Gostaria de apresentar o poema processo como uma *passagem*, algo impermanente, que não quer ficar, pois assim o trabalho de interpretação estaria mais afim de seus próprios ditames. Essa é uma compreensão natural para a pesquisa. Quase uma vocação. O poema processo é uma estrela solitária e assim se fia sua lida, por isso, requer do olhar alguma atenção para o transitório – mesmo que isso signifique falar de um *acervo* que não está reunido e que muito dificilmente um dia estará. O poema processo impõe a autonomia radical de suas premissas, o que também exige um drible na especificidade da crítica construída sob uma organização de arquivos que resumem o que é fazer arte no Brasil.

Diante do compromisso de se decidir qual o caminho de análise, talvez valha fazer como a 14ª Bienal de Curitiba (2020), cuja curadoria de Adolfo Montejó Navas apresentou o grupo Poema/Processo apenas como a “última vanguarda”. A última vanguarda, não poderia

ser diferente, é aquela que está no limite, no esteio, de um projeto que representou diferentes versões do que é uma frente artística experimental e que chegou até o seu limite nesse tempo histórico demarcado. É impossível dizer quando as vanguardas começaram e quando terminaram, porém é possível ter mais ou menos uma noção de quando as vanguardas trabalharam. Às vezes, confiamos nesses palpites. Outras, nem tanto. Confiar na última vanguarda é, por isso mesmo, também pensar em algo que está *depois*.

A arbitrariedade em chamar o grupo Poema/Processo de última vanguarda nos ajuda especialmente pois introduz uma ponte de pensamento entre as experiências concretas e conceituais que ganhariam mais força a partir dos anos 1970 e 1980. A primazia do conceito – que fez brilhar trabalhos de artistas como Eduardo Kac, Márcia X, Leonilson, Regina Silveira e Rosângela Rennó – parece ter muito mais a ver com o poema processo do que com os poemas concretos mais duros (atentemo-nos, por exemplo, ao trabalho de Philadelpho Menezes e Arnaldo Antunes).

Se não conseguimos nos situar com exatidão nesse panorama, estejamos atentos à contradição: a produção de Wladimir Dias-Pino finca pé na arte concreta desde a primeira exposição nacional quando apresentou o trabalho *Sólida*, em 1956, mesmo ano de publicação de *A ave*. No entanto é Dias-Pino também quem aparece na “última vanguarda”. Suas criações representaram um trabalho laborioso a tal ponto que não se deixou cristalizar, e conseguiu se comportar como um arcabouço de transições entre o concreto e o conceito. Também impressiona que todas essas vertentes criativas se apresentassem sempre muito bem condensadas em cada um de seus trabalhos. Desde *A ave*, já vemos a integralidade de um poema processo. É justamente por criar um concretismo maleável e poroso que Dias-Pino parecia, então, apontar para *fora do concretismo*.

Isso apenas se tornou viável porque Dias-Pino – e conseguinte seus comparsas de grupo – não estava nem aí para aparecer nessa grande cena de novidades artísticas. Ao contrário, chegou-se até a ser prática atitudes que Dias-Pino tomava para destruir os originais de sua produção. A intenção era a de não dar a ninguém a chance de ganhar dinheiro em cima do que ele fazia. Ele queria compartilhar trabalhos, e não bens. A destruição de originais tem valor positivo. Dias-Pino guardava apenas o código do poema, sua estrutura, e em seguida descartava os rascunhos feitos para se chegar até lá. A destruição de originais não deixa de nos provocar de maneira pedagógica sobre qual atitude uma vanguarda impõe à historiografia de arte. Muitas vezes, as lacunas em acervos são causadas pela ação do tempo, pelo descaso, como nos incêndios, pela falta de recursos ou pela espoliação e pela pirataria. Aqui, lidamos com um artista que se anula. Destrói os próprios croquis, tornando-me forçosamente um tipo

de pesquisador que defende uma prática artística de *marcos indeterminados*, se assim se pode dizer. Isso é o feijão com arroz da pesquisa sobre poemas processo.

Dias-Pino tinha uma lida muito bem estabelecida sobre esse tipo de intervenção destruidora. Vale mencionar uma de suas performances mais emblemáticas, o “rasga-rasga” promovido na praça da Cinelândia, em 1968, em que Dias-Pino e demais articuladores rasgaram livros de Carlos Drummond de Andrade na escadaria do Theatro Municipal. Nessa performance, Dias-Pino se insurgiu contra o reconhecimento de uma poesia nacional. Sua denúncia era realmente abusada, ele apareceu em área pública carregando placas com os dizeres *os quartetos de Drummond são uma redundância de postura* e *Para satisfazer-se use João Cabral* (Nóbrega, 2017). Um poeta contra todos os outros.

A estranheza da última vanguarda traz, em seu próprio chamado, a justificativa sobre o ostracismo. Acredito que o grupo Poema/Processo cumpriu o seu destino na *passagem*. Na história das vanguardas, é primeiro e último. Ao se produzir diante de posturas radicalmente avessas à memória dessa produção, o grupo Poema/Processo se apagou dos olhares críticos. Isso foi intencional. Vejamos um pouco neste ensaio como isso se deu. Por isso, é preciso encarar aqui que a falta de dados, as lacunas no acervo, as informações parcas sobre a produção de Wladimir Dias-Pino e do grupo Poema/Processo derivam de suas estratégias. Nesse sentido, confio no apontamento de ostracismo, mas também desconfio, uma vez que a prática do poema processo recusa uma “vitrine”. O ostracismo talvez seja, aqui, uma vitória.

A divulgação ideológica

Então, passo para outro vértice desse debate. Além de pensarmos uma posição para o grupo Poema/Processo nas visões críticas amplas sobre as vanguardas, é preciso, claro, encarar a teoria que os próprios artistas do processo se empenharam. E aqui o desafio, creio, é maior ainda. Pois uma coisa é constatar uma lacuna na crítica hegemônica, outra coisa é se acercar da posição crítica que o poema processo assume a centralidade, ou seja, dos dizeres que os próprios artistas ignorados tentaram articular.

Nessa revisão, não quero ser um aliado de primeira hora dos teóricos do grupo. Também intenciono tirar *A ave* de uma jaula crítica feita pelos pioneiros do poema processo. O enunciado parece simples, mas não é. Há no caminho de aprendizagem sobre o processo enquadrado de um modo de leitura já estabelecido, pois esses artistas-teóricos nos legaram não apenas poemas, mas também instruções sobre como são feitos esses poemas – e como devem ser lidos. Dias-Pino escreveu poemas e teorizou sobre eles. Ele mesmo já leu bem o que ele

mesmo fez porque sua poética seguia um plano. Resumida no livro *Processo: linguagem e comunicação*, a teoria de Dias-Pino é aqui um tipo de sombra. Essa sombra é também um incômodo.

O problema maior está na interpretação que pretendo fazer, mais uma vez, faço questão de me agarrar à desconfiança. As criações do processo e a teoria do processo se confundem na leitura. A própria ideia de leitura – ato que se dá apenas quando a apropriação de um processo é manifestada pelo usuário/leitor – já está totalmente tomada por uma teoria. Esse modo de apreender uma poética – em que ler um poema processo é fazer um poema, com diz Ana Hatherly (1981:141) “saber ler é saber criar” – reforça ainda mais sua circularidade, uma vez que a ação da leitura está condicionada a seguir como um processo. É com esse tipo de enquadro que, mais que observar, quero aqui denunciar.

Para lidar com o incômodo, preciso apurar o reflexo. Deixar de ver (como se isso fosse possível) *A ave* como um objeto plástico que advém de uma teoria muito bem articulada pelo seu criador. O manancial crítico do processo é rico em pontos de vista. Mas também se deve considerar que um manancial também expõe sua borda, seu limite, sua represa. A questão do processo, quando me vejo ensejado pelos teóricos do processo, desaparece como *questão*. Se permaneço atado a essa crítica, minha tese sobre o processo será um pouco mais que um relatório. A pesquisa tem me mostrado que o passo seguinte se fará quando for lançada a chance de retirar *A ave* do enquadro. Mesmo que esse enquadro tenha sido fundamental para criar *A ave*, talvez este não seja a minha via de relação com o livro. É preciso criar as minhas balizas.

Vejamos, porém, como isso se deu. Temos um ponto: no arquivo do grupo Poema/Processo, as publicações ideológicas funcionaram como pontos de convergência de documentação em que a teoria e a prática dos exercícios processuais foram organizadas, expostas e criticadas por seus criadores. As publicações ideológicas cumpriram fundamentalmente o objetivo de divulgação das propostas que movimentaram as atividades. Nesses textos, todo o jogo do poema na cultura era reavaliado em tom propositivo, como se estivéssemos lidando com um convite para submergir numa seara criativa alternativa e desempoderada, porém muito dinâmica, em busca de articulações interestaduais, sem escolha de protagonistas e extremamente radical.

Trabalhando com *Linguagem e comunicação*

Desses planejamentos de autocrítica do Poema/Processo, espécies de iniciativa pedagógica de formação em poesia, destacam-se três edições: *A poesia e o poema do Rio Grande do Norte*, de Moacy Cirne (1979), *Vanguarda: produto de comunicação*, de Álvaro de Sá (1977), e *Processo: linguagem e comunicação*, de Wladimir Dias-Pino (1971). O primeiro é uma releitura arguta da situação nacional da poesia em contraponto à cena de Natal. É um texto deliciosamente marxista, que apresenta o poema processo como produto da criação da classe trabalhadora, apontando assim também para a possível existência de uma *vanguarda burguesa* no Brasil. O segundo, texto de explicação, se destina ao didatismo passo a passo, com verbetes de embasamento dos fundamentos que apresentavam os predicados indispensáveis para a existência de uma vanguarda. Também realiza análises mais gerais, sobre a organização de coletivos e a função do poema processo na poesia. E aquele que mais nos interessa aqui, o terceiro, mais experimental na montagem, se apresenta como uma exposição de arquivos ladeados a comentários que desejam, eles mesmos, serem a provocação na linguagem do que pretensamente se anuncia: o que é e como funciona o *processo*. Além dos poemas, também são compilados conceitos-chave, manifestos, fotos, gráficos, entrevistas e artigos de outros autores. No livro de Dias-Pino, o conjunto de arquivos é publicado como notas de comprovação do processo, revelações de fatos que registram a aventura processual na virada dos anos 1960-1970 no Brasil. Sua intenção de promover a intuição pelo encadeamento de arquivos de texto e de imagem torna seu livro mais instigante, extraindo das *desconexões de leitura*, um alumbramento que parte do chão da linguagem em direção à compreensão do produto material. Da poesia para o poema. Ele talvez tenha, assim, deixado para nós uma espécie de testamento, um item comprobatório que atesta a autonomia do que se conta.

O aceno à participação – movimentação de poetas engajados no Poema/Processo que passaram a (se) articular livremente, sendo cada um responsável pela interpretação particular do que é e como se desenvolve um poema – também tem o efeito aliciador. Um leitor leigo já seria de pronto cantado pela ideia de que o processo é algo para *todo mundo*, pois basta uma intenção, uma atitude para construir processos autônomos. O incentivo à participação foi o combustível para se buscar ampliação da rede de criadores sob a guarda do processo. A dispersão de criadores, nesse sentido, favoreceu a noção de que as referências do grupo Poema/Processo eram randômicas e missionárias – principalmente, eram horizontais, sem hierarquia. Dias-Pino nunca foi um líder declarado do Poema/Processo, pois suas convicções não deixaram que essa marca recaísse em sua fama de poeta – muito embora percebemos facilmente que seu arquivo significou um nó fundamental dessa epidemia poética que se

espalhou por boa parte do Brasil. O movimento tinha pretensões de representação nacional, organizados em núcleos estaduais. E se isso poderia ser alcançado, apenas o esforço na capilaridade de relações pelo território seria resposta. O que vemos a seguir, ao folhear as primeiras páginas de *Processo...*, aponta exatamente nessa direção, quando cidades como Cuiabá, capital do Mato Grosso, e Pirapora, no interior de Minas Gerais, são apresentadas como cenas de ação de poesia. Após essa primeira saudação, Dias-Pino nos oferece o primeiro dos manifestos. Eram textos que apresentavam e celebravam as exposições. Há, por exemplo, o manifesto “Proposta” que foi encartado especialmente para a abertura da “4ª Exposição Nacional de Poema/Processo, em abril de 1968, no Museu de Arte Moderna da Bahia” (Dias-Pino, 1971, s/p). O Poema/Processo foi um movimento que se desenvolveu substancialmente fora do eixo Rio-São Paulo. Dias-Pino deixou isso evidente desde a primeira hora, apontando para o importante desenvolvimento do poema processo na região Nordeste do Brasil (Natal, Salvador, Recife e Fortaleza) e no interior de Minas Gerais.

O estímulo à participação, com fortes inclinações interioranas, escancarou a inadequação do movimento com posições centralizadoras, como é a própria noção de autoria – qualidade da vida literária que o grupo ambicionou abolir em nome da *leitura do projeto*, do acontecimento eficiente do poema, de seu consumo coletivo. Nesse sentido, a desorientação geográfica ajudava a fazer com que um poeta de processo significasse ser um poeta anônimo. A rejeição da autoridade contribuiu também para que o movimento se voltasse para si mesmo, confabulando as próprias missões, alheias ao reconhecimento literário de nosso centro cultural. Esse descolamento era parte intrínseca do próprio fazer. Afinal, como veremos a seguir, a ação de um poema desse tipo nada tem a ver a ideia de um objeto assinado, nada tem a ver com a ideia de uma comunicação palatável e nada tem a ver com uma pose de poeta. Como diz Dias-Pino (1971, s/p), “Diante do uso constante da linguagem todas as línguas passaram a ter um exotismo de dialeto.”

Definindo processo

No entanto, o que é *processo*? Embora Dias-Pino (1971, s/p) tenha se esforçado em ser didático, suas explicações em *Processo...* se parecem com cifras. É preciso traduzi-las. Há, ao longo do livro, vários predicados para o que é o processo. O primeiro deles: “Processo: desencadeamento crítico de estruturas”. A seguir, ele tenta outra vez: “Processo é a relação dinâmica necessária que existe entre diversas estruturas ou os componentes de dada estrutura, constituindo-se na concretização do contínuo-espaco-tempo: movimento = operar soluções”.

Então, outra: “Processo: manipulação + desencadeamento de invenções”. Depois, outra tentativa: “Processo: autossuperação do poema que se gasta conforme suas probabilidades vão sendo exploradas e que envelhece quando é sobrepujada por outro poema que o admita e exceda”. As tentativas são muitas, porém, todas parecem abordagens fragmentadas ou truncadas. Minha explicação seria assim: processo é um conjunto de operações encadeadas.

Vejamos como funcionaria esse tipo de encadeamento. Imaginemos que, na ação de um poema, parte-se de uma chave para as infinitas possibilidades de recriação da chave. O *processo total* se dá em um mundo abstrato em que o tempo é sempre simultâneo. Nesse mundo, o que *vemos* são, na verdade, exemplares produzidos pela recriação da chave. O poema está sempre em acontecimento, sempre em mudança, esgotando seu próprio fazer. O que vemos, portanto, são as partes possíveis de um processo total que se autogera. O que temos em mãos são exemplos de como a chave se comporta na operação do processo. Esses exemplos são, na prática, os poemas processo. Ações que se desenrolam no contínuo-espaco-tempo, como diz Dias-Pino. Nesse desenrolar, a linguagem gráfica – tomada como vértice das diferentes produções de linguagem – são matéria-prima de invenção de poesia. Escrita e imagem se fundem, e dessa casualidade se espraiam múltiplas visões de como um processo pode se desenrolar. E é exatamente isso o que estão sendo operado em *A ave*.

Versão e matriz

Contudo, para que um poema desabroche, dois pontos se colocam determinantes. O processo precisa ser armado. Os dois pontos são instruções pelas quais praticamente todos os poemas processo passam: *versão* e *matriz*. No livro de Dias-Pino, essas são as explicações que sucedem diretamente a de processo. São conceitos decisivos.

Sobre o primeiro, ele diz: “Versão: critério de valor: teste de funcionalidade do poema”. Na explicação que ofereci acima, a versão seria justamente os exemplares do desencadeamento de um processo. São, em suma, a matéria que é apresentada como resultado de um processo. Ou, podemos dizer, as versões são um produto do destino de um poema. São, também por isso, grandezas exponenciais que tendem ao incontável. Evidenciam modelos que ficcionalmente podem aludir à quantidade infinita, como acontece em muitos poemas processo, como *A ave*. É no que tende ao infinito que Dias-Pino oferece uma das leituras da versão: “estrutura levada à condição de processo: movimento permanente.” O ciclo de um poema processo nunca se encerra. A operação nunca cessa. Esse tipo de poema é uma máquina que fica permanentemente rodando seu código.

E o segundo, a matriz, é apresentada como “campo de possibilidades”. As matrizes são as estruturas criadas para resultar as versões. Dias-Pino, mesmo em seu tom cifrado, é bem direto na classificação de matriz: “armazenamento de soluções”, “memória móvel”, “classificadora de registros”, “tábua de palavras: quadro de labirintos”. A matriz é uma espécie de base de dados que guarda o osso duro de um sistema poético. Comporta-se como uma cripta imaginária que guarda o código do processo. A matriz é a senha, e as versões são o uso da senha.

De primeira, percebemos que as provocações de Dias-Pino em *Processo...* se voltam quase que inteiramente para uma crítica da imagem na poesia. No entanto, suas considerações não podem ser vistas como apontamentos sobre o visual sem consequências para o discurso do texto. Se damos um passo atrás, percebemos que Dias-Pino também deseja experimentar uma revisão gráfica de como um discurso literário pode se desenvolver. É justamente por evidenciar, nos trabalhos processuais, a materialidade da escrita, que uma abordagem sobre o sentido do discurso igualmente se faz. Para responder à questão do estilo, por exemplo, uma das acepções que marcam a exclusividade da criação em uma cena literária, Dias-Pino apresenta outro de seus conceitos que desmontam essa pose, o *contra-estilo*, justamente um procedimento do grupo Poema/Processo que visa a desautorização da originalidade autoral. É interessante comparar esse enunciado com outro, destacado aqui anteriormente: “Diante do uso constante da linguagem todas as línguas passaram a ter um exotismo de dialeto.” A provocação ao estilo reside principalmente no fato de que, para um poema processo acontecer, é necessário oferecer o *modo de ler* e não exatamente a *leitura*. Como Dias-Pino está preocupado em desvincular a autoria da pecha de texto assinado, se faz necessário, portanto, remover o determinante que liga um trabalho a um artista, desfazendo o sistema artista-mídia. A aposta na estratégia coletiva se insere como valor absoluto de uma atitude que se predispõe ao modo de ler – formas em aberto para o uso, e não formas definidas de recepção.

Dias-Pino (1971, s/p) destaca que o grupo Poema/Processo se afastou de uma noção de estilo como “recriações [de] predomínio temático” para refazer o poema na sua própria viragem processual. Nessa intenção renovadora, o contra-estilo se traduz nas formas de uma “unidade de soluções” ou um “conjunto de matrizes”, organização a qual se dedicará o poema em suas múltiplas frentes de processamento. Me interessa, portanto, observar também como esses procedimentos aparecem na produção de artistas contemporâneos que trabalham de maneira similar, dando sinais de que a aventura processual ainda segue seu curso, como podemos ver nos trabalhos de Marcio Junqueira, Luiza Leite, Fábio Morais, Renato Negrão,

Daniela Avelar e Thaís Medeiros, para citar alguns. Talvez esses artistas me ajudem a argumentar que a *passagem* não se fechou. Dias-Pino propôs um modelo de criação no qual, sem conciliações com as demais realizações da literatura, o poema seja estritamente seu próprio canal. Uma bandeira preta no meio das cores da ideologia. Wladimir Dias-Pino foi um artista que construiu sua vida de artista sob uma névoa de mistério, ora articulador habilidoso, era destruidor de croquis. Ora amoroso e solícito, ora recluso e turrão. Resta desvendar, com mais cuidado, que dados essa vida de artista tentou esconder mas não conseguiu. E é sobre esse enigma que, então, pretendo estabelecer conexão e mostrar, assim, alguns casos de uma sempre nova história. A história que eu preciso contar.

Referências

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta. Textos Críticos e Manifestos (1950-1960)**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

CIRNE, Moacyr. **A poesia e o poema do Rio Grande do Norte**. Natal: Fundação. José Augusto, 1979.

DIAS-PINO, Wladimir. **A ave**. Cuiabá: Edições Igrejinha. Coleção Neide de Sá, 1956.

DIAS-PINO, Wladimir. **Processo: linguagem e comunicação**. Petrópolis: Vozes, 1971.

GULLAR, Ferreira. **Antologia Crítica de Ferreira Gullar, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**. SILVA, Renato Rodrigues e MONTEIRO, Bruno Melo (orgs.). Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2015.

HATHERLY, Ana. “A reinvenção da escrita”. In: HATHERLY, Ana; MELO E CASTRO, Ernesto M. (orgs.). **Po-Ex: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa**. Lisboa: Moraes Editores, p. 138-152, 1981.

NÓBREGA, Gustavo (org.). **Poema processo: uma vanguarda semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2017, p. 94-97.

SÁ, Álvaro de. **Vanguarda: produto da comunicação**. Petrópolis: Vozes, 1975.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do Livro de Artista**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.