

MARLI SIQUEIRA LEITE

RONALDO AZEREDO

o mínimo
múltiplo

(in)comum

da poesia

concreta

 EDUFES

RONALDO

AZEREDO

**o mínimo
múltiplo**

(in)comum

da poesia

concreta

Editora filiada à Associação Brasileira das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari · 514 · Campus de Goiabeiras

CEP 29 075 910 · Vitória – Espírito Santo, Brasil

Tel.: +55 (27) 4009-7852 · E-mail: edufes@ufes.br

www.edufes.ufes.br

Reitor | Reinaldo Centoducatte

Vice-Reitora | Maria Aparecida Santos Corrêa Barreto

Superintendente de Cultura e Comunicação | Ruth de Cássia dos Reis

Secretário de Cultura | Orlando Lopes Albertino

Coordenador da Edufes | Washington Romão dos Santos

Conselho Editorial

Cleonara Maria Schwartz, Eneida Maria Souza Mendonça, Giancarlo Guizzardi, Gilvan Ventura da Silva, Glícia Vieira dos Santos, José Armínio Ferreira, Maria Helena Costa Amorim, Sandra Soares Della Fonte, Wilberth Claython Ferreira Salgueiro.

Comitê Científico

Alexandre de Pádua Carrieri, Alfredo Vizeu, Ana Cristina de Souza Vieira, Anna Marina Madureira Barbará Pinheiro, Antonia de Lourdes Colbari, Antônio Pires, Cláudio Gontijo, Cleverson Renan da Cunha, Denise Bomtempo Birche de Carvalho, Diana Gonçalves Vidal, Edmundo Inácio Júnior, Eduardo Davel, Elen Cristina Geraldes, Evando Nascimento, Fábio Vergara Cerqueira, Flávia Luciane Consoni, Flávio Carneiro, Goiandira Camargo, Henrique Antoun, Jaime Ginzburg, Jane Cruz Prates, José Heleno Rotta, José Luiz Pereira Brittes, José Pedro Luchi, Jussara Maria Rosa Mendes, Lucídio Bianchetti, Luiz Carlos Simon, Marcelo Paiva de Souza, Márcio Seligmann-Silva, Marcos Antonio Lopes, Marcus Vinicius de Freitas, Maria Manuela dos Reis Martins, Marília Rothier, Michael Soubbotnik, Muriel de Oliveira Gavira, Paulo Roberto Sodrê, Renan Frighetto, Renato Kilpp, Renato Lara de Assis, Rosani Umbach, Surama Conde Sá, Tarcísio Mauro Vago, Valter Bracht, Vladimir Oliveira da Silveira.

Revisão de Texto | Fernanda Scopel Falcão

Projeto Gráfico e Diagramação | Izabelly Possatto

Capa | Izabelly Possatto e Willi Piske Júnior

Revisão Final | Marli Siqueira Leite

Foto da Autora | Guilherme Ferrari

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

L533r Leite, Marli Siqueira, 1963-
Ronaldo Azeredo : o mínimo múltiplo (in)comum da poesia concreta / Marli Siqueira Leite. - Vitória : EDUFES, 2013.
136 p. : il. ; Publicação digitalizada

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-85-7772-160-3

1. Azeredo, Ronaldo, 1937-2006 - Crítica e interpretação. 2. Poesia concreta. 3. Poesia visual. 4. Literatura experimental.
5. Poesia brasileira - História e crítica. I. Título.

CDU: 821.134.3(81)-95

MARLI SIQUEIRA LEITE

RONALDO
AZEREDO

**o mínimo
múltiplo**

(in)comum

da poesia

concreta



EDUFES

VITÓRIA · 2013

Poesia de pedra bruta, pedra pura, pedra prima?
Augusto de Campos

Dedico e agradeço:

Aos netos de Azeredo: Alexandre, Henrique e Fábio.

Ao “grandioso matriarcado” do poeta: Amedea, Carla, Ecila, Lygia, Da. Chiquita... e Sofia e Beatriz, que vieram depois.

Ao parceiro e amigo de Ro: Augusto de Campos.

A Marcelo Tápia, por me confiar a antologia abortada do poeta para efeito de estudo.

Aos professores doutores Lino Machado, Wilberth Salgueiro e Marcelo Paiva: pelo apoio intelectual.

À Capes: pelo incentivo à pesquisa.

A Graça: “que me ensinou a ser gente”.

Aos Siqueira, aos Andrès, aos Batista Leite: pelas dores e delícias que vivemos juntos.

A Dora, Henrique e Kaká: amor maior.

SUMÁRIO

PREFÁCIO	09	
PRELÚDIO	11	
PRENÚNCIO	12	
DO PLANO PILOTO À CONCRETIZAÇÃO DO PROJETO	15	
EXPERIMENTALISMO, POESIA VISUAL E POESIA CONCRETA:		
TRÊS NOÇÕES A SEREM ESCLARECIDAS	19	
O experimentalismo na literatura	19	
Sobre a poesia visual	21	
Sobre a poesia concreta	31	
O EXPERIMENTALISMO DO POETA: O “MÍNIMO MÚLTIPLO COMUM” DO GRUPO		43
Um breve histórico do carioca-paulista Ronaldo Azeredo	43	
Ronaldo Azeredo: Por que “mínimo”? Por que “múltiplo”? Por que “(in)comum”?	52	
“RO”, DE RONALDO: O PRENÚNCIO DE UMA POESIA		55
O poema, o poeta e a constelação concretista	55	
“ro” e os primeiros passos do poeta na ruptura com o verso	59	
“VELOCIDADE” E OUTROS POEMAS DA “FASE MATEMÁTICA”: A PROFUSÃO “VERBIVOCOVISUAL”		67
Dos primeiros passos com “ro” ao texto emblema do movimento	67	
O poema “velocidade”: “móvil verbal-geométrico”	73	
O SALTO PARTICIPANTE E O POEMA SEMIÓTICO DA DÉCADA DE 1960		81
Portões abrem para a poesia participante	81	
“labor torpor”: a poesia como jogo de linguagens	88	

“MULHER DE PÉROLAS” E “CÉU MAR”: NA FRONTEIRA ENTRE A POESIA E AS ARTES PLÁSTICAS	95
De pérola em pérola... a catapora	95
“céu mar”: na fronteira entre a poesia e as artes plásticas	99
ANOS 1980: “ENQUANTO DUROU”: VISUALIZAÇÃO DO EFÊMERO	103
“NOITENOITENOITE”: TRÊS NOITES, TRÊS TEMPOS, TRÊS DIMENSÕES DA OBRA DO POETA	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	125
Relativas à obra de Ronaldo Azeredo	125
Relativas ao restante do material consultado	126

PREFÁCIO

A pequena, mas criativa e instigante, obra de Ronaldo Azeredo (1937/2006), levanta diversas questões. Trata-se de um poeta (talvez fosse mais adequado chamá-lo de criador ou inventor) que nunca fez versos – como esses são convencionalmente definidos e entendidos. Começou direto na poesia concreta e desta evoluiu rapidamente para criações puramente visuais, muitas vezes abolindo a própria palavra, que resultaram, finalmente, em livros-objetos ou apenas objetos (na forma de uma pirâmide, por exemplo). As invenções de Ronaldo nos provocam. A poesia para ele podia prescindir do verso (ou mesmo da palavra). Trata-se do *sentimento* projetado espacialmente, seja no suporte papel, explorado de várias formas, seja em qualquer outro material ou meio de expressão.

A poética experimental de Ronaldo - longa trajetória que se inicia no minimalismo verbal (“resisto/resto/ro”), passa pelos seus hoje já clássicos poemas visuais (*Velocidade* talvez seja o mais emblemático deles), chegando até um livro-tátil como *Lá bis os dois* – ganha agora, merecidamente, este primeiro e pioneiro estudo de âmbito universitário da professora/pesquisadora Marli Siqueira Leite, da Universidade Federal do Espírito Santo. Aqui são analisadas as várias dimensões da obra desse criador único, quase inclassificável, singular e solitário no cenário cultural brasileiro e mesmo internacional (lembre-se que diversos poemas de Ronaldo integram importantes antologias de poesia visual em todo o mundo).

Marli volta-se para uma obra pouco conhecida, que rompe com gêneros e fronteiras e, muitas vezes, é “enigmática”, em sua aparente simplicidade. O que o leitor encontra neste livro é uma dedicada e detalhada análise das diversas fases do trabalho produzido por Ronaldo, apoiada em selecionada bibliografia (inclusive de difícil acesso), sólida pesquisa e contato direto com o próprio poeta, com artistas amigos e familiares. O resultado é uma visão abrangente dessa obra, um esforço de compreensão e penetração na mesma. A autora faz seu percurso com segurança e acrescenta informações e dados esclarecedores relacionados à poética de Ronaldo.

Numa única e raríssima carta que me escreveu, em 1974 (reproduzida na edição especial do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, de 2006, dedicada aos 50 anos da poesia concreta), Ronaldo afirmava: “detesto falar - adoro pensar”.

Seu trabalho é fruto disso: um olhar-pensamento sobre o mundo e a vida, os signos que nos envolvem no dia a dia. De agora em diante para fruir plenamente as invenções de Ronaldo será fundamental percorrer esta análise de sua obra por Marli. Espera-se que ela desperte o interesse e a curiosidade de artistas e estudiosos das artes visuais, hoje disseminadas pela internet. Ronaldo foi, com certeza, um precursor nessa área, com sua sensibilidade e seu rigor construtivo. Suas explorações poéticas podem (e devem) alimentar novas pesquisas e criações – quem sabe até versões ou releituras no espaço virtual da globosfera.

Carlos Ávila

PRELÚDIO

A seguir, a autoapresentação de Marli Siqueira Leite antecipa, de modo muito mais pertinente do que eu conseguiria fazer, o que é este livro sobre Ronaldo Azeredo agora nas mãos do leitor: um estudo a respeito de boa parte da produção do poeta concretista e pós-concretista nascido no Rio de Janeiro, mas logo associado, nos anos 1950, aos componentes paulistas do grupo *Noigandres* (Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari), como, por algum tempo, ao mesmo grupo se juntariam Ferreira Gullar e Wladimir Dias-Pino, naquele período de retomada das agitações vanguardistas da primeira metade do século. Um estudo que, necessariamente, no seu início traz “ro”, de 1954, com a sua verbalidade sincopada, a sua fragmentação antidiscursiva, e chega à tridimensionalidade do poema-objeto “noite-noite-noite”, de 1990, passando por várias outras composições, entre elas a obrigatória “velocidade”, de 1957, trabalho dos mais bem realizados no âmbito do concretismo.

Uma das características instigantes da trajetória de Azeredo é a seguinte: ter ele partido da discursividade mínima até chegar ao poema não-verbal, à modalidade de produção perante a qual o leitor hesita, não sabendo se está abordando um produto do campo literário ou do terreno das artes visuais ou das artes plásticas ou – o que talvez seja mais correto em termos de avaliação – de algo que põe em xeque as fronteiras entre esses domínios. De modo competente, o que Marli faz no seu livro é acompanhar tal trajetória incomum, lançando mão de dois procedimentos principais: ela tanto contextualiza as obras escolhidas num quadro amplo, que lhes assegura a inteligibilidade (ou inserção na moldura estético-social, na ambiência coletiva que lhes dá sentido), quanto as analisa em detalhe, mergulhando nos seus pormenores mais íntimos (ou reveladores das singularidades de Ronaldo Azeredo enquanto autor, não por acaso dadas a ver já numa composição cujo sintomático título era “ro”, a assinatura inusitada de um jovem que, com apenas 17 anos, apresentava um texto não apenas experimental, ousado, mas, o que era – e é sempre – mais difícil, de uma ousadia, uma experimentação muito bem-sucedidas em termos de realização artística).

A palavra e a não-palavra (a visualidade e mais) estejam, portanto, com o poeta e a sua estudiosa atenta, nas páginas seguintes.

Lino Machado

PRENÚNCIO

O que o leitor encontrará nas páginas seguintes é fruto de minha dissertação de Mestrado em Letras, pela Universidade Federal do Espírito Santo, defendida em março de 2011, sob o título **Ronaldo Azeredo: o mínimo múltiplo (in)comum da poesia concreta**. As observações pontuais, apresentadas pela banca examinadora – formada pelos professores doutores Lino Machado (orientador), Marcelo Paiva de Souza e Wilberth Claython F. Salgueiro – foram, de imediato, incorporadas ao texto original. As que exigiam maior fôlego, entretanto, ficaram registradas para a continuidade da pesquisa, o que confere à conclusão desta etapa o caráter de rito de passagem, a partir do qual novas reflexões e descobertas certamente se farão, ainda que o caminho até aqui percorrido seja digno de divulgação.

O interesse pelo estudo acadêmico da poesia de Ronaldo Azeredo (pelo que foi possível investigar, único até o momento) partiu de minhas primeiras experiências como educadora, no início dos anos 1990. À frente de três grupos de sexta série do ensino fundamental como professora de português, no Colégio Madre Alix, em São Paulo, demonstrei, desde os primeiros anos de profissão, um interesse em explorar a poesia na escola. A cada ano, um novo projeto surgia, ora desenvolvido a partir de um determinado tema, ora pautado por textos de um autor específico, ora norteado por certo estilo (quadras, sonetos, poemas visuais, etc.). Em um desses trabalhos, propus o estudo de “velocidade”, de Azeredo. A ideia da leitura vocalizada da obra, que se tornou um emblema do Concretismo, despertou, de pronto, a curiosidade e a atenção dos estudantes.

Ao fim daquela aula bastante movimentada, um aluno se apresentou como neto do autor, fato que me levou a um envolvimento ainda maior com a produção do poeta. Alexandre passou, então, a comunicar os novos feitos do avô: “Agora ele está bolando um poema para ser tateado” (era o projeto de *Lá bis os dois*, de cujo lançamento eu participaria em 2002). Ambos me apresentaram com “céu mar”, um trabalho em parceria com Hermelindo Fiaminghi, artista também integrante do movimento. Em 2001, fui professora de Henrique, irmão de Alexandre. Desse convívio mais próximo, surgiu um convite para um chá com poesia na casa dos meninos. O tempo passou e pude perceber que o poeta era de pouca fala: deu uma única entrevista em toda a sua vida, em 2005, para a revista *Trópico*. A decisão do encontro, portanto, era uma iniciativa, além de espontânea, rara. Na ocasião, deu-se uma troca de presentes: levei a Azeredo

minha monografia de conclusão de um curso de formação do educador, na qual registrei minhas experiências com a poesia (com a dele, inclusive) em sala de aula, e ele me presenteou com “noitenoitenoite”, um poema-objeto em forma de pirâmide, de 1991.

Depois do lançamento de *Lá bis os dois*, Ronaldo telefonou, sugerindo-me a escrita de um artigo sobre o trabalho. O livro se inicia com um “método de leitura” e compõe-se, na sequência, de páginas em branco, nas quais um corpo de mulher se estende metafórica e metonimicamente em texturas, volumes e saliências. Aquilo me parecia admirável, porém não me sentia, naquele momento, preparada para tecer considerações mais apuradas sobre o texto.

A resposta à sugestão do poeta, enfim, concretiza-se, de certa forma, com o estudo aqui apresentado, embora a análise desta obra, sua última publicação, tenha ficado para uma próxima etapa, dadas as dificuldades de apresentação do material e a necessidade do recorte. O interesse pelo estudo, enfim, originou-se e se fortaleceu em uma trajetória marcada por acaso e planejamento, espontaneidade e rigor, sensibilidade e razão, características reconhecidas e destacadas também no percurso poético de Ronaldo Azeredo, como o leitor poderá conferir nas páginas seguintes.

Marli Siqueira Leite
Março de 2011



DO PLANO PILOTO À CONCRETIZAÇÃO DO PROJETO

A pesquisa desenvolvida, cujo resultado se expõe neste livro, buscou investigar, organizar, classificar e analisar a produção poética de Ronaldo Azeredo, um dos integrantes do Concretismo, que marcou a poesia brasileira da década de 1950, causando polêmica, determinando influências e tomando outros rumos nos anos seguintes. Representado, sobretudo, por três ícones – Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos –, o movimento, originado no Brasil (e em simultâneo na Europa), não se limitou, evidentemente, a esses três poetas. Nele se incluiu, entre outros, Ronaldo Azeredo, cuja obra é alvo deste estudo.

Os objetivos específicos relacionados acima carregam, entretanto, desde a gênese do projeto de pesquisa, o seu conjunto de opostos. Se o que se buscou, a princípio, foi “investigar, organizar, classificar e analisar a produção de Azeredo”, a iniciativa se deu com o intuito maior de, ao fim e ao cabo, permitir o conhecimento dos poemas e sua libertação de certas amarras conceituais e interpretativas, lançando-os para o escrutínio de outros leitores. Diante da impossibilidade da apresentação do conjunto da obra, bem como da análise de todos os seus textos em particular, optou-se pela seleção de alguns mais representativos, dada a limitação de espaço e tempo que cerca qualquer trabalho acadêmico como este. Contudo, escolher é missão sempre arriscada: lidar com “poesia é risco”.

É preciso, portanto, de antemão, assumir a seleção feita neste momento e, inevitavelmente, o enfrentamento de um paradoxo presente em todo exercício crítico: levantar possibilidades de leitura de uma obra, tendo ciência do quão incerta e sempre questionável é a tarefa do analista e do quanto essa leitura se faz limitadora. Quando não, inútil. Mas o inútil-útil de João Cabral de Melo Neto, em “O artista inconfessável”: “Fazer o que seja é inútil. / Não fazer nada é inútil. / Mas entre fazer e não fazer / mais vale o inútil do fazer. / [...] fazer: porque ele é mais difícil / do que não fazer...”

(MELO NETO, 2008, p. 358). Trata-se, enfim, de um impasse vivido pelo crítico literário: embora dirigindo e limitando a leitura, o estudioso dessa área, além de outras atribuições, também chama para si a tarefa de dar a ver. Afinal, como apreciar ou rejeitar algo que não está posto?

A pesquisa buscou se pautar por tal justificativa. Por ter percorrido uma trajetória curiosa e bastante diferenciada – Ronaldo Azeredo deu sinais, logo cedo, de uma ruptura com o verso e explorou, com determinação, múltiplas linguagens ao longo de seu percurso – e por apresentar um trabalho desafiador em termos gráficos, o que dificultou a sua divulgação, a obra do poeta carece de estudo¹⁰. Dentre os integrantes do grupo Noigandres¹¹, Azeredo foi o menos envolvido com a teoria do movimento, apesar de endossar os propósitos assinados pelos irmãos Campos e por Pignatari, e o mais avesso à exposição. Propõe-se, portanto, aqui, a partir, sobretudo, da teoria formulada pelos próprios poetas concretistas, analisar e ressaltar uma obra bastante peculiar, de uma época marcada por um *boom* de criatividade e pelo surgimento, no Brasil, de uma poesia que cultivava a palavra em sua visualidade e sonoridade, deixando, desse modo, rica contribuição à literatura brasileira.

Diferentemente do número de vinte e nove trabalhos, contabilizado por Ronaldo Azeredo e declarado em entrevista a Carlos Adriano, para a revista *Trópico*, em 2005, chegou-se, ao final da pesquisa, a trinta e dois poemas e um projeto de trabalho, que não chegou a ser concretizado, além de seis textos em prosa (o número, os títulos e as datas de criação/divulgação das obras foram conferidos e confirmados pela esposa de Ronaldo, Amedea Azeredo). Não se descarta, porém, a possibilidade de que outros trabalhos sejam descobertos futuramente. Buscando facilitar a percepção dos movimentos da produção do poeta ao longo do tempo, marcada por um constante experimentalismo, optou-se por um critério diacrônico para a seleção das obras. A partir da ordem cronológica, considerou-se, para o agrupamento dos poemas, a variação das linguagens exploradas e da concepção estrutural de cada um, a fim de que as nuances de sua poesia pudessem ser mais facilmente reconhecidas.

Dessa forma, elencam-se os trabalhos dos anos 1950 a 1990, década a década, em retrospectiva. O primeiro, “ro” (1954) – uma trovoada de rebeldia de um jovem boêmio de apenas dezessete anos –, abrirá o estudo; “velocidade”

¹⁰ É importante ressaltar que, em 1985, as editoras Timbre e Expressão, em conjunto, chegaram a publicar uma reunião das produções do poeta até aquele período. Por problemas de impressão, entretanto, a obra, com o título *Pensamento impresso* (AZEREDO, 1985), foi recolhida. Para a pesquisa e por intermédio do editor Marcelo Tápia, teve-se acesso ao raro material: referência valiosa para o estudo.

¹¹ Grupo que reuniu os concretistas e teve como expoente a revista de mesmo nome, através da qual as produções poéticas, assim como as reflexões e considerações teóricas sobre elas, eram apresentadas aos leitores. O nome da revista e do grupo foi uma iniciativa de Augusto de Campos. A palavra – no original, *enoi gandres* – é uma expressão provençal de sentido incerto, oriundo de um poema do trovador Arnaut Daniel e referido no canto XX de Ezra Pound (POUND, 1989, p. 185). Segundo Augusto de Campos, a expressão enigmática talvez signifique “antídoto do tédio”.

(1957), tido como um dos emblemas do Concretismo, liderará o grupo das produções da fase ortodoxa, cuja linguagem “verbivocovisual”¹² e a afixação pelo movimento, pelo geometrismo e pela simetria se destacam; “portões abrem” (1961-1962) e “labor torpor” (1964) representarão as duas outras vertentes da década de 1960, a da poesia participante e a dos poemas-código ou semióticos; o poema-cartum sem título, referido pelo autor por “mulher de pérolas” (1971) e o poema-cartaz “céu-mar” (1978) marcarão a proximidade da poesia com as artes plásticas; seguindo ainda nessa direção, “enquanto durou” (1984) traduzirá a produção dos anos 1980 e, por fim, “noitenoi-te” (1990), um poema-objeto tridimensional, fechará o conjunto de análises, atestando o experimentalismo do poeta.

O levantamento dessas vertentes da produção em foco não se limita às apresentadas. Considerando as incursões do autor pela música (“pensamento impresso”, de 1974, em parceria com o compositor Gilberto Mendes) e pelo vídeo (“Pão de Açúcar”, de 1999), outras tendências ainda poderiam ser identificadas, não fosse a necessidade do recorte. Diferentes critérios, inclusive, poderiam ser adotados para tal organização. Porém, é importante reafirmar que o intuito maior do estudo foi o de incidir luz sobre um conjunto representativo da obra poética de Ronaldo Azeredo, despertando a curiosidade e o interesse de um número maior de leitores por seu trabalho: tarefa, sem dúvida, bastante desafiadora.



(AZEREDO, 1977, [s/p]) 1. Peça do poema quebra-cabeça “armar”, produção de 1977, a ser montado no final deste livro.

12 A palavra-valise “verbivocovisual” foi cunhada pelo escritor irlandês James Joyce, figura importante do paideuma concretista, ao se referir a uma linguagem que explora a palavra em sua visualidade e sonoridade, aspectos caracterizadores de sua produção literária.



EXPERIMENTALISMO, POESIA VISUAL E POESIA CONCRETA: TRÊS NOÇÕES A SEREM ESCLARECIDAS

O experimentalismo na literatura

Associado, muito comumente, à área da ciência, o adjetivo “experimental”, como a própria expressão sugere, é relativo a experiência; designa o que é fruto de experimentação, pesquisa, estudo, método. No campo estético, costuma-se relacionar experimentalismo a toda iniciativa que ousa romper com o modo mais tradicional ou costumeiro de concepção e execução de um trabalho, ou seja, designa toda atitude de oposição a um passado (pelo menos o imediatamente anterior), de quebra de valores e renovação, em termos formais ou temáticos, constituindo-se, portanto, ações de vanguarda. Mas não teria, a princípio, toda iniciativa no plano da arte e da poesia algo de utópico e experimental? A pergunta suscita outra, que segue em direção oposta: toda inovação não se estrutura e se alimenta também do que busca negar e superar? Em certo sentido, a resposta é afirmativa, pois se está no plano da inventividade, da criação. Porém, é possível, sim, reconhecer, em diversos momentos da história, iniciativas estéticas que romperam mais radicalmente com os padrões estabelecidos até então, provocando transformações profundas no modo de produzir e compreender tal universo, ainda que, nas entranhas do novo, resida o velho, é importante ressaltar.

O poeta, professor e estudioso de literatura Philadelpho Menezes, falecido precocemente, em seu estudo *A crise do passado*, ao discorrer sobre os vastos e polêmicos conceitos de “modernidade” e “pós-modernidade” (ou “metamodernidade”, como ele prefere), refere-se a obras do fim da Idade Média e início da Moderna, marcadas por uma revisão dos valores e da estética medievais, como bons exemplos de experimentalismo literário já naquela época, embora esses

trabalhos ainda mantivessem traços da produção do período anterior. É o caso de *Decameron* (1342-52), de Giovanni Boccaccio, obra que funde a novela medieval e a moderna, traduzida em uma língua baixa popular, no caso o italiano, incomum para a época (MENEZES, 1994, p. 14).

Gargântua, de Rabelais, é mais um exemplo desse período medieval, já em mutação, citado pelo pesquisador. Através do riso e da carnavalização, a obra desmantela toda uma reverência aos valores religiosos e à espiritualidade, definidores da produção dessa época, através do humor e do riso carnavalesco. O plano estético começa a ganhar autonomia frente à religião e a se vincular, já por influência da ciência e da tecnologia, às questões cotidianas e relativas à linguagem (MENEZES, 1994, p. 20). Outro caso ainda a ser mencionado é o *Canzoniere* (1470), de Francesco Petrarca, que valoriza os modelos greco-romanos, uma das características da literatura renascentista, e demonstra larga consciência de linguagem na construção precisa de seus sonetos. Petrarca, inclusive, foi o responsável pela fortuna do soneto. O entendimento do poema como construção, a exploração de certa visualidade (no soneto V do *Canzoniere*, o nome/corpo da amada – Laureta – estende-se pelo poema, em um acróstico inovador) e a valorização do humor: todos são traços do experimentalismo do autor renascentista.

Após um século, mais um caso de ruptura com os moldes convencionais a ser destacado: o clássico *Dom Quixote de La Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes, uma paródia satírica dos romances de cavalaria, produzida em língua vulgar, o espanhol, e em linguagem popular. O posicionamento crítico frente aos devaneios mirabolantes das narrativas típicas do período medieval projeta-se na figura do fidalgo, deslocado de seu tempo e lugar, ridicularizado e enfraquecido pela sociedade moderna, provocando, ao mesmo tempo, “o sentimento de compaixão e identificação do leitor” (MENEZES, 1994, p. 23). Outro traço de modernidade presente na obra de Cervantes a ser realçado é o diálogo estabelecido entre o autor e o leitor, de forma bem-humorada e metalinguística.

Se, na Idade Média, sustentava-se a crença em uma unidade religiosa, em um paraíso *post-mortem* e em uma transcendência do real, na Era Moderna, propõe-se uma abordagem racional da realidade, baseada no empirismo e marcada pelo pensamento utópico associado ao histórico: o paraíso buscado, ao invés de se projetar para um futuro distante e misterioso, torna-se uma possibilidade a ser perseguida e vivida no presente. A autonomia da ciência (como também da moral e da arte) frente à religião redireciona, dessa maneira, as atenções humanas para os valores terrenos, para a experiência e para a observação direta dos fatos que irão fundamentar o conhecimento. Os avanços cognitivos, por sua vez, ultrapassam as possibilidades de transmissão do saber, dadas as limitações da linguagem, esta ainda muito presa e condicionada ao controle das camadas dominantes. Essa crise da linguagem contribui para uma postura antiintelectualista, mais voltada à experi-

mentação e às inovações. O latim escolástico dá lugar, então, às línguas vulgares. A escrita perde seu caráter sagrado e se populariza. O meio rural converte-se em representação de atraso e retrocesso, e a cidade, em sinônimo de prosperidade e progresso. Trata-se, portanto, de um período de grandes reviravoltas no modo de viver e compreender a existência, a ciência, a moral e a arte.

Recuperar, embora muito resumidamente, o contexto do início da Idade Moderna, no qual as iniciativas estéticas transgressoras se manifestaram de maneira mais radical e articulada pela primeira vez, é bastante oportuno, para se entender a amplitude do conceito de experimentalismo, não o limitando ao campo da visualidade, ainda que este seja o interesse maior deste trabalho, tendo em vista as características da obra de Ronaldo Azeredo. Esclarecer sobre os primeiros momentos dessa trajetória de uma ousadia mais sistemática no âmbito da literatura permitirá, certamente, uma visão mais precisa das experiências posteriores. O que se pretende pontuar, enfim, é a amplitude do conceito, que engloba um vasto campo de experiências, como a poesia sonora, a poesia total (que envolve teatro, música, vídeo, pintura), a poesia intersignos (“que destaca os significados da imagem fora da palavra”, segundo Philadelpho Menezes, 1998, p. 95), e, no âmbito da visualidade, a poesia concreta.

Sobre a poesia visual

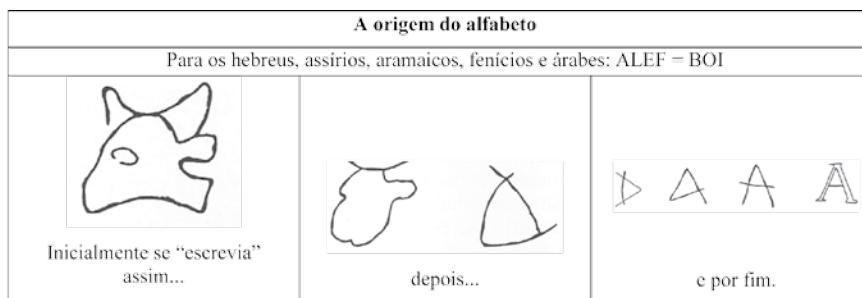
O percurso do experimentalismo entrecruza-se, com certa constância, com o da visualidade, explorada desde o início das civilizações. Antes mesmo da escrita alfabética, a arte rupestre já demonstrava o importante papel das imagens para a comunicação humana e esses registros pré-históricos configuram as primeiras experiências estéticas de que se tem notícia.

Era natural que a força da imagem se manifestasse também no início dessa aventura da escrita, que surge motivada justamente pelos aspectos visuais,



Ilust. 2. Arte rupestre

como confirmam vários estudos. Na própria origem do alfabeto atual, podem-se reconhecer aspectos icônicos (ou de semelhança) e indiciais (ou de contiguidade), que, com o tempo, perderam espaço para o caráter simbólico (ou de convencionalidade) do signo verbal.



Ilust. 3. Dos primeiros registros da palavra à letra do alfabeto: "A" (ZATZ, 1991, p. 39).

Os pensadores Giambattista Vico (1668-1744) e Waldo Emerson (1803-1882) chegaram, inclusive, a defender a "tese mitopoética de uma linguagem original, edênica ou adâmica", na qual as palavras parecem revelar metaforicamente "o halo das coisas", como esclarece Haroldo de Campos em *Ideograma – lógica, poesia, linguagem* (CAMPOS, 1977, p. 33). Nesse sentido, sustenta Emerson, citado por Campos: "Constata o etimologista que a mais morta das palavras foi algum dia uma figura brilhante. A linguagem é poesia fóssil" (EMERSON, *apud* CAMPOS, 1977, p. 34).

A escrita chinesa está entre as que mais conservaram essa visualidade do signo verbal, dado o seu caráter ideogrâmico. Seus traços encerram ideias, situações, colocando em relação e em conflito elementos cênicos, explorando os processos analógicos, a sincronicidade e a simultaneidade e exigindo, pois, uma leitura gestáltica.



Ilust. 4. Sequência de ideogramas chineses, nas quais se pode notar o processo de montagem pelo qual essa escrita se compõe (CAMPOS, 1977, p. 149 e 154).

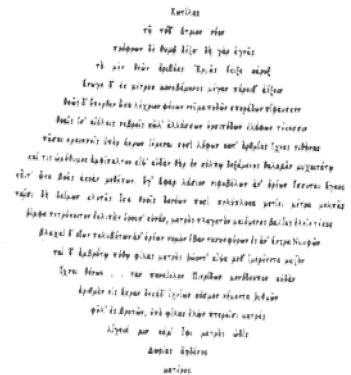
O filósofo, poeta e orientalista norte-americano Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908) debruçou-se exaustivamente sobre o estudo dos ideogramas chineses em busca da compreensão do vínculo entre as palavras e as coisas, em gran-

de parte, influenciado por Emerson (CAMPOS, 1977, p. 17). Em seu histórico ensaio, publicado postumamente por Ezra Pound em 1919 e intitulado “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”, Fenollosa resalta o aspecto poético dessa escrita (FENOLLOSA *apud* CAMPOS, 1977, p. 115-162), que, nas palavras do linguista russo Roman Jakobson (1896-1982), visa a “pôr em evidência o caráter palpável dos signos” (JAKOBSON, *apud* CAMPOS, 1977, p. 32). É isso que o estudioso orientalista busca demonstrar em relação a essa língua.

A verdade é que quase toda palavra chinesa escrita é exatamente o que chamamos “palavra subjacente”, embora *não seja abstrata*. Não pertence exclusivamente a nenhuma parte do discurso; é, pelo contrário, abrangente. Não se trata de algo que não é nem substantivo nem adjetivo nem verbo, mas sim, de algo que é tudo isso ao mesmo tempo e em todas as ocasiões. O uso pode fazer com que o significado integral se incline um pouco ora para um lado, ora para outro, segundo o ponto de vista, mas em todos os casos o poeta tem a liberdade de com ele lidar tão rica e concretamente quanto a Natureza (FENOLLOSA, *apud* CAMPOS, 1977, p.133-134).

Pode-se notar, enfim, que as questões relativas ao caráter poético da escrita chinesa são vastas, dadas a sua iconicidade e a sua organização paratática. Tais aspectos serão obrigatoriamente retomados ao longo deste texto, já que a poesia em destaque terá, no ideograma, um dos princípios básicos da teoria que a acompanha.

Embora as línguas no geral tenham perdido, com o tempo, sua motivação natural, os poetas buscam, desde a Grécia Antiga, manter viva essa originalidade do signo verbal. É o caso do grego Símiás de Rodas, autor de um conjunto de trabalhos nos quais os aspectos visuais são explorados de maneira precursora. Dentre eles, “O ovo”, de 325 a.C., tido como o primeiro nesse estilo.



Ilust. 5. “O ovo”, Símiás de Rodas, IV a.C. (apud PAES, 2001, p. 42).

Acolhe
 da fêmea canora
 este novo urdume que, animosa
 tirando-o de sob as asas maternas, o ruidoso
 e mandou que, de micro de um só pé, crescesse em número
 e seguiu de pronto, desde cima, o declive dos pés errados
 tão rápido, nisso, quanto as pernas velozes dos filhotes de gamo
 e faz vencer, impetuosos, as colinas no mastro da sua matriz querida,
 até que, de dentro do seu covil, uma fera crua, ao eco do bulido, pule
 tude, e lhes saia célere no escalço pelos montes boscosos recobertos de neve.
 Assim também o renomad deus instiga os pés rápidos da canção a ritmos complexos,
 do chão de pedra pronta a pegar alguma das crias descuidosas da mosagada
 balando por montes de rico pasto e giras de miúdas de fino torroço
 que imortal desço impõe, precipites, para a ansada teta da mãe
 para bater, atrás deles, a vária e concorde ária das Pierides
 até o auge de dez pés, respeitando a boa ordem dos ritmos,
 arauto dos deuses, Hermes, jogou-o à tribo dos mortais
 e para, ela compôs na dor e stráfala do panto
 do rouxinol d'orico
 benévolo.

Ilust 6. A tradução do poema por José Paulo
 Paes (PAES, 2001, p. 43).

O texto se desenha na forma caligrâmica de um ovo, através da técnica da “technopaegnia”, que consiste na composição dos poemas nas linhas de contorno do objeto retratado, significando, também, “jogo, brincadeira ou diversão de arte” (PAES, 1994, p. 1). A obra trata do nascimento de um pássaro canoro, o rouxinol (entre os gregos, símbolo de poesia), e do canto – de mãe e filhote, respectivamente – nesse momento primordial. Pelas mãos de Hermes, o mensageiro dos deuses, o novo pássaro é lançado ao mundo para que reproduza, por conta própria, o ritmo da canção. Em grego, “aeído” significa cantar, celebrar, e “aedo”, cantor, trovador (PAES, 1994, p. 2). Desse modo, o canto evocado se traduz por poesia: fruto de esforço e fonte do novo. O texto exige do leitor um olhar que compreenda não só o aspecto visual: deve-se partir do primeiro verso, passando, em seguida, ao último; depois, ao segundo e ao penúltimo, indo sempre das extremidades ao centro, de forma não linear e anticonvencional. O processo de leitura, assim, renova-se, reforçando a imagem do (n)ovo: foco central do texto¹³.

Avançando ainda mais nessa linha do tempo, encontram-se as obras figurativas do período medieval, conhecidas por *carmen figuratum* ou *carmina figurata*: poemas miméticos, produzidos nos primeiros séculos cristãos, a partir da mesma técnica grega mencionada acima e sobre temática religiosa ou mística.

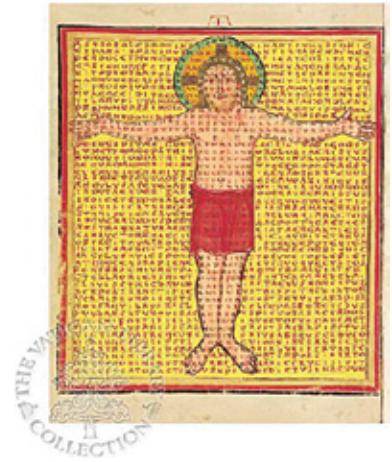
O texto de Hrabanus Maurus (autor de um conjunto de poemas intitulados *De laudibus sanctae crucis*, todos com temática religiosa) reverte o sentido tradicional da leitura: sempre horizontal, da direita para a esquerda. A obra, além disso, pode ser decifrada como um todo ou em partes, princípio também explorado por Mallarmé e pelos concretos.

13 Sobre a relação entre este poema de Símias de Rodes e produções contemporâneas – como “Ovo-novelo” de Augusto de Campos, “Gota a gota” de Ana Cristina Cesar e “Rio: o ir” de Arnaldo Antunes, todas em forma circular – consulte-se o estudo do pesquisador e poeta capixaba Douglas Salomão (SALOMÃO, 2009).

Diante das facilidades e dos avanços da escrita alfabética, guttemberguiana, a visualidade não teve grande destaque no Renascimento. No Barroco, entretanto, a dimensão visual volta a ser explorada, muito em função de um projeto de retomada e valorização de experiências estéticas da Antiguidade e da Idade Média. Segundo a escritora, artista plástica e professora portuguesa Ana Hatherly, a tendência ao hermetismo e à erudição leva o poeta barroco a lançar mão do jogo, do ludismo, explorado não como recurso (apenas) ornamental, mas como modalidade alegórica apta a atrair o leitor para pensamentos mais complexos: “A alegoria é precisamente a materialização do esforço de representação do conceito ou, como refere Gilbert Durand, [...] ‘a alegoria é a tradução concreta de uma ideia difícil de apreender ou de exprimir em uma forma simples’” (HATHERLY, 1983, p. 73).

Ressurgem, pois, nesse período, os labirintos de letras, os acrósticos, as escritas ropálicas (compostas de versos que crescem ou decrescem na página, como “O ovo”, de Símiias de Rodes) os enigmas, os ecos, as mandalas, os rebus (substituição de sílabas por letras, algarismo ou figuras), os anagramas, os logogramas (forma de anagrama múltiplo), os lipogramas (técnica que consiste na eliminação sistemática de uma ou várias letras em uma composição), os textos-amuleto (poemas encantatórios, mágicos), os emblemas (representações ideogramáticas), etc. Em todas essas produções, bastante frequentes no Barroco, continuam a ser evidentes a origem hermética e a função lúdica, como se pode notar em obras de espírito parecido na Grécia Antiga (e mesmo antes) e no período medieval.

A seguir, texto do tipo labirinto, no qual a frase palindrômica “ORE FERRO NITE SOL, FLOS ET IN ORE FERRO” (“Sol, brilhai com [vossa] face feroz, assim como uma flor em boca fera”, em tradução de Leni Ribeiro) preenche toda a quadrícula: Na obra, a frase destacada anteriormente pode ser lida da esquerda para a direita e da direita para a esquerda, bem como de cima para baixo e de baixo para cima. A letra “O”, que inicia e finaliza a frase mantendo sua circularidade, apare-



Ilust. 7. Trabalho do monge beneditino germânico Hrabanus Maurus (*apud* historyofinformation.com).



Ilust. 8. Labirinto de letras, Frei Thomas de Sousa, séc. XVIII (HATHERLY, 1983, p. 312).

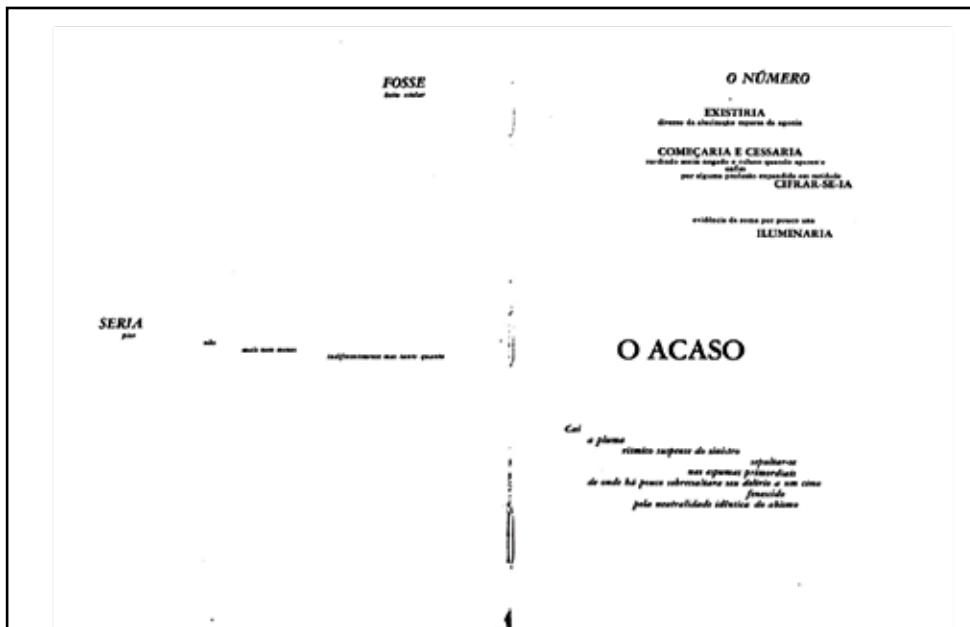
ce no quadrado verbal de forma estratégica: no centro e nas pontas, reforçando as múltiplas direções da leitura e o processo labiríntico da composição.

Passa-se, agora, às experiências visuais da segunda metade do século XIX, quando a valorização de modalidades não versificatórias de escrita ganha um novo impulso com a obra dos simbolistas franceses Charles Baudelaire (1821-1867) e Stéphane Mallarmé (1842-1898). Baudelaire, poeta, tradutor e crítico, é considerado o precursor da poesia moderna, embora, deva-se admitir, o conceito de “moderno” seja polêmico e bastante escorregadio. O mundo passa novamente por profundas transformações e a produção literária desse período, como não poderia deixar de ser, reflete essas “perturbações”. Conforme Gonzalo Aguilar, o verso, como categoria ideológico-formal, entra em crise, desvinculando-se do rigor da métrica e se abrindo para a constituição de outros ritmos:

A harmonia entre poeta, palavra e mundo – da qual o verso seria um agente – entra em crise irreversível: o lugar social do poeta já não é o mesmo, nem tampouco o é a nova paisagem que enfrenta. As reflexões dos poetas franceses da segunda metade do século XIX sobre a persistência do verso como forma giram, frequentemente, em torno desse problema, e vários deles abandonam o verso metrificado pelo verso livre, pelo poema em prosa ou – como no caso de *Un Coup de Dés*, de Stéphane Mallarmé, em 1897 – por formas que quebram e disseminam o verso no espaço da página (AGUILAR, 2005, p. 177).

A ruptura com o verso tradicional configura-se, de forma ainda mais radical (e visual), na obra modelar de Mallarmé: *Um lance de dados* (1897). A valorização do suporte, a utilização espacial da página, a variação tipográfica das fontes, em letras em caixa alta e baixa, promovendo a simultaneidade de leitura e o movimento: tudo isso, em uma só obra, vem propor uma revisão

do conceito e do modo de se fazer e ler poesia. Na sequência, uma das páginas de *Un Coup de Dés* e sua tradução por Haroldo de Campos, que recupera criativamente os efeitos poéticos do texto original, reproduzindo os aspectos visuais e sonoros – paronomásias, assonâncias e aliteraões – e concretizando, desse modo, aquilo que o próprio tradutor chamou de “transcrição” (o trabalho é acompanhado de uma extensa e detalhada explicação dos critérios de seleção de palavras adotados durante o processo):

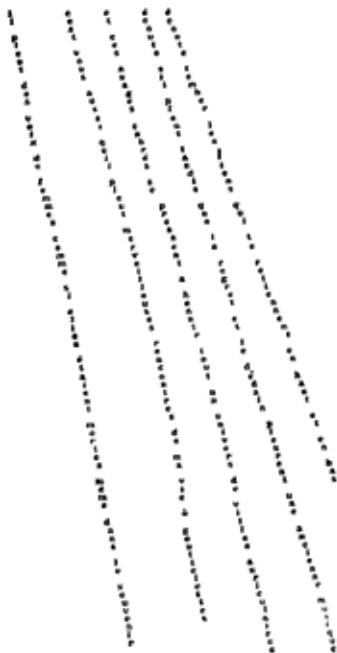


Ilust. 9. Um lance de dados jamais abolirá o acaso, em tradução de Haroldo de Campos (PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1974, p. 153-173).

A obra de Mallarmé, matematicamente planejada, é um acúmulo de possibilidades, incorporando, paradoxalmente, o acaso.

Todo esse conjunto de novas possibilidades de se estruturar e compreender o poema é determinante para a produção posterior: os caligramas do também francês Guillaume Apollinaire (1880-1918), as manifestações radicais das vanguardas europeias, as produções concretistas (no Brasil e na Europa) e a poesia visual produzida após esse período. É claro que cada um desses trabalhos é marcado por especificidades. Algumas serão, certamente, detalhadas aqui. Mallarmé, por exemplo, potencializou a imagem de uma forma estrutural – de dentro para fora do poema –, criando

IL. PLEUT



Ilust. 10. “Il Pleut”, “Chuva”
(APOLLINAIRE, 1919).

constelações de palavras (cada conjunto de “estrelas”, com luz própria, significando na mesma dimensão de seu conjunto e permitindo múltiplas combinações e leituras). Já o trabalho de Apollinaire, autor do livro *Caligrammes* (série de poemas cuja forma imita a do objeto retratado, termo que acabou designando todo texto com tais características), evidencia o figurativo – a estrutura, aqui, é exterior às palavras e se impõe ao poema –, de maneira semelhante ao que ocorre nos *carmina figurata*, exemplificados anteriormente (embora também entre os dois últimos casos haja sensíveis diferenças no modo de se tratar o aspecto visual, é importante destacar).

Enquanto os *carmina figurata* pareciam tentar esconder/revelar a imagem de Cristo ou o elemento de cunho religioso em uma espécie de caça-palavras a desafiar o leitor, os caligramas configuram o texto na forma daquilo a que desejam aludir, de maneira clara e nada enigmática. No texto ao lado, por exemplo, as palavras “caem” ao longo da página, em uma inclinação pluvial.

Avançando nessa linha diacrônica da visualidade, desde os primeiros passos da aventura da escrita até as experiências vanguardistas de Guillaume Apollinaire, chega-se a um momento no qual se explorou radicalmente a força da imagem, em manifestações artístico-literárias que ultrapassaram suas fronteiras: os movimentos das vanguardas europeias. A Europa vivia um período de euforia no início do século XX. Tempos de aceleração do processo industrial, de conquistas tecnológicas importantes e de descobertas científicas e médicas substanciais. O Futurismo, o primeiro desses movimentos, surgiu na Itália, nessa época, com o manifesto assinado por Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) e publicado no jornal francês *Le Figaro*. O documento propunha um rompimento definitivo com o verso tradicional como unidade caracterizadora da poesia e, em seu lugar, instituía as “parole in libertà”, que extrapolavam os limites da métrica, rompiam o espaço desordenadamente e instauravam o “verso livre”, este adotado posteriormente pelos primeiros modernistas brasileiros – Manuel Bandeira, Mário e Oswald de Andrade, entre outros.

Nota-se, no poema de Marinetti, a exploração anticonvencional da página, a variação tipográfica, a mistura de palavras, linhas e sinais: recursos já anunciados por Mallarmé.

Ao ampliar os conceitos artísticos, os futuristas permitiram maior aproximação entre as artes: poesia, pintura, escultura, música, dança, teatro, cinema. Pretenderam, ainda, penetrar em outras áreas: além de supervalorizarem o poder da máquina, proclamaram a guerra e sustentaram, inclusive, alguns ideais fascistas. Se esse início do movimento propunha a destruição de tudo quanto havia no campo das manifestações artísticas (e não só), seu segundo momento, menos radical, já nas décadas de 1930 e 1940, configurava-se de forma mais construtiva e equilibrada. Os concretistas parecem ter absorvido traços, sobretudo, deste período.

A seguir, uma síntese dos propósitos futuristas pelos próprios:

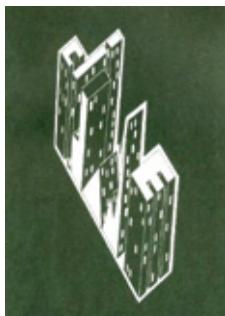
Arte – Vida explosiva. Italianidade paroxista. Antimuseu. Anticultura. Antiacademia. Antilógica. Antigracioso. Anti-sentimental. Contra cidades mortas. Modernolatria. Religião da novidade originalidade velocidade. Inigualismo. Intuição e inconsciência criadora. Esplendor geométrico. Estética da máquina. Heroísmo e palhacismo na arte e na vida. Café-concerto, fisicofolia e saraus futuristas. Destruição da sin-taxe. Imaginação sem fios. Sensibilidade geométrica e numérica. Palavras em liberdade rumoristas. [...] Síntese de forma-cor. O espectador no centro do quadro. Dinamismo plástico. Estados de alma. Linha-força. Transcendentalismo físico. Pintura abstrata de sons, rumores, odo-res, pesos e forças misteriosas. Compenetração e simultaneidade de tempo-espaço, longe-perto, externo-interno, visto-sonhado. Arquitetura pura (ferro-cimento). Imitação da máquina. [...] Tatilismo e tábuas táteis. Em busca de novos sentidos. Palavras em liberdade e sínteses teatrais olfativas [...] (apud FAUSTINO, 2004, p. 258-259).



Ilust. 11. Poema de Filippo Tommaso Marinetti e capa da obra, de 1915, que divulgou o *Manifesto futurista*, elaborado em 1909 (MENEZES, 1998, p. 17).

Embora todos os movimentos da vanguarda europeia – Futurismo, Expressionismo, Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo – fossem movidos por uma preocupação comum em libertar os processos artísticos dos hábitos herdados, instituindo novos padrões estéticos (“Só o contraste nos enlaça com o passado”, exaltam os dadaístas no “Manifesto Dadá 1918”, AGUILAR, 2005, p. 40), cada um, a seu modo, vai priorizar uma forma de manifestar esse desejo de não conciliação. E os concretistas irão recuperar e rever alguns aspectos dessa produção, assimilando, além das tendências dos autores e dos movimentos já citados, características da produção de um grupo específico de escritores a serem mencionados.

As experiências no campo da visualidade ganham novas possibilidades, a partir dos anos 1960, diante dos avanços tecnológicos, que ampliam as estratégias de utilização do espaço e de exploração do movimento e da sonoridade. A imagem, desse modo, continua sendo reafirmada, rumo a uma poesia de plurilinguagens, como sugerem os trabalhos a seguir:



Ilust. 12. “Cidade”, de 1984, da artista e poeta Ana Aly (ALY, 1988).



Ilust. 13. Poema sem título de Philadelpho Menezes, de 1984 (MENEZES, 1988).

Em “Cidade”, de Ana Aly, que reúne signos de várias naturezas, as letras da palavra título do texto vão compondo, caligrâmicamente, o *design* de um centro urbano, com seus prédios e milhões de janelas-estrelas na noite escura. As janelas aparecem também como furos dos antigos cartões (hoje, já dispensados e descontextualizados) dos primeiros computadores. Já o trabalho de Philadelpho Menezes reproduz, a princípio, a imagem de uma caixa de goma de mascar. No poema, entretanto, o logotipo da marca (que acabou designando o produto), (con)fundendo dois vocábulos – “chicletes” e “clichês” – na palavra valise: “clichetes”. O clichê, que “gruda” como goma de mascar (“goma de mascarar”) na mente (“sabor mental”) do consumidor e do qual é difícil se desvencilhar, é produto de um processo mecânico e inconsciente. Em outras palavras, o autor propõe uma crítica ao consumo, baseado na marca e na apa-

rência, fruto de muita repetição pelas campanhas publicitárias (como no ato repetitivo do mascar). Outro contraste proposto pela obra se faz na imagem da foice e do martelo, símbolo socialista, em oposição ao consumismo estimulado pelo sistema capitalista.

Já a série de caligrafias de Arnaldo Antunes, ilustrada ao lado, explora, como sugere o título da exposição realizada em São Paulo em 2003, a “escrita à mão”, em traços irregulares e disformes, que “escorrem” (como sangue) pelo espaço em branco.

O poema de Antunes propõe a proximidade visual, sonora e semântica das palavras “instante”, “instinto”, “tanto”, “tinta”, “texto” (o “T”, solto no espaço, pode ser lido como “X”), expondo a intensidade do instante da criação poética e a ideia de como essas instâncias – arte/poesia/vida – estão imbricadas e indissociadas, na perspectiva desse multiartista.

Como se pôde notar, o percurso da visualidade é longo e rico em meandros. A intenção, aqui, foi mostrar, muito sinteticamente, essa vastidão, uma vez que o foco do trabalho de Ronaldo Azeredo está exatamente em seu experimentalismo e na valorização da imagem, e os alicerces de sua obra, na exploração dos princípios básicos da poesia concreta: conceito a ser esmiuçado a seguir.

Sobre a poesia concreta

Se a poesia visual se configura como todo tipo de escrita que valoriza, principalmente, aspectos do plano das imagens, tendo, portanto, um sentido abrangente e surgindo e ressurgindo ao longo da história da literatura, a poesia concreta, diferentemente, está circunscrita a um momento específico, com características bastante definidas. Para compreendê-la melhor, é imprescindível situar a sua gênese historicamente.



Ilust. 14. “Instanto 3”, de Arnaldo Antunes, série “Caligrafias”, de 2003 (ANTUNES, 2010).

Final da década de 1940: o Brasil passa por um aquecimento econômico importante; São Paulo, como outros grandes centros brasileiros, avança velozmente em seu processo industrial; o crescimento da capital paulista estimula a construção de inúmeros edifícios – como o da sede do Banespa (Banco do Estado de São Paulo), no centro da cidade –, atraindo grandes projetos arquitetônicos (*Almanaque da Folha de São Paulo*, 2010). O setor cultural e artístico vive também sua efervescência. Em 1947, inaugura-se o Museu de Arte de São Paulo, iniciativa do empresário de comunicação Assis Chateaubriand, com base em projeto do jornalista, crítico de arte e arquiteto ítalo-brasileiro Pietro Maria Bardi. O MASP, nessa época, situava-se na rua Sete de Abril, no centro de São Paulo, só em 1969, a instituição é transferida para a Avenida Paulista, para o edifício projetado pela arquiteta modernista Lina Bo Bardi (esposa de Bardi), no qual as obras são dispostas sobre vidros transparentes e espalhadas ao longo dos pavimentos, propondo uma aproximação da arte com o público.

Ainda em 1948 e no prédio da Sete de Abril, é inaugurado o Museu de Arte Moderna. Essas instituições começam a se abrir, não só para exposições de pinturas e esculturas, mas, também, para mostras de arquitetura e de *design* em geral e para eventos variados, inclusive de moda. O MASP, por exemplo, chegou a organizar uma mostra sobre a *História da Cadeira* e outra, intitulada *Arte Popular Pernambucana* (AGUILAR, 2005, p. 57), demonstrando, portanto, a sua abertura para outras manifestações artísticas, além da pintura e da escultura estritamente.

Já em 1950, ocorre a exposição do arquiteto e escultor modernista de origem suíça, Max Bill. O artista, fundador da Escola Superior da Forma de Ulm, na Alemanha, recebe, com a obra “Unidade Tripartida”, o Grande Prêmio Internacional de Escultura na I Bienal de São Paulo, ocorrida no MAM (BANDEIRA, 2002, p. 32-33). É importante ressaltar que a Escola Superior da Forma foi fundada por Max Bill sobre os moldes da alemã Bauhaus, que formou várias gerações de arquitetos e propunha uma aliança entre as artes e a arquitetura. Com as bienais, realizadas nas instituições referidas, São Paulo torna-se uma das referências mundiais da arte contemporânea. O museu deixa de ser apenas um espaço para a exibição de obras e passa a ser, também, um local de experiências, funcionando, inclusive, como escola. Tornou-se comum, nessa época, a realização de cursos no espaço do museu, como de pintura, escultura, desenho industrial, modelagem, vitrinismo, o que confirma a tendência a uma arte próxima do cotidiano da cidade. De acordo com Mario Pedrosa, um dos diretores do MAM: “A função do museu moderno entra aí: é ele o sítio privilegiado onde essa experiência se deve fazer e decantar” (PEDROSA, *apud* AGUILAR, 2005, p. 59).

A maneira tradicional na exposição dos objetos dá lugar a uma organização sincrônica e não linear, na qual passado e presente misturam-se em prol de outras identidades. A capital paulista se destaca, mais uma vez, como grande centro

de manifestações artísticas e culturais. É preciso lembrar que a Semana de Arte Moderna, em 1922, e o surgimento do Modernismo ocorreram também na cidade de São Paulo. Além do cenário comum, os dois movimentos foram impulsionados pelas artes plásticas, com as quais a poesia caminhou junto e dialogou. Oswald de Andrade chegou a dizer, em 1948, sobre essa “nova” poesia – a concreta: “São Paulo retoma o caminho vanguardista que iniciou em 1922” (ANDRADE, 1976, p. 151).

Todo esse cenário, enfim, é determinante para o surgimento da poesia concreta: uma resposta à inquietação diante do avanço da cidade, das novas tecnologias e das iniciativas no campo das artes, da arquitetura e do *design*. Ao romperem com a sintaxe tradicional e com o verso, os concretos investem no isomorfismo fundo-forma, espaço-tempo; no uso da página como elemento poético; na junção dos aspectos verbais, sonoros e visuais do signo; na valorização da palavra como uma unidade autônoma (com destaque para os substantivos e os verbos), bem como de seus componentes – sílabas e letras. Investem, portanto, no signo verbal em sua materialidade e concretude. O termo “poesia concreta”, inclusive, surge dessa ideia. A expressão foi usada pela primeira vez por Décio Pignatari para se referir à obra de E. E. Cummings. Augusto de Campos fez menção à expressão nas apresentações do grupo Ars Nova, nas quais os poemas da série *Poetamenos* foram vocalizados. Em carta a Pignatari, datada de 10 de maio de 1956, Campos afirma:

POESIA (ou arte ou literat/) CONCRETA, q v. já havia sugerido ‘stricto sensu’ p/ cummings, e q adotei amplamente nos espetáculos do “ars nova”, pode caracterizar melhor q a palavra ideograma (específica, de um tipo de poema) a nossa posição: (aí está uma questão menor de terminologia e estratégia) (CAMPOS, *apud* BANDEIRA, 2002, p. 71).

O grupo tinha, como principais referências, a poesia de Stéphane Mallarmé, os caligramas de Guillaume Apollinaire, a obra poética dos norte-americanos Ezra Pound e E. E. Cummings (1894-1962), a prosa “ciclópica” de James Joyce (1882-1941) e aspectos dos movimentos de vanguarda ocorridos na Europa. Dentre as produções brasileiras, as obras de Oswald de Andrade (1890-1954) e dos autores, então contemporâneos, João Cabral de Melo Neto (1920-1999) e João Guimarães Rosa (1908-1967). Os concretistas fazem questão de esclarecer, no entanto, que as bases de sua poesia não estão fundadas em todo o conjunto da produção desses escritores. Eles destacam, claramente, aquelas cujos traços correspondem aos ideais do grupo. Nesse sentido, esclarece Augusto de Campos em “Ponto, periferia, poesia concreta”:

Como processo consciente, pode-se dizer que tudo começou com a publicação de *Un Coup de Dés* (1897), o “poema-planta” de Mallarmé, a organização do pensamento em “subdivisões prismáticas da Ideia”, e a espacialização visual do poema sobre a página. Com James Joyce, o autor dos romances *Ulysses* (1914-1921) e *Finnegans Wake* (1922-1939), e sua “técnica de palimpsesto”, de narração simultânea através de associações sonoras. Com Ezra Pound e *The Cantos*, poema épico iniciado por volta de 1917, e onde o poeta trabalha há 40 anos, empregando o seu método ideográfico, que permite agrupar coerentemente, como um mosaico, fragmentos de realidades díspares. Com E. E. Cummings, que desintegra as palavras, para criar com suas articulações uma dialética de olho e fôlego, em contato direto com a experiência que inspirou o poema (PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1975, p. 40).

A valorização do suporte como componente sógnico é, sem dúvida, uma das grandes contribuições de Mallarmé. Com o verso em crise, a página em branco passa a delimitar/ampliar esse vazio. O branco – silêncio verbal – entra na composição do ritmo, não mais impresso pela métrica tradicional e pela tônica dos versos. O texto se esparrama no espaço e, com a exploração da variedade tipográfica, as possibilidades de leitura da obra se expandem, indicando outras direções e sentidos. O poeta francês concebe um modo de pensar e executar o poema, tratado por ele de “subdivisões prismáticas da Ideia”: cada constelação de palavras, como já se disse anteriormente, adquire luz própria e diz na mesma dimensão de seu todo. A composição, rigorosamente pensada, acaba por constituir-se em “obra aberta”, circular e múltipla, incorporando e explorando o imprevisto: “um lance de dados jamais jamais abolirá o acaso” (MALLARMÉ, 1974, p. 153-173). Dessa forma, cria-se um polo dialético entre racionalidade e acaso, caracterizador da obra mallarmaica. Segundo Umberto Eco, “[...] uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade¹⁴ (ECO, 1986, p. 40). Tais princípios vão compor a base da teoria da poesia concreta. Para mencionar um exemplo de como o método de Mallarmé foi absorvido pelos brasileiros (e por alguns estrangeiros, como se verá logo mais), pode-se recorrer à série *Poetamenos* (1953), de Augusto de Campos, de uma fase considerada ainda pré-concreta. Todos os textos ocupam a página de forma espacializada e lidam com a alternância das fontes, em caixa alta e baixa (nos moldes de Mallarmé), e das cores (neste caso, uma diferença em relação ao francês) – vermelho, azul, amarelo, laranja e verde –, demonstrando aí uma proximidade com a pintura (com forte influência de Piet Mondrian,

14 A expressão “obra aberta” é comumente associada ao crítico e escritor italiano Umberto Eco, que, desde 1958, vem se dedicando a essa questão. Porém, segundo o próprio Eco, Haroldo de Campos já havia se referido a esse conceito, como se pode conferir no prefácio da edição brasileira de *Obra aberta*, publicado pela primeira vez em 1968: “É mesmo curioso que, alguns anos antes de eu escrever *Obra Aberta*, Haroldo de Campos, num pequeno artigo, lhe antecipe os temas de modo assombroso, como se ele tivesse resenhado o livro que eu ainda não tinha escrito, e que iria escrever sem ter lido seu artigo” (ECO, 1986, p. 17).

sobretudo de sua série *Boogie Woogie*, de 1942-1943) e com a música concretas. O uso da cor, associado à variação das fontes, contribui para a construção de uma pauta sonora, imprimindo uma “melodia de timbres”, conceito formulado pelo compositor austríaco Arnold Schoenberg (1874-1951), criador da música dodecafônica. Nos poemas da série, cada cor corresponde a uma voz distinta, e a composição global se faz da dissonância entre os timbres variados. Essa relação com a música, apenas referida superficialmente aqui, é uma constante no trabalho do poeta paulista, muito interessado pela produção do já citado Schoenberg e por Anton Webern (1883-1945), Giacinto Scelci (1905-1988) e John Cage (1912-1992)¹⁵.

Em “dias dias dias”, a seguir, as letras de “Lygia Azeredo”, a amada, espalham-se, separando-se e unindo-se, num jogo de presença e ausência, em um movimento constante (e erótico):

dias dias dias
sem
uma
esperança linha deum só dia
expoeta expira: minh ahcartas
sphinx e a n ão p artas
gypt y g mor - E avião voas ?
- Heli s sim sem ar
LEMBRAS amemor fim confirm sim
es DEMIMLYG IA e far par avante
se stertor AR
rticula: separamante
ohes OH SE ME tele NÃO
se - Urge t g b sds vg filhazeredo pt
segur sos se só seguramar
LEMBRA E QUANTO

(CAMPOS, 2001, p. 77. [1953])

Áudio 1. No *link*, a interpretação do poema na voz de Caetano Veloso: <http://tinyurl.com/3dd6bgc>.

Toda a série segue nessa direção. É importante destacar que os textos abordam os aspectos formais já apontados, mas revelam, de modo todo próprio, um acentuado lirismo, embora os concretistas condenem as subjetividades exacerbadas. Gonzalo Aguilar destaca essa contradição: “[...] é preciso diferenciar as duas orientações que se contrapõem

¹⁵ Sobre a relação entre a poesia de Augusto de Campos e a música de vanguarda do século XX, pode-se consultar o estudo de Marcus Vinícius Marvila, pela Universidade Federal do Espírito Santo (MARVILA, 2010).

no material de *Poetamenos*: o uso concreto das cores e o uso expressionista da linguagem. Essa incongruência, que a posterior atividade do concretismo poético tornou mais evidente, desembocou – historicamente – em uma repressão dessa subjetividade lírica que se manifestava de um modo tão particular nessa série de poemas” (AGUILAR, 2000, p. 292). Esse lirismo bastante particular também poderá ser observado na produção de Ronaldo Azeredo, sobre a qual se discorrerá ao longo deste livro.

De Mallarmé, passa-se à produção do escritor irlandês James Joyce. Deste, vem a proposta de comunhão entre palavra-som-imagem, na busca de uma linguagem “verbivocovisual”, palavra-valise cunhada por ele, para designar as múltiplas dimensões do signo verbal em sua prática literária. O autor faz uso da “técnica de palimpsesto”, que consiste em verdadeiras “montagens’ léxicas” e, em termos estruturais, constrói sua obra de modo circular, “onde cada parte é princípio, meio e fim” (CAMPBELL; ROBINSON, *apud* PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1975, p. 30). O esquema “círculo-vicioso”, além de ser um dos elos entre Joyce e Mallarmé, rege a produção dos concretos, como se poderá observar em vários trabalhos de Ronaldo Azeredo, e, também, é o eixo norteador de *Grande sertão: veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, autor brasileiro apreciadíssimo pelo grupo Noigandres. A “contação” de Riobaldo, personagem central da narrativa, inicia-se com um travessão e a expressão enigmática “Nonada”, podendo significar “não”, “nada” e “finaliza-se”, depois de mais de quinhentas páginas sem subdivisões em capítulos, com a expressão “travessia”, seguida do símbolo de infinito: o “fim” transforma-se em retorno ao “nada” inicial (ROSA, 1986, p. 7 e 568). Desse modo, o *Grande sertão: veredas* de Rosa e o *Finnegans Wake* de Joyce constituem-se em prosas do tipo, “riverrun” (“riocorrente”) para usar um *portemanteau joyciano*: uma obra em movimento, sem fim, “aberta”.

Por intermédio de Ezra Pound, os jovens poetas vão aprofundar-se no princípio do ideograma. Antes, porém, de se tratar desse aspecto, cabe lembrar que a contribuição de Pound não se limita, evidentemente, ao importante resgate feito por ele do ideograma e de toda a pesquisa de Fenollosa acerca da escrita chinesa. Como crítico e estudioso de literatura, ele elaborou uma teoria para sustentar suas posições. A classificação, por exemplo, proposta pelo estudioso para a compreensão da poesia parece bastante eficaz: de maneira simplificada, *fanopeia* seria o destaque à imagem; *melopeia*, à música; *logopeia*, à “dança das palavras ante o intelecto”. Ao explorar esses três universos, a linguagem poética se constitui em “verbivocovisual”. Como poeta, Pound tanto experimentou essas vertentes da linguagem quanto se utilizou do princípio do ideograma em suas produções. A respeito desse modo de construção, esclarece Fenollosa: “Neste processo de compor, duas coisas reunidas não produzem uma terceira coisa, mas sugerem alguma relação fundamental entre elas” (FENOLLOSA, *apud* PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1975, p. 28).

Tal princípio pode ser claramente notado em “Life”, de Décio Pignatari. A disposição do texto numa sequência de seis pranchas/páginas se organiza de forma progressiva: a cada prancha/página, um novo traço se inclui, alterando gradativamente o signo e redimensionando os seus sentidos.

Como em um processo cinematográfico (nos moldes das montagens, com saltos e sobreposições, do cineasta soviético Sergei Eisenstein – 1889-1948), as letras de “Life” vão se transformando com o acréscimo de uma linha a cada página. Na penúltima, a justaposição das letras compõe o ideograma chinês “sol” e, na última, após uma reorganização, “life” (vida). A palavra, embora só apareça na última prancha, está contida no ideograma e, em uma leitura gestáltica, pode ser percebida, também, na sequência das quatro primeiras pranchas/páginas, ainda que o “I” anteceda o “L”: parte e todo, desse modo, se reafirmam. No trabalho de Pignatari, a escrita ocidental, indiciada pelo vocábulo em inglês e marcada por uma arbitrariedade maior entre significante-significado, aproxima-se do princípio da escrita oriental, ideogrâmica: o movimento, caracterizador da vida e metonimicamente representado pelo sol, concretiza-se na composição do texto, no virar de página acionado pelo leitor, que ilumina a obra a partir da ação vivificadora do poeta. “O signo é contra a vida, a arte pretende ser um signo de recuperação da vida, vida, memória na carne”, afirma o autor de “Life” (PIGNATARI, 2004, p. 13). O texto exige, para tanto, um olhar especial, gestáltico.

Para esclarecer, Gestalt é uma teoria da Psicologia que se preocupa com o estudo da percepção e envolve leis, relacionadas a seguir, em uma síntese simplificadora de Gonzalo Aguilar:

[...] *proximidade* (união das partes por igualdade de condições no sentido de mínima distância); *semelhança* (tendem a agrupar os elementos da mesma classe ou semelhantes); *encerramento* (as linhas que



(PIGNATARI, 1958, [s.p.])

Áudio 2. No *link*, a vocalização do poema pelo autor: <http://tinyurl.com/6yv9wu3>.

circundam uma superfície são captadas como unidade); *boa continuidade* (figuras como o círculo ou o quadrado são percebidas como contínuas, ainda que estejam sobrepostas a outras); *movimento comum* (agrupação de elementos que se movem do mesmo modo em direção a outros); *pregnância* (os elementos que têm maior grau de regularidade, simplicidade, simetria e estabilidade impõem-se como unidade) e *experiência* (a experiência prévia do sujeito coopera com as leis anteriormente citadas) (AGUILAR, 2005, p. 196).

A poesia concreta vai contar com tais princípios para a compreensão de suas obras. Leis úteis, portanto, para a análise das produções de Ronaldo Azeredo, na sequência do estudo.

Outro autor que resgata os aspectos do ideograma é E. E. Cummings. A fragmentação da sintaxe e da palavra, valorizando o fonema; o uso inusitado dos parênteses e da pontuação, criando ambiguidades e multiplicidades de leitura, e o trabalho textual, explorando, de maneira acentuada, a verticalidade, são traços do poeta norte-americano também incorporados pelos concretistas.

l(a

le
af
fa

ll

s)
one
l

iness

(CUMMINGS, *apud*
CAMARA, 2000, p. 99)

O texto se compõe de uma frase, a *leaf falls* (“uma folha cai”), que perpassa uma palavra, *loneliness* (“solidude”). Na leitura de Rogério Camara: “Os cortes no texto, a intraposição da frase no corpo da palavra, a verticalidade do poema e o movimento simultâneo das letras no sentido horizontal/vertical sugerem a flutuação e a queda da folha. O lento desenrolar da cena, definido por relações semântico-formais, conceitua a solidão” (CAMARA, 2000, p. 98). Tal aspecto é reforçado pelo “l”, que remete ao algarismo “1”, como também ao “one”, de “*loneliness*”, sugerindo isolamento. Esse recurso da fragmentação com a valorização do fonema como componente sógnico foi bastante explorado por Azeredo, como se poderá notar, mais à frente, nas análises de “ro”, o primeiro poema, de 1954, e em “velocidade”, um clássico do Concretismo, de 1957-1958.

Guillaume Apollinaire, embora não referido por Augusto de Campos no trecho citado, deixa também sua contribuição à poesia estudada. Os concretistas fazem, no entanto, algumas ressalvas em relação ao autor, acreditando que o princípio adotado pelo poeta francês não é exatamente o que rege a produção do grupo, em função do caráter figurativo dessa produção. Se se considerar o poema concreto típico, podem-se notar, realmente, diferenças estruturais entre as obras. Porém, alguns trabalhos de Augusto de Campos, como o “Ovonovelo”, bem como os poemas circulares

da década de 1960, os *Popcretos*, exploram, de certo modo, o princípio dos caligramas. Além dessas proximidades e diferenças, talvez o que resume a contribuição de Apollinaire à poesia concreta esteja em seus ideais, tomados pelos brasileiros como uma síntese do que pretendiam: “Nada de narração, dificilmente poema. Se quiserem: poema ideográfico. Revolução: porque é preciso que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideograficamente em lugar de analítico-discursivamente” (APOLLINAIRE, *apud* PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1975, p. 100).

Ao *paideuma* estrangeiro delineado até aqui, cabe acrescentar, ainda, a prosa experimental da norte-americana Gertrude Stein. Do ciclo de amizades de Pablo Picasso (modelo do artista, inclusive), Matisse, Apollinaire, Pound e Joyce, dentre outros, a escritora redigiu *Autobiografia de Alice B. Toklas*, que relata justamente a reunião de jovens escritores e artistas na Paris do início do século XX, na busca de novos rumos para as artes.

Além desses, que outros contatos foram determinantes para a articulação do movimento? Como se deu sua origem no Brasil e qual a visão dos poetas do grupo em relação a sua gênese? Nesse sentido, esclarece Haroldo de Campos:

A poesia concreta – como evolução de formas – nasceu no Brasil e na Europa, através da pesquisa apartada de autores (*grupo noigandres*, de São Paulo de um lado; Eugen Gomringer, Berna/Ulm, de outro) que tendiam para conclusões comuns e realizações até certo ponto semelhantes. E o importante é que, no Brasil, nasceu da meditação das conquistas formais perfeitamente caracterizadas no âmbito de nossa história poética, como sejam os poemas-minuto de Oswald de Andrade e o construtivismo poemático de um João Cabral de Melo Neto, que contribuíram tanto para a demarcação de um elenco básico de autores imprescindíveis para a edificação de uma nova tradição poética, em língua portuguesa, quanto, para Eugen Gomringer, em língua alemã, um Arno Holz – para não se falar na comum cogitação do *paideuma* Mallarmé (*Un Coup de Dés*), Apollinaire, Joyce, Cummings, Pound-e/ou-William Carlos Williams) (PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1975, p. 154).

O maranhense Ferreira Gullar, que iniciou seu percurso poético aliado ao grupo paulista, revelou, desde cedo, uma posição divergente quanto à origem do movimento. Contrapondo-se às influências de um *paideuma* estrangeiro, Gullar acreditava no caráter nacional da poesia concreta e destacava, ainda, o papel importante do leitor para a funcionalidade da obra. O grupo de São Paulo, diferentemente, defendia a autonomia do poema. Depois de sua participação na I Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956 (em São Paulo) e 1957 (no Rio de Janeiro), o escritor rompe com o grupo, criando, com artistas cariocas, um movimento dissidente: o Neoconcretismo.

O trabalho do suíço-boliviano radicado na Alemanha, Eugen Gomringer, citado por Haroldo de Campos, vem corroborar a tese de que o surgimento da poesia concreta se deu simultaneamente no Brasil e na Europa. Décio Pignatari residiu por um tempo no exterior e conheceu Gomringer, que, na época, desenvolvia suas pesquisas na Escola Superior da Forma de Ulm. A identidade foi imediata e o diálogo se manteve vivo entre os poetas.

SILENCIO SILENCIO SILENCIO
SILENCIO SILENCIO SILENCIO
SILENCIO SILENCIO
SILENCIO SILENCIO SILENCIO
SILENCIO SILENCIO SILENCIO

(GOMRINGER, *apud* BANN, 1967 [1954])

Essa quadrícula de Gomringer é construída pela repetição de uma única palavra: “silencio”, em espanhol. O sentido da expressão se faz da relação entre o texto verbal e o vazio deixado por ele no centro. Assim, o branco da página/pausa sonora é explorado frente ao bloco formado pela repetição da palavra, resultando, pelo contraste, a concretização do silêncio. A ausência, desse modo, torna-se presença. Cabe ainda acrescentar que o poema sem título “avenidas/avenidas y flores”, do mesmo autor, é de 1949, ano de “O jogral e a prostituta negra” de Décio Pignatari, que já dava sinais das pretensões do grupo paulista.

O engenheiro, poeta, professor e crítico português Ernesto M. de Melo e Castro (1932) é outro a confirmar certa sincronicidade com os ideais dos brasileiros e de Eugen Gomringer. Ainda que o movimento – denominado por seus integrantes de “poesia experimental” (o adjetivo “experimental” sendo usado aqui, portanto, em *stricto sensu*) – tenha sido articulado e deflagrado em Portugal só na década de 1960 e tenha absorvido muito da teoria formulada pelos brasileiros, Melo e Castro já vinha demonstrando, em seus trabalhos, desde o início dos anos 1950, certo espírito concretista, como relata o autor nesse sentido:

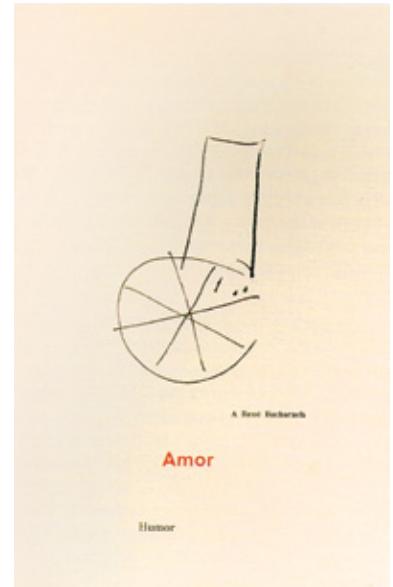
Creio ser interessante referir aqui a capa do meu primeiro livro, *Sismo*, publicado em 1952 (edição do autor). Compõe-se o pequeno livro de seis textos em prosa, entre o ensaio e o conto, que nada anunciam de “concretismo”, antes revelam um “hipersubjetivismo” [...]. Mas recordo-me muito bem dos cuidados

que mereceram de mim as sucessivas maquetas da capa, por mim realizadas, até chegar a um arranjo satisfatório e equilibrado em relação ao espírito geométrico que informava o livro e à sintaxe dura em que os textos estavam escritos. Desse modo, ao procurar o equilíbrio de tensões entre as coordenadas visuais da capa, o título, o espírito e a sintaxe dos textos que compunham o livro, eu estava intuitivamente (inocentemente) a realizar o meu primeiro poema concreto (CASTRO, 1993, p. 41-42).

Dentre as produções poéticas brasileiras, destacam-se as obras de Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto. O primeiro vinha de um ostracismo literário e foi recuperado e revisto pelos poetas paulistas, tendo, inclusive, seus livros reeditados. Com seus poemas-minuto – pelo caráter experimental e inovador, pelo poder de síntese, pelas rupturas sintáticas e fragmentações –, Oswald tornou-se uma grande referência para o grupo e um dos autores mais apreciados pelo jovem Azeredo.

Este trabalho de Oswald de Andrade caracteriza-se pelo minimalismo de sua construção, composta de duas expressões apenas – “amor” e “humor”. As palavras possuem quatro e cinco letras, respectivamente, mas quatro fonemas: três idênticos (produzindo uma rima) e um destoante (as vogais “a” e “u”). O uso da cor vermelha em “amor”, ainda que a associação vermelho-amor seja bastante previsível, é um recurso inovador para a época. Os concretos também vão explorar a cor em seus trabalhos, embora a variação cromática, para eles, extrapole o simbolismo convencional, como se viu em “Dias dias dias”, de *Poetamenos*. Considerando as letras iniciais maiúsculas das duas palavras, em uma leitura em diagonal, da esquerda para a direita, pode-se reconhecer, no poema de Oswald de Andrade, a interjeição “AH”, de prazer e alegria, unindo assim, também semanticamente, as expressões “amor” e “humor”.

Outra figura importante para o grupo foi João Cabral de Melo Neto: elo entre os concretistas e os modernistas de 1922. Do pernambucano, vem o rigor construtivo, a consciência plena da linguagem e o racionalismo no fazer poético. Abaixo, estrofe de “Antiode”, um dos poemas de *Psicologia da composição*, destacada por Augusto de Campos em artigo de *Teoria da poesia concreta* (PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1975, p. 41):



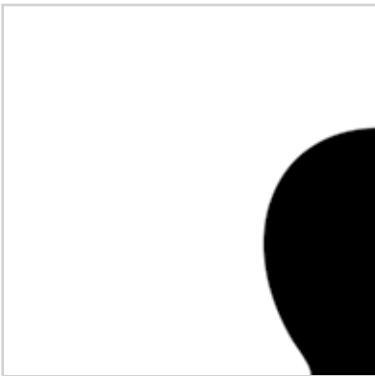
(ANDRADE, 1994, p. 21)

Flor é a palavra
flor, verso inscrito
no verso, como as
manhãs no tempo
(MELO NETO, 2008, p. 77)

Para concluir esta etapa, tomar-se-ão aqui as palavras dos idealizadores brasileiros do movimento. Todos os traços identificados no conjunto das produções mencionadas até aqui, enfim:

[...] 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-ideográfica da estrutura: POESIA CONCRETA (PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1975, p. 31).

Seria, entretanto, essa poesia um todo uniforme, coeso e linear? Certamente, não. Ao ser perguntado, em entrevista de 1971, que futuro veria para o Concretismo, Décio Pignatari respondeu:



(AZEREDO, 1977, [s/p])

15. Outra peça do poema-quebra-cabeça “ar-mar”, a ser montado no final do livro.

A poesia concreta mudou, tem mudado, vai mudar. Não é um *ismo*. É preciso saber delimitar, selecionar o que estamos falando. Qual poesia concreta? [...] Poesia Concreta 1956; Poesia Concreta 1958; Poesia Concreta 1962; Poesia Concreta 1965. E assim mesmo distinguindo peculiaridades individuais – embora nosso duradouro trabalho em equipe seja uma experiência e um fenômeno dos mais notáveis em nossa ou em outras literaturas, no que se refere à sobrevivência e à independência criativas (PIGNATARI, 2004, p. 19).

As nuances dessa produção – da “fase pré-concreta”, no início da década de 1950, passando pela “matemática” ou “ortodoxa”, à “participante”, dos anos 1960, quando o ciclo evolutivo dessa poesia parece ter-se esgotado – serão abordadas mais detalhadamente a partir da análise da obra de Ronaldo Azeredo, compreendendo, ainda, a sua produção posterior a tal período.

V V V V V V V V E L

O EXPERIMENTALISMO DO POETA: O “MÍNIMO MÚLTIPLO COMUM” DO GRUPO

Um breve histórico do carioca-paulista Ronaldo Azeredo

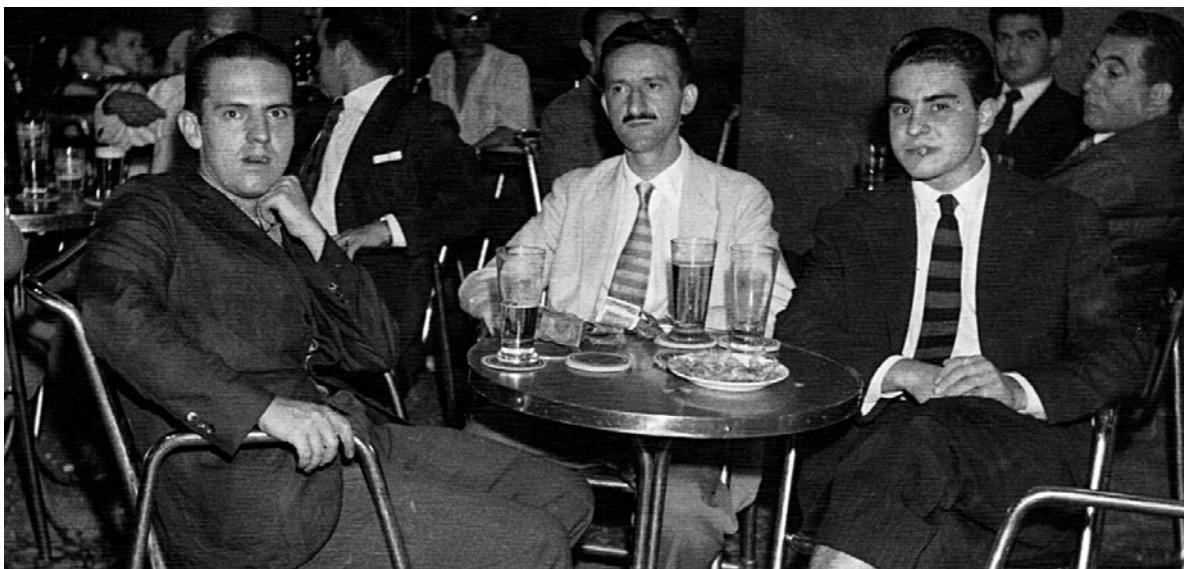
Nascido em 1937, no Rio de Janeiro, no bairro boêmio de Vila Isabel, mais precisamente na Rua Teodoro da Silva, onde viveu também Noel Rosa, seu compositor preferido, Ronaldo Pinto de Azeredo surpreende o cunhado Augusto de Campos, em 1954, aos dezessete anos, com o seu primeiro poema: “ro”. Filho de militar, caçula em uma família de predominância feminina – a mãe, Chiquita Pinto de Azeredo, e as irmãs, Lygia e Ecila Azeredo –, o jovem era de temperamento “alegre”, “brincalhão” e “rebelde”, chegando a fugir de casa algumas vezes, para o desgosto do pai, bastante rígido, conforme relatam Augusto e Lygia Campos (informação verbal).

Antes, porém, dessa aproximação com Augusto de Campos, é preciso esclarecer que a família passou um período em Osasco, em função das atividades militares do patriarca. É dessa época o contato com Décio Pignatari, que também residia nesse município da Grande São Paulo e ia de trem para a capital, a fim de cursar Direito no Largo São Francisco. Era comum os irmãos Azeredo seguirem juntos com Pignatari, no mesmo trem, por conta dos estudos. A aproximação de Ronaldo com os poetas do *Noigandres* se dá, portanto, por esse contato inicial com um dos articuladores do movimento e pela relação de suas irmãs intelectuais com o grupo: Lygia, que se tornou namorada de Augusto e, desde então, sua companheira, e Ecila, ex-namorada de Décio e, posteriormente, esposa de José Lino Grünwald, outro a se juntar aos concretos mais à frente. Com “ro”, “a água”, “a” e “z”, o poeta, à época com dezenove anos, participa da I Exposição Nacional de Arte Concreta, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, e da revista *Noigandres* n. 3, em 1956.

A mostra, realizada por pintores, escultores e poetas, é transferida, no ano seguinte, para o prédio do Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro. Com o evento na então capital federal, o movimento ganha mais repercussão.

Ainda em 1957, Ronaldo se muda para São Paulo e conhece Amedea Pomelli, uma paulista descendente de italianos. Casa-se com ela em 1959 e, embora os amigos e integrantes do grupo se concentrassem em Perdizes, os dois vão morar no bairro do Cambuci, em uma casa oferecida pelos pais da jovem, imóvel próximo à residência e ateliê do pintor Alfredo Volpi (principal referência de Azeredo nas artes plásticas), de acordo com Amedea (informação verbal).

Abaixo, foto do poeta junto aos companheiros:



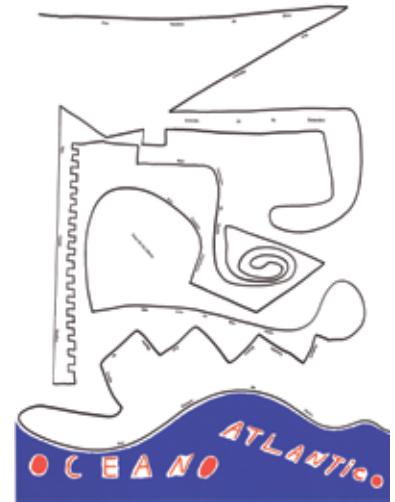
Ilust. 16. Em sentido anti-horário, Ronaldo Azeredo, Décio Pignatari e José Lino Grünewald. Rio de Janeiro, 1960.

O jovem passa a cursar publicidade, um impulso significativo para a arte da criação, mas acaba atuando profissionalmente em área diversa, como funcionário da Sabesp, empresa de economia mista, responsável pelo serviço de saneamento básico do Estado de São Paulo. Lá, trabalha por mais de trinta anos, responsabilizando-se, sobretudo, pelo atendimento da região do Vale do Paraíba. Da poesia, porém, não se distancia. De acordo com a esposa, o companheiro muitas vezes se acomodava na poltrona da sala de estar ou em seu escritório, fechava os olhos e ficava em absoluto silêncio. Desses instantes, nasceriam novos projetos. O próximo passo seria buscar meios e parceiros para concretizar os seus impulsos criativos.

Todo esse conjunto de relações e atividades do poeta, associado a seu percurso geográfico, ecoa em grande parte de sua produção: “labirintexto”, um mapa com os lugares por onde passou desde criança, unindo, em desejo, as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo e incluindo outros espaços significativos de sua história, é o melhor exemplo dessas referências.

No mapa, podem-se identificar, de cima para baixo, referências a: Rua Teodoro da Silva (Vila Isabel, Rio de Janeiro); Rua Mamoré (Jacarepaguá, Rio de Janeiro); Avenida (na realidade, Boulevard) 28 de Setembro (Vila Isabel); Rua Conde de Bonfim (Tijuca, Rio de Janeiro); Rua Justiniano da Rocha (Vila Isabel); Rua Cândido Espinheira (em Santa Cecília, São Paulo); Paso de Los Libres (Argentina)¹⁶; São João da Boa Vista (município a 229 km de São Paulo); Rodovia Castelo Branco (elo entre Osasco e a capital); Rua Basílio da Cunha (Cambuci, São Paulo); Rua Homem de Melo (Perdizes, São Paulo) e o Oceano Atlântico banhando a capital paulista.

Se os espaços importantes na vida de Azeredo podem, a princípio, dizer respeito exclusivamente a ele e às pessoas que o conheceram, o trabalho que os recupera ganha valor poético ao propor, imaginariamente, além dos três outros locais referidos, a união de duas metrópoles brasileiras – Rio de Janeiro e São Paulo –, em ruas, avenidas, bairros, ligados de maneira ímpar: metonímias de uma história. O percurso traçado pela memória do autor parece suscitar outras geografias: esboçadas pelas lembranças de quem lê. O exercício criativo de elaboração de um mapa, que rebeldemente rompe com o oficial, leva, aí sim, à ampliação das fronteiras do individual. A cartografia delineada passa a não se limitar, pois, à “simples” trajetória do poeta – da rua onde nasceu chegando à Homem de Melo (é preciso esclarecer que a Rua Ministro de Godói, onde Azeredo morou por último, não chegou a ser incluída no mapa, produzido em 1976). Passa, enfim, a tocar em questões humanas, comuns a



Ilust. 17. “labirintexto”: um “biomapa” do poeta (AZEREDO, 1976). Na edição original: cartaz, 64,5 x 46 cm, impresso em preto azul e vermelho; papel *couché*; dentro de um envelope com dedicatória em azul – à mãe, irmãs, esposa e filha e com a seguinte informação: “Volpi tornou possível essa edição”.

¹⁶ Também em função do trabalho do pai, a família viveu, por um breve período, em Uruguaiana, cidade gaúcha, situada na fronteira fluvial do Brasil com a Argentina e o Uruguai, segundo esclarecimento de Ecila Azeredo.

todos: a memória, os afetos, o espaço-tempo de cada um. Basta alterar as curvas, substituir os nomes, mudar o oceano. Assim, o local torna-se universal; o individual, coletivo. E, do mesmo modo, o mapa, de caráter abstrato, coletivo e geral, abre-se para a significação de cada sujeito, em sua particularidade e concretude.

No artigo “Resiste, Ro”, Augusto de Campos define as produções do companheiro como “biopoemas, mapeamentos de vida, quase-sinais”:

Talvez o mais comunicativo dentre esses “poemas” seja o labirintexto de 1976, uma “geografia sentimental”, como notou Antonio Risério. Dedicado pelo poeta ao seu “grandioso matriarcado” (mãe, irmãs, mulher e filha), esse biomapa embaralha as ruas vivenciais do carioca paulista, partindo da vilaisabelina Teodoro da Silva para, por vários descaminhos entre as Perdizes e o Cambuci, vir aportar na Rua Homem de Melo, que a cartografia afetiva de Ronaldo retrojeta no copacabânico Oceano Atlântico (AZEREDO, *apud* CAMPOS, 1989, p. 164).

A partir da surpresa provocada com o primeiro trabalho, em 1954, Azeredo vai se envolvendo cada vez mais com as iniciativas do grupo, convertendo-se em um fiel participante do movimento: comunga dos ideais concretistas, atesta as declarações dos colegas e não cessa de investir em seus projetos, numa produção vagarosa, porém, intensa. Assume, desde o início, a condição de um “fazedor de poemas”, como sugere a palavra em sua origem (“poesia” vem do grego *poíesis*, *eos* e significa justamente fabricação, criação, confecção). Assim ele se declarou, em 2005, a Carlos Adriano:

Sempre quem deu as entrevistas, falou da parte teórica, a parte intelectual, foram eles. Evidentemente sempre respeitei e sempre acompanhei. Nunca tive necessidade de aparecer, não tenho nem quero. E fica assim gravada uma ideia “nova” – eu gosto é de fazer a obra, não de falar (Azeredo, *apud* BARROS; BANDEIRA, 2008, p. 143).

Calado no que diz respeito à poesia, mas atuante, inscreve sua passagem pela fase dita ortodoxa do movimento, com “velocidade”, “rua sol”, “oesteleste” (os três, de 1957, divulgados em 1958), e continua ativo no período seguinte, na chamada “fase participante”, cujas obras revelam uma preocupação político-social, não observada no período anterior. *A Noigan-*

dres deixa de ser publicada. A última edição, a n. 5, de 1962, é comemorativa dos dez anos do grupo e da revista e divulga uma coletânea de cinco poetas – Pignatari, os irmãos Campos, Ronaldo Azeredo e José Lino Grünewald – sob o título *Antologia* – do verso à poesia concreta, 1949-1962. A *Invenção* passa a divulgar as novas produções poéticas e críticas dos autores. Nesse momento, destacam-se, dentre as obras de Azeredo, “portões abrem” (1962), “labor torpor” (1964) e “o sonho e o escravo” (refere-se, neste momento, à versão divulgada na *Invenção* n. 5, um poema-código de 1966; há, entretanto, outra, em prosa, de 1962). A partir de 1970, os trabalhos do poeta se distanciam ainda mais da palavra e se aproximam muito das artes plásticas. A seguir, a relação das capas das revistas que divulgaram as produções do grupo:



Ilust. 18. Capas dos cinco números das revistas Noigandres (1952-1962) e Invenção (1962-1966/1967). As de Noigandres são, respectivamente, de autoria de Décio Pignatari, Augusto Nogueira Lima, Décio Pignatari, Hermelindo Fiaminghi e grupo Noigandres sobre quadro de Alfredo Volpi. Todas as capas de Invenção têm autoria do grupo Noigandres.

Propondo uma volta ao início dos anos 1950 e ainda ressaltando as referências literárias importantes para a formação do jovem Azeredo, é preciso destacar, também, a sua admiração pela obra de Oswald de Andrade e pela figura de Patrícia Galvão, Pagu: dois ícones do Modernismo brasileiro:

Oswald foi o meu primeiro “pai” intelectual. Para mim, foi uma explosão. Saber da vida dele, do poeta que foi, o primeiro a fazer teatro moderno, e tudo, até as mulheres que teve. Sou fã da Pagu. Fiz um trabalho, o da pirâmide, em que coloquei a Pagu. Oswald foi importante na minha vida. Me levou à “raiva”, à crítica, à devoção antropofágica das coisas. A primeira prosa violenta que comecei a fazer, eu devo ao Oswald; uma prosa, como diz o Augusto, cheia de “erros e urros” (AZEREDO, *apud* BARROS; BANDEIRA, 2008, p. 145-147).

Aos poucos, ele vai ampliando as suas relações e seu repertório. Anos após a sua mudança para o Cambuci em 1959, aproxima-se de Alfredo Volpi, que se torna seu grande amigo e incentivador, patrocinando, inclusive, todas as obras da década de 1970 (foram oito ao todo nesse período). Por conta dessa amizade, envolve-se com outros artistas e poetas, integrantes do “grupo do Cambuci”: Florivaldo Menezes, Orlando Marcucci (autor da obra-prefácio do poema “panagens”, de 1975) e Villari Hermann, para citar alguns.

Ronaldo relata essas referências em sua síntese autobiográfica, publicada em “Viva há poesia”, jornal único de Hermann, de 1979, e divulgada no artigo “Resiste, Ro”:

nasci na rua teodoro da silva vila isabel na mesma rua em que
nasceu noel rosa por sinal um grande amigo meu
para a poesia nasci das mãos firmes e generosas de augusto de campos
sou uma cria de suas crias
mais tarde décio pignatari e haroldo de campos
então fiquei sendo cria dos três
mais tarde oswald de andrade
então fiquei sendo cria dos quatro
mais tarde a primeira exposição nacional de arte concreta com a
publicação do livro que lançou a poesia concreta noigandres
número três já com a minha participação rato o meu primeiro
poema de mil novecentos e cinquenta e quatro e outros depois
na exposição a água A Z
vieram os pintores e escultores e veio fiaminghi sacilotto
mauricio fejer judith cordeiro charoux
depois veio augusto haroldo décio com capa do fia o noigandres
quatro que publicou meu poema mais conhecido velocidade
depois veio josé lino grünewald edgard braga pedro xisto

depois veio o último noigandres número cinco depois veio
revista invenção depois veio luiz ângelo pinto e decio com os
poemas códigos depois veio alfredo volpi que me ensinou a ser
gente

(AZEREDO, *apud* CAMPOS, 1989, p. 165-166)

Notem-se, nesse trecho, as primeiras referências artístico-literárias determinantes para a trajetória de Azeredo, partindo do estímulo inicial de Augusto de Campos ao papel importante de Alfredo Volpi para a sua arte (e vida). E o poeta prossegue:

depois veio florivaldo menezes e orlando marcucci o grupo do
cambuci depois veio a partir de setenta e um até hoje a publicação
anual de um trabalho meu todos patrocinados pelo volpi
tenho esse da mulher o das células da paisagem computador
o do arco-íris o da borboleta pulmão feito com panagens e esse
mapa e o outro que ainda deve sair este ano todos muito
pouco conhecidos e com tiragens super limitadas
depois veio o hermann que se incorporou ao grupo do cambuci
depois veio o erthos albino de souza e o risério com o código
depois veio o regis o pedrinho a lenora a turma da poesia em
greve depois veio julio plaza que fez a impressão do mapa
depois veio o luis antonio o carlinhos o omar o paulo a turma da
poesia artéria
veio o roland e o renato a turma dos físicos depois veio
o brasil o gilberto o willy e o flávio nossos músicos
depois veio o augusto o haroldo o décio o oswald o fiaminghi
o sacilotto o mauricio o fejer a judith o cordeiro o charoux
o zé lino o braga o xisto o luis ângelo o menezes o orlando
o hermann o erthos o risério o regis o pedrinho a lenora
o julio o luis antonio o carlinhos o omar o roland o renato
o brasil o gilberto o willy o flávio o volpi então fiquei
sendo cria dos quatro

(AZEREDO, *apud* CAMPOS, 1989, p. 166)

Assim, poetas, artistas, músicos, físicos e *designers* aparecem unidos nessa mini-autobiografia. É preciso ressaltar, diante dessa profusão de referências, que a poesia e a arte concretas (deixando, por enquanto, a música e as outras

áreas em suspense) sempre estiveram aliadas. A iniciativa da exposição em 1956, marco inicial do movimento, surgiu da decisão conjunta de vários deles. Dessas reuniões anteriores ao evento, vieram os nomes dos convidados a integrarem a mostra. Entre os poetas, Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, Ronaldo Azeredo, Ferreira Gullar e Wladimir Dias-Pino. Augusto de Campos declarou que eles pretenderam, além da qualidade e da proximidade dos trabalhos, um equilíbrio entre paulistas e “cariocas” para a definição dos convidados à participação nas exposições de 1956 e 1957 (informação verbal): Wladimir Dias-Pino, embora residente em Cuiabá, é carioca de nascimento; Ferreira Gullar, apesar de maranhense, reside no Rio de Janeiro desde aquela época e Ronaldo Azeredo era genuinamente carioca, apenas em 1957 é que se mudou, definitivamente, para São Paulo. Entre os artistas participantes da edição paulista da exposição, Alexandre Wollner, Alfredo Volpi, Aluísio Carvão, César Oiticica, Décio Vieira, Franz Weissmann, Geraldo de Barros, Hélio Oiticica, Hermelindo Fiaminghi, João José da Silva Costa, Judith Lauand, Kazmer Féjer, Lothar Charoux, Luiz Sacilotto, Lygia Clark, Lygia Pape, Maurício Nogueira Lima, Rubem Ludolf e Waldemar Cordeiro (BARROS; BANDEIRA, 2008, p. 68) – a maioria deles referida por Azeredo na autobiografia citada.

Apesar da diversidade dos participantes na exposição histórica, havia, entre eles, interesses e preocupações comuns. A aliança conteúdo-forma, a indiferenciação entre suporte/página e pintura/texto; o jogo entre figura e fundo, criando ambiguidades; o interesse pela geometrização, precisão matemática e repetição: toda essa exploração dos efeitos visuais na busca de equilíbrio e harmonia une artistas e poetas. Além disso, o projeto de uma poesia para ser vista como telas na parede ou esculturas em outros suportes leva todos a exibirem suas obras, lado a lado, muitas, no caso dos poemas, como cartazes, em um espaço único, reservado, até então, às obras de arte: o museu. A exposição dos textos em cartazes, sem destaque para o autor, revelava, ainda, o espírito de um trabalho planejado e articulado em equipe. Nas palavras de Haroldo de Campos, “uma poesia de caráter impessoal, anônimo, síntese possível dos traços comuns” aos integrantes do grupo (CAMPOS, *apud* BARROS; BANDEIRA, 2008, p. 30).

Ronaldo Azeredo leva à frente esse espírito coletivo. O convívio, sobretudo com os artistas, o influencia cada vez mais, a ponto de suas obras se situarem em um limite muito tênue, mas sempre existente, entre os universos da poesia, da pintura e da escultura. Segundo Augusto de Campos, “o poeta transitaria para interferências mais individualizadas, no território cinzento entre as artes visuais e a poesia” (CAMPOS, 1989, p. 163). Para citar alguns exemplos dessa proximidade: “céu mar” foi planejado e executado em parceria com o pintor Fiaminghi; “casa de boneca”, “panagens” e “enquanto durou” contaram com a participação da artista e esposa Amedea e “pensamento impresso”, com a música de Gilberto Mendes. A lista de colaboradores é vasta.

Depois de *Lá bis os dois* (2002), Ronaldo parece desejar um retorno à produção participante dos anos 1960. Em entrevista a Carlos Adriano, um ano antes de falecer, ele revela suas últimas preocupações:

Minha poesia evoluiu rapidamente, do concretismo – uma das logomarcas hoje do concretismo é um dos poemas meus, “Velocidade”–, [...] para a poesia participante, que até hoje eu penso seriamente em retomar.

[...]

Estou querendo voltar à poesia participante.

Estou pensando em voltar. Por quê? Porque eu acho que é muito importante socialmente, nesse momento corrupto, no mundo inteiro.

[...]

Acho que falta realmente à poesia e aos intelectuais uma participação maior na política. Não é só caricatura de política, não adianta escrever croniczinhas ou artiguinhos falando mal de políticos e tal.

Acho que tem que fazer uma poesia, porque é uma arte maior, mais abrangente e tem mais poder de fogo. E está na hora, não é? Eu realmente estou começando a pensar em carregar meus canhões.

(AZEREDO, *apud* BARROS; BANDEIRA, 2008, p. 143-149).

Azeredo declara, ainda, na entrevista citada, a existência de dezoito projetos para o futuro (“um por ano”, segundo ele, embora seu ritmo costumasse ser mais lento). De acordo com a sua projeção, viveria, no mínimo, até os oitenta e seis anos. Faleceu, entretanto, no ano seguinte à entrevista, no dia 14 de novembro de 2006, em São Paulo. Na ocasião, o grande amigo e parceiro Augusto de Campos lamenta a perda: “O destino fez com que não pudesse ver pessoalmente a atual mostra [...], na qual aparecem com destaque os seus poemas que integraram a Exposição Nacional de Arte Concreta, há 50 anos. Não lhe foi possível também ver o livro, ainda em preparo, que reúne as suas obras. É uma pena” (*Folha de São Paulo*, 22 nov. 2006).

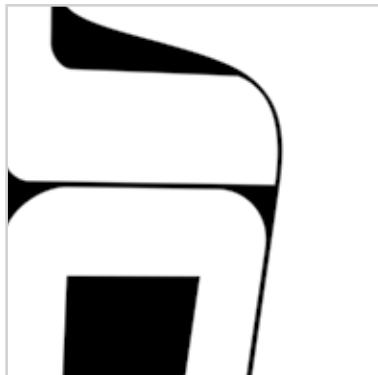
A exposição referida foi registrada em uma publicação organizada por Lenora de Barros e João Bandeira, intitulada: *Poesia concreta – o projeto verbivocovisual* (BARROS; BANDEIRA, 2008). A curadoria da mostra contou com a participação de Cid de Azeredo Campos (filho de Augusto e sobrinho de Ronaldo) e Walter Silveira, além dos já citados organizadores do catálogo. Já a obra mencionada, uma reunião dos trabalhos do autor, está ainda em execução. Trata-se de um livro-caixa com as reproduções de seus poemas ao longo da vida: uma antologia bem ao estilo de Azeredo e dos concretos. O responsável pela edição é o poeta Augusto de Campos.

Ronaldo Azeredo: Por que “mínimo”? Por que “múltiplo”? Por que “(in)comum”?

Como se pôde notar, o poeta se fortaleceu em um meio no qual literatura, arte, música, bem como os interesses e as atividades profissionais dos participantes do movimento (vários atuaram e atuam, também, como tradutores, críticos e professores) dialogavam entre si e se enriqueciam. Diante de toda essa efervescência cultural, Ronaldo – Ro, para os mais íntimos – mostrou-se sempre muito atento e integrado às iniciativas dos companheiros. Mas não produziu em grande quantidade. O conjunto de sua obra poética, de acordo com a presente pesquisa, restringe-se a trinta e dois poemas (mais um projeto não concretizado) e seis textos em prosa – “o moonstro moonzebur”, “o driz da feia”, ambos de 1956; uma versão em prosa de “o sonho e o escravo” (CAMPOS, 1989, p. 170-172) e “fragmentos de prosa” (AZEREDO, 1962, p. 67-71), os dois últimos de 1962, “um conto (ou quase isso)”, localizado em site de Florivaldo Menezes, “rapaz & copacabana” (MENEZES, 2010) e um texto sem data “datilógrafo (a)”. O balanço total de suas produções é diferente do revelado pelo autor em entrevista a Carlos Adriano:

[...] pedi a Ronaldo se ele poderia me contar exatamente a quantia de poemas, ou “trabalhos”, como costuma dizer, publicados desde 1954, além dos três textos em prosa [...]. Na hora, ele disse não saber ao certo, mas imaginava que não passavam de 30. [...] ele telefonou depois e revelou o número do censo: 29 (ADRIANO, *apud* BARROS; BANDEIRA, 2008, p. 139).

Se o volume de trabalhos, a princípio, pode parecer pequeno, a operação de manufatura de cada um era intensa e demorada, levando, às vezes, mais de ano para a conclusão de uma obra. “O importante é ter a ideia. A execução, depois, é fácil”, dizia o mestre Volpi (CAMPOS, 1989, p. 165); porém, os projetos não caminhavam no mesmo ritmo de sua execução, porque sempre impunham grandes desafios para se concretizarem. Talvez fosse esse um dos motivos do número reduzido de trabalhos, levando-o a se rodear, com frequência, de outros profissionais para a viabilização de seus *insights*: artistas plásticos e gráficos, fotógrafos, *designers*, programadores, diagramadores, músicos, para mencionar apenas alguns. Sua preocupação e motivação, depois de conceber as ideias, era buscar a maneira de “imprimi-las”, quer fosse na página em branco, mas de modo a explorar sempre a visualidade; quer em cartazes, pranchas, quebra-cabeça, mini-instalações, objeto tridimensional; quer em livro para ser tateado. Florivaldo Menezes, um dos companheiros do grupo do Cambuci, em site que reúne registros do passado, afirma em trecho intitulado “Coisas do Rô”: “Agora ele faz coisas. É o maior coisador moderno” (MENEZES, 2010).



19. Mais uma peça do poema-quebra-cabeça
“armar”.

O poema, portanto, é produto de uma experimentação, envolvendo procedimentos específicos, a serem analisados. Como também é fruto de um exercício de contenção, na busca por algo simples, de impacto visual. Mas não seria toda poesia resultado de um esforço de síntese? De todo modo, estava no cerne dos propósitos do Concretismo a busca por uma linguagem direta, econômica, matematicamente precisa, além de “verbivocovisual” (“a poesia concreta visa ao mínimo múltiplo comum da linguagem”, diz o “plano-piloto para poesia concreta”; PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1975, p. 157). E os trabalhos de Azeredo parecem ter na concisão (por isso “mínimo”) e na exploração de múltiplas linguagens (por isso “múltiplo” e “(in)comum”), a sua determinação, pois investe na variedade de materiais, na exploração da tridimensionalidade, na utilização da cor e na estimulação dos sentidos.

Nos dois aspectos centrais deste subcapítulo – experimentação e concisão – têm-se os eixos que parecem definir bem a trajetória do poeta. Justifica-se, assim, o título atribuído ao conjunto de seus trabalhos na *Noigandres* n. 3 e n. 5, e, também, a este livro, com uma sutil variação: o “(in)comum”, explorando, ao estilo dos concretos, o duplo “comum-incomum”, caracterizador da obra estudada. Azeredo, embora sempre afinado com os propósitos dos colegas (mesmo depois do calor do movimento) e motivado a trabalhar frequentemente em equipe, constrói uma obra com aspectos peculiares. São as nuances de seu percurso, enfim, que se pretende recuperar e analisar mais detalhadamente a seguir.

V V V V V V V E L O

“RO”, DE RONALDO: O PRENÚNCIO DE UMA POESIA

O poema, o poeta e a constelação concretista

Propõe-se, neste momento, a análise do primeiro trabalho do autor, de 1954: o prenúncio de uma obra que se fortalecerá ao longo da trajetória do poeta. Como se pode perceber, “ro” (referido eventualmente por “rato”, como na autobiografia mencionada no capítulo anterior) foi a resposta dada pelo jovem Azeredo ao seu entorno intelectual. O autor tinha apenas dezessete anos e estava mais voltado para as aventuras propiciadas pela noite carioca do que, propriamente, para a literatura e causou espanto com a sua experimentação. Mas como ler esse texto – a princípio, uma enumeração de palavras e sílabas, lembrando mais um trava-língua despretenso, sem considerar o conjunto de autores e tendências do passado e aquela poesia que vinha nascendo de maneira mais consciente das mãos de Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos? Como decodificar o poema, que apresenta traços do *paideuma* concretista, sem se ter ao certo se, ao menos, o jovem tinha conhecimento de tais referências? Eis o desafio que ora se impõe: a leitura do primeiro impulso poético de Ronaldo Azeredo, abrindo o estudo proposto.

Antes de se investir, porém, na análise propriamente de “ro”, é importante voltar ao período anterior a sua produção: tempo das primeiras experimentações dos integrantes do grupo Noigandres. Haroldo de Campos, que despontou com trabalhos ainda em versos (muitos deles divulgados pelo Clube de Poesia, grupo atuante na década de 1940 que chegou a publicar textos do poeta e, ainda, de Décio Pignatari), vai, aos poucos, dando sinais de ruptura com os autores precedentes – os da chamada Geração de 45; vai-se opondo à temática, ao subjetivismo e a certo for-

malismo, explorados pela maioria dos autores da época¹⁷. O poeta domina, com presteza, as habilidades na elaboração dos versos, revelando, inclusive, traços barrocos em suas construções; entretanto, vai-se abrindo lentamente a novas experiências. Neste metapoema, de 1952, as “metáforas que nunca revelam seu primeiro e anterior sentido” (SIMON; DANTAS, 1982, p. 20) e que conferem outra espécie de visualidade ao texto (diferentemente daquela que o autor e seus companheiros concretistas viriam a propor posteriormente), exemplificam a influência barroca, que voltará a se apresentar anos mais tarde em sua obra:

Teoria e prática do poema

I
Pássaro de prata, o Poema
ilustra a teoria do seu vôo.
Filomela de azul metamorfoseado,
mensurado geometra
o Poema se medita
como um círculo medita-se em seu
centro
como os raios do círculo o meditam
fulcro do cristal do movimento.

[...]

VI
Assim o Poema. Nos campos do equilíbrio
elísios a que aspira
sustém-no sua destreza.
Ágil atleta alado
iça os trapézios da aventura.
Os pássaros não se imaginam.
O poema premedita.
Aqueles cumprem o traçado da infinita
astronomia de que são órions de pena.
Este, árbitro e justiceiro de si mesmo,
Lusbel libra-se sobre o abismo,
livre,
diante de um rei maior
rei mais pequeno.

(CAMPOS, 1976, p. 55-56)

17 As classificações exigem sempre cautela. É necessário esclarecer que alguns escritores, ditos pertencentes à Geração de 45, destoam desse enquadramento, marcado, dentre outros aspectos, pelo destaque à subjetividade e pela dicção neoclássica. João Cabral de Melo Neto é um exemplo, já que se debruçou sobre o fazer poético, numa busca pela objetividade, racionalidade e síntese: traços também presentes na poesia concreta.

Embora Haroldo já tivesse dado sinais de descontinuidade em relação aos companheiros do Clube de Poesia (no texto citado anteriormente, por exemplo, o poema-pássaro lança seu voo¹⁸ circular metalinguístico no espaço da página, ressaltando a visualidade e o movimento), é Décio Pignatari, segundo Gonzalo Aguilar, quem catalisará esse pulsar de uma nova poesia, ao publicar, no jornal *O Estado de São Paulo*, em 1948 (a produção é de 1947), o “hermético” “O lobisomem”. O poema surpreende pela “estranheza do tema”, “violência rítmica” e “audácia das metáforas” (AGUILAR, 2005, p. 164-165):

O lobisomem

Amor para mim é um Iroquês
De cor amarela e feroz catadura
Que vem sempre a galope, montado
Numa égua chamada Tristeza.
Ai, Tristeza tem cascos de ferro
E as esporas de estranho metal
Cor de vinho, de sangue e de morte,
Um metal parecido com ciúme.

[...]

Outro dia senti um ladrido
De concreto batendo nos cascos:
Era o meu Iroquês que chegava
No seu gesto de anti-Quixote.
Vinha grande, vestido de nada
Me empolgou corações e cabelos
Estreitou as artérias nas mãos
E arrancou minha pele sem san-
gue
E partiu encoberto com ela
Atirando-me os poros na cara.

(PIGNATARI, 1977, p. 22-23)

Em “O jogral e a prostituta negra”, do ano seguinte, Décio avança em suas experiências inovadoras, explorando, por exemplo, a visualidade da letra, em “tuas pernas em M”; usando os parênteses para promover a simultaneidade de sentidos e apresentando neologismos, como em: “Morres. *Intermorres*. / *Inter*(ataúde e espelho)*morres*” (PIGNATARI, 1962, p. 10-11: destaque nosso) – uma “quase morte” após a cópula, que se dá no âmbito da linguagem.

18 Cabe notar que a perda do acento na palavra “voo”, com o *Novo Acordo Ortográfico*, assinado em 1990 e em vigor a partir de 2009, minimiza a poeticidade da palavra. Na perspectiva concretista, o acento torna-se mais um foco de luz nessa visualidade. Arnaldo Antunes, por exemplo, assumidamente influenciado pelos concretos, explora a força do acento circunflexo em seu poema “vão” (ANTUNES, 1990, p. 54-55): um “v” ao contrário – “^” –, associando-se ambos, letra e acento, ao movimento das asas.

[...]

A Haroldo, Augusto, Décio
Pignatari não deixo
Senão este desfecho

De ouro ou pranto férreo:
O seu duro mister e o
Nosso magro destino:

– Roer. Roer o fino
Umbilical que vem da
Palavra lida à lenda.

O meu: – Morrer à míngua,
Entre uma tempestade
No copo e um lapsus linguae

[...]

Onde estou? – Em alguma
Parte entre a Fêmea e a Arte.
Onde estou? – Em São Paulo.
– Na flor da mocidade.

Nenhuma se me ajusta.
Oh responder quem há-de?
Arte, flor, fêmea ou...? AD
AUGUSTUM PER ANGUSTA.

(CAMPOS, 2000, p. 43-47)

Augusto, o mais novo da tríade, também revela o seu “desconcerto” em relação ao entorno. Apesar da regularidade dos versos hexassílabos, “Ad Augustum per Angusta”, de 1951-1952, já registra esse desajuste rumo a uma poesia da recusa.

Essa poesia, que vinha sendo desenhada aos poucos, com seus pontos de fuga, aproxima ainda mais os três. De amigos (além de, no caso de Haroldo e Augusto, irmãos), eles se tornam cúmplices e teóricos dessa produção. O ritmo de trabalho se intensifica, as publicações não cessam, os contatos internacionais se ampliam e as polêmicas se inflamam. As experimentações prosseguem, buscando, cada vez mais, a iconicidade dos signos. E o poeta se (d)escreve como um ser-linguagem: “Não sou eu quem escreve, / mas sim o que escrevo”, diz o eu-lírico de “Eupoema” (1951), de Décio, bem antes de a projeção do movimento ganhar corpo (PIGNATARI, 2004, p.53).

É preciso destacar, entretanto, que esses primeiros passos da poesia concreta no Brasil contam, também, com a participação do maranhense Ferreira Gullar, à época já radicado no Rio de Janeiro. Em “Rozçeiral”, uma produção de *A luta corporal*, produzido entre 1950 e 1953 e publicado em 1954, o poeta causa estranhamento ao apresentar um texto espacializado, em uma linguagem esfacelada, misturando sons de várias línguas (alguns lembrando as africanas e indígenas) e letras em caixa alta e baixa, em um trabalho de “inovação gráfico-formal” (PY, 2010), como os da série *Poetamenos* [de Augusto de Campos], do mesmo período.

As notícias advindas desse cenário de inquietação e ruptura, chegaram, pois, aos ouvidos (e aos olhos) do jovem Azeredo, que surpreende Augusto de Campos com “ro”.

Era a época em que nós outros principiávamos a tramar uma revolução. Com a cega animação da juventude, acreditávamos que a *poesia concreta* ia salvar o mundo. E conspirávamos, catacumbicos, contra o lirismo nacional, o verso e a sintaxe, aos quais Ronaldo não dava a mí-

nima. A senha e o signo foram passados para o “enfant terrible”, iletrado e boêmio [...]. De repente ele começou a ficar ainda mais esperto e a chegar mais perto. E deu uma resposta que ninguém dera até então (CAMPOS, 1989, p. 159).

A resposta era o seu primeiro poema, originalmente mais extenso e objeto de uma “poundiana *caesarean operation*”. Em outras palavras, pelo que sugere Augusto de Campos em “Resiste, Ro”, o texto de Azeredo passou por cortes, antes de ganhar a forma publicada e exibida aqui. Algo parecido, mas, sem dúvida, em diferentes proporções, ao que ocorreu com o poema *The Waste Land*, de T. S. Eliot, quando este o mostrou a Ezra Pound, fato que explica o adjetivo “poundiana” em relação à “operação” realizada na forma original do trabalho de Ronaldo (CAMPOS, 1989, p. 159).

“ro” e os primeiros passos do poeta na ruptura com o verso

Eis o texto completo, como foi publicado na *Noigandres* n. 5:

ro

prefixo

rato, rói o ro.

rola, roto ro.

ra.

ro ralado, ralo.

reto ro.

ruim, ruína.

prefácio

rainha.

ranha.

rã.

prelúdio

**range, ro.
ro. ra. ro. ra.
repousa. raposa.
ro rasgado:
reclina mas reclama.
ro recíproco:
recorda.**

prenúncio

**reconto, redondo:
rói o ro, rato.
rola, roto ro.
ro refrato.**

poema

**resisto.
resto.
ro.**

(AZEREDO, 1962, p. 129-130)¹⁰

Áudio 1. No link a seguir, a interpretação do poema por Azeredo: <http://tinyurl.com/46lpc48>.

¹⁰ O poema, produzido em 1954, foi publicado pela primeira vez na *Noigandres* n. 3, de 1956. Para a sua exibição neste estudo, buscou-se manter a disposição do texto verificada na *Noigandres* n. 5, de 1962, edição comemorativa dos dez anos da revista, com uma antologia dos poemas do grupo. Foi usada, aqui, a fonte futura MD BT, mais próxima à futura bold original: um tipo sem serifa adotado pelos concretos exatamente pela limpidez da forma e pela eficácia, segundo os propósitos do movimento: a exploração da ambiguidade das letras e seu efeito visual.

A sílaba-título da obra, apelido do poeta, além de iniciar as palavras “rói”, “rola”, “roto”, aparece, anagramicamente, em “rato”, “roto”, “ralado”, “rato”, “reto”, “raspado”, “recíproco”, “reconto”, “redondo”, “refrato”, “resisto” e “resto” (destaques nossos). Ao intitular seu artigo “Resiste, Ro”, Augusto de Campos evoca o amigo, recuperando a última parte do seu texto inaugural: “resisto. / resto. / ro”. É como se, após anos (o ensaio é de 1985), ao buscar iluminar o trabalho de Azeredo, Augusto procurasse dar ao companheiro um estímulo a mais nessa busca pela poesia não conciliatória e experimental, tratada por Campos, em antologia, de “poesia da recusa” (CAMPOS, 2006). A resposta dada foi, de fato, a resistência – ao verso e à supremacia da linguagem verbal nessa arte, buscando sempre testar seus limites –, mesmo mantendo sua obra à margem, pelas dificuldades de divulgação e comercialização de suas produções.

Assim, o primeiro poema, ainda pré-concreto, apresenta uma estrutura que já expõe o desejo de ruptura com o verso. É importante ressaltar, neste momento, que a crise do verso já vinha sendo assinalada e ganhando força, principalmente, com a publicação dos poemas “especializados” de *Poetamemos*, de 1953 (CAMPOS, 2000, p. 63-77). Porém, vale lembrar, esses sinais de uma exploração inusitada do espaço da página surgiram ainda muito antes, na segunda metade do séc. XIX, com Stéphane Mallarmé, em *Un Coup de Dés*, de 1897 (AGUILAR, 2005, p. 176-177).

Além do impulso de cisão com o verso, há outro aspecto importante nesse movimento de ruptura com a poesia produzida até então no Brasil, demonstrado pelo texto. Ele é composto de cinco partes, anunciadas por subtítulos, o que permite, a cada uma, certa independência. A obra, assim, ganha uma forma desdobrável. Cada parte contém o todo e este não é resultado da mera somatória das partes. A primeira seção é intitulada de “prefixo”: afixo que vem antes da raiz e altera o sentido do radical que acompanha. O destaque dado pelo subtítulo e pelo uso de prefixos na sequência reforça o apelo metalinguístico do poema, porque a palavra aparece debruçando-se sobre a parcela que a constitui. Várias expressões apresentam essa partícula inicial, a começar pelo próprio vocábulo em questão, iniciado por “pré-”, com sentido de “anterioridade, antecipação” (HOUAISS, 2001, p. 2279). O afixo ressurge nos três subtítulos seguintes: “prefácio” (texto preliminar, de apresentação); “prelúdio” (texto introdutório, prólogo); “prenúncio” (aquilo que anuncia um acontecimento).

Todas essas palavras reiteram o caráter metalinguístico do poema, reafirmando sua condição de “primeiro” de uma poesia que, já se concretizando, ainda estaria por vir. O poema, portanto, anuncia-se e se faz ao longo de seu percurso, como resultado de um processo de depuração e desnudamento que expõe o processo da criação artística. Desse modo, metalinguisticamente, “ro” faz o poeta despontar. Mostra-lhe a cara.

Outro prefixo que ganha destaque no texto é o “re-”, usado ora com sentido de retrocesso, retorno, recuo (“reclina”, “recíproco”, “recorda”, “refrato”); ora com sentido de “iteração” (“repousa”, “reclama”, “reconto”, “resisto”). Algumas palavras iniciadas por “re”, no entanto, embora não passem pelo processo de derivação prefixal, acabam levando à ressonância e à valorização do prefixo, como ocorre com “reto”, “redondo” e “resto”. Ainda em relação a esse afixo, é importante ressaltar que ele foi bastante explorado pelos poetas concretos. Aparece, por exemplo, em “rever”, numa palavra-palíndromo de Augusto de Campos, de 1970 (CAMPOS, 2001, p. 201-202); em “nascemorre”, de Haroldo de Campos, fazendo um jogo com “des-” e permitindo, assim, a construção, desconstrução e reconstrução das palavras “nasce” e “morre”, numa circularidade isomórfica ao sentido (CAMPOS, 1976, p. 118).

O “ra” é outra sílaba igualmente explorada: além de aparecer como uma unidade autônoma, seguida de ponto final (o fragmento não apresenta um significado próprio, mas, em função da consoante e da vogal, contribui para a aliteração e assonância – recursos centrais na obra), ele surge, ainda, em “rato”, “rainha”, “ranha”, “rã”, “range”, “raposa”, “rasgado”. A palavra “rato” é mencionada duas vezes, na primeira e na penúltima parte, e foi usada por Azeredo, em sua autobiografia, para se referir ao texto. O rato, como um animal roedor, destaca-se justamente num contexto de corrosão: o poema se faz da fragmentação dos vocábulos, da sintaxe, do verso, inclusive, do poeta (“rato, rói o ro” e sua inversão sintática “rói o ro, rato”, trechos nos quais ainda se podem identificar vestígios da sintaxe tradicional: vocativo + verbo (em um imperativo informal) + complemento verbal e vice-versa, demonstrando, assim, alguma discursividade. É importante destacar ainda que, nas qualidades “ralado”, “ruim”, “rasgado”, as quais o eu-poético se atribui, nota-se uma carga de lirismo, também observada em outros trabalhos de Azeredo e em certas produções dos concretos, embora esse aspecto tenha sido minimizado por eles, em detrimento de um projeto que buscava a racionalidade e o rigor formal.

O que sobra do processo de fragmentação identificado no poema é a obra corroída e o artesão, desgastado, mas (re)feito pelo trabalho: sujeito no processo de elaboração de sua arte. O eu se expõe, sobretudo, como linguagem, fazendo-se na ação criativa. Nas produções seguintes, da fase realmente concreta, até mesmo esse eu-produtor de linguagem não é mencionado nos textos de Azeredo. Nesse sentido, o trabalho do poeta é análogo ao do rato, pois apura a linguagem, busca a síntese, o corte e se alimenta desse exercício. No plano simbólico, a figura do rato, inclusive, é associada a características que se opõem: “o rato é esfomeado, prolífico e noturno como o coelho”, mas, do mesmo modo, é uma “criatura temível, até infernal”, ligada à serpente e à toupeira (CHEVALIER, 1999, p. 770-771). Na *Ilíada*, a imagem do rato também aparece de forma ambivalente: “Apolo é evocado com o nome de Esminteu” (do grego, rato), aquele que propaga a peste; ao mesmo tempo, é Apolo quem protege o povo contra os ratos, sendo um deus das colheitas (CHEVALIER, 1999, p. 770-771). A ambivalência sugerida pelo animal parece apropriada para o poeta, já que este (des)constrói; corrói e (re)cria.

Em “ro”, a palavra depurada, mínima, já anuncia o percurso obstinado pela busca de outras linguagens, como afirma Philadelpho Menezes: “Ronaldo Azeredo traz, nas aliterações de “Ro”, um processo de corrosão, mais do que o verso em ruínas, da própria palavra, que transparece carcomida, prenunciando sua trajetória rumo a uma poesia de imagens que criará após o concretismo” (MENEZES, 1991, p. 20). Essa técnica de fragmentação, segundo Giuseppe Ungaretti, referido por Haroldo de Campos, “seria a única forma possível de poesia no universo fraturado em que vivemos” (CAMPOS, 1997, p. 87). Há de se questionar, apenas, se ela é a “única”. A obra é, enfim, resultado do trabalho desse sujeito-rato, num tempo em que tudo é fugaz e breve.

A ação do poeta, como a do animal, configura-se na sonoridade da consoante vibrante “r”. A repetição da letra produz um ruído onomatopaico do roer do rato e da feitura do poema: o esforço contínuo do artista pela contenção e o seu ranger de dentes para levar à frente uma poesia, na época, experimental e revolucionária. Enquanto a aliteração em “r” marca a resistência e o poder corrosivo da operação, a assonância em “a”, “e”, “o” e “u”, ao contrário, dá ideia de expansão, ainda que essas vogais se dividam em sons agudos e graves. Assim, a consoante “r” – associada à fragmentação da palavra e aos pontos finais usados de maneira insistente e não convencional (muitas vezes, após as sílabas e seguidos de letra minúscula) – está para a contenção, como as vogais estão para a liberação. Roman Jakobson ressalta o quanto o aspecto fonológico tem de significativo em uma análise, no importante capítulo “Linguística e poética”, de *Linguística e comunicação*:

A poesia não é o único domínio em que o simbolismo dos sons se faz sentir; é, porém, uma província em que o nexos interno entre som e significado se converte de latente em patente e se manifesta da forma a mais palpável e intensa [...]. A acumulação, superior à média de certa classe de fonemas, ou uma reunião contrastante de duas classes opostas na textura sonora de um verso, de uma estrofe, de um poema, funciona como uma “corrente de significado”, para usar a pitoresca expressão de Poe (JAKOBSON, 1975, p. 153).

Associado ao aspecto formal, o sentido de várias palavras contribui para a intensidade dessa ação do roedor – “rói”, “ralado”, “ralo”, “ruim”, “ruína”, “ranha”, “range”, “rasgado”, “resto” –, todas ligadas à sonoridade e ao desgaste referidos. O que se tem, em síntese, é o exercício metalinguístico: um refletir-se sobre o fazer poético, instaurando novos padrões nessa arte que se reinventa. Menezes refere-se a “ro” como uma das manifestações embrionárias do Concretismo, pois renega o verso, apresenta rupturas sintáticas e se converte em uma das primeiras experiências que destacam os aspectos gráfico-espaciais:

[“Ro”], estruturalmente, se aproxima da formulação do concretismo mais característico, produzido na metade final da década de 50. Vê-se aí a substituição da ordem sintática discursiva por uma condensação paratática prenunciadora da nova realidade rítmica, espaço-temporal, onde o ‘ritmo tradicional, linear, é destruído’, aqui, pelos disparos aliterativos a partir da célula-apelido do poeta (MENEZES, 1991, p. 20).

Apesar de ainda não parecer tão apropriada para “ro” a definição de uma poesia “especializada”, tal como se nota nos textos de Augusto de Campos, de 1953, “lygia fingers”, “eis os amantes”, “dias dias dias”, de *Poetamemos*, (CAMPOS, 2000, p. 71, 75 e 77), é possível perceber, na obra analisada, um movimento de desconstrução e construção, observado, inclusive, pelo desenho traçado na página: o texto se avoluma e míngua em cada uma das partes, até finalizar com “ro”, retomando o título. O aspecto fisiognômico da letra “o” do final, visualmente similar ao número “0” (zero), sugere o fim-começo, a circularidade, análoga ao processo de produção da arte (e da vida) em ação contínua. O ofício incansável do artista se destaca, ainda, em “labor-torpor”, de 1964, no qual duas forças – trabalho e prostração – lutam, em um jogo de damas ou de xadrez, para se firmar no processo de elaboração do poema.

Propõe-se, por fim, movidos pela circularidade sugerida pelo poema, uma volta à introdução deste capítulo, quando se mencionou brevemente a primeira impressão gerada pelo texto, num olhar aberto às sensações. A obra, a princípio, assemelha-se a um trava-língua, uma brincadeira infantil, lembrando o conhecido “o rato roeu a roupa do rei de Roma”. O que conduz o leitor, nesse momento, são o jogo sonoro, o ritmo e, provavelmente, os elementos que remetem ao universo dos contos de fadas e das fábulas, embalado pelas figuras da “rainha”, “rã”, “raposa” (destaca-se, aqui, a presença do feminino: uma forte referência no conjunto da obra do autor) e do “rato”. Vale ressaltar que, além do rato, a rã e a raposa também traduzem, no plano simbólico, características opostas. A rã é ligada à água e, consequentemente, à promessa de fecundação; é “símbolo dos pensamentos fragmentários e dispersos que importunam aqueles que se entregam à meditação, mas que não se desligaram inteiramente dos cuidados materiais do mundo”; diz-se também da rã “que ela volta sempre ao ponto de partida, mesmo se é afastada dele” (CHEVALIER, 1999, p. 764-765). Já a raposa “é um ser ativo, mas, ao mesmo tempo, destruidor; audacioso, mas medroso; inquieto, astucioso, porém desenvolto; ela encarna as contradições inerentes à natureza humana”; é considerada “o duplo da consciência humana” (CHEVALIER, 1999, p. 769-770). Em todos esses casos, há elementos que se ligam ao texto, em função da ambiguidade associada à figura do poeta¹⁹.

19 É preciso ressaltar que símbolo, neste momento do trabalho, não é usado na concepção peirciana, como tipo de signo mais arbitrário.

Se esse universo simbólico se sobressai no primeiro texto de Azeredo, ao se avaliar o contexto histórico-literário em que a obra surgiu, os procedimentos de elaboração do poema e a produção seguinte do autor e de seus companheiros, chega-se a uma leitura mais ampla e fundamentada (não mais profunda nem mesmo contrária) dessa obra. Foi o que se pretendeu aqui, neste capítulo e na leitura dos demais trabalhos, conforme se verá à frente. Quanto a esse processo de percepção dos poemas, orienta Lúcia Santaella, com base no pensamento de Charles Sanders Peirce: o primeiro olhar que se deve dirigir aos fenômenos é o contemplativo. “Contemplar significa tornar-se disponível para o que está diante de nossos sentidos. Desautomatizar tanto quanto possível nossa percepção. Auscultar os fenômenos. Dar-lhes chance de se mostrarem. Deixá-los falar” (SANTAELLA, 2008, p. 30). O signo neste nível “é considerado como pura possibilidade quantitativa” (SANTAELLA, 2008, p. 30): é um quali-signo. Um outro olhar é o da observação: nível da percepção, discriminação, distinção das partes e do todo. Está-se, portanto, no nível do sin-signo. O terceiro é o da generalização, da abstração: o nível do leg-signo. Os três fundamentos são inseparáveis no processo de leitura. Buscou-se, neste trabalho, exercitar esses três olhares, tentando apreender o signo em suas múltiplas dimensões.

Para o leitor, portanto, o movimento deve ser o de permitir que tais sensações, percepções e abstrações se estabeleçam e se alimentem, sem o prejuízo de nenhuma dessas instâncias. É provável que, para o autor, o processo não seja muito diferente. Havendo tido ou não consciência desse conjunto de referências, Ronaldo parece ter-se deixado levar pela intuição, mas, ao mesmo tempo, demonstrou estar conectado com os acontecimentos. A produção não é só o resultado de um ímpeto revolucionário, comum à juventude, ainda que se considere a ocorrência dos cortes pelos quais passou o texto. Não é, exclusivamente, uma brincadeira sonora desprezível. A obra parece afinada com os ideais do grupo Noigandres e permite ao sujeito-leitor ir além, principalmente se se considerar a produção do poeta ao longo dos anos. Mesmo tendo seguido em outras direções, o autor se manteve fiel ao desejo de se afastar do verso e de explorar a visualidade, plantado em um *insight* criativo, quando tinha apenas dezessete anos.

Azeredo é costumeiramente mencionado como o único poeta que não escreveu em verso: “A sua primeira obra mostra um perfil do único poeta concreto que não passou pelo aprendizado do verso, enveredando diretamente... [pela] poesia experimental” (MENEZES, 1991, p. 20). Notam-se, entretanto, nos primeiros poemas – “ro”, “a água”, “a” e “z” – vestígios de discursividade. Nos três últimos casos, como se detalhará no próximo capítulo, parece mais prudente a identificação de versos espacializados, do que de poemas realmente sem versos, o que não minimiza a determinação do poeta ao experimentalismo e à inovação. Assim, Azeredo se manifestou e resistiu, com sua “sabedoria sem títulos” (CAMPOS, 1989, p. 167), experimentando, distanciando-se cada vez mais da palavra e construindo uma obra de múltiplas dimensões.

tiplas linguagens, sem que a desconsiderasse poesia, como atesta, a seguir, Antonio Risério, em trecho de seu artigo “Ronaldo Azeredo: Poesia Visual”, citado em “Resiste, Ro”:

Se nunca redigiu em versos, Ronaldo também jamais se manteve confinado ao código verbal. Partiu para arranjos poéticos construídos de letras, palavras, traços, riscos, sinais, desenhos e fotos. Em seus trabalhos, atrai, mescla e atrita códigos diversos, afastando-se totalmente, em alguns casos, da escrita verbal, para estruturar signos semióticos. Aliás, ele quer fazer da semiótica uma ótica total: o olho produtor cria e o olho receptor capta. Pensamento plástico. E não é por mero acaso que Alfredo Volpi tem contribuído para a edição de muitos desses poemas. [...] O que desejo sublinhar é que a poesia de Ronaldo não admite restrições letradas, sendo antes uma espécie de radar semiótico registrando sensivelmente sinais de um momento histórico (RISÉRIO *apud* CAMPOS, 1989, p. 165).



(AZEREDO, 1977, [s/p])

20. Outra peça do poema-quebra-cabeça
“armar”.

Para encerrar o capítulo, cabe ainda dizer que, em 1954, quando o rascunho do primeiro poema foi apresentado a Augusto de Campos, o jovem Ro chegou a afirmar: “Este será o meu legítimo epitáfio” (CAMPOS, 1989, p. 159), referindo-se aos fragmentos “PREFIXO. PREFÁCIO. PRELÚDIO. PRENÚNCIO. POEMA”. Com a manifestação de seu desejo, talvez o artista já demonstrasse a percepção de que o texto seria, realmente, um prenúncio de todo o seu percurso, prevenido, desse modo, terminar como começou: (r)existindo como poesia.

V V V V V V E L O C

“VELOCIDADE” E OUTROS POEMAS DA “FASE MATEMÁTICA”: A PROFUSÃO “VERBIVOCOVISUAL”

Dos primeiros passos com “ro” ao texto emblema do movimento

Entre 1954, ano do primeiro poema, e 1956, quando o movimento foi oficialmente deflagrado com a I Exposição Nacional de Arte Concreta, Ronaldo Azeredo caminhou assimilando, cada vez mais, o espírito do grupo. Se o texto inicial passou pela “*caesarian operation*” referida por Augusto de Campos, os exibidos na exposição já traziam naturalmente a concisão característica dos ideais concretistas.

Esses primeiros trabalhos, entretanto, parecem ainda conservar algum *ordenamento lógico-discursivo*, marcando um período de transição e de maturação dos ideais do grupo pelo poeta. Talvez fosse mais prudente afirmar – no caso de “a água”, “a” e “z” –, que eles se compõem de versos espacializados. De acordo com o dicionário, o “verso”, dentre outras definições, caracteriza-se “por apresentar unidade de sentido” (HOUAISS, 2001, p. 2851). O que a poesia concreta propôs, em seu *plano-piloto*, foi exatamente a substituição do verso, como unidade poética, pelo princípio do ideograma, pela sintaxe relacional, pela unidade da página, a ser vista gestalticamente. Nesse sentido, afirma o manifesto do grupo:

poesia concreta: produto de uma evolução de formas. Dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade ritmo-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. Espaço qualificado: estrutura espácio-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. Daí a importância da ideia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe

xe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógico-discursiva – de elementos (PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1975, p. 156).

a
água

é

por
ser

uma
pedra
azul

estendida
de
baixo

pelo
lado

pelo
fundo

pela
inércia

pelo
plano

pois

de
sua

espiral

nada
sai

nem
entra

mas
o
que

já
está

é

a
água

Esses três poemas de Azeredo, que serão analisados na sequência, demonstram ainda certa unidade de sentido, principalmente se comparados a obras, como “tensão” e “silêncio”, de Augusto e Haroldo de Campos, respectivamente, e “terra”, de Décio Pignatari (todos também de 1956), e, ainda, às produções posteriores do próprio poeta em estudo. Feita essa ressalva, volta-se a destacar que as primeiras experimentações já exploravam a fragmentação e o espaço da página ou do cartaz (modo como os textos foram exibidos na ocasião) de maneira não convencional e prenunciavam, sem dúvida, uma ruptura mais radical.

Ao lado, um dos três publicados na *Noigandres* n. 3 e representados na n. 5, em 1962: “a água”.

Conforme se disse há pouco, as palavras, neste texto, ocupam a página de maneira espacializada, movendo-se isomorficamente ao sentido, sem se notar ainda uma ruptura sintática importante. Pelo sentido tradicional da leitura – da esquerda para a direita e de cima para baixo –, processo realçado pelos vazios-silêncios incomuns, tem-se um movimento em espiral, imitativo da água em redemoinho: “[...] Essa espacialização sem ruptura sintática, que, em

(AZEREDO, 1962, p. 131)

Áudio 1. No link, a seguir, a vocalização do poema por Ronaldo Azeredo e a interpretação da obra na canção de Cid Campos: <http://tinyurl.com/6c28jbm>.

Mallarmé assume uma complexidade multifacetada do discurso a configurar “as subdivisões prismáticas da ideia” pode ser observada em “a água” (1954) [sic.], de Ronaldo Azeredo, onde a estrutura circular do texto surge como um diagrama do curso recorrente da água” (MENEZES, 1991, p. 30).

Neste trabalho, o isomorfismo espaço-tempo, responsável pelo movimento, tende à fisiognomia, à imitação do real (um isomorfismo, portanto, do tipo denominado *motion* pelos teóricos do movimento), explorado nos primeiros poemas concretos, como afirma o plano-piloto para a poesia concreta:

[...] ao conflito de fundo-e-forma em busca de identificação, chamamos de isomorfismo. paralelamente ao isomorfismo fundo-forma, se desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento. o isomorfismo, num primeiro momento da pragmática poética concreta, tende à fisiognomia, a um movimento imitativo do real (*motion*); predomina a forma orgânica e a fenomenologia da composição [...] (PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1975, p. 157).

Os ciclos sugeridos pelo texto (um trabalho da “fase orgânica”), como em uma espiral, reforçam-se: a água se processa na natureza de maneira circular (evapora-se, condensa-se, tornando-se líquida novamente, em movimento sempre contínuo); a palavra-título abre e fecha a obra, como em “ro”. Além disso, a construção obedece a certa simetria (a expressão inicial “a água é” se espelha abaixo: “é a água”, em um reflexo de si mesma) e se faz equilibradamente (há um “pois” central – de “poesia”? – a partir do qual o texto parece se espalhar em equilíbrio). O poema é, portanto, resultado de uma sequência de círculos, compondo um redemoinho verbal ensimesmado: objeto móvel e autônomo, de onde “nada sai” “nem entra”.

Essa crença na autonomia da obra frente a seu objeto e ao leitor, defendida pelos concretos, vai se converter em um dos pontos de divergência com os neoconcretos, que, dentre outras posições, incluindo aí a crítica ao “racionalismo exacerbado dos paulistas”, ressaltam o papel do leitor nesse processo, como aquele que dialoga com o texto ou, mais do que isso, o faz existir. Philadelpho Menezes aponta uma significativa diferença entre os propósitos do Concretismo do grupo Noigandres e os do Neoconcretismo de Ferreira Gullar e outros. No primeiro caso, “o poema era um objeto autônomo”. No segundo, “à fisicalidade do produto soma-se a participação do leitor como elemento detonador da existência do poema pelo manuseio que funcionaliza a obra [...] o neoconcretismo e a teoria do não-objeto abandonam o produto para depositar no espectador todo o fenômeno da poeticidade, transformando o objeto num pretexto para a poesia, que se faz na expressividade anterior do leitor – o que acentua a sua natureza conceitual abstrativizante” (ME-

NEZES, 1991, p. 62). Essa interação fica bastante clara diante, por exemplo, dos trabalhos dos artistas Hélio Oiticica e Lygia Clark, nos quais o leitor experimenta sensações, dando vida à obra. O texto de Ronaldo Azeredo, diferentemente, parece comungar dos ideais do primeiro grupo.

Vale observar, ainda, que, nas interpretações do poema por Ronaldo Azeredo e por Cid Campos, referidas na legenda, há uma valorização da assonância impressa pela repetição das vogais, sobretudo do “a”: vogal aberta, deliberada, “líquida”, numa proximidade com o barulho da água em circulação. Em “a”, a seguir, o processo é semelhante. Porém, ao invés da água em ação, tem-se a ave-poema planando no “céu” branco da página:

a
ave

vê

da
avó

mas
se

a
ave

é

da
avó

sem
ôvo

como
vôo?

em
voando

perde

o
vôo

como?

(AZEREDO, 1962, p. 132)

Nas palavras-chave do texto – “vê”, “ave”, “avó”, “ôvo”, “voa”, “voando” e “vôo” – as vogais abertas “a” e “ó” e as fechadas “ô” e “ê” são intercaladas pela consoante “v”, formando um conjunto lúdico de expressões, sonora e visualmente muito próximas, mas distintas em relação ao timbre. A abertura e o fechamento das vogais, em alternância, inclusive, mantêm similaridade com o movimento do abrir e fechar de asas. Ainda no campo sonoro, o “v”, repetido nove vezes, cria uma aliteração alusiva ao vento, que compõe o cenário do voo. Quanto ao aspecto visual, o desenho da letra “v” é isomórfico ao das asas do pássaro, e sua presença, de forma espacializada ao longo da página, sugere a planagem, processo observado em “vôo”, de Arnaldo Antunes, referido anteriormente. Assim, som, imagem e sentido mostram-se em correspondência. Mais um aspecto igualmente importante da obra se atém ao percurso determinado pela sequência “ave”, “ôvo” e “vôo”

(a palavra “ovo”, na época, possuía ainda o acento circunflexo, extinto com a Reforma Ortográfica de 1971, e “voo” perdeu a acentuação com o novo Acor- do, em vigor a partir de 2009). Os três vocábulos se relacionam ao ciclo de vida dos pássaros e à sua perpetuação. A mesma circularidade é notada na forma de construção do poema, que se “fecha” com uma pergunta: “como?” A indagação final leva à reflexão, à volta ao início da composição, que, metalin- guisticamente, expõe o seu processo de feitura. Assim, o poema-pássaro “se medita / como um círculo medita-se em seu centro”, segundo o eu-lírico de “Teoria e prática do poema”, de Haroldo de Campos, já citado (CAMPOS, 1976, p. 55-56). Em relação a esses trabalhos que alçam voos, dentre as produções concretistas, cabe mencionar, também, a série “a ave” (1956), de Wladimir Dias-Pino. Este se desvincula do grupo Noigandres e, em meado da década de 1960, investe no “poema-processo”: espécie de produção que, em geral, abdica da palavra. O texto do autor carioca (radicado em Cuiabá), de maneira semelhante ao poema “a”, espalha-se na página, mas conta, diferentemente, com a sobreposição de uma folha transparente, com traços retos, delineando o caminho de leitura a ser seguido, onde, inicialmente, se identifica: “A Ave voa dentro de sua cor” (DIAS-PINO, *apud*, MENEZES, 1991, p.48). Na sequ- ência, as palavras vão dando lugar às cores, em um voo plástico não verbal.

Outro trabalho de Azeredo que integrou a Exposição Nacional de Arte Concre- ta, “z” traz em destaque o azul, cor recorrente na obra do poeta, aparecendo ainda em “o sonho e o escravo” (associada ao sonho), em “céu mar” e “noite noite noite”:

O breve texto se compõe de uma comparação, com seus três elementos: o termo comparado, “crê no azul”; o elemento intermediador, “como”, e o com- parante, “o anzol [crê] no peixe”. A busca, certa e confiante, do anzol em relação a seu objetivo – o peixe, mergulhado nas profundezas do mar/da pá- gina – é tomada como parâmetro para a maneira como se deve buscar o alvo, representado, aqui, pelo azul: “a mais profunda”, “imaterial”, “fria” e “pura”

z

crê
no

azul

como
o

anzol

no
peixe

(AZEREDO, 1962, p. 133)

a t é
i
c

e s t
a
c a

e s t
i
c a

e t c
a
c

(AZEREDO, 1962, p. 142)

Áudio 5. No link seguinte, a versão vocalizada do poema pelo próprio Azeredo:
<http://tinyurl.com/3bqxz5b>.

das cores, segundo o *Dicionário de símbolos* (CHEVALIER, 1999, p. 107-110). Explora-se, ainda, o aspecto fisiognômico do “z”, que se assemelha ao elemento condutor da isca. Além de título, a letra aparece em “anzol” e “azul”, ambas destacadas à direita, em um paralelismo sonoro (em função, inclusive, da rima imperfeita) e visual, e se reproduz na maneira como as palavras ocupam a página: em zigue-zague. A obra, dessa forma, aparece como anzol, a fisgar o azul pretendido: no caso do poeta, o próprio poema.

Produzido em 1956, mas publicado somente em 1962, na *Noigandres* n. 5, “tictac” prossegue na exploração do isomorfismo do tipo fisiognômico, observado nas obras estudadas nesta primeira parte do capítulo.

Podem-se reconhecer, no texto, cinco palavras: a preposição “até”, a expressão “estaca”, o verbo “estica”, o termo “etc” e a expressão onomatopaica “tictac”. A maioria delas sugere um movimento vertical em processo: seja pelo próprio desenho da estaca; seja pela forma como ela é fincada no terreno, em um ritmo bem definido e constante; seja pela ideia de prolongamento/continuidade determinada pelo verbo “estica” e pelo “etc”; seja, ainda, pelo aspecto fisiognômico da letra “t”, que, disposta numa linha vertical central, assemelha-se às estacas em sequência. Tudo isso é reforçado pela maneira como o texto se dispõe na página, em uma verticalização acentuada pelo desalinhamento das palavras (como no poema sem título de E. E. Cummings, já comentado). O movimento, vertical e pendular, é demarcado pelo “tictac”, onomatopeia da ação do relógio que registra o passar do tempo. Em síntese, a construção do poema se faz sobre suas estacas-palavras/letras, que se prolongam verticalmente e balançam como pêndulo ao longo da página, em um ritmo cadenciado e sem fim: metalinguagem.

Além dos quatro trabalhos analisados, são ainda do mesmo período as prosas “Moonstro Moonzebur” e “Driz da feia”. Pelo que se pôde investigar até aqui, Ronaldo ainda compôs outros quatro nesse estilo: “Fragmentos de prosa”, de 1964, “O sonho e o escravo”, versão de 1962, “Rapaz & Copacabana” [s/d] e “e datilogra-

fo (a) [s/d]”. São todos minicontos, de organização caótica, “pequenas fábulas joycecarrollianas”, como afirma Augusto de Campos (CAMPOS, 1989, p. 160).

O poema “velocidade”: “móvil verbal-geométrico”

Passa-se, agora, à obra que se tornou um emblema do Concretismo: “velocidade”, produzido em 1957 e publicado em 1958. Brasília acabava de sair dos sonhos de Juscelino Kubitschek, numa promessa de “cinquenta anos em cinco”. São Paulo prosseguia em ritmo cada vez mais acelerado, mas ainda não havia os trens do metrô encurtando distâncias. A Avenida Paulista começava a se abrir aos grandes edifícios, contudo, ainda preservava muitos de seus casarões. Vivia-se uma espécie de segunda Revolução Industrial, entretanto a Rodovia Presidente Dutra – elo entre as duas maiores cidades brasileiras – ainda não se configurava como um corredor de grandes indústrias, como hoje. Nessa viagem no tempo, depara-se com o poema ao lado.

Para não dizer que o texto teria provocado um choque, cegando os olhos do leitor, o poema, no mínimo, deve ter causado um impacto muito mais surpreendente do que hoje, quando se perderam os limites entre a capital paulista e as inúmeras cidades vizinhas; em que o metrô atravessa a cidade em alguns minutos, mas, opostamente, a quantidade crescente de carros fez o trânsito reduzir cada vez mais a sua fluência, e o alto preço do desenvolvi-

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

(AZEREDO, 1962, p. 139)

Áudio 1. No *link*, a vocalização da obra pelo poeta:
<http://tinyurl.com/6a826a6>.

mento levou à revisão do otimismo, até certo ponto ingênuo, dos anos 1950. Naquele contexto, pois, de ritmo já bastante acelerado, surge “velocidade”, que, como é próprio da poesia, lança um olhar à frente de sua época, confirmando as palavras de Ezra Pound: “Os poetas são as antenas da raça” (POUND, *apud* PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1975, p. 115). O texto sintetiza, exemplarmente, o propósito do grupo Noigandres: é geometrismo, imagem, som, movimento, palavra, coisa, tornando-se, desse modo, uma “logomarca do Concretismo”, como o próprio Azeredo afirmou (AZE-REDO, *apud* BARROS; BANDEIRA, 2007, p. 143). Com simplicidade de construção e economia linguística (o texto é composto de uma palavra e esta contém “cidade”), o trabalho cumpre à risca os princípios elencados no *plano-piloto*, pois seu isomorfismo se faz de forma estrutural. Nesse sentido, esclarece o manifesto: “[...] num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural (*movement*); nesta fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível)” (PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1975, p. 157).

É nesta categoria que se enquadra “velocidade”, como também “‘tensão’ (Augusto de Campos) [...], ‘mar azul’ (Ferreira Gullar), ‘terra’ (Décio Pignatari), ‘fala clara’ (Haroldo de Campos) ou ‘baum kind hund haus’ [‘árvore criança cão casa’] (Eugen Gomringer)”, de acordo com Décio (PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1975, p. 92). O seu rigor geométrico chama a atenção e exige uma leitura global, em todas as direções. No quadrado (ou na soma de dois triângulos equiláteros), a palavra “velocidade” se (de)compõe, aos poucos, em um processo de construção-desconstrução que se faz movimento. A primeira linha horizontal (não-verso) é feita da letra/fonema “v” – unidade mínima da palavra (fragmentação levada ao extremo, como nos trabalhos de E. E. Cummings). Aos poucos, a repetição da consoante vai constituindo um dos triângulos que compõem o todo. Do mesmo modo, a palavra “velocidade” vai se montando e “desenhando” a outra parte da grande figura, formando, assim, a quadrícula. Sobre esse tipo de produção, afirma Aguil- lar: “A quadrícula distancia o material poético tanto do produtor como do receptor. A poesia se afasta assim de todo lirismo e, mediante a boa forma, deixa o poema entregue às forças de seu próprio material” (AGUILAR, 2005, p. 204).

O quadrado, ainda, é cortado na diagonal por uma linha, delineada pela repetição da conjunção aditiva “e”, que coloca em relação os dois planos triangulares: um, constituído pela letra/fonema “v”, que produz uma aliteração própria da sonoridade do vento e da correria da cidade; outro, por fragmentos (“elocidade”) que, aos poucos e no conjunto, vão formando a palavra total. A presença da conjunção estimula a leitura simultânea. A simetria identificada reforça a relação entre o fonema “v” e a palavra “velocidade”, em um processo de resgate do que o signo arbitrário teria de motivado: a sua primeira letra. Esse movimento constante e incessante é reforçado pelo “e”, que volta a surgir no canto inferior direito do quadrado verbal, suscitando o retorno à composição e a continuidade da ação. Tal reverberação/repetição do fonema/letra, como se vê, produz efeitos no campo sonoro, visual e semântico: linguagem verbivocovisual.

O poema, paradoxalmente, é a materialização de uma abstração: movimento representado pelo movimento:

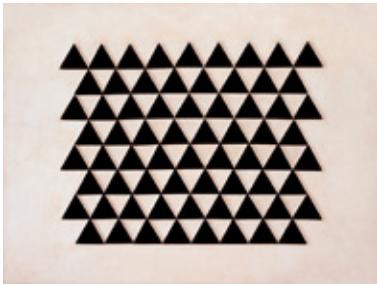
Segundo afirma Siegfried Giedion, a primeira representação gráfica do movimento ocorreu no século XIV. Nicolas Oresme, seu autor, “foi o primeiro em reconhecer que o movimento só pode ser representado pelo movimento, o que muda só pela mudança” [...]. A chave está em estabelecer uma divisão do espaço gráfico (uma *quadrícula*) e, ao mesmo tempo, na distribuição de uma mesma figura em estados distintos (cada um correspondente a uma parte), que se comparam segundo uma regra homogênea. Diminuições e aumentos, modificações e deslocamentos são representados no espaço da página. [...] Convivem, assim, o simultâneo e o sucessivo, a imobilidade e o movimento. Essa representação intelectual (convencional) do movimento tem, em “Velocidade”, uma representação sensível e de *mise en abîme*: a velocidade designa-se a si mesma, recorrendo à gráfica utilizada para representá-la (AGUILAR, 2005, p. 201-202).

No modo de construção da obra, enfim, estão encenados o ritmo, o pulsar contínuo das metrópoles, em uma fotografia de sua agitação: uma temática concreto-futurista. A exaltação à velocidade aparece textualmente no Manifesto Futurista de 1909: “Declaramos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova; a beleza da velocidade” (*apud* FAUSTINO, 2004, p. 260). Sob a temática da cidade e seu ritmo, não se pode deixar de mencionar, ainda, “cidade/city/cité” (1963), de Augusto de Campos, que vai explorar, não a quadrícula, mas a linha prolongada (do horizonte), onde desponta uma cidade feita, dialeticamente, de contrastes: organização e caos, unicidade e multiplicidade; simplicidade e complexidade.

Vibração semelhante é observada na obra *Concretion 5629* de Luiz Sacilotto (1926-2003), integrante do grupo Ruptura, também participante da Exposição Nacional de Arte Concreta e grande companheiro de Azeredo.

O trabalho de Sacilotto é marcado pelo geometrismo, dinamismo e ambiguidade, próprios do Construtivismo e da produção do grupo Noigandres, principalmente a da “fase ortodoxa”. No caso específico de “velocidade”, o resultado plástico alcançado pela repetição da letra “v” (por si só, uma espécie de esboço de triângulo em sequência) aproxima-se do efeito da tela do artista: uma série de triângulos brancos e negros, criando, pela repetição/alternância, um jogo ambíguo entre figura e fundo e provocando a vibração observada. Embora cada obra utilize os materiais e as técnicas que lhe são característicos, poema e pintura parecem ter pretensões semelhantes.

O texto de Azeredo, assim como a obra de Sacilotto, exige um olhar global, que abarque o objeto e reconheça o seu dinamismo. A maneira como o olho capta os efeitos desses trabalhos pode ser esclarecida pelos conceitos da Gestalt. No caso



Ilust. 22. Concretion 5629. Esmalte sintético s/ alumínio, 60x80 cm. Luiz Sacilotto, 1956. Acervo Museu de Arte Contemporânea da USP (SACILOTTO, 2010).

de “velocidade”, o poema opera sob a lei da *boa continuidade*, pois sua quadrícula deve ser percebida como um todo contínuo; do *movimento comum*, já que o agrupamento de seus elementos, no caso o “v”, repetido cinquenta e quatro vezes, move-se em direção à palavra “velocidade” e vice-versa, e da *pregnância*, já que os elementos se exibem com regularidade, simplicidade e simetria, impondo-se como unidade. Desse modo, o texto analisado cria seu próprio objeto, para o qual se deve ter um olhar inquieto. “A velocidade não está na palavra nem em sua designação, mas sim no processo total de seu desdobramento. ‘Velocidade’ não fala da modernidade, insere-nos em seu processo” (AGUILAR, 2005, p. 203). Cabe perguntar, apenas, se faz isso, para exaltá-la acriticamente, ou para interagir com ela: um dos questionamentos frequentes dirigidos à poesia concreta.

Outro aspecto do texto apenas mencionado, mas ainda não aprofundado suficientemente, é o do esfacelamento da sintaxe, que leva a construção ao mínimo significativo. Neste caso, o substantivo e, no interior deste, o fonema. Da sintaxe em ruínas, chega-se à palavra substantiva, condensada, rica em significação, e, dela, à sua letra inicial, carregada de sentido. Vale ressaltar que, na busca pela concisão, os concretistas exploraram, ao máximo, os substantivos e os verbos, porém, como afirma Augusto de Campos: “NOMINALIZAÇÃO E VERBIFICAÇÃO, na poesia concreta, constituem uma característica dominante, mas não exclusiva, um vetor e não um mandamento. O adjetivo é uma função concreta sempre que traduza uma qualidade substancial e substantiva, essencial e não-decorativa” (PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1975, p. 122). Em “velocidade”, “O sujeito é praticamente o próprio poema” (PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1975, p. 123). Não há verbo, embora a ação esteja ali no processo de (de)composição do substantivo. Nesse sentido, completa Augusto de Campos:

Em muitos poemas concretos o próprio verbo pareceu dispensável. A relação sintática se faz entre substantivos. Ainda aqui o poeta concreto não foge aos esquemas formais da linguagem. Sabe-se que as relações

entre substantivo e substantivo são das mais fecundas no procedimento gramatical das palavras compostas, principalmente em certas línguas como o chinês, o inglês e o alemão. Não será um despropósito, portanto, esperar que o leitor de poesia relacione duas ou mais palavras, compondo com elas uma unidade mais complexa, uma *gestalt* (PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1975, p. 123).

O poema, enfim, se faz simplesmente da dinâmica entre a composição da palavra e seus fragmentos – letra, fonema, grafema –, que sintetizam tudo. Essa fragmentação extremada ocorre bem ao estilo do poeta norte-americano E. E. Cummings. Parte do paideuma concretista, ele introduziu o “método de pulverização fonética”: “sintaxe espacial axiada no fonema” (PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1975, p. 53). As letras/fonemas são significantes/significados, e a obra, assim, clama por uma leitura vocalizada, que dê conta dos jogos sonoros presentes no texto.

Por todos os motivos elencados nesta análise (e por outros tantos possíveis e ocultos), este trabalho de Azeredo, produzido aos vinte anos, acabou surpreendendo e se tornando uma representação emblemática do movimento: “[...] quem, com 20 anos de idade, ousaria tamanha proeza?”, desafia o amigo Omar Khouri, também poeta e estudioso da visualidade (KHOURI, 2010). Sobre o trabalho, declara Antonio Risério:

O poema revela um extraordinário sentido da forma. Um texto concreto-futurista, pelo tema e pela estrutura dinâmica de letras. Realismo de signos: o movimento veloz, decrescente, da coluna “vv”, vai abrindo espaço para formar, na última linha, a palavra “velocidade”, que confirma, no plano semântico-verbal, o que vemos acontecer visualmente. Ronaldo retém, apreende o movimento numa rede de signos. Móbile verbal-geométrico (RISÉRIO, 1977, [s.p.]).

A força concentrada nesta obra a fez destacar-se, por exemplo, em uma pequena antologia alemã de 1963. A publicação estampa, na contracapa, o texto estudado, onde ainda são divulgados “oesteleste” (1957-1958) e “solitário-solitário” (1959), do próprio Azeredo; “tempoespaço” (1958) e “corsorn” (1958), de Augusto de Campos; “terra” (1956) e “caviar” (1959), de Décio Pignatari; “nascemorre” (1958), de Haroldo de Campos; “vai e vem” e “forma” (ambos de 1959), de José Lino Grünewald.

O poema ainda aparece em outras publicações estrangeiras que abriram espaço para a produção concretista. Conforme Augusto de Campos:

O poeta, que hoje declara abolir a palavra por não acreditar nela, foi abandonando a prosa, talvez por desconfiar ainda mais dela, em prol da concentração vocabular da poesia. Um radicalismo que o levaria, logo mais, em 1958, a três outros marcos: RUASOL, LESTEOESTE E VELOCIDADE – este, um “hit” internacional, incluído em muitas antologias, como *The best of modern poetry* (Pocket Books, 1973), organizada por Milton Klonsky, que registra: “He came to Concrete Poetry directly, without ever having written traditional poetry”²⁰ (CAMPOS, 1989, p. 160).

Os dois outros trabalhos citados, “ruasol” e “lesteoeste” (produzidos em 1957, inicialmente publicados em 1958, na *Noigandres* n. 4, e, em seguida, na n. 5, em 1962) são tipicamente poemas ideogrâmicos, como se pode observar a seguir:

r u a r u a r u a s o l
r u a r u a s o l r u a
r u a s o l r u a r u a
s o l r u a r u a r u a
r u a r u a r u a s

(AZEREDO, 1962, p. 140)

A obra se faz da repetição da palavra “rua” e do deslocamento da expressão “sol”, a cada uma das cinco linhas do breve texto, em um processo cinematográfico, isomórfico ao do movimento do sol, de leste a oeste. O sol-palavra começa a pino e vai, aos poucos, se pondo à medida que a leitura avança. O “s” “final” indica, simultaneamente, o plural de rua, determinando, portanto, o seu prolongamento, e o renascer do sol, em movimento circular e contínuo. O resgate da visualidade pelo artista também se dá pelo aproveitamento imagético das duas palavras, ambas de três letras: “rua”, que mantém uma horizontalidade isomórfica ao seu referente, e “sol”, que contém o “l”, fazendo o olhar deslizar para o alto em um sentido oposto ao plano inferior. Outro acaso do âmbito linguístico explorado poeticamente pelo autor é a presença da letra “o” na palavra “sol” (o que só ocorre na língua portuguesa), relação por si só icônica, e seu sugestivo

²⁰ Traduzindo: “Ele chegou à Poesia Concreta diretamente, sem ter produzido poesia tradicional”.

reflexo no “a”, de “rua”, reforçado pelo tipo *futura*. Com toda essa plasticidade, o texto se aproxima da pintura. Trata-se, enfim, de um poema ideogrâmico por excelência: a obra não discorre sobre a movimentação do sol; o sol é que se movimenta circularmente no conjunto da obra.

Em artigo para a revista *Código*, o alemão Claus Clüver, professor de Literatura Comparada da Universidade de Indiana, Estados Unidos, e estudioso das relações entre palavra e imagem, ao refletir sobre os ideogramas verbivocovisuais, tece o seguinte comentário a respeito de “ruasol”:

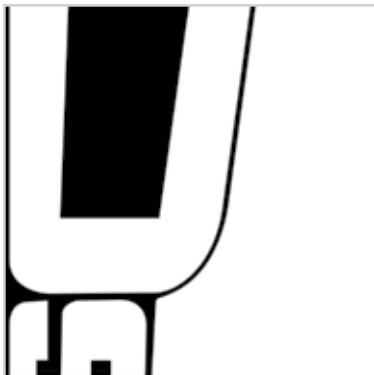
A satisfação que ele proporciona deriva da sua feliz invenção e da perfeição da sua estrutura, onde nada pode ser mudado (nem mesmo o tipo de letra) sem risco de danificar ou até mesmo destruir o conjunto. E isto é estritamente o resultado das leis que governam a operação textual, bem independentes das leis que governam o fenômeno objetivo ou a nossa percepção do mesmo. Nada aqui é arbitrário e, no entanto, tudo depende do acaso. O poema é intraduzível; só pode existir no código em que foi escrito (CLÜVER, 1986, p. 30-31).

Algo semelhante ocorre com “lesteoeste”, no qual as palavras “oeste” e “leste”, justapostas no título em uma só palavra, surgem aos poucos, de modo a ocupar, na página, a posição por elas designadas, fazendo, assim, do arbitrário, icônico:

O **E**
O E **T E**
O E S **S T E**
O E S T **E S T E**
O E S T E L E S T E

(AZEREDO, 1962, p. 141)

Novamente o geometrismo é explorado: as palavras compõem dois triângulos, que se separam por um terceiro – vazio e central –, opondo as duas direções.



(AZEREDO, 1977, [s/p])

23. Mais uma peça do poema-quebra-cabeça “armar”, a ser montado no final do livro.

Para finalizar este capítulo e dar continuidade ao exame do percurso poético de Ronaldo Azeredo, é importante recuperar sua trajetória até aqui e, para isso, tomar-se-á, como base, a periodização da poesia concreta proposta por Gonzalo Aguilar, incluindo aí a fase pré-concreta, não mencionada pelo estudioso (AGUILAR, 2005, p. 22-23).

Segue uma simplificação dessa sistematização, para efeito didático:

- 1952- 1956: fase pré-concreta
- 1956-1960: “fase ortodoxa” (“matemática”)
- 1960- 1966: “fase participante” ou “militante”
- 1967-1969: fase final (fim do ciclo da poesia concreta)

Como toda classificação literária é passível de questionamento e deve ser revista a partir de cada caso, propõe-se um ajuste da periodização determinada por Aguilar às produções de Azeredo analisadas neste capítulo, de 1954 a 1958:

- Fase pré-concreta: “ro”
- “Fase orgânica”: (isomorfismo fisiognômico - *motion*): “a água”, “a”, “z” e “tictac”
- “Fase ortodoxa” ou “matemática” (isomorfismo estrutural - *movement*): “velocidade”, “ruasol” e “lesteoeste”

A partir da década de 1960, os trabalhos começam a tomar novos rumos e os percursos individuais, a se diferenciarem mais significativamente. Nota-se, nesse período, um engajamento não observado anteriormente (sinal dos tempos difíceis de “revolução” e ditadura). No caso específico do poeta estudado, além desse “salto participante”, sua produção continua a se distanciar da palavra. É o que se verá no próximo capítulo.

VVVVVVELOCI

O SALTO PARTICIPANTE E O POEMA SEMIÓTICO DA DÉCADA DE 1960

Portões abrem para a poesia participante

O princípio da nova década é marcado por acontecimentos importantes, sobretudo no campo científico, tecnológico e político. Dá-se início à corrida espacial: norte-americanos e soviéticos tomam a frente. Em 1960, Yuri Gagarin transforma-se no primeiro homem a viajar pelo espaço, surpreendendo o planeta pela façanha e pela descoberta: “A Terra é azul”. A televisão, depois de dez anos de sua veiculação em terras brasileiras, passa a contar com o *videotape*, um avanço significativo para a qualidade dos programas e para a multiplicação dos canais (Almanaque da *Folha de São Paulo*, 2010). A capital brasileira é transferida do Rio de Janeiro para Brasília. Jânio Quadros é eleito presidente e renuncia no ano seguinte. No mesmo período, em plena Guerra Fria, é construído o Muro de Berlim, separando a Alemanha em duas, reforçando, assim, a divisão do mundo entre países de regime capitalista e socialista. No cenário da cultura mundial, surge o movimento da *pop art*, influenciado pelo avanço das cidades industriais e pelo trabalho revolucionário do artista Marcel Duchamp (1887-1968), com a “ousadia de seus *ready-mades* e sua Fonte” (FERRARA, 1986, p. 106).

Nesse contexto de descobertas, progressos, incertezas e conflitos, forma-se a equipe Invenção, com a participação dos integrantes do Noigandres (incluindo, nesse momento, José Lino Grünewald) e, ainda, de Pedro Xisto, Edgard Braga, Mário Chamie e Cassiano Ricardo. Os dois últimos desvinculam-se da equipe logo depois de sua articulação. Chamie investe na “poesia práxis”, que se opõe à concepção de “palavra-objeto” dos demais e valoriza a participação crítica

e co-autora do leitor. Nesse período, a produção dos poetas concretos passa a ganhar repercussão no exterior. Várias mostras são organizadas: em Stuttgart e Tóquio, em 1960 e 1964; em Roma, em 1961, e em Freiburg e Amsterdã, em 1963. Inúmeras antologias são publicadas fora do Brasil: na Inglaterra, França, Alemanha, Portugal, Espanha, Hungria, Estados Unidos e Japão (BARROS; BANDEIRA, 2008, p. 45). E, no país, importantes eventos ampliam o debate e a divulgação dos trabalhos do grupo, como o II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, em Assis (SP), cuja seção *Poesia* teve como relator e expositor Décio Pignatari. Na ocasião, com a tese “Situação atual da poesia brasileira”, Pignatari “coloca a questão participante em termos de uma poesia de vanguarda” (PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1975, p. 198). Cassiano Ricardo, no mesmo Congresso, apresenta o trabalho “22 e a poesia de hoje”, no qual afirma: “Considero o Concretismo a mais importante pesquisa feita entre nós, depois de 22, a respeito da poesia e da palavra em termos de vanguarda” (PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1975, p. 198). Em 1962, Carlos Drummond de Andrade publica *Lição de coisas*, obra onde se pode notar a influência concretista, embora o poeta trilhasse um caminho todo próprio. O português E. M. de Melo e Castro lança seu livro *Ideograma*, na mesma linha dos brasileiros. É desse período, enfim, a edição do último número da revista *Noigandres* (o quinto) e o primeiro da *Invenção*.

Tal substituição marca uma nova etapa da poesia concreta. Se a primeira publicação contava, basicamente, com as produções dos articuladores do movimento e de autores mais próximos dos princípios originais do grupo, a segunda (também em cinco edições, de 1962 a 1967) abre-se para o trabalho de outros poetas e críticos, brasileiros e estrangeiros, como Manuel Bandeira (1886-1968), José Paulo Paes (1926-1998), Paulo Leminski (1944-1989), Max Bense (1910-1990), Ian Hamilton Finlay (1925-2006) e Pierre Garnier. Inclui-se aí a divulgação do manifesto *Música Nova*, assinado por compositores de vanguarda, que produziram peças musicais com poemas concretos, como Gilberto Mendes (1922), importante personagem da música de vanguarda no Brasil e parceiro de Azeredo em “pensamento impresso”, Willy Corrêa de Oliveira (1938) e Rogério Duprat (1932-2006), outro compositor de destaque a se envolver com os poetas do grupo na década de 1960 (BANDEIRA; BARROS, 2008, p. 36). Além da abertura a outros autores e artistas, o interesse do grupo por uma poesia mais comprometida com as questões sociais e políticas contribui para o surgimento da nova revista.

Os contrastes típicos de uma nação subdesenvolvida eclodem em movimentos populares, e a produção do grupo absorve, a seu modo, esse entorno de contradições e conflitos. O operariado intensifica suas articulações por aumentos salariais e pelo 13º salário. Os sindicatos se fortalecem e os confrontos entre patrões e empregados se intensificam. O poema a seguir – “portões abrem”, de Ronaldo Azeredo – é justamente desse período de inquietações por parte dos trabalhadores, em busca de seus direitos: situação que se tornará ainda mais tensa nos anos seguintes, até a intervenção radical e violenta dos militares, inviabilizando qualquer tipo de manifestação revolucionária.

patrões abrem

patrões vetam

portões fecham

passeata
pacto
passeata

paralisação

passeata
pacto
passeata

portões abrem

passeata

portões fecham

**passeata
reajuste
passeata**

acôrdo

**passeata
reajuste
passeata**

portões abrem

(AZEREDO, 1962, 147-153)

Áudio 1. No link a seguir, a vocalização do poema por Ronaldo Azeredo: <http://tinyurl.com/6l7sjwv>.

Esse trabalho, como se pode notar, aponta para uma rota um pouco diferente da anterior, embora não abandone os preceitos concretistas em relação à linguagem. Estão aí explorados o espaço branco da página de forma significativa, o recurso da paronomásia (patrões/portões), os efeitos contrastantes entre repetição e ruptura. Tudo isso, em um processo de gradação, que parte de “portões abrem” e termina com “patrões abrem”: um avanço em termos trabalhistas, já que quem cede, ao final, é o empregador. Esse deslocamento do sujeito da ação configura a valorização tensa dos dois pilares da relação patrão-empregado e a abertura para a negociação. Entre a primeira expressão e a última, uma sequência de palavras remete a um processo de evolução e conquista da classe operária: “pacto”, “reajuste” e “acordo”.

Quanto ao aspecto visual, o texto ocupa o espaço, alternadamente, de duas maneiras: ora, em frases compostas de duas palavras (duplicidade sugestiva do confronto/diálogo patrão/empregado); ora, em uma única palavra em cada linha, formando um “corredor verbal”. A repetição da expressão “passeata”, inclusive, é isomórfica ao movimento de resistência dos trabalhadores: de tanto se organizarem e insistirem em suas causas (frequentemente com palavras de ordem de maneira também repetitiva), eles alcançam seus objetivos. O espaço de negociação, enfim, é demarcado no texto pelas palavras. A estrutura do sintagma se separa espacialmente na página – sujeito, de um lado, predicado, de outro –, em um movimento semelhante ao da abertura (do portão) para o diálogo. É o discurso, enfim, que possibilita, concretamente, o acordo e o equilíbrio de forças.

Sobre a poesia participante e, especificamente, sobre “portões abrem”, comenta Gonzalo Aguilar:

Talvez os poetas que conseguiram incorporar com maior força essa demanda sem renunciar à inovação formal sejam Augusto de Campos e Ronaldo Azeredo, embora no poema deste último (“Portões Abrem”) o jogo de palavras (de “Portões Abrem” a “Patrões Abrem”) leve-o a transmitir uma mensagem mais reformista e conciliadora que efetivamente revolucionária (embora não deva ser descartada a conotação sarcástica de “abrem” como “abrir as pernas”) (AGUILAR, 2005, p. 96).

Ainda nessa linha “participante”, é importante mencionar “na boca do lobo”. Pelo que se pôde investigar, não há registro escrito do poema nem se tem ao certo a data de produção da obra. Tomou-se conhecimento do trabalho através de sua apresentação, na voz do próprio Azeredo, no site oficial da poesia concreta. Tudo indica, entretanto, que ele tenha sido produzido nesse período, até porque a obra é mencionada, juntamente com outras dessa época, como exemplo de poesia participante no livro: *Poesia concreta – o projeto verbivocovisual* (BANDEIRA; BARROS, 2008, p. 43).

Abaixo, a transcrição do texto para efeito de estudo:

na boca do lobo
fogo
na boca do corvo
fogo
na boca do cofre
fogo
na boca do fogo
povo

(AZEREDO, [s.a.], [s/d])

Áudio 2. No link, “na boca do lobo” na voz do poeta: <http://tinyurl.com/6yv9wu3>.

Estruturando-se, semelhantemente, em torno da repetição e da ruptura, o poema faz seus “disparos”, em um ritmo insistente e incisivo, em uma sequência de “ataques”, em uma crítica afiada. Embora o texto não contenha verbos, o sujeito da ação implícita se dá nas figuras do “lobo”, do “corvo” e do “cofre”: uma possível representação (metonímica/metafórica) de parte de uma sociedade que detém o poder econômico e o utiliza como instrumento de dominação e exploração das classes menos favorecidas: o “povo”. Diante da (até então) inexistência da versão escrita do trabalho, optou-se por uma disposição das palavras na página, de modo a recuperar, visualmente, o movimento dos disparos (no sentido horizontal, o fogo sai da “boca” – “do lobo”, “do corvo”, do “cofre” (do rifle); no sentido vertical, a repetição de “fogo” atinge seu alvo: o “povo”). Ao mesmo tempo, pela forma “dentilhada”, essa configuração do poema pode sugerir os canos das armas e seus gatilhos ou, quem sabe, os dentes da fera.

Várias produções do grupo seguiram nessa direção: de uma “poesia pura” para uma “poesia [também] para”. É o caso de “Servidão de passagem”, de Haroldo de Campos, de 1961, transcrita aqui em parte:

[...]

o azul é puro?
o azul é pus

de barriga vazia
o verde é vivo?
o verde é vírus

de barriga vazia

o amarelo é belo?
o amarelo é bile

de barriga vazia

o vermelho é fúcsia?
o vermelho é fúria

de barriga vazia

a poesia é pura?
a poesia é para

de barriga vazia

[...]

(CAMPOS, 1962, p. 4-7)

Áudio 3. No link, a leitura do poema pelo autor:
<http://tinyurl.com/6jyfsoj>.

No poema de Haroldo de Campos, os adjetivos (tão raros nos poemas concretos), certos substantivos e a preposição “para” (que funcionam também como qualificadores) identificam-se, sonora e visualmente, em um jogo paronomástico de aproximações e diferenças, criando um campo de tensão, através das oposições semânticas: o azul-*puro* e o azul-*pus*, o verde-*vivo* e o verde-*vírus*, o amarelo-*belo* e o amarelo-*bile*, o vermelho-*fúcsia* e o vermelho-*fúria*, a poesia-*pura* e a poesia-*para*. Tais oposições reverberam a denúncia pulsante no texto: o contraste entre a fartura e a barriga vazia, entre o ter e a falta, entre ricos e pobres. Ao explorar essas diferenças – via linguagem – a obra faz ressoar as questões conflituosas da realidade. “A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela”, afirma o filósofo alemão Theodor Adorno (ADORNO, 2003, p. 66). Em outras palavras, a visão crítica em relação à linguagem e o olhar crítico sobre a realidade passam a operar dialeticamente, sem que a obra seja um pretexto para o trato das questões sociais: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária” (MAIAKÓVSKI, *apud* PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1987, p. 158).

Referindo-se especificamente a essa tendência, concluem Iumna Simon e Vinicius Dantas:

Assumindo a luta como tarefa da vanguarda, os poetas concretos propuseram a discussão das técnicas de construção do poema e de seus modos de difusão e consumo. Ao contrário das tendências nacionalistas e populistas, não confundiram o engajamento com a busca de valores falsamente ‘nacional-populares’. A consciência da poesia enquanto trabalho, o conhecimento de sua linguagem e seus materiais impediram sua subordinação ao imediatismo político, bem como os riscos da arte panfletária (SIMON; DANTAS, 1982, p. 105).

Outras produções dos demais integrantes do grupo poderiam ilustrar essa vertente: “cubagrama” (1960-1962) e “greve” (1961), ambos de Augusto de Campos; “apertar o cinto” (1962), de José Lino Grünwald, e “estela cubana”, de Décio Pignatari, por exemplo.

Ainda na década de 1960, surgem os “poemas-código” ou “semióticos”: uma nova tendência da produção concretista, agora, com uma variação formal. É o que se verá na sequência.

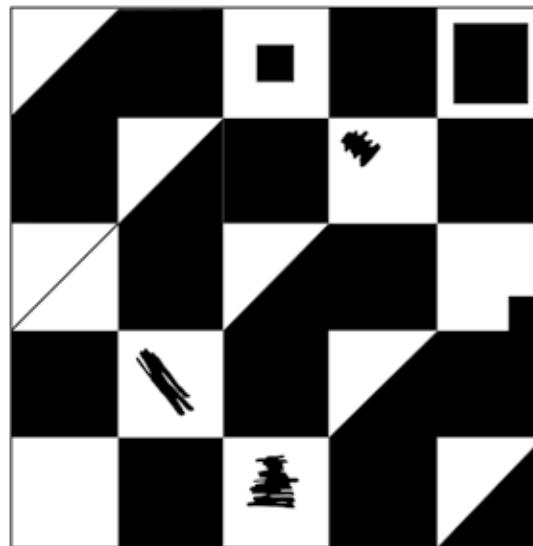
“labor torpor”: a poesia como jogo de linguagens

No caminho de valorização da imagem e da criação de novas linguagens, o “poema semiótico” se instaura como mais uma possibilidade no universo da poesia concreta. Décio Pignatari, Luis Ângelo Pinto e Ronaldo Azeredo seguem nes-

sa direção. O primeiro salienta que essa produção teve como antecedente a série *Sólida*, de Wladimir Dias-Pino: “Falando de novas linguagens, não podemos deixar de citar ainda, como precursor, o conjunto de textos ‘SOLIDA’ (1962)” (PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1975, p. 161).

É importante esclarecer que, nesse período, os concretistas começam a entrar em contato com a teoria semiótica do químico, físico, matemático, astrônomo e pensador norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914), que se dedicou ao estudo da Lógica, concebida por ele como uma teoria geral dos signos: a Semiótica. Esta propõe um olhar triádico sobre o signo, ao contrário da concepção saussureana, que o compreende em uma relação binária, composta de significante e significado. Na perspectiva peirceana, o signo passa a ganhar amplitude, compreendendo, assim, múltiplas linguagens, além da verbal. Esse entendimento do universo sógnico favorece a observação e colabora com a análise dos poemas concretos, que extrapolam os limites da palavra, enquanto resultado de uma simples convenção.

Passa-se, agora, ao estudo de “labor torpor”, de 1964: um “poema semiótico”:



chave léxica



labor



torpor

(AZEREDO, 1964, p. 91)

Sempre disposto a testar os limites entre palavra e imagem, Azerêdo investiu no “poema semiótico”, que explora o icônico, “colando-o” ao simbólico através da “chave léxica”. Nesse trabalho (o outro nesse estilo é “o sonho e o escravo”, de 1966-1967, um texto também da fase participante), propõem-se um deslocamento do olhar em busca de significados: as figuras geométricas substituem as palavras, entretanto, estas atuam à margem da obra. Nem sempre essa convenção entre o verbal e o não verbal “gera sentidos claramente inteligíveis ou interpretáveis”, como afirma Philadelpho Menezes. De qualquer forma, através do código revelado (o quadrado branco, significando “labor” e o preto, “torpor”), é possível levantar algumas possibilidades de leitura da composição.

A respeito do texto, esclarece Gonzalo Aguilar:

A ideia [do poema] [...] não é do plano linguístico nem do plano visual, sua simultaneidade material captura a experiência de criar uma forma. Não se trata, é claro, de um poema pictórico nem de uma pintura poética, mas sim de uma maneira de processar a experiência mediante signos, sejam da natureza que forem (AGUILAR, 2005, p. 217).

As produções dessa vertente seguem, portanto, de forma ainda mais determinada, em busca de novas linguagens e combinações. É o que dizem Luis Ângelo Pinto e Décio Pignatari, em relação aos “poemas-semióticos”, no artigo intitulado “Nova linguagem, nova poesia”, de 1964:

Propomos [...] a criação de linguagens projetadas e construídas para cada situação e de acordo com cada necessidade. Isto significa: 1 – projeto e construção de novos conjuntos de signos (visuais, auditivos etc.) e 2 – projeto e construção de novas regras sintáticas aplicáveis aos novos conjuntos de signos. Notar ainda que estes dois itens não são autônomos, mas, pelo contrário, estão em íntima interdependência: a sintaxe deve derivar de, ou estar relacionada com a própria forma dos signos (PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1975, p. 160-161).

Na finalização do ensaio, ambos concluem: “[...] parece-nos claro que mesmo o que há de mais radical nesta nova poesia não se desvincula – ao contrário – dos princípios básicos da poesia concreta. Continuamos, portanto, a chamar de concreta a esta poesia” (PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1975, p. 162).

No caso de “labor torpor”, as duas expressões e os significados que elas carregam convivem dialeticamente nesse tabuleiro de damas ou de xadrez. “Labor” (o branco): qualquer forma de trabalho que visa a um produto. Tem-se, aí, o ofício incansável e árduo do poeta na luta com os signos de toda ordem, para driblar a arbitrariedade que lhes é intrínseca – seja no caso do signo verbal, seja no do não verbal. Tem-se, ainda, nessa mesma direção, o rigor do trabalho, da disciplina, da ordem, do planejamento: aspectos importantes para o desenvolvimento de qualquer projeto artístico, na visão dos concretos. “Torpor” (o preto): a angústia do não fazer, o cansaço, a inércia, a prostração, a preguiça, o ócio, também presentes no processo de criação. E, ainda, a força do *insight*, da intuição e do acaso: “nada abolirá o acaso” (MALLARMÉ, *apud* CAMPOS; CAMPOS, 1974, p.153-169).

Nesse campo de “batalhas”, o trabalho disciplinado e consciente em busca de uma construção matematicamente estudada (como em um jogo de xadrez) convive e luta por espaço, no terreno negro da inércia, da intuição e do caos. Tanto é possível reconhecer, no quadrado maior, mini-quadrados e triângulos brancos e pretos, de maneira rigorosamente delineada, quanto são também observáveis ranhuras aleatórias invadindo, dionisiacamente (digamos), o espaço em branco. Como em uma tela concreta, o geometrismo se dá nesse poema de forma a explorar a ambiguidade entre figura e fundo, reforçando, desse modo, a relação igualmente ambígua entre labor e torpor. Porém, diferentemente da pintura concreta, a obra contempla o casual, o incerto e o intuitivo, sem que haja um domínio de uma esfera sobre a outra, mas, sim, uma permutação dialética entre ambas. De acordo com Pignatari:

Um organismo criativo, móvel e inteligente – como um poema ou uma partida de xadrez – não é apenas feito de arranques originais. É fundamental a análise e o aprofundamento cognoscitivo daqueles mecanismos primários, rotineiros, que asseguram as condições básicas das probabilidades de sua existência – ou seja, os seus princípios. Rigorosamente falando, somente uma arte condicionada por (novos) princípios abre (novas) possibilidades e probabilidades que configuram o campo do Acaso, onde tem lugar e tempo a criação, mediante permuta dialética entre o racional e o intuitivo (PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1975, p. 160-161).

Dessa forma, o jogo de tabuleiro, meio torto e de viés, desenha-se sob o olhar crítico-sensível do leitor e revela, metalinguisticamente, o processo dialético da criação artística, conforme a concepção de Azeredo e dos concretos. De acordo com Lucrécia D’Aléssio Ferrara, estudiosa da Semiótica e da visualidade, “Arte é jogo, delimita um círculo lento no qual reinam o rigor e a objetividade absolutos de determinadas regras e uma ordem levemente projetada que abrange e modifica o significado do que nos é familiar” (FERRARA, 1986, p. 22).

É preciso acrescentar, ainda, que os “poemas semióticos”, contrariamente a uma das motivações maiores do exercício poético – a busca pela iconicidade dos signos, ou seja, a fuga às arbitrariedades –, acabam criando convenções, ao invés de driblá-las. Essa é a crítica feita por Philadelpho Menezes, embora ele destaque positivamente “labor torpor”:

Um dos postulados interessantes da teoria semiótica é a ideia de que os signos da linguagem possuem seu lado icônico e seu lado simbólico, isto é, seu aspecto formal e seus significados, mas de tal forma entrelaçados que é impossível separá-los e mesmo distingui-los precisamente. Ora, o que a poesia semiótica faz é precisamente o contrário [...]. A relação estabelecida na “chave léxica” entre as figuras geométricas e as palavras é arbitrária e forçada. O desenvolvimento das figuras geométricas também não obedece a qualquer necessidade das próprias formas. Em meio aos poucos poemas semióticos conhecidos, o mais interessante é o de Ronaldo Azeredo [...] (MENEZES, 1998, p. 75).

Para concluir o capítulo, é importante retomar o contexto histórico da segunda metade da década de 1960, buscando compreender como se deu o fim do ciclo da poesia concreta. O ano de produção de “labor torpor”, 1964, é um marco na história brasileira e o começo de um período doloroso e intenso em termos de elaboração de estratégias, as mais variadas, por parte de artistas e intelectuais, para a divulgação de suas ideias e trabalhos. O golpe militar (e a ditadura que se estabeleceu a partir daí) fez com que o universo cultural e artístico desse uma reviravolta e focasse suas atenções na realidade política e no cerceamento da liberdade de expressão. Essa seria uma das justificativas para o fim do Concretismo. Segundo Gonzalo Aguilar, a produção literária dessa época sofreu influência dos acontecimentos políticos que buscavam calar o país. Diante das imposições da censura, tornou-se insustentável a despolitização do artista, até mesmo daqueles que acreditavam numa revolução na e pela linguagem. A realidade social, naquele momento, impunha-se. Na leitura de Aguilar, a poesia concreta, além de outras razões, foi se esvaziando, porque já não conseguia levar à frente seu projeto de evolução, ainda mais diante desse cenário de autoritarismo e censura (AGUILAR, 2005, p. 23 e 87-116).

Philadelpho Menezes, entretanto, fora contrário à justificativa política, enfatizada pelo estudioso argentino:

A interrupção do movimento [...] se deveu a causas de ordem organizativa interna ou por terem seus mentores concluído que a ortodoxia da forma concretista tinha já produzido o máximo. [...] Para manter claramente a concepção radical do poema concreto, o movimento acabou transformando, com o tempo, a poesia concre

ta numa fórmula fechada, padronizada, perdendo-se, aos poucos, a sua noção de forma como algo variável, mutante, aberto a modificações (MENEZES, 1998, p. 47).

Acredita-se neste trabalho que as duas posições tenham sua razão de ser. No que concerne aos poetas, eles continuaram produzindo nos anos posteriores, embora não mais em um projeto de equipe. O caminho trilhado por Ronaldo Azeredo, após o movimento, deverá ser observado no próximo capítulo.

Quanto ao contexto histórico do final da década, pode-se dizer que tudo se tornou muito mais tenso e efervescente. Uma greve geral se instaura na França, a partir da mobilização estudantil: episódio conhecido como “Maio de 68”. Tal movimento ganha amplitude, tendo repercussões mundiais. No Brasil, nos anos mais difíceis da ditadura militar, as revoltas e manifestações se intensificam: inúmeros estudantes, intelectuais e artistas são exilados e muitos, torturados e mortos (ocorrências que se estendem por toda a década de 1970).

Finda o ciclo da poesia concreta e surge a Tropicália: movimento marcante na cultura brasileira, que busca unir o popular, o pop e o experimentalismo estético e do qual participam Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, os Mutantes, Torquato Neto, Capinam, para citar alguns músicos (UOL – Tropicália, 2010). O grupo recupera os ideais da antropofagia oswaldiana e dos “poetas de campos e espaços”, como expressou mais tarde Caetano Veloso, em uma homenagem à cidade de São Paulo e à poesia produzida ali (VELOSO, 1988 [1978], CD, faixa 7).

Por fim, o homem chega à Lua, em 20 de julho de 1969: uma das conquistas mais emocionantes da história, completando, assim, um cenário de fortes contradições.



(AZEREDO, 1977, [s/p])
24. Outra peça do quebra-cabeça “armar”.

VVVVELOCID

“MULHER DE PÉROLAS” E “CÉU MAR”: NAS FRONTEIRAS ENTRE A POESIA E AS ARTES PLÁSTICAS

De pérola em pérola... a catapora

Passado o ciclo histórico da poesia concreta, novas revistas surgem no cenário cultural brasileiro, buscando concentrar a produção artística de um agitado e tenso período, tempo de castrações e exílios: *Navilouca*, *Polém*, *Poesia em greve*, *Artéria*, *Qorpo estranho* e *Código*. “Nessas publicações, vai se configurando a ‘poesia visual’ brasileira, que tem entre seus antecedentes a obra dos concretos e o repertório de vanguarda que estes recolocaram em circulação” (BARROS; BANDEIRA, 2008, p. 58). Caminhando, porém, contra o vento das influências concretistas e, de forma mais incisiva, das imposições da ditadura, surge a poesia marginal. Nesse sentido, esclarece Wilberth Salgueiro:

Contra a forte truculência do poder político armado insurge-se, inerte, a manifestação poética. Ora colorida de alegórico negro-cinza, ora de matiz irônico, a resistência da palavra à práxis repressiva reapresenta-se, alimentada pela angústia existencial fruto de um sonho interrompido [...] (SALGUEIRO, 2002, p. 34).

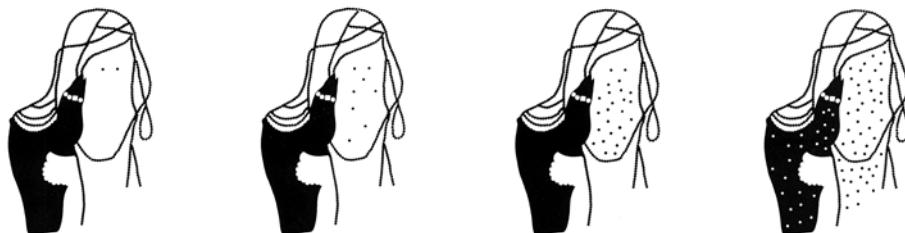
Nessa época de novas direções no âmbito da literatura, as quais não cabe detalhar aqui, Ronaldo Azeredo avança em suas experimentações, aproximando-se cada vez mais das artes plásticas, muito estimulado pela convivência com o pintor ítalo-brasileiro Alfredo Volpi, considerado o grande mestre por parte da geração de artistas e poetas concretos. Autodidata

nas artes, Volpi fez parte do Grupo Santa Helena, nos anos 1940, participou da 1ª Exposição da Família Artística Paulista, em 1938, e do 7º Salão Paulista de Belas-Artes, em 1940. Em 1953, ganhou o prêmio de melhor pintor brasileiro, na 2ª Bienal de São Paulo (Site do Museu de Arte Contemporânea da USP, 2010). Embora o poeta tivesse conhecido o artista em 1956, durante a I Exposição de Arte Concreta no MAM, em São Paulo, a relação entre os dois se intensifica a partir do final dos anos 1960. Ambos residem no Cambuci e os encontros tornam-se diários: “Eu ia a pé para a casa dele, todo final de tarde”, relatou Ronaldo a Carlos Adriano (AZEREDO, apud BARROS; BANDEIRA, 2008, p.145).

Se o poeta já revelava uma atração nítida pela imagem, com a convivência com o artista, tal tendência se mostra ainda mais acentuada. “Não tem trabalho?”, perguntava Volpi ao amigo, desafiando-o a novos projetos, e, assim, as ideias iam surgindo e, aos poucos, sendo concretizadas (AZEREDO, apud BARROS; BANDEIRA, 2008, p.145). Os oito trabalhos da década de 1970 foram patrocinados pelo pintor. Neste capítulo, serão analisados o primeiro e o último dessa fase²¹: o sem título “mulher de pérolas”, sobre o qual o autor comenta a seguir, e “céu mar”:

Em 1970, levei para ele [Volpi] o layout feito pelo Franklin Horylka para o meu poema da mulher capotora. [...] Ele gostou muito. (pausa) Claro que gostou. Logo falou: “Vamos fazer”. Chamou o (pintor Hermelindo) Fiaminghi para mandar realizar. Volpi pagou o trabalho de produção e impressão. Eu fiquei envergonhado, mas ele fez questão (AZEREDO, apud BARROS; BANDEIRA, 2008, p.145).

A seguir, a primeira obra da década de 1970:



(AZEREDO, 1971, [s.p.])

²¹ Outros dois trabalhos desse período são mencionados neste livro: “labirintexto” e “armar”.

O trabalho se compõe de quatro imagens em sequência. Um rosto de mulher (novamente a presença feminina, como na dedicatória de “labirintexto” e em alguns trabalhos a serem ainda mencionados) é delineado por um cordão de pérolas. Vale lembrar que a conta é resultado da deposição de material nacarado sobre uma partícula qualquer, como um grão de areia ou parasita, que se infiltra no interior da concha. A formação da pérola (algo raro e precioso) é, portanto, um desdobramento da interferência de um corpo estranho na cavidade que abriga o molusco. A pérola é, enfim, fruto de uma anormalidade, força de um acaso. O contraste apontado, associado a sua raridade, faz da peça um objeto cercado por uma aura de magia, cobiça e poder.

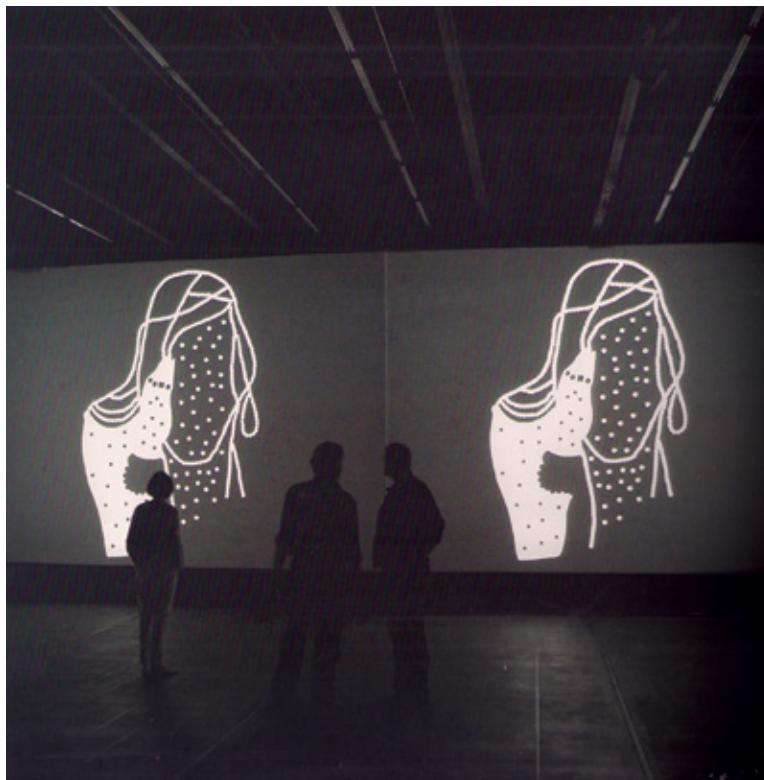
É esse elemento, pois, que, literalmente, desenha a sequência de imagens em progressão. Na primeira figura, o rosto de mulher está em processo: faltam-lhe nariz e boca. Na segunda, o cordão de contas, que, a princípio, limitava-se ao contorno da imagem, passa a se espalhar no interior da figura, como se se tivesse rompido, ganhando, com isso, outra significação: os sinais da catapora. A doença, cujo nome científico é varicela, deixa manchas vermelhas e arredondadas na pele e é um mal altamente contagioso. Neste trabalho de Azeredo, a doença é consequência do esbanjamento, do exagero, do excesso. A multiplicação das pérolas levando ao mal da vaidade parece estar em correspondência com o processo científico de origem de muitas doenças, como o câncer, por exemplo: consequência da multiplicação acelerada e desordenada das células, processo também poeticamente explorado em “é difícilimo predizer o destino disso...”, trabalho de Azeredo de 1972.

Para alcançar o efeito observado, o poema opera, metafórica e metonimicamente, com as imagens: ao mesmo tempo em que explora a similaridade visual entre a pérola e a mancha da catapora (uma convertendo-se na outra por suas identidades), o texto se processa sob a força indicial desses dois elementos: a conta, signo de beleza, luxo e *status*; a mancha, índice de doença, imperfeição e finitude. A primeira, um bem para poucos; a segunda, um mal possível para todos. Uma diferença; a outra iguala. Chama a atenção, ainda, o objeto enigmático que pousa sobre o ombro da mulher retratada. Seria apenas um componente abstrato a interferir na figura? Ou uma estola, também símbolo de requinte e elegância? Se assim for, a possível estola, na sequência, converter-se-ia em uma espécie de serpente, animal associado ao mal e ao mundo subterrâneo, além de outras simbologias: leitura que acompanharia, coerentemente, o caminho da análise desenvolvida até o momento.

Nesse leque de possibilidades de significação do poema, encontra-se a breve análise do físico e poeta Roland de Azeredo Campos, que, nos limites entre o ensaio e a poesia, em uma homenagem póstuma ao tio, tece as seguintes considerações sobre a obra: “... a mulher perolada & variolada, (ou)viu – desvario purpurino – estrelas anãs, micróbias,

contraiu a febre do vil metal, virou mercadoria, enfeitou-se, fel, definhou; antimusa, muda eloquente...” (CAMPOS, 2010). Ronaldo Azeredo, nos limites entre a poesia e as artes, leva a sequência de imagens a suscitar as palavras “pérola” e “catapora” na mente dos leitores: sonoramente próximas, semanticamente opostas; visualmente ausentes, mas presentes na composição da obra. Estreitar as fronteiras entre esses dois universos, testá-las, fazer pensar sobre elas: esta parece ser a proposta do poema sem título (e de uma boa parte dos trabalhos do autor).

A seguir, o texto visual, na exposição comemorativa dos cinquenta anos da poesia concreta em São Paulo:



Ilust. 30. Animação do (sem título) “mulher de pérolas”, de Ronaldo Azeredo, na Exposição Poesia concreta: o projeto verbivocovisual, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2006.

A obra se processa cinematograficamente, como na construção dos ideogramas: o acréscimo de elementos, a cada quadro, propõe uma resignificação da parte e do todo. Cabe destacar que, em casos como o presente, a produção

de Ronaldo Azeredo revela certa identidade com a de Wladimir Dias-Pino, em função do experimentalismo, da fuga do verbal e da proximidade com as artes plásticas. A esse respeito, avalia Menezes em relação a “mulher de pérolas”:

[...] se inicialmente se tem um poema-processo, o poema também não se furta a uma leitura conceitual da imagem a partir de uma visualização facilmente projetável da figura de um rosto, dos colares e das brotoejas que contaminam o todo. É, então, um poema-processo que se presta a uma produção de significados da imagem visual, o que desvirtua o conceito do poema-processo e se torna a inovação deste trabalho de Ronaldo Azeredo (MENEZES, 1991, p. 101).

Entre “mulher de pérolas” e “céu mar”, foram produzidos seis trabalhos na mesma linha: “é difícilmo predizer o destino disso...” (1972), que explora também a ideia de anormalidade, porém, de outro ponto de vista (da célula cancerígena ao tumor calcificado: vida, ciência e arte em proximidade pela anomalia); “automação e paisagem” (1973), um “poema intersignos”, que sobrepõe imagens do computador à paisagem natural; “pensamento impresso” (1974), composição de imagens de um arco-íris derretendo-se em cores, ideogramas de flores e pauta musical de Gilberto Mendes, em uma homenagem a Mallarmé; “panagens” (1975), uma sequência de pranchas em cartão com aplicações de tecidos em imagens de borboleta, pulmão, morcego/ave (e palavra), que arfam sobre o suporte, em um belo trabalho executado por Amedea Azeredo; “armar”, um quebra-cabeça, no qual as partes, eroticamente, juntam-se para formar uma única figura (obra que entremeia os capítulos desta dissertação), e “labirintexto” (1976), um “biomapa” do autor, comentado no terceiro capítulo.

Na sequência, “céu mar”, o último trabalho patrocinado por Alfredo Volpi, que faleceu dez anos depois, em 1988.

“céu mar”: na fronteira entre a poesia e as artes visuais

A pintura é poesia muda
A poesia, imagem que fala
Simônides de Keos (séc. VI a.C.)

Como observou Augusto de Campos, Ronaldo Azeredo sempre atuou nesse “território cinzento entre a poesia e as artes visuais” (CAMPOS, 1989, p. 163). Nunca abriu mão, porém, da condição de poeta. Testou como quis e pôde

CÉU MAR



CÉU MAR

(AZEREDO, 1978, [s.p.])

essas fronteiras e o propósito parecia ser esse mesmo: experimentar linguagens, explorar as suas potencialidades, alargando os limites da poesia. Embora comunicasse outros conteúdos, a sua grande temática era, realmente, a própria linguagem. O trabalho “céu mar”, produzido em parceria com o pintor Hermelindo Fiaminghi, é uma boa demonstração dessas experimentações.

Título e parte integrante do poema, a expressão “céu mar” determina o movimento circular da leitura. O título aparece nas duas extremidades do cartaz (24,5cm X 34cm), de maneira espelhada, permitindo a sua decodificação, tanto em uma posição quanto em outra. Os tons e sobretons de azul (novamente a presença do azul), em dois planos – um levemente mais escuro que o outro – permitem vislumbrar, no meio do cartaz/tela, um tênue limite entre as duas esferas: linha ilusória que separa céu e mar e os une, os diferencia e os confunde. Nos dois planos, uma mancha que destoa do fundo. Esta produz um volume, que pode ser da nuvem no céu ou da onda no mar (ou, talvez, uma ilha...), conforme a posição do cartaz. Pelo espelhamento, nuvem/céu e onda/mar, com suas proximidades e diferenças, tornam-se prolongamento um do outro.

Tal fenômeno natural é fonte frequente de inspiração dos poetas, como demonstram, exemplarmente, os versos de Castro Alves de “O navio negreiro” – ‘Stamos em pleno mar... Dois infinitos / Ali s’estreitam num abraço insano... / Azuis, dourados, plácidos, sublimes... / Qual dos dois é o céu? Qual o oceano? (ALVES, 1992, p. 26.) – e de Tom Jobim – “vasto é o mar, espelho do céu, querida” (JOBIM, 1994, CD, faixa 4).

A simetria e a simultaneidade, advindas do movimento que o olhar é convidado a fazer (aspectos também reconhecidos em “velocidade”), reforçam a similaridade entre os dois elementos e, ao mesmo tempo, realçam as suas diferenças. Dessa forma, o que é céu pode ser mar; o que é mar pode ser céu, mantidos os contrastes entre ambos. A grandeza, a profundidade, os mistérios que reservam um e outro são fortalecidos justamente no momento em que um pode tornar-se outro. Nessa profusão de azuis e de identidades, a imagem do infinito se faz poeticamente, em um movimento circular e constante.

Na obra, palavra e imagem, paralelamente, compõem o todo poético. O que leva, porém, o leitor a reconhecer o trabalho como um poema visual, e não “apenas” como uma tela? Essa questão permeia a trajetória de Ronaldo Azeredo. Diferentemente da obra de arte pictórica, em que a palavra-título em geral se torna uma simples referência, um acessório (quando existe título), no poema, o signo verbal e o visual partem da mesma motivação: o jogo de similaridades e diferenças que caracterizam uma e outra arte. As expressões de três letras “céu” e “mar”, também em espelhamento, não atuam como um título, em separado da obra, não configuram uma redundância em relação à pintura, nem mesmo se tornam um complemento dispensável: as duas linguagens atuam em comunhão, em um mesmo projeto intersemiótico (ou de interrelacionamento de signos de sistemas diversos). Da mesma forma, o poeta e o artista – cada qual com as suas especificidades, sua técnica e seu material – unem-se, para compor o trabalho.

Sobre o momento da gênese da obra, comenta Hermelindo Fiaminghi, estabelecendo com o leitor uma relação semelhante à proposta por “céu mar” entre o poeta e o pintor:

Eu estava no litoral norte de São Paulo, na praia de Baraqueçaba. Ao lado, à direita, tem a praia de Guaecá, e eu percebi que essa praia tinha um infinito maior que o de Baraqueçaba [...] Era um dia de verão e tinha uma luz muito bonita. Teve uma hora em que realmente o mar se fundiu com o céu. Aí eu me inspirei. Conte para o Ronaldo o que eu tinha observado – a fusão de céu e mar – e ele bolou o poema. Isso é um poema visual (informação verbal)²².

E a respeito da técnica utilizada, o artista ainda esclarece:

22 O depoimento do pintor Hermelindo Fiaminghi foi colhido por Carolina Andrade – na época, aluna do 7º ano do Fundamental II do Colégio Madre Alix, em São Paulo – cuja família era próxima do pintor.

Eu usei pinceladas na horizontal para fazer os azuis que são o fundo, tanto do céu quanto do mar. A tinta era têmpera-ovo, que é uma tinta florentina feita com ovo, resinas diluídas em aguarrás e pigmentos coloridos. A onda e a nuvem foram executadas com pinceladas curtas em azuis e branco (informação verbal).



(AZEREDO, 1977, [s/p])
25. Outra peça do poema “armar”.

Cabe retomar aqui o interesse de Azeredo pela circularidade, observada também em “ro”, “a”, “a água”, “velocidade” e “ruasol”, bem como em outros trabalhos a serem estudados. Este é um dos traços constantes na produção do autor e dos demais colegas concretistas, conforme se pode notar em “nasce-morre”, de Haroldo de Campos, “rever”, de Augusto de Campos, “vai e vem”, de José Lino Grünwald, “infinito”, de Pedro Xisto, entre tantas outras.

Finda a década e Ronaldo Azeredo, não mais com a colaboração de Alfredo Volpi, prossegue em suas experimentações, embora a quantidade das produções se torne ainda mais rarefeita. Foram três trabalhos nesses anos: “casa de boneca” (1980), uma mini-instalação em homenagem a Marcel Duchamp, “sonhos dourados” (1982) e enquanto durou” (1984), obra a ser analisada no próximo capítulo.

VVV E L O C I D A

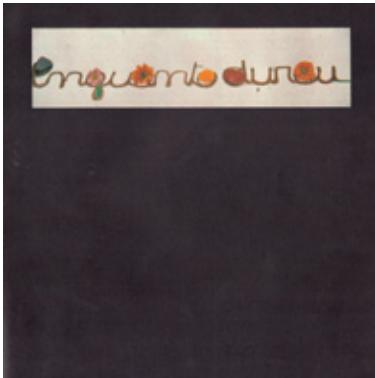
ANOS 1980: “ENQUANTO DUROU”... VISUALIZAÇÃO DO EFÊMERO

Como foi dito anteriormente, as produções de Azeredo da década de 1980 restringem-se a dois projetos concretizados: “casa de boneca” e “enquanto durou”. O primeiro é uma mini-instalação (idealizada pelo poeta e executada por Mentore Pomelli e Amedea Azeredo), acompanhada de um breve texto verbal: obra cujo registro foi raro e não divulgado em livro (a não ser na antologia publicada e recolhida posteriormente). A segunda é o foco deste capítulo.

O ciclo da vida (e da arte) – das coisas que vêm, vão e ressurgem renovadas – reaparece aqui, em mais um “biopoema” do autor.

O trabalho é composto de três pranchas/páginas em sequência. A expressão “enquanto durou” aparece em letra manuscrita (por Amedea) em tons de terra, “salpicada” de flores, em dois momentos distintos. Estes são entremeados por uma página completamente negra, acentuando a passagem do tempo. No primeiro momento, as flores estão vivas; no segundo, no pé da página, elas reaparecem mortas. As pranchas foram fotografadas (por Pérola Wajnsztein) igualmente em dois instantes – enquanto as flores estavam frescas e, depois, murchas –, como se o poeta buscasse flagrar a passagem do tempo também na feitura do poema. A escrita verbal perdura (envelhece?) enquanto a vida se esvai, renovando-se. O conjunto da obra, porém, permanece no tempo para outras percepções. Parece ser essa a ideia latente em “enquanto durou”, sobretudo se se levar em consideração o conjunto da produção do autor e sua predisposição à fuga do verbal e sua busca por outras saídas para captar o momento e traduzir os dilemas da criação poética.

Azeredo, “que [...] declara abolir a palavra por não acreditar nela” (CAMPOS, 1989, p. 160), sustenta, desse modo, o paradoxo inevitável de sua arte, já que o poeta não prescinde das palavras para negá-las, nem mesmo as exclui de todo em seus trabalhos. Nesse sentido, conclui Augusto de Campos: “[...] ENQUANTO DUROU [...] é mais um biopoema que relega ao título a



poesia inconfiável das palavras, deixando a vida à vida e a rosa à rosa” (CAMPOS, 1989, 164). A resistência ao signo verbal impõe-lhe o jogo paradoxal, inquietante e desafiador; presente em toda sua trajetória: para ele, (só) a palavra não acompanha a vivacidade do real, porém, a experimentação poética, que combina (ou dribla) surpreendentemente o código verbal com outras linguagens, é capaz, sim, de registrar o instante fugaz da criação artística (e a efemeridade da vida, enquanto a obra permanece concretizando o efêmero): “arte longa vida breve”, diz Augusto de Campos em “greve”, de 1961 (CAMPOS, 2001, p. 111), em clara citação da frase do médico grego Hipócrates de Cós (460-377 a.C.).



Antônio Aragão (1925-2008), escritor, historiador e pintor português, chama a atenção para o quanto o poeta, ao longo da história, buscou variar as formas de expressão. Essas experiências “continuam e continuarão até a (in)consumação dos tempos”, diz ele. E conclui o seu pensamento: “Sem dúvida que a conquista de outras expressões, em vez de destruir a poesia, é afinal a sua maneira de caminhar no tempo, e é o seu contínuo e inesgotável poder de metamorfose que lhe confere VALIDADE e presença no mundo” (ARAGÃO, *apud* HATHERLY; CASTRO, 1979, p. 35-36). Ronaldo Azeredo, em seu exercício de experimentação, que envolve outras linguagens e variados processos de confecção de seus trabalhos, inovando nos materiais, nas técnicas e nos procedimentos, como um “radar semiótico” (RISÉRIO, *apud* CAMPOS, 1989, p. 165), busca escapar do convencional e do envelhecimento, em uma poética do inesperado pela via da visualidade.



É importante esclarecer, ainda, pelos menos mais dois aspectos acerca do poema. O primeiro se refere à letra manuscrita. A escrita à mão, uma marca do sujeito da criação, imprime um valor todo especial à composição: a escrita brota da mão, como as flores, do chão. Ao longo da história, a caligrafia foi tratada como recurso criativo e artístico. Sobre essa questão, atesta Ana Hatherly:

(AZEREDO, 1984, [s.p.])

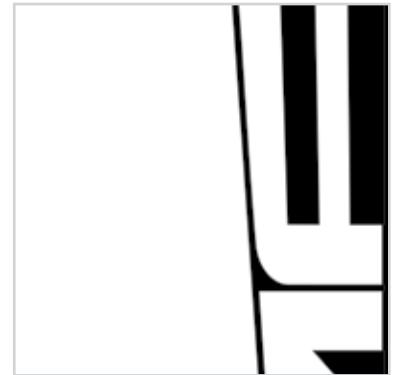
Desnecessário será salientar a importância que a arte da escrita manual assumiu, especialmente durante a Idade Média e mesmo depois da inven-

ção da tipografia. A escrita manual, cultivada como arte superior, foi uma constante da cultura do passado. Se durante milênios o caráter sacro e enigmático da escrita pôde derivar grandemente do facto de a maior parte das pessoas não saberem ler nem escrever; quando a prática da leitura e da escrita já estava consideravelmente difundida em certos meios sociais, por exemplo, durante a Renascença e o Barroco, ela pôde assumir, ou se quisermos, reassumir, o seu lugar dentro das formas de expressão de criatividade, adquirindo também o caráter de exacerbação formal comum a todas as artes da época (HATHERLY, 1983, p. 247).

Se a letra manuscrita foi explorada com criatividade pelos poetas em épocas nas quais a tipografia apenas engatinhava (e mesmo antes), em tempos mais recentes, de grandes avanços tecnológicos, ela continua sendo um instrumento a mais na busca pelo inusitado e pelo surpreendente na produção poética. Ronaldo ainda faz uso da escrita à mão na abertura do livro *Lá bis os dois*, de 2001, trabalho que explora o tato. Outro a explorar essa via é Arnaldo Antunes, como se pôde conferir no segundo capítulo da dissertação, com um dos trabalhos de sua série “Caligrafia”.

Já o segundo aspecto a ser destacado refere-se à temática do poema: o tempo. Motivo de inquietação e reflexão dos poetas em várias as épocas, o tempo surge, no percurso da história da literatura, sob múltiplos enfoques: ora com destaque para o passado, ora para o presente, ora para o futuro; quer com angústia ou exaltação. Em “enquanto durou”, ele se atrela à produção poética. O criador tenta apreender a fugacidade do tempo – vivida tanto no processo de produção da obra quanto no de sua recepção. Busca captar o instante transitório da criação (e da vida): do-que-é-e-agora-não-é-mais-e-será-outro.

Além do trabalho analisado, o tempo reaparece na pirâmide “noitenoitenoite”, um poema-objeto que reúne três momentos/vertentes do percurso poético de Ronaldo Azeredo: três noites que ele passou “fora da Terra”. Este será o foco do próximo capítulo.



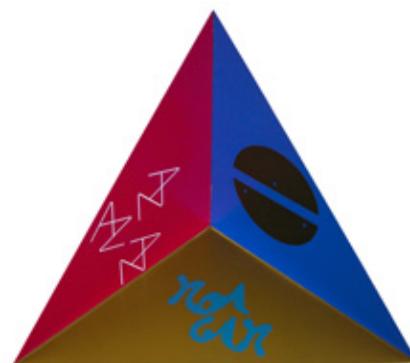
(AZEREDO, 1977, [s/p])
26. Mais uma peça do poema “armar”.

VVELOCIDAD

“NOITENOITENOITE”: TRÊS NOITES, TRÊS TEMPOS, TRÊS DIMENSÕES DA OBRA DO POETA

Nos anos 1990, a produção de Ronaldo Azeredo continua exígua. O ritmo do seu trabalho se assemelha ao da produção de Marcel Duchamp, artista admirado pelo poeta, que, no final de sua vida “reduziu o número de seus *ready-mades* a dois ou três por ano” (CAMPOS; PLAZA, 2009). Nesse período, duas obras reafirmam a vocação de Azeredo para o experimentalismo: a pirâmide “noitenoitenoite” (1991), inicialmente, um projeto para instalação no Museu de Arte Moderna de São Paulo, inviabilizado ao final, e “Pão de Açúcar” (1999), um vídeo que remonta às origens da cidade do Rio de Janeiro e do autor (carioca de nascimento), em uma espécie de “lenda” inventada por ele. A análise desse trabalho fica para uma continuidade do estudo, juntamente com aqueles cujos suportes, estratégias e materiais são mais desafiadores em termos de apresentação e não foram analisados detalhadamente nesta etapa da pesquisa.

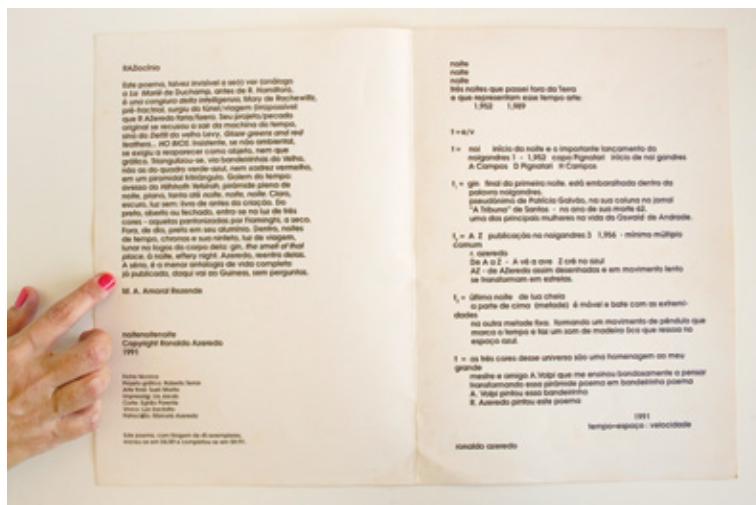
Quanto a “noitenoitenoite”, do “plano-piloto” para a instalação não concretizada, ficou o poema-objeto conceitual, alvo deste capítulo. O número de exemplares da obra se resume a quarenta e cinco unidades apenas. A seguir, o poema:



(AZEREDO, 1991, [s.p.])
27. “noitenoitenoite” em fotografia de Edson Chagas.

A obra é uma síntese do percurso poético de Azeredo, uma homenagem a Alfredo Volpi, a Patrícia Galvão (Pagu), ao grupo e à revista *Noigandres*: tudo, sob a luz da lua, em uma espécie de relógio lunar a marcar o “tempo arte”, entre 1952 e 1989, como afirma o autor, no texto complementar à obra. A pirâmide – em alumínio anodizado, com 20cm de altura, 28cm de largura e 0,09mm de espessura – apresenta no fundo, em suas faces, as três cores básicas (do ponto de vista da cor-luz): vermelho, azul e verde. A referência a essas cores pode ser compreendida como a recuperação de uma das marcas distintivas da arte concreta (que explora a pureza das formas e das cores em seus trabalhos), como, também, uma homenagem a Volpi, de acordo com o próprio poeta: “as três cores desse universo são uma homenagem ao meu grande mestre e amigo A. Volpi [...]” (AZEREDO, 1991, [s.p.]). O objeto é acompanhado de um texto explicativo, algo comum na arte conceitual: uma tendência que se firmou nas décadas de 1960 e 1970, cujo ícone foi Marcel Duchamp (1887-1968). Para o artista de origem francesa, o que realmente importava era o questionamento sobre a arte, desencadeado por seus trabalhos e iniciativas.

No texto que acompanha a pirâmide, são apresentados o prefácio do poeta M. A. Amaral Rezende, os créditos da produção e uma exposição detalhada pelo autor acerca do trabalho, revelando a equação físico-matemática, base do projeto: $t = e/v$ (tempo é igual a espaço sobre velocidade), como se pode conferir abaixo:



Ilust. 32. Prefácio e texto explicativo que acompanha “noitenoitenoite”.

A seguir, o trecho inicial da equação, correspondente aos primeiros passos de articulação do movimento da poesia concreta:

[...]

t = e/v

t = noi início da noite e o importante lançamento do noigandres 1 – 1952 capa Pignatari início de noi gandres

A Campos D Pignatari H Campos

[...]

(AZEREDO, 1991, [s.p.])

Na sequência, em destaque, a base verde da pirâmide e as explicações referentes a essa face do objeto:



Ilust. 33. Base verde da pirâmide “noitenoinoite”: Noigandres e Pagu em uma só homenagem.

[...]

t1 = gin final da primeira noite. está embaralhada dentro da palavra noigandres.

pseudônimo de Patrícia Galvão, na sua coluna no jornal “A Tribuna” de Santos – no ano de sua morte 62.

uma das principais mulheres na vida do Oswald de Andrade.

[...]

(AZEREDO, 1991, [s.p.])

Nesse fragmento da equação, duas homenagens se fundem: uma a Noigandres, outra a Gin, um dos pseudônimos de Patrícia Galvão, em sua coluna no jornal *A Tribuna*, de Santos. O tipo gráfico utilizado para o registro de “NOIGIN” (o mesmo usado nas capas da revista que divulgou a produção do grupo, de 1952 a 1962) reforça a ambiguidade e a dupla homenagem. A palavra Noigandres recebeu de Augusto de Campos a tradução de “antídoto do tédio” e, por seu caráter enigmático e surpreendente, acabou sendo incorporada pelos articuladores da poesia concreta, passando a nomear o grupo e a revista produzida por eles.

Patrícia Galvão (1910-1962), a outra referência nesta parte da pirâmide, nasceu na cidade de São João da Boa Vista, interior de São Paulo. Foi poeta, escritora, ilustradora, diretora de teatro, além de grande agitadora cultural e política.

Aluna de Mário de Andrade no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, a jovem alimentava, nessa época, o sonho de ser atriz. Do teatro, na verdade, nunca chegou a se desvincular completamente. Despertou a atenção de Raul Bopp, integrante da Semana de Arte Moderna e responsável por sua aproximação com os demais participantes do movimento e, ainda, por seu apelido mais conhecido (ZATZ, 2005, p. 31). Ele chegou a homenageá-la com o poema “Coco de Pagu”: “Pagu tem os olhos moles / Olhos de nem sei o quê / Se a gente está perto deles / A alma começa a doer / Eh Pagu eh! / Dói porque é bom de fazer doer” (BOPP, *apud* ZATZ, 2005, p. 32).

Por influência do autor de *Cobra Norato*, ela conheceu o casal Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, passando a fazer parte do ciclo de amizade dos dois. Com o tempo, a relação entre a jovem e Oswald ultrapassou esse âmbito. Ambos assumiram a união e, após uma gravidez mal sucedida, ela deu à luz o seu primeiro filho, Rudá de Andrade, aos vinte anos. Em 1931, envolveu-se com o Partido Comunista, tornando-se uma militante das mais engajadas. No jornal *O Homem do Povo*, assinou a coluna “A mulher do povo” sob variados pseudônimos. Ali distribuiu críticas afiadas e insultos: à burguesia paulistana da época, aos bons modos e costumes. Os estudantes da Faculdade de Direito do Largo São Francisco também eram alvo de suas provocações. Resultado: o jornal foi fechado, contando com apenas oito edições em dezoito dias. As pressões por conta de seu envolvimento com o comunismo lhe renderam um período de dez anos de idas e vindas da prisão, no exterior e no Brasil: “dez anos que abalaram meus nervos e minhas inquietações, transformando-me nesta rocha vincada de golpes e de amarguras, destroçada e machucada, mas irreduzível” (GALVÃO, *apud* CAMPOS, 1989, p. 148). Nesse período, separou-se de Oswald, manteve-se distante do filho, viveu na Europa, voltou, ficou doente, fugiu do hospital e, anos depois, passou a viver com o jornalista Geraldo Ferraz, um de seus maiores admiradores (ZATZ, 2005, p. 57-70). Com ele, teve mais um filho, Geraldo Galvão Ferraz. Passou a morar em Santos e continuou a atuar como jornalista e diretora de teatro.

Ao longo de seu percurso tão conturbado, essa mulher surpreendente despertou o interesse de poetas e artistas. Além de Raul Bopp, do próprio Oswald de Andrade e de tantos outros, foi saudada por Augusto em “Janelas para Pagu” (1974) – uma série de aberturas em círculos e quadrados, por onde se veem partes de seu corpo em companhia de Oswald – e em um dos capítulos do livro *À margem da margem* (1989). A homenagem que lhe faz Ronaldo Azeredo estende-se à figura feminina em geral, uma constante na obra (e na vida) do autor, como já se disse, e, também, presença marcante nos textos da própria Pagu. Segundo a escritora e pesquisadora Lia Zatz, as mulheres se destacam, por exemplo, em *Parque industrial* (1933), livro divulgado sob o pseudônimo de Mara Lobo. Na obra, há mulher “de todo tipo: operárias, revolucionárias, prostitutas, normalistas, dondocas ricas” (ZATZ, 2005, p. 51).

Da base verde do objeto, passa-se à face vermelha (e quente, de seu labor poético), com o trecho explicativo correspondente a essa parte:



Ilust. 34. Face vermelha: relativa aos poemas “a” e “z” e aos demais textos que compõem “o mínimo múltiplo comum”, de Ronaldo Azeredo.

[...]

t2 = A Z publicação no noigandres 3 1956 – mínimo múltiplo
comum

r. Azeredo

De A a Z – A vê a ave Z crê no azul

AZ – de Azeredo assim desenhadas e em movimento lento
se transformam em estrelas.

[...]

(AZEREDO, 1991, [s.p.])

Trata-se, neste momento, de uma referência aos poemas “a” e “z”, analisados no quinto capítulo deste estudo e exibidos na I Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956 e 1957, e, por extensão, ao conjunto de textos produzidos durante o período efervescente da poesia concreta. No projeto inicial da instalação, as letras “a” e “z” – título dos trabalhos citados, menção à primeira e à última letras do alfabeto, bem como parte do sobrenome do autor – deveriam girar no espaço, compondo, desse modo, estrelas na noite vermelha (e bandeirinhas no espaço: uma das figuras caracterizadoras da obra do artista Alfredo Volpi, também aqui homenageado).

Cabe ressaltar que a série de poemas de Azeredo, publicada na revista *Noigandres*, números 3, 4 e 5, recebeu o título de “mínimo múltiplo comum” pela concisão, pela exploração de múltiplas linguagens e pelo rigor matemático que caracterizam a sua produção, aspectos também observados nessa obra-síntese.

Passa-se, agora, ao plano azul do objeto:



Ilust. 35. Face azul da pirâmide: terceira e última noite.

[...]

t3 = última noite de lua cheia

a parte de cima (metade) é móvel e bate com as extremidades na outra metade fixa. formando um movimento de pêndulo que marca o tempo e faz um som de madeira oca que ressoa no espaço azul.

[...]

(AZEREDO, 1991, [s.p.])

A terceira noite, em fundo de cor azul (e fria), busca demarcar a passagem do tempo nesse percurso poético. Na instalação não concretizada, o tempo da criação artística seria balizado por esse pêndulo lunar (há de se ressaltar, inclusive, que a lua, com suas fases, é, por si só, um marcador temporal). No poema, entretanto, tal movimento semicircular é apenas sugerido.

Em uma espécie de síntese, o poeta conclui suas explicações:

[...]

t = as três cores desse universo são uma homenagem ao meu grande mestre e amigo A. Volpi que me ensinou bondosamente a pensar transformando essa pirâmide em bandeirinha poema

A. Volpi pintou essa bandeirinha

R. Azeredo pintou este poema

(AZEREDO, 1991, [s.p.])

No conjunto da obra, eis uma grande saudação ao artista Alfredo Volpi, quer pela forma geométrica da pirâmide, composta de três triângulos, quer pelas cores básicas, quer pelas estrelas/bandeirinhas suspensas no espaço. As iniciais

do sobrenome do poeta, “AZ”, da maneira como foram grafadas e expostas (na face vermelha), também sugerem as iniciais de Alfredo Volpi.

Para a conclusão do presente capítulo, segue o prefácio da obra por M. A. Amaral Rezende, que amplia as possibilidades de leitura deste trabalho-síntese da trajetória de Ronaldo Azeredo:

RAZiocínio

Este poema, talvez invisível a se(r) ver (análogo a *La Marie* de Duchamp, antes de R. Hamilton), é *una congiura della intelligenza*, Mary de Rachelwiltz, pré-fractrial, surgiu do túnel/viagem (im)possível que R Azeredo faria/fizera. Seu projeto/pecado original se recusou a sair da machina do tempo, sina do *Deffil* do velho Levy, *Glaze greens and red feathers...* *HO BIOS*. Insistente, se não ambiental, se exigiu a reaparecer como objeto, nem que gráfico. Triangulizou-se, via bandeirinhas do Velho, não as do quadro verde-azul, nem xadrez vermelho, em um piramidal tritriângulo. Golem do tempo: avesso do *Hilhhoth Yetsirah*, pirâmide plena de noite, plana, tanta até noite, noite, noite. Claro, escuro, luz sem: livro de antes da criação. Do preto, aberto ou fechado, entra-se na luz de três cores – aquelas pantonizadas por Fiaminghi, a seco. Fora, de dia, preto em seu alumínio. Dentro, noites de tempo, chronos e sua ninfeta, luz de viagem, lunar no logotipo do corpo dela: gin, *the smell of that place*, à noite, *effery night*. Azeredo, reentra delas. A sério, é a menor antologia de vida completa já publicada, daqui vai ao Guinness, sem perguntas (REZENDE, *apud* AZEREDO, 1991, [s.p.]).

No prefácio de Rezende, muitas são as referências a serem investigadas e, dentro do possível, decifradas. Inicialmente, à produção de Marcel Duchamp, através de “La Marie”, menção à obra “La Mariée mise à nu par ses célibataires, même” (“A noiva desnudada por seus celibatários, mesmo”) ou “Le Grand Verre” (“O grande vidro”)²³: certamente pelo aspecto conceitual e experimental que une ambos os trabalhos, uma “conspiração da inteligência”. A influência de Marcel Duchamp sobre as últimas produções de Azeredo é visível. Por detrás dos trabalhos do artista, há todo um questionamento acerca da arte, que toma o primeiro plano frente ao produto final. E não é isso o que propõe Azeredo em relação à poesia? Duchamp começou trabalhando sob os moldes cubistas, depois passou a pintar sobre vidro, a usar materiais variados na confecção de suas obras, além de tinta a óleo, como fios e folhas de chumbo, poeira e fibras. Por fim, investiu em

23 Duchamp trabalhou oito anos em torno dessa obra. Quando fazia o transporte da peça para uma exposição nos EUA, o suporte de vidro se partiu, e o artista, então, remontou o mosaico, fazendo uso de outra prancha do mesmo material, de modo a unir os pedaços: “rachaduras-acaso incorporadas” (CAMPOS; PLAZA, 2009).

algo ainda mais surpreendente e polêmico, propondo o deslocamento de objetos de função utilitária para o campo da arte. É o caso de seus *ready-mades*: materiais de uso cotidiano, como vaso sanitário e urinol, aparecem de cabeça para baixo, perdendo a sua função primeira e sendo, por isso, ressignificados. O que é arte, afinal? Essa vocação ao questionamento e à experimentação encontra ressonância na produção de Azeredo, que aprendeu a admirar o artista, como afirmou Augusto de Campos: “Por último, ele descobriu Duchamp, a quem homenageia na sua casa de bonecas (1984), que mistura a Alice, de Carroll, com *Apolinère Enameled* e *Étant donnés*, noivas desnudadas pelo olho *voyeur* da vida, num metatrocadilho tridimensional” (CAMPOS, 1989, p. 164).

Quanto à “viagem” que Azeredo “faria/fizera”, fica o enigma:

noite
noite
noite
três noites que passei fora da Terra
e que representam esse tempo arte:
1952 1989

(AZEREDO, 1991, [s.p.])

Dessa viagem misteriosa, resta ao leitor a produção poética como registro da experiência criativa, embora muitos de seus planos não tenham sido concretizados. O da instalação foi um desses casos. Como diz Rezende, “seu projeto/pecado original se recusou a sair da machina do tempo”, “Insistente, [...], se exigiu a reaparecer como objeto, nem que gráfico” (REZENDE, *apud* AZEREDO, 1991, [s.p.]). Essa ideia de um projeto inacabado parece, aos olhos do autor do prefácio, uma sina do “*Deffil* (Diabo) do velho Levy”, uma referência a *Os cantos*, de Ezra Pound. Para esclarecer: no “Canto XX”, Emil Levy, filólogo alemão, foi consultado pelo poeta norte-americano sobre o significado do termo “Noigandres”. Pois nem mesmo o especialista no assunto chegou a uma resolução definitiva e precisa do enigma: “Noigandres, eh, noigandres, / Now what the DEFFIL can that mean!” (“Noigandres, eh, noigandres, / Mas que DIABO quer dizer isto?”) (POUND, 1960, p. 90-91), responde Levy a Pound, devolvendo-lhe a pergunta.

Em seguida, Rezende cita, pela segunda vez, o “Velho” (com inicial maiúscula): agora, o autor se refere certamente a Volpi, que se tornou cada vez mais produtivo e rigoroso em suas criações com o passar do tempo. Nesse sentido, afirma Décio Pignatari, na conclusão de seu artigo “Poesia concreta: organização”: “Fundar uma tradição do rigor. Volpi. Para que o artista brasileiro não decaia depois dos 40. Ou antes” (PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1975, p. 93). Outro



(AZEREDO, 1977, [s/p])
28. A penúltima peça de “armar”, antes da montagem final do poema.

pintor referido é Hermelindo Fiaminghi – participante do movimento concretista, amigo e parceiro de Azeredo em vários trabalhos.

Da noite (do caos, precedente à criação), faz-se a luz e, assim, as cores surgem, pintando a pirâmide e marcando esses três tempos. Dessa forma, a obra se converte em uma breve antologia do poeta, como conclui Rezende, porque compreende a sua produção até o início dos anos 1990. Depois disso, apenas dois projetos seriam viabilizados, “Pão de Açúcar” (1999) e *Lá bis os dois* (2002). Chega-se, portanto, com a análise de “noitenoitenoite” e uma breve referência aos dois últimos trabalhos do poeta, ao fim do projeto inicial proposto no começo deste estudo.

Ronaldo Azeredo faleceu em 14 de novembro de 2006, antes da abertura da exposição comemorativa dos cinquenta anos da poesia concreta, ocorrida no Museu Tomie Othake, em São Paulo, em dezembro do mesmo ano. Muitos outros trabalhos já estavam em mente. Em 2005, indagado por Carlos Adriano sobre a escassez rigorosa de suas obras, ele afirmou:

As ideias também não brotam como flores. É difícil. Eu corto muito, sempre. Estes 18 trabalhos – trabalho é como eu falo de um poema – são os que têm algo de bom. Várias ideias novas até 86 anos... Acho que não vou estar inteiro nem vivo para realizar isso... Vamos ver (AZEREDO, *apud* BARROS; BANDEIRA, 2008, p. 149).

Passa-se, agora, às considerações finais desta dissertação.

VELOCIDADE

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para fechar o ciclo deste estudo, é importante recuperar o propósito inicial do projeto: o de investigar, organizar, classificar e analisar a produção poética do carioca-paulista Ronaldo Azeredo, na esperança de que a pesquisa desenvolvida contribua para que sua obra possa ser fruída por uma quantidade maior de leitores. Chega-se ao final dessa empreitada, esperando, pois, que esses objetivos tenham sido alcançados, embora uma parte dos trinta e dois poemas do autor (mais um projeto de trabalho que não chegou a ser concretizado: “sinto”, de 2005), em função da quantidade e dos desafios relativos à abordagem, tenha sido citada sem uma análise mais detida. Foi possível, apesar disso, investigar um *corpus* bastante representativo de sua produção, permitindo ao leitor perceber as suas principais características e as tendências de várias etapas de sua trajetória, bem como avaliar o quanto de experimental e instigante guarda o conjunto de seus poemas, carentes ainda de estudo e (re)conhecimento. São esses aspectos distintivos da obra de Azeredo que se pretende retomar e destacar nestas considerações finais acerca do estudo realizado.

Buscando contextualizar tal percurso, foi proposta, preliminarmente, uma explicitação dos conceitos de experimentalismo, poesia visual e poesia concreta. Para isso, salientou-se a amplitude do caráter experimental na literatura e na arte, desenvolveu-se uma retrospectiva da visualidade no âmbito poético ao longo do tempo e buscou-se elencar e discorrer sobre os princípios norteadores da poesia concreta, os modos como surgiu o movimento, os autores que a precederam e a determinaram e a forma como essa corrente se firmou aqui e no exterior. Partindo, portanto, do conceito mais amplo e chegando ao mais específico, pôde-se esclarecer o quanto o Concretismo, primeira tendência literária surgida no Brasil e simultaneamente na Europa (articulado, inclusive, em comunhão com as artes plásticas), caracterizou-se por uma atitude experimental, herdada de um conjunto de poetas e escritores, e por um forte apelo

à visualidade, aspecto que valeu uma longa retomada – de “O ovo”, do grego Símias de Rodes, de IV a. C., à produção contemporânea de múltiplas linguagens do brasileiro Arnaldo Antunes.

Foram diversas as contribuições que levaram ao surgimento dessa vertente poética nos anos 1950 (época de progresso acelerado e intensa velocidade, suscitando uma comunicação mais rápida e, portanto, não-verbal). É possível, entretanto, reconhecer uma relação restrita de autores e trabalhos realmente determinantes, que compõem o *paideuma* concretista, de acordo com os próprios poetas. Os traços assimilados e incorporados pelos integrantes do grupo Noigandres vão da produção dos franceses Sthéfane Mallarmé, com *Um lance de dados* e suas constelações de palavras, a Guillaume Apollinaire, com os *Caligramas*; de Ezra Pound, com seu interesse pelo ideograma, expresso, inclusive, em *Os cantos*, ao irlandês James Joyce, com *Finnegans Wake*, passando pelo norte-americano E. E. Cummings e seu método de “pulverização fonética”; de Oswald de Andrade com os poemas-minuto, à engenharia de João Cabral de Melo Neto e à prosa “riocorrente” de João Guimarães Rosa. Somam-se a esses autores e às obras em destaque uma boa parte dos ideais dos movimentos da vanguarda europeia – o Futurismo e o Dadaísmo – principalmente.

E o que pretende, afinal, a poesia concreta? Primeiramente, romper com a unidade do verso, substituindo-a pelo princípio do ideograma, pela sintaxe relacional e pela unidade da página, a ser vista gestalticamente. Em congruência com a velocidade daqueles tempos – os anos 1950 –, a poesia concreta defende uma comunicação mais econômica, propondo substituir o princípio analítico-discursivo pelo sintético-ideogrâmico, como anunciara Apollinaire, no início do século XX. Tende, dessa forma, a explorar uma linguagem “verbivocovisual”, dando conta dos aspectos sonoros e visuais do signo verbal (sem descartar o simbólico), buscando recuperar o “brilho” original das palavras e “recusando [portanto] as limitações do alfabeto, o seu uso “mecânico”, a “abstração” dos seus sinais” (MACHADO, 2006, p. 131-135). O espaço da página é redimensionado, interagindo com o texto significativamente (como já havia sinalizado Mallarmé), o que viabiliza o movimento, gera ambiguidades e multiplicidade de leituras, reforçadas, muitas vezes, pela variação de tipos gráficos. Em função de tudo isso, suas produções tendem a exigir um olhar global, “deslizando”, que reconheça proximidades, semelhanças, continuidades, pregnâncias, segundo as leis da Gestalt. Assim, o poema concreto não pretende comunicar algo que lhe é exterior: ele “comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo” (PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1975, p. 156).

O Noigandres surge, pois, em 1952, já com esses propósitos. Formado, inicialmente, por Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, o grupo agrega, posteriormente, Ronaldo Azeredo. Nascido no Rio de Janeiro, em 1937, e tendo vivido em algumas cidades por conta do trabalho do pai, o poeta muda-se definitivamente para a capital paulista em

1957. Torna-se jovem, portanto, mergulhado nesse meio cultural, embora não revelasse, a princípio, interesse pela literatura. Aos dezessete, contudo, ele surpreende com “ro”: um susto despertado por quem, até então, não havia revelado nenhuma vocação para a poesia. O primeiro texto, apesar de ter sofrido cortes, desponta dando sinais claros de uma assimilação dos ideais do grupo. Antes, porque a obra se exhibe de forma incomum: em partes, com subtítulos e espaçamentos acentuados, fazendo-se notar certa autonomia em cada trecho. Depois, porque as palavras aparecem fragmentadas, com realce para a consoante “r”, em uma forte aliteração (sugerindo o roer do poeta-rato), e para as vogais “a”, “e” e “o”, em uma clara assonância. E, ainda, porque o poema se faz circularmente: ciclo vicioso evidenciado pelo aspecto fisiognômico da letra “o”, de “ro” – apelido do autor, última palavra do texto e título da obra, em um fim-recomeço. Ora, todos esses traços estão descritos no *Plano-piloto para poesia concreta* e são marcas da produção do grupo. Ainda que se note, nos primeiros trabalhos de Azeredo, traços de discursividade (em “ro”: “rato, rói o ro.”; em “z”: “crê no azul como o anzol no peixe”, por exemplo), é clara a tendência precoce do autor à ruptura com o verso e com a sintaxe e é perceptível o seu ímpeto de rebeldia, que se firmou e amadureceu com os anos, sem perder a inquietação juvenil. Na condição de poeta, para o qual a palavra é matéria primordial, ele a desafiou e a negou, embora tendo a linguagem verbal sempre sob a mira, mesmo nos trabalhos sem palavras e sem título, como se pôde observar. Atuou, lidando, conscientemente, com esse paradoxo e fez dele uma determinação.

Aos dezenove anos, participa da Exposição Nacional de Arte Concreta em 1956, em São Paulo, e em 1957, no Rio de Janeiro, com três de suas primeiras experiências – “ro”, “a” e “z” –, ainda em um processo de amadurecimento em relação aos propósitos dos companheiros. Da mostra, marco oficial do Concretismo no país, além da tríade de poetas já mencionada, participam Ferreira Gullar, que deu sinais, já no início da década, de uma preocupação com a visualidade e com a fragmentação, e Wladimir Dias-Pino, cuja obra se aproxima da produção de Ronaldo, pela negação à palavra e pela tendência acentuada a um experimentalismo bastante peculiar. Desse modo, fecha-se o elenco dos seis poetas participantes do evento histórico, sem contar os artistas.

A resposta maior dada por Azeredo aos estímulos recebidos por esse “choque” de informações, no entanto, surge com “velocidade”, normalmente referido quando se aborda o Concretismo. Se, em “a água”, “a”, “z” e “tictac”, observa-se um isomorfismo, do tipo *motion* (como os concretos denominam) – imitativo do movimento da água, da ave, do peixe e, no último caso, do relógio e da estaca –, nesse poema emblemático do movimento, o isomorfismo é do tipo *movement*, estrutural. Predominam, nessa fase, a forma geométrica e a matemática da composição. O sujeito poético dá lugar à linguagem, materializada na quadrícula, rigidamente montada. Assim, a velocidade se faz textualmente, quer pela construção-desconstrução do substantivo-chave no campo da quadrícula, possibilitando o movimento; quer pela ali-

teração em “v”, criando uma sonoridade alusiva ao vento e à correria das grandes cidades; quer, enfim, pela simetria e simultaneidade, determinadas pela forma geométrica e equilibrada e pela repetição da conjunção “e” na diagonal e no canto inferior direito, sugerindo a circularidade. Nada pode ser alterado diante do que se vê. Tudo é justo e indispensável: poesia concreta em sua “fase ortodoxa”. Dois outros textos acompanham, com semelhante desenvoltura, o poema referido: “lesteoeste” e “ruasol”. Desse modo, têm-se os três “hits” da produção de Azeredo, de 1957 e 1958. Típicos poemas ideográficos.

No período seguinte, já na década de 1960, a revista *Noigandres* encerra seu ciclo com uma antologia. Passa-se à publicação de *Invenção*, aberta a novos propósitos e a outros autores e críticos. A poesia concreta, que trazia como princípio uma preocupação estética evidenciada, vê-se desafiada a incorporar, mais diretamente, os problemas da realidade à sua volta. Surgem, então, obras que buscam aliar os ideais primeiros a temáticas sociais e políticas, como a tensa relação entre patrões e empregados, ricos e pobres, poderosos e submissos, sem perder, entretanto, o trabalho poético proposto inicialmente. É desse período, “portões abrem”, no qual as palavras se enfileiram em passeata e se afastam, destacando a força do diálogo no processo de negociação entre empresários e trabalhadores. Além dessa vertente da poesia participante, o autor investe, junto com Décio Pignatari e Luiz Ângelo Pinto, no poema semiótico, dando sinais de sua forte tendência à exploração da linguagem não verbal e do caminho seguinte, resistindo sempre à palavra. Nesse caso, surge “labor torpor”, no qual se expõe o jogo de tensões, próprio do processo de criação. No poema, configura-se uma espécie de tabuleiro, margeado por uma chave-léxica que permite a entrada do leitor no jogo. Assim, trabalho e ócio, conhecimento e *insight*, disciplina e descontração, planejamento e acaso convivem em luta constante e vital para a produção poética.

Nos anos 1970, o número de obras se multiplica, muito em função da convivência e do estímulo recebido do mestre Volpi. Foram selecionadas duas entre elas: a primeira e a última da década, embora dois outros textos desse período tenham sido mencionados: “labirintexto” e “armar”. Nos oito trabalhos do período, nota-se a proximidade clara e proposital com as artes plásticas. O sem título “mulher de pérolas” explora o processo metonímico e metafórico pela via da imagem: as pérolas, símbolos de riqueza e luxo, evoluem, com o excesso, para a doença (a catapora). Ainda nesse poema, que recusa o verbal, a palavra se faz presente no jogo sonoro, visual e semântico, imposto pelas expressões “pérola” e “catapora”, sugeridas pela sequência de figuras. O outro texto a marcar esse paradoxo é “céu mar”. Azeredo e Fiaminghi – o poeta e o pintor em parceria – estreitam e testam, como na relação céu e mar, as fronteiras cinzentas entre a poesia e as artes. Após esse período de grande produtividade, o volume de trabalhos se reduz. Das duas produções da década de 1980, selecionou-se “enquanto durou”, um registro da fugacidade do tempo (da vida). E dos anos

1990, destacou-se “noitenoitenoite”, um poema-objeto conceitual, síntese de toda a trajetória poética do autor. A partir dessa retrospectiva, pode-se concluir que Azeredo se alimentou da convivência com um grupo de poetas, intelectuais e artistas, que o acompanhou ao longo da vida. O contato com a literatura e com as artes foi, portanto, fruto de um processo natural, espontâneo, sem uma preocupação do poeta com um discurso mais elaborado que pudesse embasar os seus projetos, embora endossasse os interesses e a teorização de seus companheiros. Azeredo não era de teoria, mas, sim, do fazer, ainda que as longas conversas a respeito de literatura e arte fossem frequentes em seu cotidiano. Participou com regularidade, por exemplo, das reuniões para a articulação do Concretismo; prosseguiu ativo nos encontros posteriores, nas edições das revistas *Noigandres* e *Invenção*; mais tarde, passou a integrar o grupo do Cambuci, formado por pessoas relacionadas à arte e à poesia, além de se encontrar diariamente, por toda a década de 1970, com o amigo Volpi. Parecia, enfim, sempre disposto a uma boa conversa, em encontros mais espontâneos e descompromissados, ligados, principalmente, às pesquisas desenvolvidas por cada um. Enriquecido pelo contato com esses poetas, artistas e estudiosos de literatura e por determinadas leituras e descobertas (Mallarmé, Oswald de Andrade, Duchamp, por exemplo), o poeta foi solidificando suas crenças, foi dando forma a seus ímpetus criativos e constituindo, aos poucos, uma obra que, embora afinada, inicialmente, com a dos companheiros do Concretismo, seguiu caminho próprio (como, na verdade, cada um o fez a seu modo).

Analisando toda a trajetória do poeta, entre “ro” e “noitenoitenoite”, dentre os textos analisados nesta dissertação, podem-se destacar claramente os seguintes traços:

- tendência do autor à concisão extremada, na busca por algo simples, de impacto visual. Mesmo considerando este aspecto como um dos princípios da poesia, sobretudo da concreta, Azeredo fez dele uma constante em sua produção. Tal característica pode ser observada de forma mais evidente em “velocidade”, “lesteoeste” e “ruasol”. Depois, “labor torpor”, “mulher de perolas”, “céu mar” e “noitenoitenoite”. Daí o “mínimo” de “mínimo múltiplo comum”, expressão que intitulou a relação de seus poemas nas revistas do grupo e que dá nome a este livro;
- vocação ao experimentalismo. O poeta experimentou variadas linguagens, não fazendo do signo verbal uma obrigatoriedade; usou diversificados suportes e materiais, utilizando-se de múltiplas técnicas, a ponto de necessitar de uma equipe para a realização de seus projetos: artistas, *designers* gráficos, fotógrafos, diagramadores, cenógrafos, etc. Estendeu, o quanto pôde, os limites da poesia, “namorando” as artes plásticas, concretizando, desse modo, o pensamento de Haroldo de Campos: “A poesia está, para mim, nessa tensão dos limites, nessa exploração dos confins, que tem algo de apocalíptico” (CAMPOS, *apud* SIMON; DANTAS, 1982, p. 93). Exibiu poemas em forma de cartaz (os

da exposição de 1956 e, ainda, “labirintexto”, “céu mar” e “sonhos dourados”), em pranchas (“panagens” e “enquanto durou”), em livros (“é difícilimo predizer o destino disso...”, “automação-paisagem”, “pensamento impresso” e “lá bis os dois”), em forma de objeto (“noitenoinoite”), de mini-instalação (“casa de boneca”) de quebra-cabeça (“armar”), de vídeo (“Pão de Açúcar”). Daí, o “múltiplo” (e, no caso do título deste estudo, “incomum”);

- insistência em um jogo paradoxal entre extremos, em uma correspondência com a relação entre o yin e o yang, na cultura chinesa, duas energias opostas e complementares que regem o universo: a ideia de construção e corrosão, expressa em “ro”; a noção de totalidade entre os poemas “a” e “z”, expostos em 1956, primeira e última letras do alfabeto; o duplo – trabalho e intuição, rigor e acaso –, em “labor torpor”; a oposição luxo e doença, no sem título “mulher de pérolas”; os pólos geográficos Rio de Janeiro e São Paulo, em “labirintexto”; a presença do masculino e do feminino que se completam em “armar”; a ambiguidade entre céu e mar, no trabalho de 1978; vida e morte, em “enquanto durou”, e a integração de razão e sensibilidade, no conjunto da obra;

- quanto à temática predominante, ele priorizou a própria linguagem: o fazer poético e seus conflitos, a poesia e seus questionamentos. Em relação a esse aspecto, não diferiu dos demais concretistas: “O poema é um ser de linguagem. O poeta faz linguagem, fazendo poema” (PIGNATARI, *apud* SIMON; DANTAS, 1982, p. 94). Para a realização desse propósito, entretanto, a vida se expõe, com destaque, em sua obra, dando corpo aos seus trabalhos (“biopoesmas”, como prefere Augusto de Campos). Tem-se o voo da ave, o mergulho do peixe, o passar do tempo, a composição plástica de céu e mar, a vida e a morte em processo contínuo de renovação. Tem-se, enfim, a figura da mulher, gestora e mantenedora da vida. Todos esses aspectos, porém, não estão aquém ou além da obra, mas pulsam em seu interior, na sonoridade das palavras e no movimento desenvolvido pelo texto na página, na circularidade proposta pela maioria de seus poemas, na sequência de imagens que se transfiguram e se completam.

Nesse sentido, resume Gonzalo Aguilar, referindo-se, inicialmente, a Décio Pignatari:

[...] a força deste bios faz com que, de todos os poetas, seja Décio, talvez junto com Ronaldo Azeredo, o mais propenso à dissolução da forma no momento em que a vida se apresenta diante da forma, desbaratando-a ou colocando-a em questão (AGUILAR, *apud*, BARROS; BANDEIRA, 200, p. 183).

Em seu processo de criação, os *insights* convertem-se em trabalhos rigorosos, demorados, ainda que houvesse um descompasso entre o volume dos projetos e suas realizações. O fazer poético não habitou suas horas vagas. Embora ele

tivesse uma atividade profissional em outra área, o exercício com a poesia era, para ele, também um ofício. Resistiu o quanto pôde à palavra, lutando para que ela não se tornasse uma obrigatoriedade, mas uma possibilidade. Além disso, pretendeu ser simples e claro, no entanto, grande parte de seus poemas se mostram bastante obscuros, exigindo uma investigação mais apurada do leitor. Em relação a esse caráter enigmático de sua produção, declara Omar Khouri:

Ronaldo construiu uma obra rara e de difícil penetração, já que exige mais do que sensibilidade do fruidor e, por isto mesmo talvez seja, dos concretistas, o que mais tempo levará para ser avaliado, muito embora sua obra cativa prontamente os jovens que têm a sorte de entrar em contato com ela. É preciso conviver longamente com sua obra para que ela se deixe conhecer (KHOURI, 2010).

O interesse pela pesquisa acerca da poesia de Azeredo partiu desse desafio: o de desvendar alguns desses enigmas. A maioria dos textos apresentados aqui não foi publicada, não está acessível à observação. O conhecimento de alguns trabalhos, em função de sua divulgação em artigos e estudos (como é o caso de “velocidade” e “ruasol”) levou à busca dos demais. Uma vez reunidos, foi necessário organizá-los cronologicamente, remontando o percurso, como na ação do leitor diante de “labirintexto” e “armar”. O olhar contemplativo, que foi ganhando força com a convivência com os poemas, associou-se a uma observação mais cuidadosa e investigativa, mais analítica, impondo os desafios da abstração: reconhecer, nos poemas, regularidades, pertinências (e possíveis impertinências); confrontá-los com os princípios do movimento do qual o autor fez parte, da teoria que o embasou, das referências literárias e artísticas que o precederam; comparar seus trabalhos com a produção dos companheiros, buscando encontrar identidades, peculiaridades.

Desse entrecruzamento de olhares, chega-se a este produto final: obra possível em um universo de alternativas. Ao fechar o seu ciclo, o estudo aqui concluído (pelo menos nos limites do que se propôs para esta etapa) volta-se às primeiras indagações acerca da obra de Ronaldo Azeredo expostas na epígrafe – palavras de Augusto de Campos: “Poesia de pedra bruta, pedra pura, pedra prima? Poesia de ideias? Ou o próprio risco da poesia [...]?” (CAMPOS, 1989, p. 167).

A seguir, a montagem completa do poema-quebra-cabeça “armar”²⁴:

²⁴ No poema, os nomes de “Maria” e “José” formam-se e se integram na montagem do quebra-cabeça. Mais uma vez, a ideia de uma interação de opostos – masculino e feminino, poeta e leitor –, concretizada no jogo do “A(R)MAR”.



AZEREDO, 1977, [s/p]

29. Finalmente, a montagem completa do poema-quebra-cabeça "armar".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Relativas à obra de Ronaldo Azeredo

- AZEREDO, Ronaldo. A. In: Noigandres – Antologia: do verso à poesia concreta, São Paulo, n. 5, p. 132, 1962. [1956].
- _____. A água. In: Noigandres – Antologia: do verso à poesia concreta, São Paulo, n. 5, p. 131, 1962. [1956].
- _____. Armar (poema-quebra-cabeça). São Paulo: Edição do autor, 1977.
- _____. Automoção x paisagem (poema livro). São Paulo: Edições Invenção, 1973.
- _____. Casa de boneca (poema-instalação). Amedea Azeredo (Arte). São Paulo: Edição do autor, 1980.
- _____. Céu mar. Hermelindo Fiaminghi (pintura). São Paulo: Edição do autor, 1978.
- _____. Choque. In: Noigandres – Antologia: do verso à poesia concreta, São Paulo, n. 5, p. 134-136, 1962. [1956].
- _____. Comovido. In: Noigandres – Antologia: do verso à poesia concreta, São Paulo, n. 5, p. 143, 1962. [1957].
- _____. Corpo a corpo. In: Noigandres – Antologia: do verso à poesia concreta, São Paulo, n. 5, p. 145, 1962. [1960].
- _____. É claro. In: Noigandres – Antologia: do verso à poesia concreta, São Paulo, n. 5, p. 144, 1962. [1956].
- _____. É difícilmo predizer o destino disso (poema-livro). São Paulo: Edições Invenção, 1972.
- _____. Enquanto durou. Amedea Azeredo (arte). São Paulo: Edição do autor, 1984.
- _____. Enquanto durou. Amedea Azeredo (arte). In: Errática (Revista eletrônica). Disponível em: <http://tinyurl.com/2deu5sf>. Acesso em: 14 nov. 2010.
- _____. Fragmentos de prosa. In: Invenção – Revista de arte de vanguarda, São Paulo, n. 3, p. 67-71, jun. 1963.
- _____. Lá bis os dois (poema-livro). São Paulo: Edição do autor, 2002.
- _____. Labirintexto. São Paulo: Edição do autor, 1976.
- _____. Labor torpor. In: Invenção – Revista de arte de vanguarda, São Paulo, n. 4, p. 91, 1964.
- _____. “Mulher de pérolas” (sem título). São Paulo: Edições Invenção, 1971.
- _____. “Mulher de pérolas” (sem título). In: Poesiaem G, São Paulo, s/n, p. 7, 9, 15 e 19: Edições Greve, 1975.
- _____. Na boca do lobo (áudio). In: Poesia concreta: o projeto verbivocovisual. Disponível em: <http://tinyurl.com/6yv9wu3>. Acesso em: 24 out. 2010.
- _____. Noitenoitenoite (poema-objeto). São Paulo: Edição do autor, 1991.
- _____. O driz da feia. In: CAMPOS, Augusto de. À margem da margem. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 171. [1956].

- _____. O Moonstro moonzebur. In: CAMPOS, Augusto de. À margem da margem. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 170. [1956].
- _____. O sonho e o escravo. In: Invenção – Revista de arte de vanguarda, São Paulo, n. 5, dez. 1966 - jan. 1967.
- _____. O sonho e o escravo (prosa). In: CAMPOS, Augusto de. À margem da margem. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 172. [1962].
- _____. Oesteleste. In: Noigandres – Antologia: do verso à poesia concreta, São Paulo, n. 5, p. 141, 1962. [1957].
- _____. Panagens. Amedea Azeredo (arte). São Paulo: Edição do autor, 1975.
- _____. Pão de Açúcar (poema-vídeo). Ronaldo Azeredo (criação/leitura). Cid Campos (áudio/mixagem). Produção: MC Studio. São Paulo: Edição do autor, 1999. 1 videocassete.
- _____. Pensamento impresso. São Paulo: Timbre / Expressão, 1985.
- _____. Pensamento impresso (poema). Gilberto Mendes (partitura). São Paulo: Edição do autor, 1974.
- _____. Portões abrem. In: Noigandres – Antologia: do verso à poesia concreta, São Paulo, n. 5, p. 147-153, 1962. [1961].
- _____. Portões abrem (áudio). In: Poesia concreta: o projeto verbivocovisual. Disponível em: <http://tinyurl.com/6l7sjwv>. Acesso em: 26 out. 2010.
- _____. Rapaz & Cobacabana. In: MENEZES, Florivaldo. Disponível em: <http://tinyurl.com/4tvqcuc>. Acesso em: 05 ago. 2010.
- _____. Ro. In: Noigandres – Antologia: do verso à poesia concreta, São Paulo, n. 5, p. 129-130, 1962. [1954].
- _____. Ro (áudio). In: Poesia concreta: o projeto verbivocovisual. Disponível em: <http://tinyurl.com/46lpc48>. Acesso em: 06 jul. 2010.
- _____. Ruasol. In: Noigandres – Antologia: do verso à poesia concreta, São Paulo, n. 5, p. 140, 1962. [1957].
- _____. Solidário solitário. In: Noigandres – Antologia: do verso à poesia concreta, São Paulo, n. 5, p. 144, 1962. [1959].
- _____. Sonhos dourados. São Paulo: Edição do autor, 1982.
- _____. Tictac. In: Noigandres – Antologia: do verso à poesia concreta, São Paulo, n. 5, p. 142, 1962. [1956].
- _____. Velocidade. In: Noigandres – Antologia: do verso à poesia concreta, São Paulo, n. 5, p. 139, 1962. [1957].
- _____. Velocidade. In: Konkrete dichtung aus brasilien, Stuttgart, 1963.
- _____. Velocidade (áudio). In: Poesia concreta: o projeto verbivocovisual. Disponível em: <http://tinyurl.com/6a826a6>. Acesso em: 11 jul. 2010.
- _____. Z. In: Noigandres – Antologia: do verso à poesia concreta, São Paulo, n. 5, p. 133, 1962. [1956].

Relativas ao restante do material consultado

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. Notas de literatura I. Jorge M. B. de Almeida (tradução e apresentação). São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 65-89. [1957].

- ADRIANO, Carlos. Entrevista com Ronaldo Azeredo. In: BARROS, Lenora de; BANDEIRA, João (orgs.). Poesia concreta: o projeto verbivocovisual. São Paulo: Artemeios, 2008.
- Almanaque da Folha de São Paulo. Disponível em: <http://tinyurl.com/6go7qyw>. Acesso em: 15 set. 2010.
- Almanaque Folha de São Paulo – Ciência e tecnologia. Disponível em: <http://tinyurl.com/5v6flcm>. Acesso em: 25 out. 2010.
- AZEREDO, Carlos. Entrevista com Ronaldo Azeredo. In: BARROS, Lenora de; BANDEIRA, João (orgs.). Poesia concreta: o projeto verbivocovisual. São Paulo: Artemeios, 2008.
- AGUILAR, Gonzalo. Algumas proposições para se pensar a relação entre poesia e política na poesia concreta brasileira. In: BARROS, Lenora de; BANDEIRA, João (orgs.). Poesia concreta: o projeto verbivocovisual. São Paulo: Artemeios, 2008.
- _____. Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- ALVES, Castro. O navio negreiro: tragédia no mar. Aldemir Martins (Ilustração). São Paulo: Studioma, 1992, p. 26.
- ALY, Ana. Cidade. In: Poemas visuais – 26 cartões-postais selecionados da I Mostra Internacional de Poesia Visual. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1988.
- ANDRADE, Oswald de. Telefonema. Vera Chalmers (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p. 151.
- _____. Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade. São Paulo: Globo / Secretaria do Estado de Cultura, 1994, p. 21.
- ANTUNES, Arnaldo. Caligrafias. In: _____. Disponível em: <http://tinyurl.com/6kxmgks>. Acesso em 5 set. 2010.
- _____. Voo. In: _____. Tudos. São Paulo: Iluminuras, 1993, p. 56-62.
- APOLLINAIRE, Guillaume. A chuva. Disponível em: <http://tinyurl.com/622j577>. Acesso em: 6 set. 2010.
- _____. Torre Eiffel. Disponível em: <http://tinyurl.com/67lpq4n>. Acesso em: 6 set. 2010.
- BAHIANA, Ana Maria. Almanaque anos 70. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- BANDEIRA, João (org.). Arte concreta paulista: documentos. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.
- BARROS, Lenora de; BANDEIRA, João (orgs.). Poesia concreta: o projeto verbivocovisual. São Paulo: Artemeios, 2008.
- BENSE, Max. Poesia concreta. In: _____. Pequena estética. 2. ed. J. Guinsburg e Ingrid Dormien (trad.). São Paulo: Perspectiva, 1975.
- CAMARA, Rogério. Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.
- CAMPOS, Augusto de. Dias dias dias. Poesia concreta: o projeto verbivocovisual. Disponível em: <http://tinyurl.com/5t7xsrg>. Acesso em: 7 set. 2010.
- _____. Dias dias dias (áudio). Caetano Veloso (interpret.). Disponível em: <http://tinyurl.com/3dd6bgc>. Acesso em 7 set. 2010.
- _____. Não poemas. São Paulo: Perspectiva, 2003.

- _____. Poesia da recusa. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. Poesia é risco - CD-livro. Augusto de Campos e Cid de Azeredo Campos. Rio de Janeiro: Polygram, 1995.
- _____. Resiste, Ro. In: À margem da margem. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 158-172.
- _____. Um lance de “dês” do Grande sertão. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). Guimarães Rosa – Seleção de textos. Coleção Fortuna crítica. v. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- _____. Viva vaia. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. Mallarmé. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.
- _____; PLAZA, Júlio. Reduchamp. 2. ed. Demônio Negro (col.). São Paulo: Annablume, 2009.
- CAMPOS, Cid de Azeredo. Fala da palavra. São Paulo: Edição do autor, 2004. 1 CD. Disponível em: <http://tinyurl.com/4pyog46>. Acesso em: 12 jul. 2010.
- CAMPOS, Haroldo de (org.). Ideograma: lógica, poesia, linguagem. São Paulo: Cultrix, 1977.
- _____. Servidão de passagem. In: Invenção, São Paulo, n. 2, abr./mai./jun. 1962.
- _____. Servidão de passagem (áudio). In: Poesia concreta: o projeto verbivocovisual. Disponível em: <http://tinyurl.com/6jyfsoj>. Acesso em 22 out. 2010.
- _____. Ungaretti e a estética do fragmento. In: A arte no horizonte do provável. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. Xadrez de estrelas – Percurso textual, 1949-1974. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CAMPOS, Roland de Azeredo. De Ro para Ro. In: Errática. Disponível em: <http://tinyurl.com/2deu5sf>. Acesso em: 14 nov. 2010.
- CASTRO, Ernesto M. de Melo e. O fim visual do século XX & outros textos críticos. Nádia Battella Gotlib (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- CHEVALIER, Jean. Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 13. ed. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, com a colaboração de: André Barbault; coordenação Carlos Sussekind; tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- CLÜVER, Claus. Reflexões sobre ideogramas verbivocovisuais. Josias Nunes Filho (trad.). In: Código n. 11, Salvador, 1986, p. 29-37.
- DIAS-PINO, Wladimir. A ave. In: MENEZES, Philadelpho. Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas: Editora da Unicamp, 1991, p. 48.
- FAUSTINO, Mário. Poéticas. In: _____. Artesanatos de poesia: fontes e correntes da poesia ocidental. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 253-264.
- FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: CAMPOS, Haroldo de. Ideograma: lógica, poesia, linguagem. São Paulo: Cultrix, 2000, p. 115-162.
- FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. A estratégia dos signos. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GOMRINGER, Eugen. Silencio. Disponível em: <http://tinyurl.com/6ly73s6>. Acesso em: 12 set. 2010.

GULLAR, Ferreira. A luta corporal. In: _____. Disponível em: <http://tinyurl.com/65rcbe5>. Acesso em 5 mai. 2010.

HATHERLY, Ana (org.). A experiência do prodígio – Bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

_____; CASTRO, E. M. de Melo e. Po.Ex – Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

HOUAISS, Antonio. Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: Linguística e comunicação. 2. ed. Trad. de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969, p. 34-62.

JOBIM, Antonio Carlos. Querida. In: _____. Jobim – Antonio Brasileiro. Rio de Janeiro: Columbia, 1994 [1991]. 1 CD, faixa 4.

KEOS, Simônides de. In: HATHERLY, Ana. A experiência do prodígio – Bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983 [séc. VI a. C.], p. 9.

KHOURI, Omar. Ronaldo Azeredo: poetas são eternos? In: Discernir. Disponível em: <http://tinyurl.com/4pyog46>. Acesso em 3 nov. 2010.

MACHADO, Lino. As palavras e as cores. Rio de Janeiro: UFF/Instituto de Letras, 1998.

_____. Uma das “marinhas” de Haroldo de Campos. In: O eixo e a roda: revista de literatura brasileira. v. 13, p. 131-135, 2006. Disponível em: <http://tinyurl.com/6bhnjmj6>. Acesso em: 01 fev. 2011.

MALLARMÉ, Stéphane. Un coup de dès jamais n’abolira Le hasard. In: CAMPOS; Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de (separata referente ao livro Mallarmé). Mallarmé. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MARVILA, Marcus Vinícius. Entre Campos: a música de invenção na poética de Augusto de Campos. 2010. Dissertação de Mestrado pela Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2010.

MAURUS, Hrabanus. Poema da série De laudibus sanctae crucis. Disponível em: <http://tinyurl.com/kjp2sax>. Acesso em: 9 ago 2013.

MELO NETO, João Cabral de. João Cabral de Melo Neto: poesia completa e prosa. Antonio Carlos Secchin (org.). 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

MENEZES, Florivaldo. Disponível em: <http://tinyurl.com/4tvqcuc>. Acesso em: 5 mai. 2010.

MENEZES, Philadelpho. A crise do passado – modernidade, vanguarda, metamodernidade. São Paulo: Experimento, 1994.

_____. Poema sem título. In: Poemas visuais – 26 cartões-postais selecionados da I Mostra Internacional de Poesia Visual. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1988.

_____. Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

_____. Roteiro de leitura: poesia concreta e visual. São Paulo: Ática, 1998.

Museu de Arte Contemporânea da USP. Disponível em: <http://tinyurl.com/4zg98oy>. Acesso em: 17 nov. 2010.

PAES, José Paulo (org.). Poemas da antologia grega ou palatina: séculos VII a.C. a V d.C. São Paulo: Companhia das

Letras, 1995.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. José Teixeira Coelho Neto (trad.). Coleção Estudos. São Paulo: Perspectiva, s/d.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *Life*. In: Noigandres, São Paulo, n. 4, 1958.

_____. *Life* (áudio). Disponível em: <http://tinyurl.com/6yv9wu3>. Acesso em: 8 set. 2010.

_____. *O lobisomem*. In: Poesia, pois é poesia. São Paulo: Duas Cidades, 1977. [1947].

_____. *O jogral e a prostituta negra*. In: Noigandres – Antologia: do verso à poesia concreta, São Paulo, n. 5, p. 10-11, 1962. [1948].

_____; CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de. *Mallarmé*. Signos v. 2. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

_____; CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

POUND, Ezra. *Cantares*. Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari (trad.). Rio de Janeiro: MEC/Serviço de Documentação, 1960.

PY, Fernando. *Crime na flora: um marco na bibliografia de Gullar*. *Jornal O Estado de São Paulo*, 11 out. 1986. Disponível em: <http://tinyurl.com/5uukw7k>. Acesso em: 5 mai. 2010.

RISÉRIO, Antonio. *Ronaldo Azeredo: poesia visual*. In: CAMPOS, Augusto de. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

RISÉRIO, Antonio. *Ronaldo Azeredo: poesia visual*. In: *Jornal Mensal da Artes – Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, 1977.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SACILOTTO, Luiz. *Concretion 5629*. 1956. Esmalte sintético s/alumínio, 60x80 cm. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP. Disponível em: <http://tinyurl.com/4jcy1sr>. Acesso em: 20 set. 2010.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. Vitória: EDUFES, Centro de Ciências Humana e Naturais, 2002, p. 34.

SALOMÃO, Douglas. *Um enlace de três: Augusto, Ana e Arnaldo à luz da visualidade*. Dissertação de Mestrado pela Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2009.

SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius de Ávila (orgs.). *Poesia concreta – seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios*. Série Literatura Comentada. São Paulo: Abril Educação, 1982.

UOL - Tropicália. Disponível em: <http://tinyurl.com/5vsh96g>. Acesso em: 23 out. 2010.

VELOSO, Caetano. *Sampa*. In: _____. *Muito – dentro da estrela azulada*. São Paulo: Philips, 1988 [1978]. 1 CD, faixa 7.

ZATZ, Lia. *Aventura da escrita*. São Paulo: Moderna, 1991.

_____. *Pagu. A luta de cada um (col.)*. São Paulo: Callis, 2005.

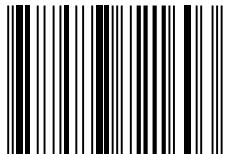
Este impresso foi composto utilizando-se as famílias tipográficas Cambria e NewsGoth BT. Sua capa foi impressa em papel Supremo 300g/m² e seu miolo em papel Offset 150g/m² medindo 20 x 20 cm, com uma tiragem de 500 exemplares.

É permitida a reprodução parcial desta obra, desde que citada a fonte e que não seja para qualquer fim comercial.





ISBN 978-85-7772-160-3



9 788577 721603 >

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