Rubens Eduardo Ferreira Frias

Poética Antiga, Vanguarda e Religião em Jeremias sem-chorar, de Cassiano Ricardo

unesp

1910001470

Rubens Eduardo Ferreira Frias

Poética Antiga, Vanguarda e Religião em *Jeremias sem-chorar*, de Cassiano Ricardo

Rubens Eduardo Ferreira Frias

Poética Antiga, Vanguarda e Religião em *Jeremias sem-chorar*, de Cassiano Ricardo

T. 1410/06
Lab. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP - S.J. Rio Preto
BIBLIOTECA

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de concentração em Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Alfredo Leme Coelho de Carvalho

São José do Rio Preto

2006

B869.0-1.09 Ric
F897p
13/03/2006
Doação
Autor(a)
802 06000

Frias, Rubens Eduardo Ferreira.
Poética antiga, vanguarda e religião em Jeremias sem-chorar, de Cassiano Ricardo / Rubens Eduardo Ferreira Frias. - São José do Rio Preto : [s.n.], 2006
234 f. ; 30 cm.

Orientador: Alfredo Leme Coelho de Carvalho
Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - História e crítica - Séc. XX. 2. Poesia brasileira - História e crítica - Séc. XX. 3. Aristóteles - Poética. 4. Poesia de vanguarda brasileira. 5. Intertextualidade. 6. Paródia. 7. Religião e literatura. 8. Cibernética - Religião. 9. Ricardo, Cassiano, 1895-1974 - Jeremias sem-chorar - Crítica e interpretação. I. Carvalho, Alfredo Leme Coelho de. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título..

CDU – 821.134.3(81).09

Rubens Eduardo Ferreira Frias

Poética Antiga, Vanguarda e Religião em *Jeremias sem-chorar*, de Cassiano Ricardo

COMISSÃO JULGADORA

TESE PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR

PRESIDENTE E ORIENTADOR: Prof. Dr. Alfredo Leme Coelho de Carvalho

2º. EXAMINADOR: Profa. Dra. Kênia Maria de Almeida Pereira

3º. EXAMINADOR: Prof. Dr. Pedro Pires Bessa

4º. EXAMINADOR: Prof. Dr. José Luís de Almeida

5º. EXAMINADOR: Prof. Dr. Nelson Luís Ramos

São José do Rio Preto, 08 de fevereiro de 2006.

Com Oswaldino Marques,
E seu empenho contra as
Palavras, dedicamos esta leitura
Ao "Trânsito das gerações".
(*Post scriptum* ao Laboratório Poético
de Cassiano Ricardo)

Altazor ¿ por qué perdiste tu primera serenidad?
¿ Qué ángel malo se paró en la puerta de tu sonrisa
Con la espada en la mano?
¿ Quién sembró la angustia en las llanuras de tus ojos
como el adorno de un dios?
¿ Por qué un día sentiste el temor de ser?
(Vicente Huidobro – *Altazor*, Canto I)

SUMÁRIO

Proposição 6

Introdução 7
Uma publicação polêmica, em pleno 1964 9
Antecedentes 15
O Laboratório Poético e os precedentes vanguardistas de *Jeremias sem-chorar* 16

Parte I – Um Laboratório Poético 16

Parte II – O Ideário de Cassiano Ricardo 17

Parte III – Contraponto e Fuga – Os Grandes temas 18

Parte IV – A Cosmovisão de Cassiano Ricardo 19
I. Psicologia 19
II. Metafísica 20
III. Irredentismo Anticeleste 21
IV. O Problema Político-Ideológico 22
Um Laboratório Poético em Ação 23
O motivo da metamorfose 38
O motivo do mundo trágico 41
A Constante Antropofágica 44
Uma pergunta final 56

A Persistência da Poética Antiga 57
Cassiano contra Cassiano 62
Jeremias sem-chorar e *Arte Poética* de Aristóteles 82
Unidade de tempo 85
Unidade de espaço 97
Unidade de ação 111
Interpretação da Poética de Aristóteles: **alguns subsídios à leitura de *Jeremias sem-chorar*** 127
A Defesa da Poesia, de Sidney e a *Poética* de Aristóteles 156

Religião 170
1. Jeremias Bíblico e *Jeremias sem-chorar* 170
2. Jeremias bíblico, segundo Marson Guedes 178
3. *Lamentações de Jeremias*: a tristeza das tradições traídas 182
4. Jeremias sem-chorar: o diálogo e a paródia 188
5. Paródia, destruição e estilização segundo Tinianov 196
6. Zweig: Jeremias e Jerusalém no cerne da cultura e espiritualidade judaicos 199
Conclusão 204
Jeremias sem-chorar: contemporâneo, premonitório, expressivo, atual 204
1. Um livro de seu tempo 204
1.1. A vanguarda, os intertextos e os intratextos 204
1.2. As reminiscências religiosas, em meio à ruína da fé 205
1.3. O Cassiano varguista e o vanguardista 206
1.4. A cibernética, sereia da facilidade, mecânica, "ersatz" da religião 208
1.5. Nova lírica, afinada com a nova situação 209

2. Uma poesia divinatória no âmbito da cultura clássica 210
2.1. Os inegáveis fundamentos da Retórica Antiga, revitalizados 210
2.2. A intuição e o vaticínio no mundo moderno 211
2.3. O permanente progresso joseense, antevisto com sabedoria cabocla 212
2.4. Vislumbre sagaz da simultaneidade e rapidez atuais,em Canaãs diversificadas 213

3. A reengenharia poética atual, transformadora 214
3.1. Um poeta nascido no século XIX, projetado no século XXI 214
3.2. A inquietude de um pensamento dialético nos séculos XX e XXI 216
3.3. 11 de setembro de 2001: marco histórico e confirmação de um pesadelo profético 218
3.4. "A sombra dos bons tempos futuros": o presente sombrio engendra "a mais leve esperança" 220

Bibliografia 222

Agradecimentos

Demonstro a mais profunda e comovida gratidão a todos que me acompanharam neste percurso.

Ao Prof. Dr. Alfredo Leme Coelho de Carvalho, amigo e orientador, pela generosidade e competência. Encontrou-me nas areias inumeráveis e acolheu-me em oásis ameno. "O deserto é fértil" disse Dom Hélder Câmara.

A Kênia Maria de Almeida Pereira pela excelente e gentil argüição. Amiga numa plêiade feminina ibilceana: Maria Celeste Tommasello Ramos, Cláudia Maria Ceneviva Nigro, Ofir Bergemann de Aguiar.

Ao Prof. Dr. Pedro Pires Bessa (e Ilza) permanentes líricos das Alterosas, companheiros de toda a vida.

Ao Prof. Dr. José Luís de Almeida, generoso colega que ajudou-me a desenvolver a parte material do trabalho.

Ao Prof. Dr. Nelson Luís Ramos, colega, amigo, mestre e aluno, por seu fundamental apoio nos momentos decisivos.

A Lêdo Ivo, crítico, incentivador e defensor de publicações na Academia Brasileira de Letras, amigo e cultor atemporal da poesia, com serena sensibilidade.

Outros agradecimentos

A todos os colegas dos Departamentos de Letras e de Educação.

Ao amigo de todas as horas e orientador institucional, Prof. Dr. Antônio Cesar Frasseto (a Alessandra e Amara).

A todos os funcionários do setor de pós-graduação, unânimes em atenção e gentileza relembraram-me a forte frase de Lope de Veja em *Fuenteovejuna*: *"Todos a la una"*.

Aos meus digitadores e colaboradores: Prof. Dr. Eli Nazareth Bechara, Romilda Dolores Borges de Menezes, Helena Luiza de Buosi de Biagi, Rinaldo Diltovo e Felipe Mendes Talon.

A todos os funcionários da biblioteca do Ibilce, em particular a Maria Luiza F. Jardim Froner, pela excelente ficha catalográfica.

A todos os funcionários da biblioteca Cassiano Ricardo, de São José dos Campos.

Aos alunos e alunas de Literaturas Hispânicas de 2005 e de todos os anos anteriores.

A minha mãe, Rosenda que me ensinou a conversar com as pessoas.

A Ronírica, Yara Monachesi, Ludimila Saharovsky e muitas amigas e amigos.

Aos meus filhos Eduardo, Vanessa, Marília, Vítor e Rodrigo.

Aos preciosos netos Dimitri e Samuel.

Ao atencioso e indispensável amigo Augusto Polotto e suas "panteras" da fotocópia: Denise, Gisele, Josiele, Naiara e Priscila.

Aos que me concederam sua hospitalidade, Dona Helena (Jordana Mario Datcho) e Divino Antonio da Silveira, do Hotel São Paulo.

Ao irmão e companheiro das lides ibilceanas, José Roberto Graça.

A todos os possíveis esquecidos pela memória distraída pelo excesso de letras.

Proposição

Conforme indica o título, nossa tese pretende evidenciar a fusão de três elementos: *Poética Antiga*, *Religião* e *Vanguarda* no livro de poemas elaborado por Cassiano Ricardo.

As três vertentes se entrelaçam e se revitalizam em *Jeremias sem-chorar*, envolvendo ainda outros elementos paralelos: a Retórica (sobretudo a de figuras), a intratextualidade (há sempre um diálogo interno entre diferentes etapas da obra poética ricardiana, a intertextualidade e inúmeros recursos construtivos do modernismo e das vanguardas.

Outras bases fundamentais são a paródia, e a ironia, permanentes presenças na literatura contemporânea.

Ressaltamos, finalmente, a fluência e a magia verbal desse poema multívoco do qual participam poemas autônomos (até certo ponto), pois existe no livro um dinamismo feérico, um intercâmbio ágil entre as partes. O todo se integra e se mobiliza em habituais movimentos de rotação e translação, próprios do globo terrestre. O microcosmo e o macrocosmo se relacionam pelo poder da criação e da poesia.

unesp

INTRODUÇÃO

Passados 40 anos (período em que se encontram vencidas as provações, segundo as preciosas tradições bíblicas e hebraicas) podemos ver com serenidade e nitidez um dos melhores livros de Cassiano Ricardo (e talvez de toda a poesia brasileira).

Tendo superado essa marca algo cabalística *Jeremias sem-chorar* não envelheceu, ao contrário, tornou-se cada vez mais atual e verdadeiro. Na época certas pessoas diziam que "ninguém mais se importava com o perigo das bombas atômicas ou nucleares, afastando a possibilidade de novas guerras internacionais, contemplando o mundo com a visão edulcorada dos anúncios, fascinados pelo mundo maravilhoso do consumo. Enormes contingentes populacionais em todo o mundo, de olhos bem fechados, não conseguiram enxergar as injustiças, a fome, a miséria, a crescente onda de violência (hoje insuportável), o progressivo número de marginalizados, desocupados, desempregados. Paralelamente alguns participavam, de modo poético e insurgente (embora ingênuo) das baladas e sonhos repletas de "paz e amor". As ditaduras de tendências diversas e opostas, mas estranhamente semelhantes ou quase iguais, assim como **Gog** e **Magog** proliferavam e se mantinham pelo controle dos cidadões (lembramos o "clássico" 1984, de George Orwell) pelas ameaças, prisões, torturas, desmandos, ao arrepio das leis constituídas; valendo-se também da propaganda (o mestre Goebbels, fundamental para Hitler, jamais deixou de ser eficiente), e os meios de comunicação de massa, da corrupção e de todos os meios possíveis e imagináveis.

A realidade cotidiana impunha-se de modo feroz, porém dissimulado. Em vários países já se redesenhava "o ovo da serpente" magistralmente descrito por Bergman sobre as precárias condições alemãs do

pós-guerra. Finda a primeira guerra desentranharam-se as frustrações e carências formadoras da Alemanha nazista (bem avaliadas pela peculiar lucidez de Wilhelm Reich) e causadoras da Segunda Guerra Mundial, os embriões virulentos das novas, incontáveis, devastadoras batalhas prenunciavam-se, apesar de alguns progressos industriais em nações privilegiadas.

Inicia-se a era cibernética, pálida esperança de renovação e de novos tempos. Seria um milagre isento de religião e de ideologia (aparentemente) uma prestidigitação poderosa apontando o caminho para a felicidade dos povos e indivíduos. Um dos primeiros a observar com desconfiança tamanhas benesses geradas pelas máquinas foi Norbert Wiener, profundo conhecedor do assunto e da problemática, ainda incipiente, através da inquietante reflexão denominada *Cibernética e sociedade*, em português, na tradução brasileira de José Paulo Paes para a Cultrix em 1963. O texto original, norte-americano, publicado pela primeira vez, em 1950 como *The human use of human beings*, veio a ser revisto pelo autor em 1954, edição empregada pela referida editora paulista, nove anos depois.

Nesse contexto o aparecimento de *Jeremias sem-chorar* mostrou-se bem oportuno e necessário. Numa linguagem poética bem elaborada, na qual entrelaçam-se inúmeras vertentes: a poética, a retórica, a religião, a paródia, a tradição, a vanguarda, a cibernética, os recursos da mídia, o cinema, a política (despojada de sectarismo ou partidarismo) etc., causou um certo impacto na literatura e na cultura brasileira.

Quarenta anos depois ainda merece respeito.

Terminou a guerra fria, acabaram-se muitos dos simulacros de socialismo espalhados pelo planeta, porém a insensatez e a beligerância humanas aumentaram, empregando os recursos tecnológicos incessantemente renovados mais para a opressão econômica e para a guerra, sem resolver os problemas milenares da miséria humana.

O desconcertante atentado às "Torres Gêmeas" nova-iorquinas em 11 de setembro de 2002 demonstrou na prática, infelizmente, que as considerações de Cassiano Ricardo através de seu "poema esfero-rolente", como o denominou não eram assim tão ingênuas.

O poeta joseense, arguto observador da realidade em seus aspectos menos evidentes e um mestre da ambigüidade e ironia, captara acontecimentos de sua época e do futuro próximo. Neste aspecto faz juz ao tradicional termo latino **vate**, é o poeta dotado de capacidade visionária, quase sacerdotal.

Jeremias sem-chorar constituiu (e constitui) um desafio, uma fonte de reflexão e de beleza (num amálgama estético de tradição, recriação e vanguarda, e ainda valeu como um vaticínio, pelo qual o poeta captou com sensibilidade imensa terríveis acontecimentos futuros, ao mesmo tempo em que visualizou com lentes poderosas e amplificadoras muitos dos inúmeros e intermináveis dramas do homem atual.

Uma publicação polêmica, em pleno 1964.

Embora tenha surgido num ano marcante e controverso da recente História do Brasil, a obra poética em questão nada tem a ver, diretamente, com os acontecimentos da assim chamada "revolução", sua paranóia e seus desmandos nem com a pífia e superdimensionada tentativa de resistência por grupos minoritários de uma esquerda armada corajosa porém sem a mínima possibilidade de oferecer um perigo real ao poder instaurado pelas armas.

Por outro lado, como texto que se antecipou em muito aos efeitos ainda vigentes da chamada "globalização", contém lúcida crítica a todas as insanidades bélicas, armamentistas, imperialistas de antagônicas tendências, ironizadas os "USAS e URSS", síntese de um embate maniqueísta entre potências opostas e praticantes iguais do domínio de vastas extensões territoriais. Há uma ironia permanente contra os enganos e mentiras da

propaganda eficiente e avassaladora, contra a retórica dos lobos em pele de cordeiro, contra os desinteressados que faziam da omissão "uma rosa de feltro" etc.

Assim, *Jeremias sem-chorar* tem a sua face política e social, mas não se trata de um libelo, nem de um panfleto e sim de uma poesia voltada para os problemas insolúveis do planeta, ou seja, de toda a humanidade. Exatamente por constituir uma obra considerada vanguardista, desafiadora em sua poética e inovada estética, o livro causou a maior polêmica nos meios literários e culturais brasileiros da época.

Traçou um meridiano, dividindo o país entre tradicionalistas e inovadores, entre cultores das vertentes consagradas (incluindo até o modernismo) e experimentalistas ousados, rebeldes, insatisfeitos com as formas, as composições literárias e até mesmo as idéias vigentes.

Em *Jeremias sem-chorar*, Cassiano Ricardo atinge um novo e definitivo marco em sua trajetória poética, sempre evolutiva, inquieta, desafiadora, já prenunciada nitidamente nos dos livros anteriores, *A montanha russa* e *O arranha-céu de vidro*.

O poeta joseense, não poucas vezes, envolto em discussões e controvérsias, percebendo logo a celeuma e a perplexidade a serem desencadeadas pelo novo artefacto poético, tratou de publicar, paralelamente, no mesmo ano e pela mesma editora (José Olympio) *Algumas reflexões sobre poética de vanguarda*, discutindo alguns conceitos e preconceitos, propondo novos termos para novas manifestações artísticas etc. Seria uma formulação "didática" para amenizar o "atrevimento" de sua nova realização. Voltaremos a tratar do referido texto no momento oportuno.

Em 1965, ano seguinte à publicação de *Jeremias sem-chorar* e de *Algumas reflexões sobre poética de vanguarda*, em que o próprio autor explicava novos conceitos, formas de composição, termos, procedimentos etc,

Oswaldo Mariano organizou uma antologia denominada *Estudos sobre a poética de Cassiano Ricardo* (edição comemorativa do cinqüentenário poético do autor). Apesar de título abrangente, as leituras enfeixadas no volume referiam-se apenas ao derradeiro e provocativo conjunto de poemas ou até mesmo a um novo poema poliédrico, segundo o pensamento de seu criador.

O. Mariano selecionou textos diversos dos principais poetas, ensaístas, críticos literários e professores de letras de todo o país, garimpando-os em inúmeros jornais e revistas, num rol bastante amplo e significativo, no qual se incluíam: 1. Manuel Bandeira, 2. José Guilherme Merquior, 3. Luiz Martins, 4. Rubem Braga, 5. Osmar Pimentel, 6. Mário Chamie, 7. Fábio Lucas, 8. Homero Silveira, 10. Rolmes Barbosa, 11. Lourdes Fonseca, 12. Sérgio Milliet, 13. Murilo Araújo, 14. Péricles da Silva Pinheiro, 15. Nogueira Moutinho, 16. Oswaldo Mariano, 17. Fernando Goés, 18. Menotti del Picchia, 19. Jorge Medauar, 20. Tristão de Athayde, 21. Antonio Carlos Cabral, 22. Octavio Dias Leite, 23. Antonio Olinto, 24. Alcântara Silveira, 25. Olney Borges Pinto de Souza, 26. Leonardo Arroyo, 27. Temístocles Linhares (com seu característico modelo dialógico), 29. Stefan Baciu (em alemão), 30. Luis Guillermo Piazza (mexicano, em espanhol), 31. Stella Leonardos, 32. Walmir Ayala, 33. Helle Alves, o qual ressalta o que havíamos afirmado inicialmente sobre a superposição de poesia e teoria nos livros já mencionados: "Situa-se este livro do poeta Cassiano inteiramente dentro do esquema por ele apresentado em "Algumas Reflexões sobre Poética de Vanguarda" (sic) e a elaboração criteriosa dos poemas, e talvez excessivo cuidado no uso de cada expressão, de cada palavra, de cada som, torna-se perfeitamente compreensível e a nova poesia do veterano poeta apresenta-se como uma entidade: completa, integra. (p. 167), 34. Ivan Maciel, 35. Márcio Joaquim, 36. Helena Silveira, 37. Eneida, 38. Édison Moreira, 39. Lago Burnetti, 40. Marília Rother Cardoso (prova de Teoria da Literatura na Faculdade de Filosofia da Universidade de Minas Gerais).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Ou seja, passado o assombro inicial, grande parte da intelectualidade brasileira, das mais diversas tendências: tradicionalistas, neo-clássicos, modernistas, participantes da Instauração Praxis, ocuparam-se desse objeto ainda "não identificado".

Domingos Carvalho da Silva, de forte influência greco-latina, questionava os "excessos vanguardistas, entre elogios vagos e admoestações precisas, terminando seu texto, síntese de incontáveis pensamentos similares pela dúvida: Até quando terão vida os pemas feitos de símbolos gráficos? ("Correio da Manhã", 1-8-64)".

O tempo decorrido respondeu a questão. Ainda em nossos dias se encontram, em vigência poemas repletos de recursos gráficos, metaliterários, concretos e neoconcretos e até mesmo inteiramente baseados em signos visuais, em nova sintaxe (conforme diria Cassiano), exigindo um olhar renovado, acuidade, agilidade e uma visão multifacética.

Não obstante sua erudição e seu trabalho criterioso pela cultura e literatura brasileira, Wilson Martins assumiu a posição mais ferrenha contra a poesia de Cassiano Ricardo revestida de vanguarda e em alguns textos nitidamente experimental. Numa leitura intitulada "Desgaste das Vanguardas" tenta desqualificar de muitas maneiras os atrevimentos (talvez nem muito exagerados) de *Jeremias sem-chorar*.

A resposta do poeta joseense não tardou. Refutou ponto por ponto as objeções de W. Martins num artigo "didático", bastante sarcástico em sua retórica peculiar. Aproveitou a oportunidade para reiterar o que já afirmara em *Algumas reflexões* e outros artigos. Sintetizamos este poderoso contra-ataque de Cassiano retornando à necessidade de substituir uma sintaxe discursiva e totalmente tributária da Poética Antiga, da Retórica e das convenções; é preciso substitui-la por uma nova sintaxe sintático-visual na qual o autor incita o leitor a tornar-se participante e não mero fruidor passivo. Além, disso, ao defender-se, o autor de *Jeremias sem-chorar* salienta o que pretendemos

demonstrar: existem no livro muitos e muitos poemas em que o experimental e o tradicional se fundem; há muitas pontes entre o novo e o antigo, entre a nova formulação e a permanência de recursos técnicos, estilísticos, emocionais etc., já consagrados e concebidos.

Não deixa nenhuma dúvida a posição de Oswaldo Mariano, organizador da coletânea; alinha-se, fiel escudeiro, aos pressupostos aparentemente algo quixotescos do poeta inovador. Não nos encontramos nos tempos heróicos da cavalaria, mas desenvolvemos, no século XX, artistas e leitores, o gosto pela ironia e entendemos a **paródia**, processo fundamental na trajetória da poesia. Dissipam-se os moinhos de vento, prosseguem os embates com as palavras, pelas palavras e através das palavras, sempre as mesmas e sempre renovadas.

Manuel Bandeira, em vigoroso estudo denominado "Grandes Poetas do Brasil", traça com nitidez a trajetória poética de Cassiano:

"O modernismo varreu, ainda bem, da poesia de Cassiano toda essa pompa vocabular, toda essa alcandorada sintaxe, para as quais não havia lugar nos temas nacionalistas por onde enfiou o poeta desde o livro *Borrões de Verde e Amarelo* e *Vamos caçar papagaios* (1926), temas continuados em *Martim-Cererê* (1928) e *Deixa estar, jacaré* (1931), p. 12."

Bandeira continuou apontando as sucessivas conquistas de Cassiano Ricardo, demonstrando sempre como evoluía e transformava-se até atingir a dicção vanguardista:

Todavia a inquietação de Cassiano Ricardo não lhe permitiu imobilizar-se nessa sua tão autêntica fase, e ei-lo depois, em *Montanha-Russa*, em *Jeremias sem-chorar*, picado pelo demônio da pesquisa (a lançar mão de recursos ideogrâmicos ou ideográficos para juntar numa só palavra inventada (eclipsidro) vários significados diferentes (eclipse, clepsidra, elipse, hidra, vidro), ora duas palavras em várias outras (Orf'eu, F'ilhos mal'tra'ilhos). A fazer poemas sem versos, a incorporar ao poema o espaço em branco, a

rodopiar em bela espiral duas palavras (espera, esfera) (p, 14). O refinado autor de *Estrela da vida inteira*, um dos maiores conhecedores de poesia brasileira e internacional, em toda a sua infinidade de recursos técnicos, formais, expressivos, refere-se ao revolucionário poema "Translação", causador de muita perplexidade e encanto.

Curiosamente, ao encerrar sua aula magistral sobre Cassiano em múltiplas vertentes, Bandeira lança um apelo à manutenção de processos artísticos menos complexos.

"Tudo isso pode às vezes ser interessante, mas muitos admiradores de Cassiano, e eu sou um deles, pedem-lhe que não abandone para sempre a poesia discursiva em versos, na qual já fez tão pessoais achados." (p. 15).

Assimilando, neste resumo dos estudos coligidos por Oswaldo Mariano, o caráter "esfero-rolante" de *Jeremias sem-chorar*, apregoado por seu autor, deixamos a conclusão dessas observações iniciais sobre os sobressaltos provocados desde *A Montanha Russa* e *O arranha-céu de vidro* não para as leituras críticas e criteriosas, mas para o diálogo entre poetas, manifesto na *epígrafe*:

.....

Mas se o frio castiga, vou ficar junto de "Jeremias sem chorar".
Constou-lhe que Cassiano mata o verso?
Cria um mais forte, no seu universo,
E assim, a lã me envolve" não é fria a noite se aquecida de poesia.

Carlos Drummond de Andrade

Cumpre assinalar o sucesso imediato do livro enfocado, ao obter o valioso Prêmio Jorge de Lima (poesia) no mesmo ano de seu lançamento, segundo o *Jornal do Brasil* (22-12-64).

ANTECEDENTES

O *Laboratório Poético* e os precedentes vanguardistas de *Jeremias sem-chorar*

Além de selecionar os estudos referidos nas páginas anteriores desta pesquisa, Oswaldino Marques escreveu um dos mais consistentes trabalhos sobre poesia ricardiana: *O Laboratório poético de Cassiano Ricardo*, cuja primeira edição, em 1962, mantém até no aspecto cronológico proximidade com o nosso objeto de leitura. Segundo o prólogo do próprio crítico:

> "O presente trabalho testemunha o inolvidável acontecimento que representou para nós o encontro com as obras-primas de Cassiano Ricardo, *João Torto e a Fábula* e *O Arranha-céu de vidro.*" (*Op. cit.*, p. XI)

Ora, o contato com tais obras contribuiu para antecipar e iluminar muitos dos procedimentos técnicos, e do suporte ideológico (parte considerável da mesma cosmovisão) e do renovado humanismo existentes no que viria a ser, em 1964, a experiência mais ousada de um poeta consagrado do modernismo.

Destacamos, desde o sumário, elementos construtivos e reflexões críticas, filosóficas, políticas etc., comuns aos três textos poéticos vanguardistas. Sintetizaremos, no esquema básico apresentado por O. Marques, algumas dessas vertentes produtivas para a compreensão do Cassiano vanguardista:

PARTE I
UM LABORATÓRIO POÉTICO

I. Cassiano Ricardo e o Vocabulário do Século XX.

II. Formação de Palavras Complexas. A. Por meio da explicitação de uma letra, sílaba ou vocábulo. B. Por justaposição e aglutinação. C. Por enxertia (tmese).

III. Jogos de Palavras. A. Desarticulação de palavras em seus componentes ou em todos ocasionais. B. Rearticulação de palavras, partindo de seguimentos fônicos ou de elementos individuados. C. Subtração de um elemento integrante da palavra. D. Remodelagem de modismos e adágios. E. Coexistência de contrário ostensivos (oximórons). F. Reconversão ("Retrolâmpagos"). G. Associações insólitas. H. Trocadilhos intencionais. Trocadilhos virtuais.

IV. Metrificação e rima.

Observamos, portanto, na **Parte I**, o levantamento de componentes materiais básicos na "poesia de vanguarda" tenazmente elaborada pelo poeta joseense. Esta ênfase pode parecer até *redundante*, mas evidencia de modo inequívoco um arcabouço preexistente à consistente edificação do livro focalizado.

De idêntica maneira, a seqüência do sumário releva, em outra esfera, outros fundamentos da poesia de Cassiano Ricardo, muitos deles presentes em toda a sua trajetória lírica e reiterados através de sua permanente procura de renovação. Tradição e inovação dialogam, assim como grandes marcos do imaginário ocidental manifestos pela palavra criativa e revitalizada da realidade, quase sempre banal em sentido estrito.

unesp

PARTE II

O IDEÁRIO DE CASSIANO RICARDO

I. Justaposições.

II. Alusões. A. Bíblia. B. Mitologia grega. C. Literatura grega. D. Mitos exóticos. E. Mitos brasileiros. F. Literatura brasileira. G. Tradições Latinas. H. Literatura alemã. I. Literatura espanhola. J. Literatura francesa. L. Literatura inglesa. M. Literatura norte-americana. N. Literatura portuguesa.

As reflexões posteriores talvez constituam o cerne, a contribuição mais original e patente de *O Laboratório Poético de Cassiano Ricardo*. Os temas ressaltados reaparecem com roupagem renovada, atualizada, em *Jeremias sem-chorar*. A "Constante Antropofágica" impõe-se como esplêndido *insight* sobre aspectos à primeira vista díspares como o "primitivismo" e a "modernidade" auto-destrutiva. Demonstra o forte componente antropofágico da vanguarda ricardiana, bem profundo na cultura brasileira, dialogando com a conhecida concepção de Oswald de Andrade, mas trazendo acréscimos, comparações, peculiaridades. Neste particular a percuciente e frutífera atividade crítica de Oswaldino Marques atinge momentos brilhantes, chega a conclusões até então inusitadas, porém factíveis e extraídas *do interior* de poemas representativos, o que consideramos a melhor leitura, a fundamentada nos próprios textos.

PARTE III

CONTRAPONTO E FUGA – OS GRANDES TEMAS

I. *O tema da Bomba Atômica.* A. O Motivo da Deformação. B. O Motivo da Metamorfose (o mundo primigênio concebido como uma festa mágica). C. O motivo do mundo trágico. D. O retorno ao tema da Bomba Atômica. E. A Bomba Atômica como o "Sol da Terra".

II. *A constante Antropofágica.* A. A urdidura do primitivo e do moderno. B. O motivo da "Flauta de osso". C. O repasto sacrificial do cadáver de Rosamusa. D. Investigação etno-antropológica do emprego da "flauta de osso". E. A etiologia do fenômeno do canibalismo. F. A antropofagia como processo assimilativo (Oswald de Andrade e o "Grupo da Anta"). G. As práticas antropofágicas como manifestação de um complexo cultural (Florestan Fernandes). H. A imolação de Rosamusa reinterpretada.

A última incursão da bem-sucedida leitura crítica de O. Marques explicita a cosmovisão de Cassiano Ricardo em *João Torto e a fábula* e em *O Arranha-céu de vidro*, válida para *Jeremias sem-chorar*, em parte, e sobretudo por antecipar e incluir (implicitamente) a subjetividade do eu-lírico múltiplo, individual e coletivo, urbano, espacial, telepresente, fragmentário, global, de ontem, hoje, amanhã, protagonista do poema desafiador. Salientamos nesta cosmovisão mais os aspectos de "Psicologia", resumindo as "fontes da temática psicológica ricardiana", uma vez que as mesmas serão levantadas a partir do próprio texto considerado.

PARTE IV

A COSMOVISÃO DE CASSIANO RICARDO

I. Psicologia

1. A dialética do "Eu" sucessivo e do "Eu" como uma cadeira uma viva. 2. A função sintético-integrativa da memória. 3. Os "Eus sucessivos em contraste com os "Eus" simultâneos. 4. Prosseguimento, no plano existencial, da pesquisa autodecifradora. 5. O Espelho como representação da memória e da consciência. 6. O complexo de Iokanaã. 7. A concepção do tempo. 8. A esfera onírica.

Entre as "fontes da temática psicológica ricardiana", citam-se as literárias: Fernando Pessoa, T. S. Eliot Rilke; as especulativas: Platão, Aristóteles, Descartes, Leibnitz, Hobbes, Locke, Hume, Voltaire, Kant, Bergson, William James. Observamos que ao tratar de tais filósofos, Oswaldino Marques abre longas digressões, passeia um pouco através de outros densos bosques de palavras e conceitos, nem sempre diretamente relacionados a Cassiano Ricardo.

Por todas estas razões e para estabelecer uma correspondência mais adequada entre os poemas e seus desdobramentos filosóficos, estéticos, pictóricos, cinematográficos etc., preferimos arrolar somente os principais nomes indicados pelo pesquisador em suas lâminas de "laboratório".

De qualquer modo, o mero levantamento das questões propostas pelo crítico abre amplas possibilidades ao leitor.

unesp

Mais interessantes que as "incursões filosóficas" são as próprias reflexões de Marques sobre outros aspectos e correlações da obra poética de Cassiano, também sugeridas no sumário. Muitas vezes originais e adequadas, iluminam o percurso nem sempre simples (ao contrário do que imaginam alguns ingênuos) de Cassiano Ricardo à vanguarda.

II. Metafísica

1. A realidade do ser na sua tensão com a consciência. 2. A intuição do mundo como um acontecimento original. 3. A problemática existencial. 4. A díade "manhã"/ "amanhã". 5. A imagem do arranha-céu de vidro: seu sentido metafísico. 6. A dialética do nascimento e da reencarnação (ou a dialética do morto-vivo). 7. Uma versão poética do trauma do nascimento. 8. Exegese do símbolo de Rosamusa. 9. O caráter metamórfico do Ego lírico. 10. O verbo "morrer" como causativo sintético. 11. A morte ricardiana como processo circular e aberto (em contraste com a morte rilkiana). 12. A "morta viva em outrem". 13. O símbolo do "olhar verde". 14. A morte como anterior ao "sol e a Deus". 15. Equacionamento da eternidade.

Os temas e problemas dessa "metafísica" peculiar, acima arrolados, afluem, reiteram-se, disseminam-se ao longo da evolução poética ricardiana. Tem continuidade na secção seguinte do estudo, na qual Oswaldino Marques capta com rara precisão a rebeldia luciferina (própria de quase toda a poesia ocidental contemporânea) do poeta auto-suficiente através do poder das palavras revificadas, longe de qualquer catecismo ou apelo ao conforto imediatista e fácil das soluções religiosas banais.



III. Irredentismo Anticeleste

1. Caráter naturalista da poesia ricardiana. 2. Hostilidade à corte celeste. 3. O "deus antiaéreo". 4. Uma doutrina herética do pecado original. 5. Cruzamento com a demonologia blakiana. 6. Transcendência dos vectores "perpendicular" e "horizontal". 7. Aprofundamento das matrizes "horizonte" e "verticalidade".

O *Laboratório Poético* trata ainda de uma participação pessoal, coerente, jamais ortodoxa ou panfletária nos principais problemas, carências, frustrações e, às vezes, tênues esperanças do homem atual, distante da fé religiosa, perdido num mundo mutante, feérico, de rotações rápidas e descontroladas como um "globo da morte". Os seres humanos humilhados, aviltados, carentes, desconhecidos um dos outros; sem identidade nem equilíbrio, tornam-se joguetes de poderes híper-kafkianos, ultranacionais, totalitários e totalizadores. Aflora outro Cassinao, político em sentido amplo, crítico, insatisfeito, combativo - mas através de uma poesia reformulada, coerente, própria de sua época muito conturbada. Prevalecem a comiseração, a fraternidade, o canto solidário, o humanismo consciente, obstinado, acima de todas as coisas.

IV. O Problema Político-Ideológico

1. A poesia ricardiana no centro da Grande Polêmica de nosso tempo. 2. Antagonismo entre os "dois hemisférios". 3. O encurralamento entre os "dois medos", os "dois ódios". 4. Denúncia do fanatismo contemporâneo. 5. Os titãs gêmeos Belfulgor e Fulgobel – personificações dos hemisférios beligerantes. 5. Polissemia dos semantemas "noite" e "sol". 7. Crítica da equipolência absoluta entre os dois "monstros". 8. Tentativa de recolocação do problema. 9. A vocação pluralista do Século XX. 10. "Pã como emblema das aspirações coletivistas da era industrial. 11. A integrante *engagée* da poesia de Cassiano Ricardo. 12. Anelo de comunhão social. 13. Unanimismo humanista. 14. Confiança no triunfo da justiça social. 15. O símbolo da "difícil manhã". 16. O símbolo da "flauta de Pã".

Este resumo, algo inusitado, do **sumário**, com observações e comentários, pretende funcionar como **roteiro** de aspectos essenciais da vanguarda ricardiana. Se não tiver acesso ao livro de Oswaldino Marques, presente apenas em bibliotecas bem providas, o leitor poderá acompanhá-lo e guiar-se através dos meandros e das curvas sinuosas de uma obra poética não comparável a um "poema em linha reta" e estabelecer, quem sabe, seu próprio mapa através de uma releitura atenta dos textos líricos.

A seguir - tentando livrar-nos das tentações providas pela pesquisa "de laboratório" - procuraremos ressaltar de forma breve, algumas das análises e interpretações mais vigorosas de Oswaldino Marques.

unesp

UM LABORATÓRIO POÉTICO EM AÇÃO

Destacamos, desde logo, uma passagem válida para toda a época contemporânea, incluindo os desafios e os assombros de *Jeremias sem-chorar*:

> A industrialização em escala astronômica, a produção em série, os conflitos pelo domínio de mercados, as anomalias da superprodução, a sorte de comunidades inteiras decidida nas bolsas-de-títulos. A derrocada trágica de valores conseqüente à Primeira Guerra Mundial e o vendaval de loucura, ódio e bestialidade que a histeria hitlerista desencadeou sobre os continentes. O Éden da propaganda desabrida, a técnica publicitária alçada a uma escrupulosa ciência de engendrar necessidades artificiais para o escoamento e absorção dos excedentes dos parques industriais. O fastígio dos ídolos contemporâneos: o êxito, à **outrance**, a eficiência, a velocidade, a técnica, a egolatria,o hedonismo, o medo, o sexo, o cinismo, o arbítrio. O efêmero das teorias e das verdades, a sucessão vertiginosa de ideologias a se refutarem metodicamente, o conúbio da laicidade acabada com o misticismo infrene. A era apocalíptica, a alucinação, campeando em Patmo: as explosões atômicas, as incursões triunfais aos recessos interplanetários, os prodígios da cibernética (O. Marques, op. cit., p. 37).

Parece-nos desnecessário reproduzir ou empregar o denominado "Vocabulário do Século XX", pois conhecemos sobejamente os fatos, os acontecimentos praticamente forjados pelas grandes potências, as maravilhosas invenções desvirtuadas em instrumentos de dominação ou engenhos superpoderosos de guerra.



Ao final do mencionado repertório, o crítico assinala:

> Quem não obstante, assimilasse a modernidade de Cassiano Ricardo apenas ao perfilamento, levado a cabo por ele, do instrumental técnico de nossos dias, não atinaria senão com talvez o menos relevante de seus processos. (*op. cit.*, p. 42).

O. Marques admira, sobretudo, a conformidade entre a adequação da linguagem ao conteúdo, a argúcia (em sentido etimológico) a transformação alquímica da matéria e dos fatos em palavras, em poesia vigorosa, atuante, um novo produto estético. Termo deliberado, irônico, aceito no "contexto" industrial.

> Na verdade, o autêntico sentido revolucinário de sua poesia deriva de seu enraizamento no chão da cultura contemporânea, entendida esta, não como mero precipitado ideológico, mas como um clima existencial que faz com que, ao enchermos os pulmões com seus ares ásperos, se acelere a combustão na intimidade da nossa tessitura celular. As suas inovações no plano formal são, assim, um reclamo dessa exaustiva impregnação histórica e vital. Para traduzir, sem dúvida, os tempos novos, inadiáveis se faz o verbo inédito, mas Cassiano Ricardo - homem definitivamente comprometido como o homem - seria o último dos poetas a engodar a vida com diabruras vocabulares. Sua máquina inventiva se nutre dos conhecimentos do século. A realidade é por ele saqueada *in vivo* (*Idem, ibidem*).

Algumas interpretações do crítico, originais e precisas, atingem o cerne do pensamento ricardiano, uma reflexão singular transposta em sílabas, e metáforas e outras figuras da Poética Antiga:

> O tema da "flauta de osso", um dos mais insistentes Leit-motive constantes das duas obras aqui versadas (*A Montanha Russa* e o *Arranha-céu de vidro*), distingue-se por sua complexidade, agravada pela faixa de extrema ambigüidade em que Cassiano o desenvolve.
>
> O símbolo, em que logo se converte a idéia, reveza-se, numa tensão polar, entre o órfico e o trófico, o lírico e o digestivo, a inspiração e o apetite, o transcendente e o visceral. No preciso momento em que o poeta, de coração aos pulos, vislumbra na "flauta de osso" o instrumento de celebração, de glorificação da vida, sente o aguilhão de sua desmedida penúria e tem gana de abocanhar o "osso de flauta", misturando "... alma e osso/ para um só almoço." A sua situação é, assim, de um cão escorraçado numa esquina do mundo, o olho espetado na estrela e as presas a cingir obsessivamente uma lasca óssea do ser. É a "hora da opção", na qual, solicitado por duas forças que se cancelam, o poeta esbraceja na necessidade, sem, contudo, jamais abdicar de sua redenção (*Op. cit.*, p. 55-56)

Há conhecimento e clareza quando O. Marques assinala e explica uma das figuras retóricas mais pertinentes à poesia contemporânea, freqüente na lírica ricardiana revitalizada:

> O procedimento retórico, que se consubstancia na interpenetração de contrários ostensivos - oximorons -

para timbrar, graças ao choque do inesperado, alguma idéia que se deseja fazer refulgir sob luz nova, é um secular expediente expressivo, de infalível rendimento estético quando praticado com faro certeiro das secretas correspondências que se tecem, sem descanso, entre as coisas.

A antimomia, por exemplo, manifesta no primeiro item, cuja referência é a um defunto por quem se celebra uma "Missa de corpo presente", não demanda argúcia especial para resolver-se num enunciado de perfeita coerência, pois, na verdade, nada há de mais inatural do que um morto, ou, como lapidarmente acrescenta o poeta, "Todo cadáver é uma coisa longínqua / Todo cadáver é anterior ao sol e a Deus"(*Idem*, p. 58-59; versos de *João Torto e a fábula*, p. 179).

A seguir o pesquisador apresenta outro eficiente emprego do oxímoron:

O epíteto *noturna aurora*, constante do quarteto citado no segundo item, não passaria, por sua vez, de um efeito fácil, de um giro banal, se a sua oportuna germinação não lhe outorgasse, como outorga, uma eficácia surpreendente, sancionando a unidade dos dois opostos, que não mais se repelem, antes se conciliam de bom grado. (*Idem, ibidem*)

Discordamos apenas dessa "conciliação de bom grado", pois em nosso entendimento todo oxímoron cria um terceiro termo, unindo os dois primeiros numa expressão nova e mais vigorosa, sem desfazer, contudo a

tensão entre eles. Nisto se diferencia da *antítese*, na qual os dois termos se mantêm em permanente antagonismo.

O trabalho minucioso no "laboratório poético" assinala, entretanto, outro procedimento construtivo peculiar, a *associação insólita*:

"E até que chegue o dia / das novas hamadríadas, / cantarei os *lunáticos* / ao invés dos lusíadas"(*João Torto e a Fábula, p. 7*).

A interpretação do trecho acima, parte III do poema "Dedicatória", que abre o livro João Torto e a Fábula, aproveitando a leitura paralela da invulgar criação "Os lunáticos", lunáticos de todos os países", "...os mágicos, os seresteiros,/os que nunca beberam se não leite / de lua", opondo-se aos "intrusos" aos "...que decidem / da nossa sorte numa mesa de jogo." (*Op. cit.*, p. 61).

Observamos outro texto, que ironiza a manipulação da opinião pública, num tom sarcástico:

No poema "Eu no Barco de Ulisses"... ... o poeta na pele de João Torto, visita o país dos mortos, a "cimeriana região". Lá, um dos que "morreram por nós" se queixa de não poderem os seus ossos gozar do sossego do túmulo, por causa da "fronteira que dança"- o paralelo 38 - não lhe restando ao esqueleto outra alternativa senão render-se ao contágio da baila, a "monstruosa coréia."

É inegável que a intenção do poeta é pôr na boca de uma das inumeráveis vítimas da hedionda carnificina um protesto contra o criminoso sacrifício de tantas vidas,

mas o seu *back-ground* cultural e a sua argúcia artística levam-no a resultado ainda mais eloqüente pelo realce da expressividade trágica da circunstância, gracas à sugestão da *Dança Macabra* medieval, com o seu cortejo de conotações tétricas e de irracionalidade devota. (*Op. cit.*, p. 71-72).

Às vezes O. Marques destaca uma passagem nitidamente vinculada ao universo de *Jeremias sem-chorar*, numa de suas antinomias básicas, reiteradas:

A estrofe de Cassiano Ricardo ... ... constante do poema "O mito do medo (parte inicial da *suíte* "Pequena Antologia", anuncia a retificação do *motto* famoso de Petrônio, o que é levado a efeito na estância seguinte: "antes de ter medo, / O homem, o´Aretusa, / ficou encantado. / Só depois veio o medo; / só depois / que Deus serrou o corpo / da sereia em dois".

Como se verifica, o poeta põe, em lugar do medo original, o alumbramento do homem, o que decorre automaticamente da sua visão da aurora do ser como um espetáculo *mágico*, em oposição direta ao mundo *trágico* de nossos dias. (*Op. cit.*, p. 92).

Outra situação angustiante para o homem contemporâneo, transporta-o do presente "futurista" (e totalitário) à esperança remota em poderes miticos, encantatórios, capazes de reverter as ameaças:

Ora, da leitura da "Pequena oração", bem como dos fragmentos, imediatamente precedentes, "Circe em Forma de Borboleta" e "I Juca Pirama", ressalta a identidade da

situação do prisioneiro - selvagem de Montaigne, prestes a ser sacrificados por seus capturadores, com a de João Torto, a debater-se nas malhas em que os "gigantes modernos", os dois monstros gêmeos Belfulgor e Fulgobel, o colheram. Impende sobre o novo piloto do barco de Ulisses, o acúleo da espada fatal, enquanto os seus dois algozes porfiam em extorquir-lhe uma decisão, em termos de opção por um ou por outro. João Torto, consumido de aflição, recorre a Tirésias, a Circe e "demais adivinhos" para lhe inspirarem uma saída, porquanto "... Como eu iria decidir, / entre duas formas de ser a mesma coisa. Entre duas faces / de uma esfinge perdida em dois rostos iguais?" (Cf. *João Torto e a Fábula*, p. 110, *in fine*). Esclarece o crítico, em nota de rodapé, que apesar da "contaminação mítica, o seu alvo final, como já deve ter percebido o leitor, é de natureza ideológica, plasmando, com a eloqüência da alegoria, as imagens dos dois portentos da nossa era, empenhados numa luta de vida e de morte: O Oriente e o Ocidente, o Mundo capitalista e o bolchevismo. (*Op. cit.*, p. 94)

Percebemos com nitidez o entrelaçamento entre Retórica e Vanguarda: as referências "mitológicas" passam por um processo de atualização através da paródia e da ironia.

O mesmo acontece em relação a um "clássico" da poesia brasileira:

> Porque um homem não chora
>
> .....
>
> .....
>
> Meu filho choraste presença da morte?
>
> Meu filho não és.
>
> (*João Torto e a Fábula*, p. 183)

unesp

A reprodução, quase textual, dos conhecidíssimos versos de Gonçalves Dias no "I Juca Pirama"(Parte VIII): "Tu choraste em presença da morte? / ... Pois choraste, meu filho não és", visa, no caso a um efeito burlesco, não dizemos hilariante porque o tema do poeta é o choro causado por bombas de gás lacrimogêneo, lançadas pela polícia sobre o povo, por ocasião de um comício. João Torto, que se achava presente, não pretendia, entretanto chorar.

> Pretendia, ao contrário, apartear o orador
> pra lhe contar que há muito tenho os olhos
> enxutos. (*Idem*, p. 100)

Neste momento O. Marques antecipa um dos fulcros, já implicitamente relacionado a *Jeremias sem-chorar* desde seu título. No processo cumulativo de transmissão de conhecimento através da poesia (*dulce et utile*, segundo Horacio), idéias fundamentais vêm a ser reiteradas, revigoradas, numa ciranda contínua, que, pouco a pouco, vai se configurando numa espiral, num movimento de "translação".

O crítico, atento pesquisador das lâminas, (como diria Ezra Pound), observadas, comparadas, justapostas, desnuda muitas vezes outro processo freqüente na poesia contemporânea: o vínculo intertextual:

Cassiano Ricardo anexa à área significativa do seu poema "Os Lunáticos", de onde extraímos o trecho supra, dois divulgadíssimos versos do admirável "Plenilúnio", de Raimundo Correia:

> Astro dos loucos, sol da demência,
> Vaga, noctâmbula aparição!
> Quantos, bebendo-te a refulgência,

Quantos por isso, sol da demência,
Lua dos loucos, loucos estão.
Apud, O. Marques, *op. cit.*, p. 101)

No "Laboratório Poético", prossegue a comparação minuciosa, por exemplo nesta passagem do poeta brasileiro:

Mas eu te pergunto apenas:
Onde escondeste a minha telefoto?

Não sabes que sem ela
Não poderei entrar no céu, *interromper a rosa*,
Passar o estreito de Gibraltar ente os dois pontos brancos.
(*Arranha-céu de Vidro*, p. 165)

É o próprio Cassiano Ricardo quem, na nota oito, apensa a *O Arranha-céu de Vidro*, aponta o verso de Mallarmé, *Cette rose ne l'interromps*, como fonte da justaposição supra-assinalada. A linha tomada de empréstimo integra um dos quartetos do poema "Rondello":

Si tu veux nous aimerons
Avec tes lèvres sans le dire
Cette rose ne l'interromps
Qu'à verser un silence pire

No verso do poeta de "Herodiade", o termo *rosa*, não ambiciona ultrapassar o nível metafórico, cingindo-se a intensificar a figuração do deleite no amor em silêncio.

Para que se forme idéia do enriquecimento trazido por Cassiano Ricardo, com o sintagma "interromper a rosa", urge reconduzi-lo ao contexto, a saber, ao grande

poema "telefoto", que se constitui de uma série de interpelações do poeta a seu espelho, tomado este ora por um "ventre de prata", a digerir a cabeça do autor, "como Jonas no ventre da baleia"; ora por uma "câmara mágica", "com ingressos para quem quiser entrar e se ver deformado"; ora por "... monstruoso cinemascope, um fantástico olho de vidro"(*Op. cit.*, p. 104-105)

Bem, neste jogo de construção poética, agora metaliterário, *interrompemos* a fala já bastante elucidativa de O. Marques para aduzir outros elementos: os *intratextos* do próprio Cassiano, evidentemente precursores de *Jeremias sem-chorar*: "monstruoso cinemascope", "fantástico olho de vidro" e o próprio poema "Telefoto", do qual foram extraídos, prenunciando um tema reiterado e palavras emblemáticas fundamentais no mencionado texto poético vanguardista.

Outra passagem selecionada, entre as diferentes e enriquecedoras análises do pesquisador, exemplifica as freqüentes alusões bíblicas de Cassiano, às vezes em contextos inusitados:

Narra-se no *Livro de Josué*, Cap. VI que, conservando-se inexpugnável havia muito a cidade de Jericó, o Senhor ordenou a Josué que, durante seis dias seguidos, fizesse as suas forças precedidas dos sacerdotes e da arca do concerto, marchar em volta das fortificações. No sétimo, deveria ser repetido o mesmo ritual, mas desta vez com sete sacerdotes, munidos de sete trombetas do ano do jubileu. Quando pusessem a retinir os instrumentos com a intensidade máxima, cumpriria a Josué mandar que todos os soldados e o povo de Israel "dessem as vozes" numa grita empalicedora. Os muros, ante isso, ruiriam até as suas fundações.

Foram escrupulosamente observadas as prescrições do Senhor e assim se consumou a capitulação da cidade anátema.

> Batem os seus tambores
> na esperança, ao menos,
> de que o Malandrau,
> bronco, monumental,
> se converta (é a Bíblia)
> numa estátua de sal.
> Ou imite Orfeu
> que – por olhar para trás –
> o seu amor perdeu
> (*Arranha-céu de Vidro*, p. 144)

Cassiano embaralha os mitos habilmente, à sua maneira, como elemento de um texto híbrido, abrangente, moderno. Se quisesse ater-se apenas à Bíblia, poderia referir-se à esposa de Lot, transformada em estátua de sal por desobedecer ordem idêntica ao 'olhar para trás" quando sua família, protegida por desígnios superiores, escapava à destruição de Sodoma. A seguir, O. Marques trata do par mitológico grego Orfeu - Eurídice, com sua habitual clareza, mas não reproduziremos tal passagem porque foge ao nosso eixo de interpretação.

Da preciosa herança grega, o poeta brasileiro extraiu outras personagens de suma importância, Ulisses e Circe, recorrentes em sua trajetória lírica e presentes em *Jeremias sem-chorar*.

> Não me será preciso o ritual que Ulisses observou
> quando para invocar as cabeças dos mortos
> degolou suas reses e fez o sangue rubro escorrer numa cova
> desembainhando a espada para conter tantas sombras

> que lhe queriam falar a um só tempo.
>
> (O primeiro foi Elpenor que ainda não tinha sido sepultado)
> Antes, diante do cemitério,
> não sou mais que Elpenor – um corpo por chorar e insepulto.
> (*João Torto e a Fábula*, p. 70)

O canto X da Odisséia narra como Ulisses veio ter à ilha de Aeaea e caiu vítima dos ensalmos de Circe, feiticeira de peregrina beleza que, aí o reteve, e a seus companheiros, pelo período de um ano.

Para desvencilhar-se dos quebrantos da deusa, não lhe sobrou outro meio senão recorrer a um estratagema. Recusou-se a partilhar do leito a menos que ela se decidisse a desencantar os seus parceiros, antes transformados em porcos por artes maléficas, bem como a ajudá-lo a encontrar o rumo de retorno a Ítaca. Circe agiu consoante o prometido, dizendo-lhe, porém, quanto ao segundo reclamo, que não lhe cumpria senão sugerir a Ulisses que baixasse aos infernos a fim de consultar o vidente Tirésias, em pessoa, sobre a direção a tomar. Aconselhou-o, ademais, que tão pronto chegasse ao torvo reino de Hades e Perséfona, abrisse uma cova e, depois de nela entornar, em memória das almas penadas, uma oferenda constituída de mel, leite e vinho, imolasse uma ovelha e um cordeiro negros, de modo a deixar a terra bem empapada de sangue.

O Canto XI relata a chegada de Ulisses ao país cimeriano. (...) Atraídos pelo sangue, das profundezas do inferno irrompem, aos magotes, os espectros. Ulisses, a espada desembainhada, mantém-nos, contudo, à distância, para não estorvarem a aproximação de Tirésias.

A primeira a assomar, não obstante, é a alma de seu camarada Elpenor, o qual, momentos antes de abandonarem a ilha de Circe, sucumbira a um desastrado tombo, e lá ficara insepulto. (*Op. cit.*, p. 119)

O. Marques continua a dissecar as camadas de mitologia grega entremeadas ao pensamento de Cassiano, relacionando-as até com o folclore brasileiro. A sutileza e a erudição do crítico explicam um intercâmbio freqüente e apropriado com outras literaturas, mas isto foge aos nosso propósitos nesta pesquisa.

Sintetizamos outra comparação ente aspectos de "Le Satyre"(1859) de Victor Hugo e elementos assimilados em *João Torto e a Fábula.*

"Le Satyre" conclui com uma veemente seqüência de brados em prol dos valores terrenos:

> Place à l'atome saint, qui brûle ou qui ruiselle!
> Place au rayonnement de l'âme universelle!
> Un roi c'est de la guerre, un dieu c'est de la nuit.
> Liberté, vie et foi, sur le dogme détruit!
> Partout une lumière et partout un génie!
> Amour! tout s'entendra, tout étant l'harmonie!
> l'azur du ciel sera l'apaisement des loups.

Serve -lhes de fecho o admirável alexandrino, ressumante de orgulho:

> Place à tout! Je suis Pan, Jupiter! à genoux.

É a essa precedente visita de Pã ao Olimpo, consoante à memorável reportagem do épico francês, que se alude na segunda citação supra, quando o poeta fez o egipã - João torto dizer: "Já uma vez aqui estive e anunciei (não se lembram?) / a rebelião universal, / a geografia contra o azul; ..."

Uma vez mais Cassiano Ricardo utiliza-se do termo "geografia" como símbolo do mundo tomado em sua dimensão

> física, domínio e morada do bicho homem, em contraste, no caso, com o "azul" - a esfera celestial.

Sem dúvida tais concepções reaparecem, em situações similares ou um pouco diferentes, através de *Jeremias sem-chorar*, no qual menções a geografia (no sentido próprio e metafórico, segundo o contexto, *homem azul*, *esfera* (terrestre ou celestial) aparecem com freqüência, demonstrado sua relevância enquanto elementos construtivos do poema vanguardista.

O "Tema da Bomba Atômica", reiterado exaustivamente no livro focalizado, mereceu atenção especial do crítico.

> (...) Gera-se, dessarte, uma ambiência, uma atmosfera que preside a todos os valores líricos e épicos e os induz habilmente ao alvo artístico em mira: a sugestão de risco, de temor pânico da humanidade ante o cataclisma. (*Op. cit.*, p. 153).

> (...) O arrepiante acontecimento dilatou a lucidez da nossa era até as fronteiras do cosmo e postulou a destinação humana em termos finais de perdição ou salvação, expressos pela vez primeira, com uma urgência trágica, mas ao mesmo tempo carregada de esperança. (*Idem, ibidem*).

Ora idêntico escopo motiva as peripécias, espantos, prestidigitações, transformações ocorridas em *Jeremias sem-chorar* no qual se critica, não sem perplexidade, a *crise do mundo moderno* (tão bem questionada por René Guénon), mas no fim de tudo se reinventa uma nova e feliz expectativa.

Apesar de sugerir uma elaboração possível aos problemas relacionados ao poder destrutivo de bomba atômica e de discorrer sobre as mais angustiantes possibilidades, O. Marques estabelece analogias inusitadas entre o assombro atual e o temor de eras obscuras:

mais angustiantes possibilidades, O. Marques estabelece analogias inusitadas entre o assombro atual e o temor de eras obscuras:

> Assim, os êxitos ultravanguardistas da tecnologia contemporânea reeditavam para nós o terror místico com uma intensidade só experimentada pelas turbas fanáticas no Alto Medievo. Algo como o castigo, a Arquipunição pende sobre nossas frontes. (*Id.*, p. 154).

Retoricamente, argumentos contraditórios alternam-se no pensamento dinâmico de O. Marques, refletindo assim a perplexidade do cidadão urbano:

> (...) Em meio ao cambalear das pilastras da civilização, que apeia da altura as cúpulas e as desmancha em escombros, sufocando em caliça e choro a soberba das nações, sobram razões ao Poeta para suspeitar da existência de um mundo ainda em gestação, cujo alvissareiro vagido, mal cesse o estrondo da catástrofe, nos penetrará como um hino de esperança, a devolver-nos, entre riso e lágrima, o júbilo ao semblante. (*Id.* p, 155).
>
> (...) Ressalte-se ainda que a onda nuclear não se confirma no espaço poético de João Torto e a Fábula, mas desbordando do mesmo, variega, aqui e ali,nas estrofes de *O Arranha-céu de vidro*, livro, sem dúvida lastreado por uma temática mais diversificada. (*Id.*, p. 156).

Acompanhando a fala de O. Marques, ressaltamos que a "onda nuclear" desborda também em inúmeras passagens de *Jeremias sem-chorar*, obra mais complexa que as anteriores.

O *Laboratório Poético* estuda em profundidade o "motivo da deformação", quase sem intensidade no mundo já quase reordenado (apesar do medo e do espanto) de *Jeremias*, vanguardista, no qual o confronto entre siglas antagônicas e a espada de Dâmocles atômica, pendente por um fio, participam de uma nova ordem estabelecida, no calendário sobressaltado da sobrevivência de cada dia.

As duas estrofes finais de "Porta Giratória" (*O Arranha-céu de vidro*), expressam características da deformação compatíveis com o estranhamento predominante em *Jeremias sem-chorar*:

> Falo da ciência que tomou o lugar à poesia.
> Da secreta deformação que o maravilhoso nos trouxe.
> Não adianta tapar os ouvidos, nem mesmo fazer-se amarrar
> Ulisses ao mastro do navio,
> num chão de safira.
> Não falo das metamorfoses por direito, diversão ao castigo
> Nem dos deuses, nem das crisálidas amorosas.
> Falo da morte feérica e perpendicular.
> Falo da chuva radioativa
> Que hoje substitui a chuva de ouro.

O. Marques explica, de modo preciso, outra vertente da poesia ricardiana, desde suas primeiras manifestações até as experiências de vanguarda:

> O Motivo da Metamorfose
>
> Cassiano Ricardo concebe o mundo primitivo como envolto num halo de sacralidade e exultação. No cenário em que sarabandeiam sem descanso as criaturas - pois todas se mostram possuídas de autêntico furor

deambulatório - coa-se uma radiância liturgicamente matinal, a engendrar indissipável atmosfera de festa, de espetáculo mágico (**característicos e permanentes em Jeremias sem chorar**).

A alma primigênia busca com alvoroço a fusão cósmica, os limites do ego coincidentes com a desafogada amplidão do universo. A mutação da consciência com semelhante realidade penetrada de surpresas, túrgida de sentido, essencialmente plural, efetua-se graças a uma visão acima de tudo simbólica, em que cada ato de conhecimento, cada apreensão perceptual se revela suscetível de sofrer indefinida subdivisão prismática, veiculada por uma verdadeira cadeia de plurassignos. Não se trata do mundo conceitual, unívoco, porém da rútila esfera da transformação mágica. (*Op. cit.*, p. 163-164).

(...) O deslumbramento do gênero humano com sua infância é ressuscitado quase com verismo. Uma visão edênica por excelência, eis a impressão dominante.(*Id., ibid.*)

(Quem quiser regressar,
por dentro de si mesmo,
à infância, ao mundo mágico
em que as coisas brincam
de ser e de não ser
e encontrá-la intacto
como gota de orvalho
nas olhos de um cacto —
é seguir, através
do humano labirinto
o sinal dos teus pés). —

diz oracularmente o vate, o pensamento endereçado a Rosamusa (*João Torto e a Fábula*, p. 80 e ss).

O texto poético ressaltado antecipa, de modo inequívoco, a essência das transformações incessantes em *Jeremias sem-chorar*: importa regressar à magia do universo infantil, no qual o mundo (objeto simbólico segundo Salustio) também se torna um *brinquedo*, no qual se entrelaçam o lúdico, o feérico, o imaginário, a redescoberta da beleza primeira, fundamental.

> (...) A metamorfose é júbilo. A deformação, enfermidade inextirpável. A metamorfose é a crisálida rompendo o casulo e alçando-se para a luz. A deformação, o aviltamento da silhueta das coisas, a constante incubação do monstruoso. A metamorfose é drama litúrgico. A deformação, estigma infamante. Como o assinala, de modo lapidar, o ensaísta Vicente Ferreira da Silva, num dos melhores trabalhos escritos sobre *João Torto e a Fábula* (no "Suplemento Dominical do Jornal do Brasil"), Rio de Janeiro, 26 de junho de 1957, p. 21, a metamorfose é "tarefa órfica"; a deformação, "a morte da alma onírica e infantil", "a face devastada da realidade exata".
>
> É lícito, dessarte, considerar-se o livro como uma extensa écloga. O teor preponderante de muitos poemas é indisfarçavelmente pastoral . (*Id.*, p. 165).

Os esclarecimentos de Oswaldino Marques, incontestáveis, assinalam ainda a possibilidade de inferir um vínculo forte, permanente entre *João Torto e a Fábula* e a infância feliz numa cidade pequena, de forte presença rural, uma São José dos Campos revisitada, reinventada pelo menino encarapitalado nos ombros do adulto, ambos poetas numa confluência do tempo indicada por Jorge Luis Borges. Percebemos, também, com clareza e

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

segurança, as diferenças entre o livro mencionado e *Jeremias sem-chorar*. Entre ambos existem analogias, permanências, reiterações, contudo um se volta ao passado, redescoberto, embelezado, outro, o nosso *Jeremias* perplexo, cibernético, contempla, atônito, um presente deslumbrante (apesar de todas as ameaças, guerras e tragédias), no qual irrompe uma secreta esperança, mais intuitiva e mágica que racional, num futuro possível e harmonioso, desde que venha a constituir uma projeção da inocência recuperada e da infância.

O crítico prossegue seu estudo com erudição e aponta outras leituras, outras reflexões próprias de grande credibilidade, mas que preferimos não reproduzir para não aumentar em demasia a extensão de nosso trabalho.

Interessa-nos adentrar em outra dimensão, bem presente em *Jeremias sem-chorar*.

O Motivo do Mundo Trágico

> O "mundo trágico", em contraste, já se singulariza pela desmitificação.
>
> Segundo Cassiano Ricardo, a ciência, com seu repúdio do mistério, a sua avidez de provas concludentes, é a responsável pela dessacralização do ser, reduzido, de uma hora para outra, a confrangedora penúria. (*Op. cit.*, p. 173).
>
> (...) Pelas artérias, ladeadas de paredões tumulares, das metrópoles do Século XX, escoam-se as multidões, deslumbradas do júbilo, já de todo submissas à sua promíscua solidão.
>
> Desvaneceu-se a graça intrínseca das coisas, que não mais brincam "de ser e de não ser", antes se negam violentamente a si mesmas, demitindo-se de sua essência e degradando-se em sucedâneos. Tudo padece de uma desvitalização maligna que devasta o semblante platônico

das criaturas e o afeiçoa em máscaras mortuárias (*Id., ibid.*).

> Somos os trôpegos, os de passo lento,
> os de rosto cubista, os deformados
> pela polêmica e pelo sofrimento.
>
> E os que, por sede de justiça irados
> se riem (só, porém, fisicamente)
> já que chorar não podem? Que as mais duras
>
> lágrimas já beberam longamente
> uns nos olhos dos outros, de tal sorte
> que Deus não os conhece mais, nem sente?
>
> Sob um perfil de anguloso recorte,
> as árvores são braços ao sol nu
> tremendo no ar, imagens do nosso erro.
> (*João Torto e a Fábula*, p. 164; *Apud* MARQUES O., *op. cit.*, p. 173)

Transparecem, cristalinas as antimonias chorar / não chorar e trágico / mágico, reiteradas com ênfase no *Jeremias* de vanguarda. Contudo, ali haverá uma bem definida mudança de tom, na qual a ironia se amplificará através da paródia e onde se descortinará (por meio de recursos mágico-cibernéticos) o predomínio do féerico, das alegrias lúdicas sobre as angústias milenares.

O *Laboratório Poético*, multidisciplinar, polivalente, incursiona pela psicanálise, embora mantenha a verve sarcástica da poesia contemporânea:

> Sobretudo a personalidade padece de um desencontro absurdo consigo mesma, céptica de sua unidade, opondo-se sem trégua à sua fragmentação. Alanceia-a o aniquilamento

do seu genuíno núcleo vital, por onde se mantém umbilicalmente em correspondência com as forças criativas do cosmo e se irriga de eternidade. (*Op. cit.*, p. 174).

Outra passagem do estudo focalizado antecipa através *de João Torto e a Fábula* as maravilhosas transformações patentes em *Jeremias sem-chorar*:

Tais, porém, são os prodígios operados pela ciência - a liberação da energia intra-atômica, o devastamento dos espaços interplanetários; a prospecção das paragens mais remotas do universo; a travessia do Ártico sob a calota gelada do pólo; a colocação em órbita de satélites artificiais, a multiplicação, pela imagem e pelo som, da figura humana - que é impossível não admitir a revivescência da fábula, o retorno a uma nova espécie de feérico.

Uma vez mais o teatral dá o tom à vida e o maravilhoso se entremeia com o familiar para urdir o cotidiano numa aventura febricitante. (*Op. cit.*, p. 176).

Não obstante, com a mesma percepção aguda e a mesma ironia do poeta Cassiano Ricardo, o crítico Oswaldino Marques percebe um tom farsesco em tantos prodígios contemporâneos e percebe nesse projeto de civilização precipitações e falhas imensas:

Aos olhos do poeta, contudo, esse espetacular aparato tecnológico, sobre ser uma superfetação, atesta-se pernicioso à livre e exultante expansão da personalidade, por automatizar as reações desta e

desgastá-la no enervante cativeiro imediatista. (*Id., ibid.*).

Ou seja, pretendendo subjugar o tempo, transformar cada segundo em lucro ou vantagem ("time is money") a civilização pragmática, individualista, "sem olhos de ver", na qual o homem não tem mais a sua própria dimensão temporal nem interior, ingressa num labirinto sem Ariadne, kafkiano, dominado pela urgência. Paradoxalmente, apesar de tantos recursos e facilidades, o ser humano parece haver-se tornado prisioneiro do tempo, numa época tão ordenada e asséptica, porém ao mesmo tempo, inconsistente e caótica.

A seguir O. Marques aborda o "tema da Inocência", superabundante na poesia de Cassiano, sobre a qual preferimos lançar-nos para tratar do assunto. Uma abordagem mais original e compatível com o percurso poético ricardiano foi denominada pelo crítico como:

A Constante Antrofágica

(...) não seria exagero afirmar que o poeta contemporâneo Cassiano Ricardo é bem o representante, por cima das eras e das fronteiras, dos vates primitivos.

As concepções mesmas nutridas por ele quando da sua militância na "Escola da Anta", dentre as quais sobressai a de que a causa motriz da "descida" da grande nação tapir do planalto continental rumo ao Atlântico, com a conseqüente expulsão dos tapuias da faixa litorânea, foi a "predestinação humana" do povo tupi, arauto do direito das raças, revogador de toda casta de preconceitos, - tais cogitações denunciam que a sua *forma mentis* se enquadrava, então como agora, muito mais numa visão transnacional, sequiosa de um denominador comum

etnológico, do que na moldura escassa de um jacobinismo de figurinos. (*Op. cit.*, p. 200).

Marques aponta as semelhanças e acentua as diferenças entre o pensamento antropológico de Cassiano e a antropofagia de Oswald de Andrade, entre o genial "Manifesto Antropófago" e a via francamente especulativa e ideologizadora do "Nheengaçu Verde Amarelo; indica a *Revista do Livro*, nº 16, dezembro, 1959, publicada pelo Instituto Nacional do Livro, no Rio de Janeiro, como imprescindível à compreensão vertical do "humanismo modernista". (*Id., ibid.*)

A leitura acurada dos dois pronunciamentos, a cuja essência, de resto, Cassiano Ricardo protesta fidelidade até hoje, confirma que a corrente dita nacionalista, renovo do modernismo, sofreu real impregnação de ingredientes culturais primitivistas,o que traz à memória a intensa absorção da arte africana também efetuada pelos movimentos vanguardistas europeus na primeira e na segunda década do século (XX), em particular pelo cubismo em sua etapa negróide. (*Id*, p. 200-2001).

(...) As experiências comunicadas pelos poemas sobrenadam, como se vê, num caldo antropológico, enraizam-se no chão da herança tribal, quer no plano dos ardis mágicos para o desvendamento e domínio da natureza, quer mesmo quando se trata dos procedimentos da ciência de hoje, visualizada pelo autor como uma "magia sem símbolos".

O atual e o primitivo, o moderno e o pré-histórico são postos a contrapontear uma espécie de "fuga" em que se resolve finalmente grande parte dos

> inabordáveis do universo, tendo muito em comum com os sacrifícios pagãos, os exorciamos da espécie.
>
> Poemas como "O Festim Terrestre", "Os Cegos" (*João Torto e a Fábula* - p. 52 e 157), "O Avião e o Gavião" e "A Origem do Fogo" (*Arranha-céu de vidro* - p. 20 e 82), dão provas sobejas do que acabamos de afirmar. (*Id.*, p. 201-202)

Não acompanhamos as consistentes análises de O. Marques, bem fundamentadas nos textos, porque interessa-nos mais sugerir, deixar veredas abertas, relevar o vigor de seu "*Laboratório Poético*", e colher subsídios e insumos para a compreensão frutífera de *Jeremias sem-chorar*. Salientamos, contudo, outras passagens diretamente relacionadas à nossa própria pesquisa.

> (...) O "anjo torto" é o princípio demoníaco que preside à nossa era, a potência descomunal da manter voltado sobre nossas cabeças seu gládio terrível, que nos chamusca com línguas de foto e nos sidera, sumultâneos e repetidos, num só molde.

> Tão iguais de rosto
> que já não poderiam
> distinguir quais deles
> eram eles mesmos
> se todos
> tinham um só rosto.
> ("Festim Terrestre", p. 220; *apud* Marques, O. – *op. cit*, p. 203)

Vamos nos deter em outras circunstâncias semelhantes às de *Jeremias sem-chorar*:

Vamos nos deter em outras circunstâncias semelhantes às de *Jeremias sem-chorar*:

Em "Os Cegos" encontramos a mesma simbologia básica, manipulada, todavia, de maneira menos espetacular. A matéria nocional distribui-se simetricamente, a composição é canônica, o tom beira o monocórdio, a intenção avizinha-se da confidência. Não se iluda, contudo, o leitor com esse arcabouço discreto. Aí se oculta algo sumamente inflamável: a história dos nossos dias, a revezar-se com crises de consciência, longos estados de depressões coletiva, por sua vez sobrepujados pelo furor polêmico, a intolerância e o sentimento de insegurança.

A imagética, a partir da primeira instância, decalca-se sobre o *pattern* da situação limite, a saber, o arquétipo antropofágico.

> Temos os olhos ocos,
> não por sermos cegos
> e sim porque comemos
> uns, os olhos dos outros.

Estamos diante, como dizíamos de uma comprovação reiterada em vários poemas e livros de Cassiano, incluindo *Jeremias*. Há uma cegueira própria de cada um e ao mesmo tempo coletiva, sendo assim, não é possível ver, nem chorar. O. Marques discorre sobre outros pontos análogos. Abreviamos uma vez mais a nossa leitura e passamos a rememorar algumas reflexões de Marques sobre a antropofagia, o canibalismo. O crítico percebe, como tema recorrente uma peculiar maneira de ser antropofágico, numa poesia em que o horror torna-se origem da arte a beleza. A heroína Rosamusa, na

qual confluem o primitivo e o moderno, mostra-se a antítese da Vênus apolínea de Boticelli.

> (...) A constelação semântica do motivo de tão marcante originalidade, ora em exame, oferece, igualmente, margem a uma vinculação com o relato do gênesis que dá a mulher como formada da costela que Deus retirou de Adão. A situação configuradora básica é a mesma e sensível semelhança, num e noutro, do clima de solene sacralidade.
>
> Outras menções à "flauta de osso" podem ser encontradas às paginas 87, 105, 115, 116, 129, 120 de *João Torto e a Fábula* e 91 e 169 seqq. e *Arranha-céu de vidro*. Desde que se nos deparou pela primeira vez o referente em questão, nos intrigou o fato de João Torto haver extraído a tíbia de Rosamusa para fazer com ela nada menos que uma flauta de osso. Entrevíamos aí um mecanismo de sublimação, um jogo compensatório, mas não atinávamos com sua gênese mais íntima.

Além da descrição específica de um procedimento poético ricardiano, entendemos através da passagem acima o incessante processo de pesquisa desenvolvida por Oswaldino Marques. Partindo da leitura do poema, com refinada sensibilidade, na qual a busca do rigor não dispensa a luz primeira da intuição, o crítico continua a raciocinar, construindo em torno do poema um *zigurate* mental, no qual os passos percorridos sucedem-se até atingir o ponto culminante. Procura adentrar à mente do poeta (como em recente fantasia cinematográfica sobre John Malkovitch) acompanhar-lhe a dinâmica sucessão de pensamentos, lembranças, conhecimentos etc. Esta empatia entre o criador e o leitor singular produz um efeito positivo e duradouro na elaboração de *O Laboratório poético*.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Acudiu-nos investigar, antes de qualquer outra coisa, se a idéia trazia o sinete exclusivo de Cassiano Ricardo, ou se este a havia desentranhado da constelação de comportamento de algum grupo primitivo, no intuito de aproveitá-la como um agente de simbolização.

Os vários autores que compulsamos - Westesmarck, Pe. Colbacchini, Estêvão Pinto, Florestan Fernandes - não forneciam a mais leve pista para o dilucidamento dos assuntos. Apenas A. Métraux, no capítulo "A Antropofagia Ritual dos Tupinambás", do seu livro clássico *A Religião dos Tupinambás*, alude incidentemente a esse curioso uso em dois trechos que reproduzimos em seguida:

Logo que se espalha a notícia da volta dos expedicionários, todos acorrem aos encontro dos vencedores. As mulheres, sobretudo as velhas, batendo na boca com a palma da mão, ao mesmo tempo que gritam, saltam e dançam. Nesse ínterim retine o som das flautas, construídas com os ossos dos inimigos mortos anteriormente. E os guerreiros entregam o prisioneiro aos cuidados das mulheres, que o prendem e conduzem à cabana, ao meio de danças e canções – as mesmas canções entoadas na hora do sacrifício (Cf. A. Métraux, *A Religião dos Tupinambás e suas relações com a das demais tribos Tupi-Guaranis*. Trad. de Estevão Pinto, São Paulo: Nacional, [1950], p. 230.

Preservação religiosa mereciam os ossos dos mortos, sendo os crânios fincados em estacas à frente da choça do vencedor. Os dentes serviam para a fabricação de colares e as tibias para a fabricação de flautins ou apitos. (*Id. ibid.*, p. 265; *Apud* MARQUES, O. *O Laboratório Poético de Cassiano Ricardo*.

(...) Seja como for, o que urge deixar bem em relevo é o caráter de celebração, diríamos quase dionisíaco, da peculiaridade em foco, assim como a sua essência agraciadora (*Op. cit.*, p. 128)

unesp

Embora o tema seja desenvolvido com outras reflexões de Métraux e do próprio crítico, sintetizamos um pouco a reprodução linear, sobretudo dos suportes teóricos. Uma breve nota de rodapé resume a essência de uma contribuição psicanalítica:

> Conforme esclarecimento que nos prestou o psicanalista e poeta Hélio Pellegrino, o teórico da psicanálise Karl Abraham, que desenvolveu a concepção do libido de Freud, destaca duas fases na atividade oral: uma, propriamente de sucção, e outra que chama "oral-canibalística" (*apud* MARQUES, O., *op. cit.*, p. 219.

Após a síntese apresentada, preferimos passar ao âmbito literário, acompanhando ainda algumas reflexões essenciais contidas em *O Laboratório Poético*.

> No "Manifesto Antropófago", entre outras *trouvailles* inolvidáveis, como o formoso *Tupy on not tupy that is the question*, sobressai a estimativa:
>
> Antropofagia. Absorção do inimigo sacro para transformá-lo em totem,de inavaliável importância para nós, por lançar generosa luz sobre a situação paradigmal do martírio e canonização de Rosamusa.
>
> Se se tiver em mente que Rosamusa é o *alter ego* de João Torto, portanto, o seu contrário, com o qual busca dramaticamente *identificar-se*, cremos não importar em nenhuma violência a sua configuração como o "inimigo" dialético do herói ricardiano. (*op., cit.*, 220-221).

No confronto / complementariedade João Torto / Rosamusa esboça-se o conflito apocalíptico Gog / Magog, enunciado em *Jeremias sem-chorar* e prenunciado no gêmeo antagonismo Fulgobel / Belfulgor, várias acepções individuais, míticas ou geopolíticas da duplicidade característica do mundo

contemporâneo: dividido, bipartido, esquizofrênico no qual o "combate imaginário", onipresente, revela-se ainda mais terrível e atroz que qualquer batalha fratricida.

Seguem-se, no multifacético livro de O. Marques, belos destaques e considerações do "Manifesto Verde-Amarelo" ou da "Escola da Anta" sobre a descida épica dos tupis "do planalto continental rumo ao Atlântico", sobre a "menor mobilidade" dos Tapuia (Gê) etc.

Reproduziremos uma passagem em que sobressaem as qualidades dos Tupis, exaltadas pelo crítico em discurso enfático e (implicitamente) na poesia e nos manifestos de Oswald de Andrade e Cassiano Ricardo:

> Seu totem não é carnívoro: Anta. É este um animal que abre caminhos, e aí parece estar indicada a predestinação da gente tupi.
>
> Toda a história desta raça corresponde [...] *a um lento* desaparecer de formas objetivas e a um crescente aparecimento de formas subjetivas nacionais [...]. O jesuíta pensou que havia conquistado o tupi, e o tupi é que havia conquistado para si a religião do jesuíta. O português julgou que o tupi deixaria de existir; e o português transformou-se, e ergueu-se com fisionomia de nação nova contra metrópole: porque o tupi venceu dentro da alma e do sangue do português.
>
> O tapuia isolou-se na selva, para viver; e foi morto pelos arcabuzes e pelas flechas inimigas. O tupi socializou-se sem temor da morte; e ficou eternizado no sangue da nossa raça. O tapuia é morto, o tupi é vivo (grifo, acima, de O. Marques).

Apesar de alguns conceitos já inadequados em relação à antropologia atual, como o de raça, por exemplo, essas leituras do crítico

esclarecem muito sobre as sociedades indígenas brasileiras e correspondem à sua transposição poética elaborada por Cassiano Ricardo, admirador, igualmente dos tupis e criador de *Martim Cererê*, fusão de "três grandes raças" (sic): o português, o índio e o negro. As passagens transcritas mostram, em essência, postulados do Verde-amarelismo e da Anta. São noções compartilhadas por outros modernistas, fundadores ou reinventores de um país brasileiro. O elemento primitivo coexiste com outros, diversos, na trajetória literária do modernismo, até mesmo nas experiências de vanguarda, sobretudo de Cassiano: *João Torto e a fábula*, *O Arranha-céu de vidro* e *Jeremias sem-chorar*.

Oswaldino Marques aprofunda-se, examina, seleciona outras contribuições básicas ao estudo dos indígenas.

> Das doutrinas que tivemos ocasião de examinar, a única que nos pareceu enquadrar-se em critérios rigorosamente científicos é a constante da monografia Organização *Social dos Tupinambás*, da autoria de Florestan Fernandes.

Deixamos de reproduzir esclarecimentos notáveis sobre costumes, práticas antropofágicas e ritos dos sílvicolas, pois acreditamos serem os subsídios suficientes para o entendimento de aspectos primitivos na poesia ricardiana, especialmente a *imolação* ritual, sagrada, bem interpretada em *O Laboratório poético*.

> De encontro a esse transfundo, o sacrifício de Rosamusa aureóla-se, agora, de uma claridade nova.
>
> Descortina-se, de improviso, de que a transfusão do seu sangue místico nas veias da humanidade e a concepção de sua carne incorruptível incorporam um

sentido metafisico-existencial por iluminarem a consciência do indivíduo com o reconhecimento de sua destinação de eternidade e de seu patético enraizamento nas entranhas do ser.

Rosamusa é a alegoria suprema da poesia de Cassiano Ricardo. Ela é o conduto por onde se escoam as energias da vida. Daí a sua imperecibilidade, o absurdo em que resulta toda e qualquer tentativa de exterminá-la, de suprimi-la mesmo morta, continua viva. É "a morta viva". (*Op. cit.*, p. 228)

O poeta rejeita a doutrina cristã e cria, à sua maneira, um mito correspondente ao sacrifício do cordeiro e a revivescência, baseado em inversões justificadas por ritos indígenas e aproximando-se de protagonistas célebres de romances góticos relativamente recentes, presentes no cinema e na imaginação do público, sobretudo *Frankesntein*, de Mary Shelley e *Drácula*, de Brian Stockley. Este último também é conhecido como "nosferatu", "o não vivo". Cassiano insere-se, assim, na modernidade anti-cristã, desafiadora de crenças arraigadas, recriadores de criaturas dotadas de poderes extraordinários, vinculadas ao além-túmulo, à supressão da morte.

Retornando à interpretação de O. Marques:

De fato, o espostejamento do cadáver de Rosamusa e sua subseqüente partilha - isto é o sarcocanibalismo de que é alvo - visa não precipuamente a uma repotenciação dos devoradores, que, graças a isso, teriam acrescida a sua carga vital, mas à *desassimilação* dos mesmos em sua vítima, a qual acabaria, pela transfusão de suas virtudes neles, por tomar-lhes insensivelmente o lugar, resgatando-os de sua miséria. O ato de superlativa crueldade é, portanto, retribuído com em gesto de

redenção, o que torna ainda mais tocante a semidivindade da mitologia ricardiana.

Mercê dessa ecumênica sacralização, uma onda de imprevista ternura expulsaria de todos os corações a ferocidade, fundando na Terra o reino da mansuetude e da compreensão. O ódio, a guerra, as discriminações, a estupidez seriam para sempre banidos do planeta, agora reconvertido à condição edênica inicial. O mágico, o feérico permeariam de novo a trama do cotidiano, revestidos do antigo sentido de celebração e de enlaçamento com o real. (*Op. cit.*, p. 229)

É impossível não perceber aí, apesar do sacrifício ritual mencionado, uma perspectiva otimista para a humanidade, semelhante ao desenlace de *Jeremias sem-chorar*, após muitas peripécias, situações de ameaça e desconforto.

Prossegue O. Marques:

Enquanto, porém, a grande utopia não se consuma, o poeta não mede esforços para realfabetizar os seus semelhantes por meio de sua cartilha de símbolos.

Em consonância com isso, a "canção sonorosa", a "ária do cravo e da rosa" que ele tira de sua flauta de osso, figuram as virtualidades órficas, líricas do humano, que, na sua aparente frivolidade e superfluidade, constituem o único poder capaz de suplantar a bestialidade ameaçadora de uma catástrofe irreparável. O seu apelo endereça-se não a Marte, mas a Orfeu, "Pois quanto monstro já ouviu, em silêncio, o gorjeio dos pássaros"

Lembrei-me, então, de tocar, na flauta que trazia comigo, uma canção sonorosa, uma ária - a do cravo e da

rosa - pra despertar-lhes no peito um instante, talvez, de ternura.

Que os animais, como as pedras, atendem ao som de uma flauta mais que a qualquer argumento (isto, desde o começo do mundo).

Pois quanto monstro já ouviu, em silêncio, o gorjeio dos pássaros!

E quanto tigre, na toca, não se pôs a sonhar, a sonhar, só porque viu, pelo vão de uma árvore, a camélia do luar!

(*João torto e a Fábula*, p. 155; *apud*. O. Marques, *op*. cit., p. 229)

Já temos elementos suficientes para entender o destaque do poema "Rosamusa" na trajetória poética ricardiana, sobretudo como em antecedente inusitado, porém vigoroso, de *Jeremias sem chorar*. Em ambos a poesia brota do sacrifício, da dor, da miséria humana ou do medo, para ultrapassar os limites circunstanciais e históricos, para instaurar um novo tempo através de mitos modernos.

O *Laboratório poético* de Cassiano Ricardo trata ainda, com rigor e profundidade, da cosmovisão do poeta, abrangendo inúmeros aspectos de uma trajetória poética multifacética e complexa, até chegar ao ponto culminante em seus livros de vanguarda.

Acreditamos haver resumido algumas interpretações e estudos de Oswaldino Marques através de sua densa leitura crítica, com o intuito de iluminar a compreensão de *Jeremias sem-chorar*. Pretendemos levantar questões, sugerir possibilidades, acrescentar comentários pessoais a uma das principais fontes da fortuna crítica ricardiana.

Consideramos suficiente esta exposição de antecedentes, estabelecidos com clareza e precisão, antes de iniciar a elaboração da tese, propriamente.



Uma pergunta final

Recebemos algumas admoestações de mestres e doutores que entenderam haver uma presença excessiva de idéias retiradas do texto escrito por Oswaldino Marques.

Não concordamos pelas seguintes razões:

1. Selecionamos apenas alguns aspectos compatíveis com a elaboração do poema vanguardista.
2. Não reproduzimos somente – comentamos, discutimos, acrescentamos alguns elementos.
3. Tentamos revalorizar o conhecimento atual sobre o crítico, um pouco esquecido, injustamente.

Se *O Laboratório Poético* de Cassiano Ricardo, publicado em 1962, trouxe tanta luz e proporcionou tantos subsídios sobre o poeta em sua poesia de vanguarda, por quê, enfim, o lançamento de *Jeremias sem-chorar*, em 1964, ou seja, dois anos depois provocou desconforto, desconfiança, perplexidade e polêmica?

Entendemos que certos estudos são elogiados, exaltados, enaltecidos por muitos, mas na verdade lidos e absorvidos por bem poucos.

Há mais contradições entre a vaidade a o conhecimento do que poderia supor o nosso vão apreço pela poesia e literatura.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A PERSISTÊNCIA DA POÉTICA ANTIGA

Existem várias maneiras de perceber a forte e permanente presença da Poética Antiga e até mesmo da Antiga Retórica (especialmente a de *figuras*) na poesia, na prosa, na argumentação, nas polêmicas de Cassiano Ricardo, advogado e funcionário público de relevo.

Se consultarmos a edição das *Poesias reunidas* (José Olympio, 1957), poderemos levantar muitos e muitos textos tributários dessas bases teóricas. Uma bela introdução escrita por Tristão de Athayde (em 1950), propõe três grandes fases na obra poética ricardiana, até aquela época: a parnasiana, a modernista-nacionalista, do verde-amarelismo e do Grupo Anta e a modernista renovada, atualizada, *engajé*, como se dizia naquele momento.

Para a nossa assertiva interessa-nos sobretudo a etapa inicial:

> A poesia em Cassiano Ricardo é um rejuvenescimento e não uma permanência, sincera ou artificial, na mocidade passada. Ao contrário... Seu périplo poético já passou por três fases.
>
> A primeira, que chamaremos de anacrônica ou parnasiana, foi justamente a da primeira mocidade. Foi a dos seus livros de 1915 a 1925. Dentro da Noite, A Frauta de Pã, o Jardim da Hésperides (*sem grifo, no texto original*). Fiel à lição bilaquiana, que tão profundamente afetou a mocidade brasileira até o fim da primeira guerra mundial, Cassiano Ricardo se defrontou com o movimento modernista, como poeta já formado, já consagrado, embora apenas no meio paulistano, como integrado em uma corrente poética que parecia indestrutível. Rico de formas, poderoso no jogo das imagens, luxuriante no verbalismo, nada devia ao simbolismo, então vigente, nem aos movimentos de renovação moderna com que um Fernando

> Pessoa ou um Mário de Sá Carneiro, já desde 1912, agitavam o ambiente literário português. (*Op. cit.*, p. 12).

Entendemos que a trajetória de Cassiano, serena, evolutiva, progride sem renunciar a seus antigos fundamentos. O próprio autor, em conversa particular, quando residia na Rua Cardoso de Almeida, 2077, Perdizes, na capital paulista, falava-nos com um entusiasmo incomum sobre Olavo Bilac, afirmando que o mestre parnasiano da ourivesaria e do apuro formal, "dera dignidade ao ofício de poeta".

> Tristão de Athayde conclui o parágrafo acima elogiando a firmeza da posição ricardiana:
>
> Em 1920, quando Mário de Andrade quebrou a sua lira parnasiana e lançou em São Paulo, o brado de revolta, Cassiano Ricardo era louvado, em sua A Frauta de Pã por suas "rimas opulentas", por seus "metros elegantes", por seus "temas clássicos".
>
> Mostrou que tinha poder e saber para versejar no gosto neoclássico e acadêmico, sem nada ficar a dever aos mestres da gerontocracia poética, que, desde 1880, dominavam o meio poético brasileiro, onde os próprios simbolistas eram mantidos à distância, como os *parents pauvres* de Balzac. (*idem*, p. 12-12).

O crítico ressalta, uma vez mais, a personalidade do poeta, sua coerência consigo mesmo, em primeiro lugar, e uma inclinação a aceitar o novo (e não apenas a "novidade"), porém assimilando-o, integrando-o ao seu próprio jeito.

> O movimento de 1922 não fez de Cassiano Ricardo, nem um reacionário, nem um adesista. Colocou-o diante de

> si mesmo. E com a mesma energia com que levava o seu dom inato a compor em plena mocidade uma obra opulenta de parnasiano consagrado, lançou-se à nova poética, que Mário de Andrade em 1924 já procurara analisar na sua Escrava que não é Isaura. (id., p. 13)

Tristão de Athayde encerra a sua bem elaborada apresentação de Po*esias Reunidas* (1957) salientado a admiração bastante viva e atraente pelo poeta de seguros pressupostos neoclássicos e neoparnasianos, (praticados simultaneamente com a sua ânsia de abrir novos caminhos), muito apreciados e cultivados pela chamada "geração de 45", às vezes mal compreendida e avaliada com certa leviandade. Este percurso literário construído pouco a pouco, bem alicerçado e sempre progressivo, levou o autor já renomado à presidência do então recente Clube de Poesia de São Paulo. Esta incumbência, exercida com sabedoria e generosidade, contribuiu para o surgimento e crescimento de inúmeros jovens poetas, muitos dos quais atualmente consagrados na literatura brasileira. Afirma o crítico, em suas próprias palavras:

> Não é à toa que Cassiano Ricardo é hoje, em São Paulo, o presidente do "Clube da Poesia" e o animador da geração poética de 1945. (*Op. cit.*, p. 161).

Vamos observar alguns títulos e poemas das mencionadas *Poesias reunidas*.

Dentro da noite (1915), bem pode ser considerado um título pós-romântico, vertente mesclada ao parnasianismo e noeclassicismo dos textos rimados, metrificados, muitas vezes sonetos com chaves de ouro, como o "Bem Que Menos Custa ..." (p. 21), por exemplo, do qual reproduzimos os dois tercetos:

E, crendo-me feliz, senti a felicidade
de um instante floral, de um célere momento
que me impôs para sempre a dor desta saudade.

E a saudade, ainda hoje, é tão cruel ferida
que eu sinto dentro da alma, o atro arrependimento
de ter sido feliz um momento na vida ...

Versos alexandrinos, de rimas fáceis e uma antítese evidente, com tema banal e conclusão surpreendente só na aparência.

A tendência aos jogos retóricos fáceis, convencionais se mantém nos próximos poemas: "Riso e Lágrima", "A Menina Cega", "A Cegonha", "A Noite Que Passou".

Contudo mesmo o primeiro, o mais antigo Cassiano Ricardo surpreende e manifesta desde logo uma capacidade poética peculiar, uma profundidade existencial, filosófica ou uma ironia bem fundamentada retoricamente, pessoal, incontestável. Pensamos, especificamente em dois textos poéticos que se sobrepõem ao conjunto.

Em "Marcha Fúnebre", um soneto visivelmente motivado por grandiosas peças musicais, o "eu lírico" elocubra suas reflexões filosóficas sobre a morte, um tema recorrente em futuros poemas, umas das vertentes reiteradas na poesia ricardiana.

Nossa assertiva baseia-se, em essência, na primeira quadra:

MARCHA FÚNEBRE

Quando às vezes escuto a música sombria
que ao ouvido me vem qual "requiescat in pace",

sinto a mágoa cruel de quem acreditasse
ser um pouco do que morreu, ao fim do dia.

Os versos alexandrinos e as rimas ricas do binômio B-C, conferem esmero "técnico" e solenidade ao discurso, na qual a dicotomia morte-vida é ressaltada através da antítese. Sem dúvida a escolha semântica privilegia o triunfo da "indesejada das gentes"(Manuel Bandeira): música *sombria*, "requiescat in pace", mágoa cruel (recurso de *amplificação* pleonástica), um pouco do que *morreu*, *fim de dia*. A última expressão reforça por metáfora e analogia a relação inexorável entre o término de um período e o final definitivo.

O desenvolvimento do tema, no segundo quarteto e a pergunta retórica que encerra o primeiro terceto "Haverá quem nesta hora as coisas não confunda?" São variantes aprimoradas do já exposto desde o início.

O último terceto – o da resolução – robustece ainda mais o absurdo, o enigma da existência humana sem rumo e angustiada, culminando com uma chave de ouro algo surpreendente e moderna em relação à problemática mais própria do barroco, onde o "eu", superando a antítese apontada, de ordem geral, particulariza a situação-limite, ao mostrar-se, dinamicamente, sujeito e objeto ao mesmo tempo:

E vindo não sei de onde, e caminhando a esmo
sob a minha visão extática e profunda
lá vou eu conduzindo o enterro de mim mesmo.

Assim, Cassiano, embora empregando uma forma de composição canônica, com fartos recursos retóricos e técnicos da tradição, revitaliza e personaliza o soneto.

Ampliando a conclusão a um acontecimento histórico e cultural, poderíamos reportar-nos ao enterro do célebre compositor Fréderic Chopin

(1810-1849), acompanhado pelos acordes de sua famosa "Marcha Fúnebre"(homônima e provável eco intertextual do poema considerado) e pelo "Réquiem" de Mozart, duas das maiores obras musicais de homenagem *post-mortem*.

CASSIANO CONTRA CASSIANO

Desta seleção de 1957 há que ler com algum espanto "Iara a Mulher-Verde", um soneto extraordinário, no qual afloram a singularidade e a irreverência do artista.

Metrificado (em decassílabos heróicos – em total contraste com seu discurso irônico), rimado (quase sempre numa elaboração rica ou extravagante deste sonoro recurso), numa forma de composição consagrada, porém transformada aqui num discurso poético humorístico, ousado, prefigurando já e inserindo-se, *avant la lettre* numa vertente alegre e crítica do modernismo.

Embora bem mais jovem na cronologia (1915 *versus* 1928), o poema em tudo contrasta com o decantado *Martim Cererê*, caracterização épico-ufanista de um país idealizado, grandioso, fraterno, cordial.

O livro tornou-se um marco de modernismo verde-amarelo, uma exaltação bem elaborada e retórica das "três grandes raças: o índio, o negro e o branco" nas quais exacerba as qualidades e o feliz análgama da miscigeração. Equipara-se ao relato hiperbólico das primeiras cartas-relação ibero-americanas: o continente ou o nosso país (merecedor de um "descobridor" próprio, especial) são vistos através de olhos maravilhados, perplexos, por meio de belas e inusitadas descrições, metáforas ousadas, freqüentes hipérboles. Por toda parte floresce a natureza pujante, a fartura prodigiosa, a "bondade natural", os rios transbordantes, as minas inesgotáveis, ventura e aventuras permanentes. Nem vale a pena prosseguir a relevância desta obra-prima do Brasil gigante, demasiado conhecida, lida e relida há muitas décadas.

"Iara, A Mulher Verde", precedente de tanta efusão nacionalista surpreende-nos por ser a sua antítese. O prodígio tropical visto com olhos críticos, descrito com palavras ambíguas, sarcásticas, contém a possibilidade de uma leitura além do período modernista, podendo inserir-se, irmão iconoclasta da verve e glamour de Oswald, num momento plenamente tropicalista. Expressa a paródia do amor romântico e da idealização patriótica; reúne (e satiriza) sentimentos fundamentais da emotividade luso-brasileira. Repele a eloqüência, ressalta a sensualidade e o apelo erótico; mantém os recursos retóricos de uma argumentação hábil e irretorquível.

Sugerimos várias possibilidades de interpretação deste poema atual até hoje e certamente menos conhecido que o afamado *Martim Cererê*. Preferimos deter-nos e apenas transcrever o soneto na íntegra para outras considerações do leitor.

IARA A MULHER VERDE

Neste país de coisas em excesso
o sol me agride, o azul passa da conta.
No entanto, os poucos beijos que te peço
o teu amor futuro me desconta.

De tanto céu tenho a cabeça tonta.
O meu jornal é todo em verde impresso.
Só tu, a quem já um pássaro amedronta,
te fechas no mais íntimo recesso ...

No país do excessivo, és muito pouca.
Vê a borboleta jovem, como esvoaça.
Vê como nos convida a manhã louca!

Por que sêres assim, se tudo é assombro,
Se a própria nuvem branca – e com que graça –
Só falta vir pousar em nosso ombro?

A FRAUTA DE PÃ (1917)

Do livro e do poema homônimo extraímos valiosos subsídios para a compreensão da jornada poética ricardiana.

No soneto "PÃ E SIRINX", além da maestria da composição, na qual os versos alexandrinos e uma profusão de rimas ricas nas três primeiras estrofes não entravam o dinamismo, a agilidade mental do relato. Há uma consistente retórica quanto à argumentação e uma leitura pessoal desses dois componentes da mitologia grega, envolvendo o interesse amoroso de Pã por uma ninfa esquiva.

Quando ao fim da corrida o deus pagão procura,
olhos em febre, mãos em sangue, o vulto presto
que lhe foge, descendo os vales e a planura,
é que mais o agonia aquele amor funesto.

Como sabemos, as antropormorfizadas deidades e criaturas imaginárias helênicas sentem as mesmas emoções humanas, talvez até com maior intensidade, conforme demonstra a quadra inicial.

Na segunda quadra o conflito se intensifica, a presa parece haver escapado graças às freqüentes transformações possíveis nos embates mitológicos:

Sirinx, quase nas mãos de Pã, que a mais um gesto,
brutalmente divino, a teria segura,
por entre a noite em flor desviando o corpo lesto,

Sirinx – quase nas mãos de Pã – se transfigura.

Há uma exaltação do paganismo, da sensualidade, da natureza bela e selvagem, da atração instintiva e impulsiva, da formosura feminina física e idealizada numa perfeição transcendente, de certa magia mitológica encantatória e ainda vigente, a despeito dos séculos de pretensa ética religiosa. Estes valores serão recorrentes na poesia de Cassiano Ricardo, a qual voa nas asas de Pégaso e circunda o Parnaso, projetando-os através dos tempos. Subvertem-se a temporalidade linear e a trivialidade do bom senso.

No primeiro terceto há uma surpresa inicial: apesar de metamorfosear-se a ninfa não escapa ao destino e torna-se um instrumento do poderoso Pã. O deleite sensual negado pelo corpo perpetua-se numa celebração musical, poética, elegíaca. A mutação também maravilhosa num tipo rústico de flauta envolve o sacrifício e a perda. Assemelha-se à morte ritual de Rosamusa, amada de João Torto, conforme aprendemos com Oswaldino Marques. A canção ou a poesia sublimam a imolação e a perda física. A nostalgia afetiva permanece através da arte, conforme demonstra o derradeiro terceto:

> Certo foi quando Pã, na sua agreste cama,
> Cantou o grande amor perdido, que a saudade
> Começou a existir, em nós – divina e humana.

Pleno de retórica, o fecho de ouro surpreende uma vez mais e amplifica o assombro do primeiro terceto, pois a sensibilidade neo-pagã e artística da poesia ricardiana revitaliza o mito, transporta-o ao mundo moderno, refundido (e reelaborando) as perdas e tristezas de homens e deuses – nivelados pelas armadilhas da existência, envoltos nos meandros dos desejos, sujeitos aos seus próprios caprichos e aos caprichosos do tempo.

unesp

Pã, amálgama de ser humano, fauno e divindade, senhor de uma "alegria triste", de um canto elegíaco de transfundo psicanalítico ou de um espontâneo contentamento pelos prazeres proporcionados pela gratuidade da vida, constitui um paradoxo permanente e admirado no universo poético de Cassiano Ricardo, um discreto e infatigável rebelde que o torna de algum modo um modelo e alter-ego mitologizado.

Praticamente uma continuidade do anterior, o soneto "*A Frauta de Pã*" (título do livro, inclusive), onde o instrumento deliberadamente grafado com ***r***, já representa sua forma antiga, primitiva, é uma das obsessões ricardianas, pois exprime a continuidade dos primórdios mitológicos da civilização grega e ocidental, perpassando os séculos e coexistindo com a chamada era moderna. Em versos alexandrinos, bem ritmados e rimados, desde a primeira quadra podemos comprovar as observações anteriores:

> Ruda frauta de Pã, doce tuba sonora,
> inda hoje, sobre a Terra, o teu eco perdura;
> tem gorjeio soluça e freme, como outrora
> fremia e soluçava à divina tortura ...

A segunda quadra reafirma a inicial e reinstaura o domínio da natureza: humanizada, "poética", harmoniosa, repleta de sentimento, musical, provida de sua própria "retórica" (aparece do mesmo modo em muitas passagens de *Juca Mulato*, do amigo e permanente companheiro, Menotti del Picchia):

> Freme no acre rumor das fanfarras da aurora,
> num simples canto de ave, entre a floresta escura,
> soluça no fragor das cascatas, e chora
> na voz da natureza, em lânguida doçura.

Estes vínculos emotivos com o encanto natural sobrevivem quais aspectos neo-românticos, bem agradáveis à audição e aos sentidos do brasileiro mediano, cultor de uma estética adocicada e singela, eco de um passado feliz, desencontrado numa era de incertezas:

> Na música do mar, no rugido profundo
> das feras, no chorar noctâmbulo do vento,
> no angustiado clamor que hoje vai pelo mundo,
>
> em tudo o que hoje chora ou canta aos nosso ouvido,
> há um eco universal do bárbaro lamento
> com que Pã celebrou o seu ideal perdido!

Pã impõe-se à poesia ricardiana desde o começo até as manifestações vanguardistas. Antes de que surgissem os "Doces Bárbaros" da música popular brasileira, o poeta cultuava, quase sacerdotal, um panteísmo alegre, jovial, pagão, contrário aos dogmas e proibições, nostálgico das perdas amorosas, afetivas, da progressiva deterioração da beleza natural etc.

Entre as divindades campestres, sobressaía, com sua origem enigmática, amado pelas pessoas do povo e sobretudo no meio pastoril, conforme indica a transcrição seguinte:

PÃ

O deus Pã, assim chamado, diz-se da palavra grega *pã*, que quer dizer tudo, era filho, segundo uns, de Júpiter e da ninfa Timbris, segundo outros, de Mercúrio e da ninfa Penépole. Dizem outras tradições que era filho de Júpiter e da ninfa Calisto, ou talvez do Ar e de uma Nereida, ou finalmente do Céu e da Terra. Todas essas diversas origens têm uma explicação, não só no grande número de deuses com esse nome, mas ainda nas múltiplas atribuições que a crença popular

emprestava a essa divindade. O seu nome parecia indicar a extensão de poder, e a seita dos filósofos estóicos identificava Pã com o Universo, ou ao menos com a natureza inteligente, fecunda e criadora.

Mas a opinião comum não se elevava a uma concepção tão geral e filosófica. Para os povos, o deus Pã tinha um caráter e uma missão sobretudo agreste. Se nos mais remotos tempos, ele havia acompanhado os deuses ao Egito, na sua expedição das Índias, se tinham inventado a ordem de batalha e da divisão das tropas em ala direita e em ala esquerda, o que os Gregos e os Latinos chamavam os cornos de um exército, se era mesmo por essa razão que o representavam com chifres, símbolos da sua força e da sua invenção, a imaginação popular desde logo tendo restringido e limitado as suas funções, havia-o colocado nos campos entre os pastores e os rebanhos.

Era principalmente venerado na Arcádia, região de montanhas, onde proferia oráculos. Em sacrifício ofereciam-lhe mel e leite de cabra. Celebravam-se em honra sua as Lupercais, festas que depois se espalharam na Itália, onde o Árcade Evandro levou o culto de Pã. Representam-no ordinariamente muito feio, com os cabelos e a barba descuidados, com chifres, e corpo de bode da cintura para baixo, enfim, pouco diferente de um fauno ou de um sátiro. Muitas vezes empunha um cajado e uma flauta de sete tubos que se chama a flauta de Pã, porque se diz que foi ele o inventor, graças à metamorfose da ninfa Sirinx em juncos do Ladon. (P. Commelin – *Nova mitologia grega e romana*, p. 158-159).

Reproduzimos tais esclarecimentos básicos graças à reiteração de Pã na poesia de Cassiano Ricardo, devidamente assimilado, porém mantendo suas características básicas. Este deus grego de aspecto rude, infeliz no amor, inventor de uma flauta de origem dolorosa e sacrificial – extraída da própria amada – cultua a arte e a música, dissemina sua alegria selvagem, espontânea, incontrolável. É uma voz, uma força da natureza, aquela mesma que inspira e revigora o nostálgico *Juca Mulato*, de Mentti del Picchia.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Um escritor inglês ou escocês deplorava a etimologia da palavra *pânico*, relacionada injustamente à divindade grega.

Cassiano Ricardo se encontra entre os admiradores de Pã, no sentido mitológico e metafórico, identifica-se com ele em aspectos essenciais e muitas vezes o considera um alter-ego poético, quem sabe uma ampliação imaginativa de sua infância rural, feliz, espontânea, em contato com a natureza. O menino remanescente reaviva no homem e no artista a vitalidade e a magia de um ente pagão, com reverência quase religiosa e ironia moderna.

Tudo o que o poeta desenvolve, mesmo o que guarda um sabor antigo, se cassianiza, se atualiza, se inscreve na multiplicidade e na reordenação contemporânea.

O mesmo acontece quando a poesia ricardiana aborda e transforma um tema bíblico.

Em 1917, aparece, publicado o primeiro Jeremias, também sob a forma de um soneto.

Nos versos alexandrinos, com rimas simples, de um modo geral, flui um dinamismo inquieto, movil como a própria água – elemento construtivo básico, alicerce de uma semântica do pranto, da lágrima, do sentimentalismo transbordante.

Na primeira quadra o "eu lírico" se apresenta: individualizado, humano, mantendo tênue vínculo com o homônimo bíblico.

JEREMIAS

Sou um curvo chorão. Meu fado é, noite e dia,
Chorar à margem desta água clara e sonora.
Caem-me os ramos como em lágrimas ... Dir-se-ia
Que o próprio rio foi, por mim, chorado agora.

O signo *chorão*, fundamental no poema, reveste-se de ambigüidade, refere-se ao indivíduo lamentoso, ao choramingar e também a uma planta assim denominada, uma árvore ornamental, de origem australiana, da família das *casuarináceas* (*Casuarina equisefolia*), ou ainda ao chorão salgueiro árvore da família das salicáceas (*Salix babylonia*), de ramos compridos e pêndulo até o chão – esta segunda hipótese parece configurar melhor a mencionada no texto. O salgueiro – chorão corporifica a índole depressiva, decaída desse "eu lírico" sujeito ao destino imutável, fixado no tempo, sem nenhuma alternância. A analogia pranto – meio aquático se mantém no segundo e no terceiro versos, ampliando-se retoricamente até desaguar na hipérbole fluvial do último verso.

Vós que vos descuidais só em viver de alegria
Chorai e entendereis uma árvore que chora.
Pois não é apenas meu o mal que me angustia,
Mas o que, no chão duro, absorveis de hora em hora.

A segunda quadra torna o conflito pessoal mais abrangente, coletivo, remete a um destinatário plural. Diz, de outro modo, um *leit-motif* de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, "viver não é muito perigoso?" O mal da solidão, da incomunicabilidade (tão presente na prosa de Machado de Assis, do amor frustrado, da angústia do homem contemporâneo solicita um apoio solidário baseado na identidade entre o declarante e os leitores/ouvintes. O apelo se reforça no primeiro terceto:

Chorai, e entendereis a razão desta mágoa.
e eu hei de sentir, na dor de cada ramo
que escorre de meu rosto e cai no rosto d'água.

O choro onipresente, coletivo, sentido em cada partícula, em cada célula, estabelece um vínculo fraterno, indissolúvel, fundando a face humanas e aquática numa única, semelhante, indistinta.

O segundo terceto amplia esta irmandade – identificação num tom solene, realçado pelo pronome vós e pelas rimas ricas: *verterdes / verdes*. O "eu lírico", torna-se voz comunitária nesse contexto neo-romântico no qual a tristeza humana comove a natureza e o homem ameniza o sofrimento através da elaboração poética e da integração ao natural. Este confere às "lágrimas verdes" aquela esperança derradeira cantada por Vicente de Carvalho, imaterial, tênue, secreta.

Este Jeremias pioneiro e remoto na trajetória ricardiana não chora pelo sagrado, pela destruição inevitável de Jerusalém graças aos pecados comunitários, inaceitáveis à justiça divina rigorosa e impassível. Seu pranto antecipa as vicissitudes do homem contemporâneo: solitário, descrente, perplexo. Só lhe resta uma quase impossível solidariedade, tecida pela dor comum e pela voz quase inaudível – mas ainda resistente – da arte e da poesia.

O poema considerado mostra-se imprescindível para a compreensão de *Jeremias sem-chorar*, apesar de suas inúmeras diferenças e diferentes contextos. Ambos proclamam uma verdade inequívoca: a chama de Prometeu não pode apagar-se.

Poemas selecionados de livros elaborados na fase do verde-amarelismo e relacionados ao grupo Anta, com exceção dos já referidos não manifestam interesse especial para a nossa leitura. Neste caso incluem-se *Vamos caçar papagaios* (1926), *Martim-Cererê* (1928), idealização épico-brasileira por excelência, ou os modernistas *O sangue das horas* (1940), *Um dia depois do outro* (1947), onde novas formas, versos renovados e temas atuais, na época, ainda mantêm vínculos consideráveis com o romantismo, o simbolismo e até mesmo com o parnasianismo. Queremos registrar, apenas, a inclusão no último volume referido, de 1947, da primeira versão de "Serenata

sintética" e de "A Flauta que me roubaram", intertexto que dialoga com toda a obra poética ricardiana. Trataremos mais tarde desses importantes poemas.

A face perdida e *O elefante que fugiu do circo*, ambos de 1950, reconstroem o vínculo do "declarante lírico" com a infância e com a remota São José dos Campos dessa época, devidamente reelaborados, através de novos pressupostos estéticos e auto-analíticos.

Poemas murais, apesar da mesma data de publicação dos livros anteriores (1950), desde o título até a cosmovisão predominante revelam um Cassiano Ricardo voltado para os assuntos de seu tempo, denunciando (sempre poeticamente) as injustiças, carências, frustrações e perdas do homem contemporâneo. A característica ironia ricardiana perpassa todo o conjunto e antecipa, de certo modo, temas e problemas de *Jeremias sem-chorar* (1964). Ressaltemos dados específicos de alguns poemas. "Coroa mural" expõe, entre perplexo e sarcástico a divisão provocada pelo muro de Berlim e pela guerra fria; "A ordem da Rosa" inclui um final político, inequívoco, de um poeta social, crítico e lírico, simultaneamente:

> Rosa esquerda, rosa
> de haver sonho e futuro.
> Rosa do compromisso
> com o que virá, após.
> Rosa de algo que há em nós,
> apesar de nós.
>
> Rosa que é, a um só tempo
> invisível e rubra.

Outros "poemas murais" mantêm o tom assinalado acima: "Enterro de pobre", "A notícia de hoje", cujos versos iniciais sintetizam uma reportagem:

A NOTÍCIA DE HOJE

Mais quinze condenados à morte foram conduzidos
[em fila
e encostados ao muro,
perante cintilações de bioneta.

A poesia participa (e integra) da mídia, do jornalismo, dos filmes, dos documentários, como nos poemas "A Manhã que conquistamos ao inimigo", "A Dispersão", do qual assinalamos duas passagens:

Eram cento e cinqüenta
rapazes
reunidos numa só
fotografia.
.....
Uns estão, hoje,
reduzidos a ossos
num horizonte frio.
Outros se extraviaram
entre uma e outra guerra.

Nos "Poemas Murais" e nos já mencionados livros vanguardistas de Cassiano Ricardo a guerra se banaliza (assim como a morte), se transforma num *leit-motif* dos diários, da vida cotidiana (prefigurando as cenas de nosso

país e do mundo que invadem nossas casas através de telenotícias. A burocracia, outra constante moderna constitui tema poético, ironizada através de suas arbitrariedades e paradoxos, em "Pedido a um oficial de gabinete", do qual destacamos a estrofe:

> Mas, se a vida, é assim festiva,
> Para alguns, a outros dói
> Como ferro em carne viva.
> (Vivê-la já é ser herói.)
> Ah, os que vivem no escuro
> da competição brutal
> que é a vida sem futuro,
> sem o "Diário Oficial",
> sem xícara de café
> e sem rosa matinal.

A religião superficial, distante do convívio humano diário e real, revela-se num pseudo-cristianismo vazio, mero discurso favorável aos déspostas e manipuladores, por exemplo em "Cristo pintado no muro", sem o esplendor da luz e da ressureição:

> É um pobre Cristo, magro, em carne e osso,
> Na extrema concepção da dor geométrica.
> .....
> O homem que se fez deus por nós, morreu
> Depois de todas as desesperanças.

Não existe possibilidade de crença, de esperança, nem da mais mínima espiritualidade conforme reafirma a primeira estrofe de:

A GLÓRIA NÃO ESTÁ NAS ALTURAS

A glória não está nas alturas.
Está no chão, está na luta áspera
da planície, da rua.
Está onde a matéria sofre
e se ensangüenta.
Está, não nas coisas que sobrem,
mas nas coisas que descem.

Só há lugar para a queda, a desumanização o desfile da demência, resumido na terceira estrofe de:

A BANDA ESQUIZOFRÊNICA

Com que ênfase ele reúne os vinte e quatro
músicos cubistas, com que convicção simbólica
como se fosse justamente, ele, o maior louco.
Inspirou-o, por certo, uma maior razão para a alegria
na sem-razão dos loucos.

Este é um poema relativamente longo, analítico, uma viagem pela impiedade atual, exercida em todos os momentos, em todos os níveis, desfigurando tanto a solidariedade entre os homens quanto o último refúgio interior e individual, como observamos na primeira parte do quarto bloco:

Por certo
nada me impede de ser livre. O abismo está
à minha disposição

unesp

Coloquei-o numa moldura de alumínio
E o suspendi à parede.

É o trêmulo cristal em que estou vivo.
É o túmulo álgido onde me enterro e ressuscito
todas as manhãs.
Saio de mim e entro em mim mesmo.

Nasci de uma encruzilhada de uma hora com outra.

Minhas quatro razões impuras:
A lua, a Bíblia, a fábula e a semântica.

Por quê no entanto,
Me põe de olhos úmidos esta banda de música,
Mesmo em sua hora de maior alegria e de glória?

Várias e complexas circunstâncias reafirmam a euforia reinventada através de um conjunto musical "esquizofrênico", correspondente à divisão de personalidade e do mundo. Formas de arte e de poesia se contrapõem à perda total do ser, antes imerso em fragmentos e contradições. Prematuramente delineiam-se algumas perguntas (e respostas) da poesia ricardiana, às vezes metafísica e reflexiva como em bons momentos de Alberto Caieiro / Fernando Pessoa.

No poema escolhido a seguir observamos com nitidez outra obsessão de Cassiano Ricardo, um dos eixos temáticos e poéticos de *Jeremias sem-chorar*:

A FESTA DA MÁQUINA

A maravilha de uma coincidência
repete o acontecimento e lhe põe o número de ordem.
O operário é, em menor ponto, um deus
movendo a máquina do dia e da noite.
Uma roda quer dizer o infinito.
Cada engrenagem é uma frase que as outras
engrenagens concluem.
A máquina já adquiriu qualquer coisa de humano e de mágico.

E já raciocina por nós, e se é esfinge,
será uma esfinge obsequiosa.
Não nos propõe enigmas como a sua irmã,
nem nos concede prazo para a decifração obrigatória.
Propõe coisas exatas.

Basta a primeira estrofe deste "claro enigma" para perceber como já se constitui, num dos embriões do livro poético vanguardista. O encontro e o espanto com as então recentes e muito amplas possibilidades da cibernética e de transformações ainda mais maravilhosas que as descritas nas fábulas e mitos, redimensionam a possessão teatral ou poética: sem abandonar sua origem dionisíaca, intensifica-se numa busca frenética de uma nova maneira de representar o mundo contemporâneo e sua nova magia, indômita e imediata.

Cassiano Ricardo, apesar de suas contradições, próprias de todo grande poeta da atualidade, demonstra, por outro lado, forte coerência interior em diversos momentos de sua jornada poética, desde marcos iniciais relevantes em 1917, passando pelo ufanismo paulista e brasileiro em movimentos nacionalistas no Modernismo e por uma retomada de um humanismo amplo, atento, participante, mais nítido a partir dos *Poemas Murais*, de 1950 até chegar – sem tanta surpresa ao livro apropriadamente

global, *Jeremias sem-chorar*, em 1964, precedido, conforme apontamos por experiências bem realizadas de vanguarda em *O Arranha-céu de vidro*, *Montanha russa*, *João Torto e a fábula*.

Para reforçar o vínculo direto, a filiação como diria Wittingentein, entre o volume focalizado e o poema "A Festa da Máquina", reproduzimos ainda a terceira estrofe desse precedente preciso:

III

Ó máquina
Tu me fazes pensar, porque há um mistério
na exatidão.
O exato é, também, maravilhoso
e tão inexplicável como a multiplicação dos peixes
e das orquídeas.
Ó máquina, tu serás o mais bonito brinquedo
do homem na sua inocência conquistada.
Porque a inocência não se perde, apenas;
conquista-se também como flor última,
depois de todas as experiências e de todas as hecatombes.

A *inocência*, relacionada visceralmente à infância, ambos *leit-motiv* da poética ricardiana, pode ser mantida ou, diríamos melhor, reconquistada. Em meio à luta, à fome, à carência, ao desespero e ao luto, há uma possibilidade de reinventar um universo lúdico. Desde então começa a germinar a pujante multiplicidade transformadora de *Jeremias sem-chorar*.

Não obstante, nas idas e vindas da poesia ricardiana, de repente ressurge uma remota manifestação do lirismo mais despojado, singelo, "simples como o largo da igreja" de Oswald de Andrade.

O TOCADOR DE CLARINETA

Quando ouvires o pássaro
cantar me frente do teu quarto,
naturalmente em vão
não penses
que sou eu que aí vim tocar,
não.

O poema estabelece todo um diálogo retórico neo-romântico entre o eu-lírico preterido, porém insistente, (confiante no poder da sensibilidade transcrita) e a silenciosa amada.

Eludimos a transcrição de duas estrofes e registramos a última, a conclusão, plenamente de acordo com a Antiga Poética em seus argumentos e bem ao sabor do sentimentalismo brasileiro, manhoso, dolente, subsistente em meio às inovações do Modernismo:

Quando ouvires, porém, no escuro,
a goteira caindo
sobre o triste chão, aí então,
serei eu que estou batendo
na pedra
do teu coração.

Não faltou nem mesmo a rejeitada rima em *ão*, praticamente banida pelos parnasianos. Neste momento a poesia popular subverte a modernidade e brilha, apesar de tudo, com a intensidade das estrelas de Bilac, há muitos anos-luz das vanguardas prenunciadas em outros textos do mesmo conjunto.

Cassiano, Cassianos, arco-íris, caleidoscópio, sombras chinesas, poliedro.



Títulos e temas "religiosos" recebem tratamento céticos, social, agora anti-retórico, sarcástico. A primeira estrofe de "Missa do Meio-Dia" resume um novo "discurso sobre a origem da desigualdade", numa poesia descrente, áspera:

> Hora de ter e de não ter.
> Hora de dois gumes
> com o mesmo nome: precisão.
> Oremus.
> Única hora verdadeiramente certa
> antes da outra, ou da Grande Outra.
> Porque nos cai do alto
> como uma flecha
> entre o arco azul e o chão
> Oremus.
> Hora do desigual. Árvore
> fincada sobre a mesa,
> estrela, olho do cão
> entre o que sobra e falta.
> Oremus.

Uma palavra única em latim, ao mesmo tempo arcaica e pseudo-solene remete à desesperança e a uma prece rotineira, mecanizada pelo refrão. O poema mantém o mesmo tom, resultando a monotonia de uma vida sem sentido. A impotência humana diante da morte não sensibiliza, nem nos torna fraternos. Esta é uma das grandes questões metafísicas de Cassiano Ricardo, expressa, também de maneira trágica em "*O Juízo Final*".

> A terra – flor de fogo. O homem decide
> o seu destino. Os astros querem vê-la.

unesp

Mas vendo-nos só irmãos pelo suicídio
que não dirão de nós a fera e a estrela?
As coisas, que nos conheceram nesta
passagem sublunar, e que hoje são
nossos convivas numa mesma festa,
vendo-nos todos mortos, que dirão?
Amemo-nos, e a vida de áureos pomos,
que o amanhã sem manhã já nos espera.
Mas que dirá de nós a primavera?
Que culpa têm as flores de quem somos?
E ao voar no abismo e da hecatombe, os
que não dirão os pássaros de nós.

O poema reafirma, exacerba o antagonismo homem-contemporâneo – natureza. Esta não vem a ser personificada ou antropormorfolizada de acordo com o antigo humanismo, seja o greco-latino ou de outras culturas milenares. A modernidade, quem sabe após a catástrofe atômica e outras menores atrocidades – apenas com "armas convencionais" cavou um abismo profundo, aparentemente intransponível. *Hecatombe* tornou-se a palavra emblemática, a palavra-chave do desengano contemporâneo (mais forte e cotidiano que o literário desengano barroco). Os *Poemas Murais* preconizam, em tom profundamente trágico, muitos dos elementos constitutivos de *Jeremias sem-chorar,* conforme já havíamos antecipado. Contudo, num poeta insatisfeito e combativo, desprovido de partidos, certezas ou dogmas, mesmo o que se reitera não se repete *ipsis literis*. A humanidade parece quase moribunda, no entanto, a poesia vive.

Não iremos nos ocupar de dois livros poéticos subseqüentes: *Musa paradisíaca* (1951) ou *Eu, no Barco de Ulises* (1953), apesar das tentações intertextuais suscitadas por estas obras.

Como tratamos, mesmo numa visão resumida, essencial, porém consistente em seus traços básicos, de *O Arranha-céu de vidro* (1954), *João Torto e a fábula* (1956) e *A Montanha russa* (1960), muitas vezes ciceroneados por Oswaldino Marques – e embora deixemos de lado *A difícil manhã* (1960), acreditamos haver extraído da própria trajetória poética ricardiana precedentes e subsídios para uma leitura apropriada de *Jeremias sem-chorar* (1964).

Agora passamos a estabelecer conexões entre o poema de vanguarda focalizado e alguns textos representativos da Antiga Poética, incluindo algumas incursões na Retórica dos clássicos, sobretudo a das *figuras*.

Jeremias Sem-Chorar e Arte Poética, de Aristóteles

Na evolução cultural e literária ocidental através dos séculos quase nunca uma obra contemporânea surge *ex nihilo*. Ao contrário, mantém vínculos, referências, reminiscências de textos teóricos do classicismo greco-latino, sobretudo.

De imediato percebemos que a visão crítica da atualidade manifesta em *Jeremias sem-chorar* merece uma leitura correspondente, de acordo com o irrefutável princípio platônico:

"Sem dúvida outorgaremos a todos aqueles que, sendo amigos dos poetas sem praticarem a poesia, constituem-se patronos dos mesmos, o direito de pronunciar em prosa um discurso em favor da poesia... o discurso, nós o ouviremos com benevolência, pois será incontestavelmente um bem para nós mostrar que a poesia é, não somente agradável, mas ainda útil!"

Assim se exprime Platão (*República*, X, 607d., *apud*. *Arte Poética* de Aristóteles, trad., p. 253).

Em sua obra homônima, também conhecida como *Epistola ad Pisones*, Horácio reitera o mesmo conceito esclarecendo aos dois jovens irmãos poetas que a poesia deve ser "doce e útil".

Ainda que se afastem do intuito didático imediato, os poemas vanguardistas de Cassiano Ricardo, elaborados com plena consciência das dificuldades do "fazer poético" na era contemporânea, mantêm um transfundo semelhante, comunicando ao leitor, às vezes pelo avesso e com a ironia apreciada por Sócrates, uma sugestão de leitura de um período histórico muito contraditório e complexo. Ensino e lirismo se confundem no sopro de uma flauta reatualizada.

Se retornarmos à *Arte poética* encontraremos subsídios e aproximações esclarecedores:

Segundo Aristóteles, que neste ponto se aparta de Platão, ou antes, o corrige, a arte imita "os caracteres, as emoções e as ações". Entre as instituições, o drama, melhor que outra qualquer, reproduz a ação (*Op. cit.*, p. 254)

Ainda que nunca possamos desconsiderar seu tom de *paródia*, *Jeremias sem-chorar* corresponde, em inúmeros aspectos ao conceito aristotélico e mantém, à sua maneira, permanente vínculo com *o drama*. O próprio autor tenta esclarecer (didaticamente, segundo seu costume), algumas reminiscências da arte clássica ao final do livro quando menciona as *dramatis personae*: Jeremias, Safiro (o autômato), as 7 anti-samaritanas, Íris, Igma, Auta, Susta, Hidra, Francine, Iara, os 4 Reis do Baralho e Circe.

Verificamos através destes nomes "dramáticos" a mescla bastante moderna de elementos diferentes, de diversas origens, ordenados por um *princípio de unidade*, por uma cosmovisão. Jeremias e as 7 anti-samaritanas remetem ao contexto bíblico, ao passado religioso perdido e alterado, ao oposto da crença e bondade cristã; os seis nomes femininos em seqüência remetem à dura realidade quotidiana contemporânea, ainda mais difícil para a sensibilidade feminina, o sétimo, Iara inclui o elemento brasileiro legítimo relacionado às águas (lágrimas metafóricas) e à persistência de nossa cultura popular; os 4 reis do Baralho, equivalentes aos quatro cantos do mundo e seus respectivos mandatários expressam a divisão do globo, do todo, em relações de poder instáveis, arbitrárias, eventuais até, porém sempre repetidas nas diferentes configurações do mesmo "jogo"; de Circe, signo de transformações maravilhosas, relacionada à impressionante aventura de Ulisses e à valiosa cultura grega já tratamos anteriormente. Assim, todos os aspectos que focalizamos: Arte Poética, Religião e Vanguarda transparecem nos referidos nomes e na ousadia de transformá-los em inusitado conjunto de um moderno "teatro".

Outras definições de Aristóteles, à primeira vista remotas, correspondem, modificadas, ao poema vanguardista de Cassiano Ricardo:

> Encontrar-se á na Arte Poética a definição da trajetória em sua natureza intima, seu fim, seus elementos. A tragédia é a imitação de uma ação completa, com princípio, meio e fim, ação que deve comportar certa extensão. Seu objetivo é a catarse, ou mais exatamente

obter, provocando a compaixão e o temor, a purificação da emoção teatral (*Idem, ibidem*).

Ora, *Jeremias sem-chorar*, concebido como texto único, integrando todas suas partes num contínuo "esfero-rolante", tem *princípios* (os lamentos, as perdas, as frustrações), *meio* (as complexas relações e interações do mundo contemporâneo) e *fim* (a redescoberta ou reinvenção da esperança através da "volta à infância", um desfecho catártico, sem dúvida nenhuma).

As famosas três unidades preconizadas e imprescindíveis na tragédia clássica manifestam-se, adequadas ao novo momento histórico, no poema de vanguarda:

AÇÃO: Do mesmo modo que na *Odisséia*, onde um narrador – *avec*, acompanha todos os passos de Ulisses e de seus companheiros, Jeremias, ele próprio de olhos atentos para tudo, um verdadeiro *camera-man*, fotógrafo de cada situação a cada segundo, mantém o mundo inteiro sob as suas vistas ou do narrador implícito, sempre em sua companhia ou nele introjetado.

Unidade de tempo

No contexto de Jeremias, a simultaneidade é a categoria temporal por excelência. Como na canção dos Titãs, acontece "tudo, ao mesmo temo, agora". É possível incluir o passado, o presente e até mesmo o futuro num único momento, atual e pleno, conforme comprovamos em passagens poéticas do próprio Cassiano:

JORNAL SEM DATA

I

Tudo tão na hora
que te antecipo, já,
um peixe
que ainda irei buscar

no mar.

O início da primeira estrofe se reitera e se amplia na última:

II

Manhã e amanhã
incesto mágico do tempo
no calendário
de Roma e da romã,
do homem e do canário.
(*Jeremias sem-chorar*, p. 22).

No início de outro poema corrobora-se a inevitável confluência do tempo em todos os lugares através de seu *instrumento* onipresente.

MESA REDONDA

O repórter:
Máquina de televisão
posta na órbita da Terra
e na do nosso olho.
sobre a Ilha de Marajó.
Imóvel estrela.
Maior que a estrela da manhã.

Como no poema; mas só agora,
ó amigo tevefã.
vais ouvi-la e entendê-la.
(*Id.*, p. 115)

A mesma idéia de um tempo uniforme e imediato se reitera, com ironia, em:

AMOR
AO PRÓXIMO
1
Estou aqui e escrevo para
a Groenlândia
em meu teletipo.
Pesco a tua fotografia
em meu receptor.
Falo contigo, ó Circe,
pela microonda.
A civilização da imagem
faz do mundo uma
festa ótica
(*Id.*, p. 126)

Igual admiração, com uma pontinha de riso sarcástico se manifesta em outro texto similar, do qual recortamos a primeira e a última estrofes:

ESTÚDIO
A instantaneidade
me trouxe a graça
da inabilidade
Viajo mas imóvel, dentro

do meu estúdio
Estou no teu jardim
a leste
e és tu que estás em mim
a oeste
.....
.....
Cada um de nós
Não precisa sair de onde
está
pra estar no outro lado
de um (ignorado) fim.
Quem não sente, no corpo
a rua
que divide o mundo
em Berlim?
(*Id.*, p. 133).

ESPAÇO: Encontra-se fortemente integrado ao tempo. A estrofe anterior elucida sua indissolúvel integração com o tempo no mundo contemporâneo. Muitas das passagens mencionadas há pouco, também.

Em *Jeremias sem-chorar* ocorre um vislumbre precoce da globalização recém iniciada e confirmada em grande parte do planeta de desde a segunda metade do século XX até os dias atuais. Tudo o que acontece se apresenta aos nossos olhos aqui e agora. Nossa intimidade inclui qualquer fato relevante para a mídia. Tornou-se lugar comum considerar batalhas violentas e bombardeios, intensos jogos de vídeo. Paradoxalmente, a distância geográfica nos tranqüiliza enquanto mísseis, transpassam nossos olhos. Em épocas mais próximas às duas grandes guerras mundiais poderia haver alguma

perplexidade, hoje, embora angustiados e amedrontados, os seres humanos tendem a considerar tudo normal, desde que ele próprio não se encontre no palco de operações.

Para corroborar nossas assertivas, vamos assinalar mais alguns exemplos de um tempo compartilhado simultaneamente por quase toda a humanidade medianamente esclarecida no próprio *Jeremias sem-chorar*, onde percebemos, por exemplo, o poema intitulado "Globo Azul Sobre a Mesa". Basta-nos a primeira estrofe para afirmar sua essência:

> Rodo o globo azul
> hoje uma cabeça
> esférica (lotérica)
> para um jogo
> de dados
> com fogo.
> (*Op. cit.*, p. 7)

O planeta como um todo aparece ameaçado, o espaço coletivo não permite refúgios nem esperanças individuais, o porta-voz poético exprime o sentimento geral.

AMOR À TERRA

> Amo-a (hoje) como só amanhã
> a deveria amar. Amo-a, mas ainda
> em viagem.
> Por antecipação. Com a um sol
> entre ouro e obtuso

Monstruosa estrela já em desuso.

Neste "amor" inusitado predominam a ambigüidade e a ironia, amplificada por termos opostos e dissonantes ouro/obtuso e pelo verso final, desnudo, sem nenhum ornamento ou paliativo.

O verso seguinte, isolado, aproveita bem o espaço em branco (agora trata-se da própria página e seus recursos expressivos, emprego estimado pelo Cassiano vanguardista):

Já relegada para um verso

A complementação, na página seguinte, configura a "nova sintaxe visual":

de página. Na universal paisagem. Uma lua
Já morrida, em já morrido verso.

Há uma interrupção, praticamente, no conceito de espaço enquanto unidade de composição, segundo a Antiga Poética e a consideração crítica, metaliterária, atual, que desqualifica uma expressividade poética fácil, convencional. As palavras e temas "líricos" são descaracterizados:

Na universal paisagem. Uma lua
Já morrida, em já morrido verso.

Impõe-se a versatilidade, o dinamismo de Cassiano Ricardo, poeta contemporâneo, descrente das limitações da versificação (segundo acredita

agora), esperançoso na aposta de novos elementos constitutivos, a partir de seu *linossigno*, por exemplo.

O final do poema reitera e corrobora a idéia inicial, enriquecida por nova técnica expressiva, uma *tmese*, ao gosto de C*ummings*, de experimentos valorizados pelo poeta brasileiro.

> Amo-a desde já, como se a Terra já
> estivesse afogada em fogo. Sem vida.
> A´fog´ada em fogo afogueada
> pelo Terricida.
> (*Op. cit.*, p. 10)

Os próprios habitantes deste planeta globalizado transformam-se em seus potenciais assassinos, segundo o neologismo de Cassiano, conclusão do texto poético e da argumentação retórica bem estabelecida.

Mais um texto poético, especialmente em sua segunda parte, focaliza esta nova unidade de espaço dramática e imperativa:

> **FLECHAS CONTRA O MURO**
> 2
> Pra se poder viver
> comprar-se o mundo em que
> se vive.
> Como quem compra um objeto
> secreto, mas visível.
> Compram-se seus problemas
> sem solução.
> Quem nasce no mundo, hoje,
> compra, sem o querer,

uma pomba.
Com um alfinete freérico
na cabeça.
Uma pomba extremamente vizinha
de bomba.
Uma e outra tem asas.
Uma e outra são limpas.
Ambas são irmãs pelo som.
Um simples equívoco
de fonemas ou de telefonemas
entre os dois hemisférios
uma troca de b por p,
e o mundo explodirá
em nossa mão
(p) pomba

"Jornal Sem data", conforme indica o próprio título, é, por definição, o veículo da atemporalidade, um modo inusitado dessa nova unidade de tempo contemporâneo, dramática e até mais trágica que a do teatro clássico. Ao contrário desta, porém, impõe-se como algo rotineiro, descuidado, como se ninguém mais prestasse atenção a esse deslocamento cronológico.

A simples leitura do poema se mostra suficiente para corroborar a hipótese anterior.

JORNAL SEM DATA

I

Tudo tão na hora

que te antecipo já
um peixe
que ainda irei buscar
no mar.

Ou dou-te, já, uma flor
que ainda me virá
do Japão
Como se a tivesse, já
na mão.

Tudo tão já,
sem onde nem quando.
que o caçador me vende
um pássaro ainda voando.

Adianta-se o ponteiro
da hora exata
para a hora imediata.
A vida, um jornal de hoje
mas s/d.

Há uma corrosiva ironia nesta reflexão de um tempo fora de propósito, mas sem nenhum sentido, sem nenhuma correlação com a esperançosa bem-aventurança da eternidade. Reitera-se o advérbio *já*, síntese desta espúria simultaneidade.

A segunda parte, sintetizada, também com certo sarcasmo, em apenas uma estrofe, de acordo com a rapidez predominante, emprega no segundo e terceiro *linossignos* (segundo a nova linguagem "técnica" de

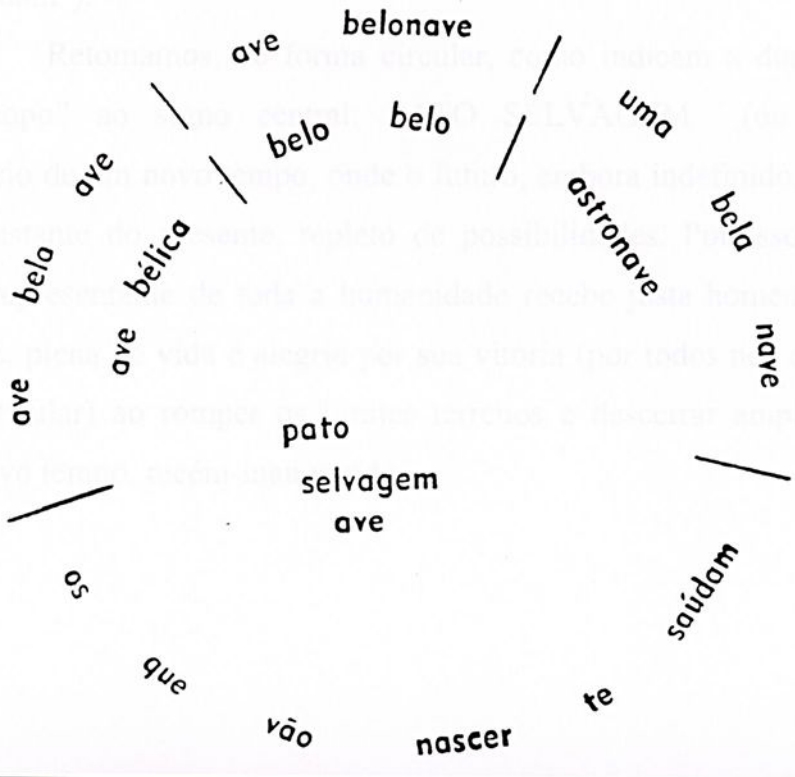
Cassiano Ricardo) uma original e bela metáfora, abordada depois por um jogo de palavras e por uma aproximação emblemática e reiterada na poesia do arguto joseense, pois une a multiplicidade enigmática do humano com uma expressão espontânea, musical da natureza: uma ave canora. Ironias à parte, parece necessário reaprender um novo modo de ser. O poético ainda resiste.

II

Manha e amanhã
incesto mágico do tempo
no calendário
de Roma e da romã,
do homem e do canário.

Um dos poemas mais vanguardistas e bem elaborados do livro reafirma a necessidade de rever conceitos e proceder de acordo com a nova era.

GAGARIN



O signo *Gagarin*, sobrenome russo, quer dizer "pato selvagem" e vem a ser tanto a chave para a compreensão do texto poético-visual, quanto do entendimento da nova época.

Existe, à primeira vista, uma equivalência entre o artefato literário e uma configuração astrológica semelhante a alguns "mapas" da milenar ciência. Entretanto, apesar de algumas semelhanças aflora uma enorme diferença: a "visão do futuro" se abre pela perspectiva espacial, por estar perto dos planetas, por ver a "terra azul" com outros olhos.

Todos os signos da parte, superior: AVE; BELA; AVE; AVE BÉLICA, BELONAVE remetem ao veículo espacial militar. BELO BELO mantém, sem dúvida, mantém forte intertextualidade com a conhecida passagem de Manuel Bandeira: `Belo, Belo tenho tudo quanto quero`. Além disso, o próprio livro do poeta pernambucano tem o mesmo título do poema referido e da expressão citada por Cassiano. A partir daí entende-se o significado de ASTRONAVE – UMA BELA NAVE. O signo AVE é o suporte sonoro e semântico de todas as comparações e conotações.

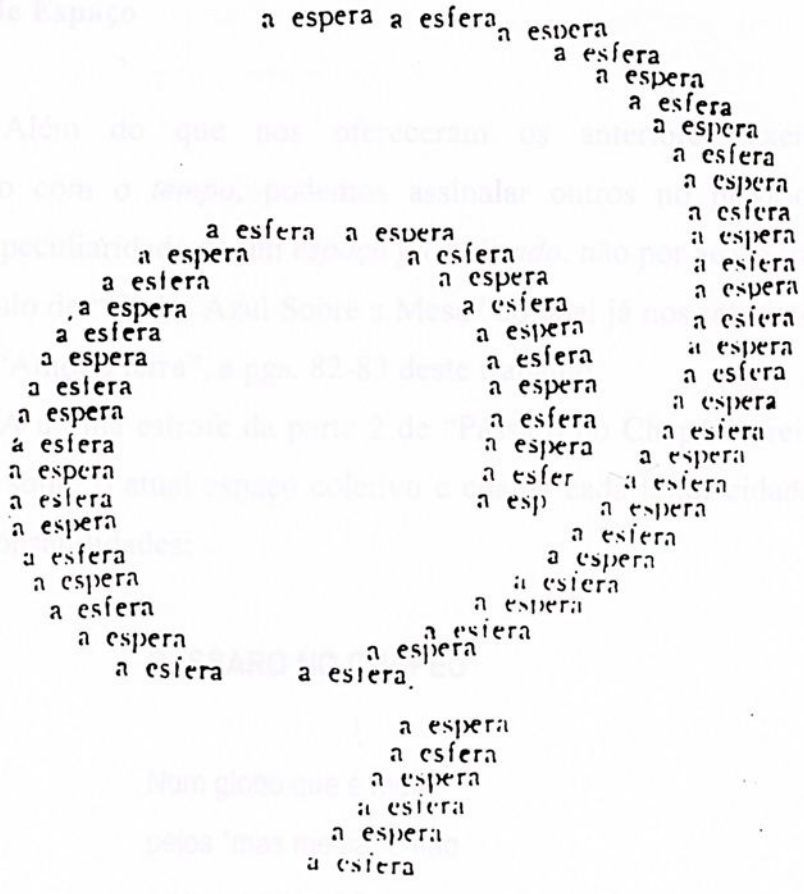
O *linossigno* de baixo: "os que vão nascer te saúdam" contrapõe-se ao destino marcado, arbitrário, implacável e imutável, condensado na frase latina: "Ave Caesar, morituris vos salutant" ("Ave César os que irão morrer vos saúdam").

Retomamos, de forma circular, como indicam a diagramação e o "horóscopo" ao signo central: PATO SELVAGEM (ou GAGARIN), prenúncio de um novo tempo, onde o futuro, embora indefinido, se descortina neste instante do presente, repleto de possibilidades. Por isso o astronauta russo, representante de toda a humanidade recebe justa homenagem AVE = SALVE, plena de vida e alegria por sua vitória (por todos nós e cada homem em particular) ao romper os limites terrenos e descerrar amplos horizontes num novo tempo, recém-inaugurado.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Antes disto a predeterminação temporal significa repetição, rotina e talvez angústia, apesar da beleza e síntese do poema vanguardista, de forte apelo visual e de forte dinamismo interior denominado "Translação". Apenas duas palavras: a esfera – a espera, em seqüência interminável, seguindo o movimento homônimo da Terra acompanhando o sol estabelecem tal relação poético-imagístico-existencial:

TRANSLAÇÃO


a espera a esfera
a esfera a espera
a espera a esfera
a esfera a espera
a espera a esfera
a esfera a espera

poesia ou qualquer forma de literatura vigorosa e original sempre é melhor que a crítica, mesmo a mais atenta ou erudita.

Da maneira idêntica à *unidade de tempo*, as *unidades de espaço* e de *ação*, indispensáveis à tragédia bem constituída, encontram-se bem definidas e entrelaçadas (pelas próprias circunstâncias do mundo denominado "moderno") no poema de vanguarda considerado. Evidentemente não se trata de uma orientação definida pelos cânones da Poética Antiga ou da Retórica dos clássicos, ocorre uma justaposição inusitada e característica da atualidade, motivada pelas premências do homem atual, capacitadas e reelaboradas através da sensibilidade do poeta.

Unidade de Espaço

Além do que nos ofereceram os anteriores exemplos, na interligação com o *tempo*, podemos assinalar outros no próprio livro ao rastrear as peculiaridade de um *espaço globalizado*, não por acaso transparente desde o título de "Globo Azul Sobre a Mesa" ao qual já nos referimos na p. , e também "Amor à terra", à pgs. 82-83 deste trabalho.

A última estrofe da parte 2 de "Pássaro no Chapéu" reitera o que afirmamos sobre o atual espaço coletivo e chama cada leitor-cidadão às suas novas responsabilidades:

PÁSSARO NO CHAPÉU

Num globo que é meu
pelos "mas media" e não
é meu, porque não,
entre
a precisão da máquina

e a minha precisão;

entre duas palavras iguais
a precisão e a precisão
como ser neutro,
um pássaro pousado na aba
do chapéu, mãos no bolso?

"As 7 cidades" onde o sufixo equivalente a *urbe* não é mera rima monótona ou casual, em seu conjunto número algo cabalístico (e irônico ao mesmo tempo) reafirma a imperiosa unidade de todos os lugares imposta por uma linguagem "universal", porém mecânica, repetitiva, reforçada pelo movimento de rotação, um *leit-motif*.

AS 7 CIDADES

7 rotações:
7 cidades

fero/cidade
selva/cidade
dupli/cidade
menda/cidade
fuga/cidade
rapa/cidade
vora/cidade

a cada rotação
uma cidade

fuga/cidade
rapa/cidade
vora/cidade

a cada rotação
uma cidade
que a máquina
de combinar
palavras
forma
entrosamento
de sílabas
desgarradas
com a palavra
cidade
lua cheia ôca
cuspindo vogais
e fonemas
sobre a super-
fície
da mesa.

Algum dia
uma última ro-
tação desespe-

BIBLIOTECA
T. 1470/06

perada extrema
e quem sabe?
a cidade
de todos.
meu poema
(*Op. cit.*, p. 25)

O desencanto permanente *amplifica* o vigor dos três últimos linossignos, nos quais irrompe a esperança por meio da revitalização do sentimento humano e da palavra – *através da poesia*. Existe, portanto uma tênue possibilidade de reencontrar outro *locus amoenus*, retornar ao convívio politizado, civilizado, urbano.

Em "Plebiscito" o eu lírico verdadeiramente existencialista, porta-voz da humanidade, atento aos problemas e carências do aqui e agora, recusa outra dimensão em lugar da tênue, realidade imediata, desafio coletivo. Não lhe interessam benesses maravilhosas num futuro étereo, incerto:

Que adianta o céu de todos
se a terra não?
(Idem, p. 27)

Contrapondo, igualmente, o milenar mistério do número sete à completa falta de visão dos dirigentes atuais, *Jeremias sem-chorar* inclui, de modo sarcástico, "Os 7 cegos da Babilônia". Esta localidade enigmática na Bíblia e na História ressurge em nosso mundo contemporâneo com freqüência na mídia, sobretudo após as duas guerras norte-americanas contra o Iraque, a última por motivos até hoje inexplicáveis. Sabemos que o país árabe, rico em petróleo e de cultura islâmica muito distinta dos parâmetros ocidentais, abriga ruínas de antigas civilizações mesopotâmicas, incluindo a babilônica. Quem acompanha as notícias dessas batalhas desiguais através da TV, da Internet,

dos jornais e revistas, logo associa o texto poético a uma certa capacidade de vaticínio, com a conclusão de que a quantidade de "cegos" ultrapassa em muito o número simbólico e estes se encontram em várias localidades no mundo globalizado, no qual "Babilônia" expressa ainda a idéia de "confusão" mental, estratégica ou ideológica.

OS 7 CEGOS DA BABILÔNIA

1

O que se esconde atrás do espelho.
Pés sujos
de guerra
e terra.

2

O que, atacado de cordeirosismo
não vê
o abismo.

3

O que não ouve
a flauta em que Pã anuncia
a manhã
de todos.

4

O que imagina entrar no céu,
as mãos no bolso, um pássaro bobo
na aba

do chapéu.

5
O que ouviu a sereia da facilidade
automática.

6
O que está junto de seu irmão
mas separado por um olho
de vidro.

7
O que esqueceu Deus e as crianças
em seu jogo
com fogo.

Numa conclusão atípica no conjunto da poesia ricardiana o último bloco de linossignos ressalta positivamente a falta de relação com o divino como uma das causas de fracasso humano. Poder-se-ia pensar mesmo numa argumentação apenas retórica, porém a ambigüidade predominante permite abertura para outra consideração a respeito do Criador em si, longe da hipocrisia religiosa de grande parte dos que se dizem crentes, em suas mais diversas denominações.

Um poema brevíssimo, certamente relacionado ao diálogo fecundo entre Cassiano Ricardo e a Poesia Concreta, além de lembrar em sua semântica e poder de síntese o "Mar azul", de Ferreira Gullar, na época também fascinado com as propostas dos irmãos Campos e Décio Pignatari,

generaliza a idéia de espaço/ser humano, destino ou até mesmo a uma vala comum.

POSIÇÕES DO CORPO

Sob o azul
sobre o azul
subazul
subsol
subsolo.

O objeto poético, amplamente moderno pelo poder de sugerir múltiplas possibilidades através de sua construção propositalmente concisa e de sua sintaxe visual, termina de um modo retórico, numa conclusão inequívoca sobre o final de toda pessoa, acompanhando o ceticismo do *Eclasiastes* ou a competitiva amoralidae do belo filme *Barry Lindon*, de Steven Spielberg.

Uma série denominada *Tigre na rua*, dedicada, com propriedade a Guimarães Rosa expõe as vicissitudes do animal na cidade grande. Apesar de sua beleza vem a ser morto, da mesma maneira que uma enigmática raposa, *leit-motif* de *Ninho de cobras*, romance de Lêdo Ivo, termina morta a pauladas por homens insensíveis. Os referidos animais contrapõem a liberdade e o vigor da natureza à decadência urbana, na qual o próprio homem não tem mais lugar. A metade final do segundo bloco de "Salto no Asfalto" resume o drama desse cruel antagonismo:

Tigre morto, a fuzil
por um guarda (in)civil.
A grama que havia
passado a ser relva
Volta a ser grama

A relva
volta a ser selva.
Selva construída com
postes de Light
e relva
S(r)elva)
Selvacidade.

O linossigno entre parêntesis expressa um jogo de letras próprio da vanguarda e cultivado por Cummings, (poeta muito apreciado por Cassiano Ricardo), especialmente em seus 40 POEM(AS), traduzidos por Augusto de Campos, para a Editora Brasiliense em 1986.

O bloco final, além disso, corrobora nossa afirmativa sobre a degradação do ser humano.

3
a palavra "bicho"
entre begônia e "lixo"
(em meu dicionário)
define, agora,
muito mais um homem
que um bicho.

Para expressar o pensamento com clareza há o emprego do pleonasmo ou mesmo da redundância, se considerada com maior rigor. De qualquer modo, a passagem mantém evidente intertextualidade com o conhecido poema de Manuel Bandeira, chocante em período bem anterior, na vigência do Modernismo:

O BICHO

Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,
Não era um gato
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem
(Manuel Bandeira – *Estrela da vida inteira*, p. 196)

A tônica do conjunto dedicada ao felino outrora feroz e agora inanimado, permanece a mesma em "Ilusão de Ótica" e na "Ode ao Tigre Morto" no qual os dois últimos blocos reiteram a unidade do espaço global, com a conseqüente ruptura com a natureza:

Tigre morto, vítima
da ferocidade dos homens
numa hora em que a rua já é
estar na lua.
Inversão brusca de papéis
Entre a cidade e a selva
da África.

Um tigre morto assim, não
apenas na rua, mas na esquina
da rua com a lua.
Morto assim, a fuzil, pela
cidade grande não apenas
pela cidade grande, mas

Reforça-se a enorme diferença entre o prodígio das conquistas espaciais e a aviltamento da vida cotidiana do homem. Os espaços se fundem num só, contudo esta confluência amplifica o *non sense* da existência diária, maior a cada instante. Em outro plano espacial, o da diagramação do próprio poema, a ruptura, a mudança de página enfatiza a dramaticidade do desfecho:

EPÍLOGO

selvàfricamente

O neologismo tem forte vigor metafórico. Além de sintetizar, numa espécie de "fecho de ouro", toda a intensidade dos antagonismos apontados, ironiza implacavelmente os enganos e as pretensões do europocentrismo e dos avanços tecnológicos do "primeiro mundo", pois remete, de modo inequívoco ao mais esquecido e marginalizado dos continentes.

"Pão & Circo" estabelece outra analogia similar entre o planeta, em permanente rotação, e um espetáculo itinerante, ambos unidos pela sobrevivência difícil e precária de seus "atores". Bastam-nos os dois primeiros blocos para evidenciar a busca de um equilíbrio cada vez mais difícil.

Uma rosa-dos-ventos, vesga
E eu circulo entre uma nesga
de chão e outra de céu
Num circo.

Meu pai me fez presente
de uma esfera
A que faço rolar sob os pés
Num circo.

Aliás, Chaplin também satirizou o globo terrestre transformado em mero brinquedo infantil, ou seja, numa enorme bola manipulada por Hitler, ou um sósia cinematográfico, na conhecida comédia "O grande ditador".

O final do segundo bloco exprime um momento bem doloroso, ou seja o patético em sua acepção mais apropriada:

Nas horas difíceis a música
se cala.
Num jogo de metais repentinos
e instrumentos de sôpro.
E por que cada queda
que sofro,
é uma festa para os meninos.

Ou seja, não existe mais a mínima esperança, pois o planeta globalizado aniquila qualquer sensibilidade, inclusive a infantil, na qual a maldade emerge precocemente. O final demonstra a perda de antigas mitologias e a sensação de vazio nesse mundo unificado mas despojado de antigas fantasias.

4

Aumentam no céu as estrelas ...

Estrelas?

Nem Circe poderá iludir-se.

Desapareceu a magia encantatória dos clássicos, desvaneceram-se as feiticeiras, os magos, os heróis indomáveis.

Contudo, de um modo ou de outro, o espetáculo continua, sem graça e quase sem vida.

"João sem terra" através de reiterados jogos de palavras, expõe a desventura existencial e as injustiças sofridas pelos marginalizados. Apesar de abusar de recursos poéticos algo duvidosos e repetitivos o poema assume como grande parte de *Jeremias sem-chorar*, uma perspectiva política, um protesto social.

Terminaremos as nossas considerações sobre a renovada *unidade de espaço*, promovida pela tecnologia na "aldeia globalizada" de Mc Luhan com alguns blocos de "Mesa Redonda", a qual se realiza na Ilha de Marajó, transformada agora em centro das atenções internacionais, como qualquer localidade escolhida para o mesmo fim.

MESA - REDONDA

O repórter
Máquina de televisão
posta na órbita da Terra
e na do nosso ôlho.
Sobre a Ilha de Marajó
Imóvel estrela.
Maior que a estrela da manhã

Como no poema, mas só agora,
Ó amigo tevefã
Vais ouvi-la e entendê-la.

Há uma evidente intertextualidade com o delicado poema de Bandeira denominado igualmente "A Estela da Manhã". Contudo o "maravilhoso" aqui soa como zombaria ao empregar a rima *tevefã*, um neologismo humorístico e desengonçado.

.....
.....

O geográfo

América, Europa, Ásia, África
Oceânia, numa mesma festa,
sobre a Ilha de Marajó.
A geografia com um olho só,
na testa.

A outrora respeitada mitologia banaliza-se na comprensação desabonadora com o cíclope, gigante de "um olho só, na testa" e por isto mesmo vulnerável apesar de sua força descomunal, mas aparente. A confluência de todos os continentes em uma única ilha (também descomunal) exibe-se de modo ambíguo, no qual convivem o fantástico e o irrelevante, por já se haver desgastado rapidamente. A "novidade" se esgota logo, o espaço único em não provoca emoções especiais, por ser, vista através de um viés "vesgo" (conforme se afirmava em outro poema do livro).



Só as diferentes perspectivas poderiam iluminar, enriquecer (quase sempre em tom ambivalente) este espaço universal.

Jeremias:

Deus vestido de azul-rei.
(não mais o azul rei cego)
Poderá ver, perplexo,
Sobre a ilha de Marajó
Sua própria obra
Entre a corça e o búfalo
Entre a maçã e a cobra.

Apesar de toda a sua ambigüidade, a nova convergência mundial, assim como satirizara a frágil verdade de antigas crenças mitológicas, procede do mesmo modo, iconoclasta, com relação às "verdades" bíblicas. A 'verdade" deste Jeremias paródico e distante da religião restringe-se ao que vê (e nisto suplanta o apóstolo Tomé) e sua divindade, "humana, demasiado humana", está ao mesmo nível de suas "criaturas", suas reações, emocionais e muito longe da onipotência, segundo o simulacro de profeta, lembram o intrincado relacionamento dos antigos deuses gregos com os homens e mulheres merecedores de sua atenção olímpica. A religião parece mais algo teatral e fingido, já insuficiente para resolver a vida do homem contemporâneo, quer em suas frustrações e temores, quer em suas conquistas e tênues esperanças.

O poeta

Só assim, ó polinésia
que eu apenas imagino, ama-

Num tom de ambigüidade e ironia, atribui-se a um poeta bem convencional um amor e uma sensualidade virtuais por uma certa musa distante no espaço e simultânea no tempo. Este tipo de telecontacto inusitado na época tornou-se corriqueiro em nossos dias, sendo mais uma prova da perspicácia ricardiana.

O astronauta

Marav´ilha
Marajó, ilha
Onde mais bonito poema
Marajoara?

A visão distanciada e mais sensível do astronauta, verdadeiro herói e artista dos novos tempos mostra-se mais criativa, com recursos de uma sintética poesia vanguardista. Cavaleiro da nova ordem espacial, companheiro de Gagarin, admirado com a "Terra Azul" emprega linguagem revitalizada, enxerga a beleza antes obscurecida, proporciona o sentido final, recriado, do espaço globalizado e compartilhado por toda a humanidade, da qual passa a ser porta-voz. O homem e a poesia se reinventam em metáfora ousada: Maravilha.

Unidade de ação

Interligada às unidades anteriores, une todos os acontecimentos num mesmo foco, através do lúcido olhar de Jeremias. Ao contrario do herói de Curzio Malaparte no romance *Kaput*, nosso protagonista não se fixa no próprio olho de vidro, insensível, sáfaro, sem lágrimas nem vida, não se identifica, portanto com o comandante nazista do escritor italiano. Seu olho

"normal" funciona à maneira de uma câmara superpotente e sempre conectada aos fatos, sobretudo aos mais relevantes e universais. É um mundo dominado pela visão, pela televisão em todas as suas modalidades, no qual o ser humano procura readaptar-se, reentender-se e trazer novas mensagens "aos homens de boa vontade". Ressaltamos ter sido a única "unidade" claramente definida por Aristóteles.

"Os 7 cegos da Babilônia", do qual tratamos em passagem anterior são antagônicos ao olhar obrigatório, atento e político (em sentido amplo) de Jeremias. Ao referido poema, auge do alheiamento e obscuridade, contrapõe-se o brilho bastante sarcástico, mas ainda com alguns laivos de ambígua esperança, notados em "Setestrelo", no qual o olhar de Jeremias, modificado pelas inversões tecnológicas (talvez sob o poder encantatório de alguma Circe cibernética) percorre todo o planeta, numa espécie de crítica auto-elaboração.

SETESTRELO

1

Minhas 7 razões
Para que eu não chore
7 anti Samaritanas
trazem as suas bilhas
ao ombro
mas me negam água
aos olhos.

A inversão de valores, permanente, desfaz qualquer tradição, elimina "toda esperança", igualando-se ao aviso de entrada no inferno dantesco. Nenhum lenitivo religioso, mitiga a sede ou permite o consolo do pranto.

A inversão de valores, permanente, desfaz qualquer tradição, elimina "toda esperança", igualando-se ao aviso de entrada no inferno dantesco. Nenhum lenitivo religioso, mitiga a sede ou permite o consolo do pranto.

7, os seus nomes:
Íris, Francine, Auta,
Susta, Hidra, Iara,
Ígma.
7 flôres de cacto, 7
donas dos olhos.
que o demônio me deu.

7 anjos de pedra 7
figuras recortadas
em rosa-camafeu
7 bacantes rindo-se
de Orfeu.

O "eu lírico" nomeia suas sete figuras femininas persecutórias, de uma recém-criada mitologia contemporânea. O número **sete** (seria relacionado à **perfeição** divina não apenas na Bíblia, mas também em outras culturas milenares) sofre, do mesmo modo que valores, tradições e outros símbolos, uma **inversão maligna**, disseminada por todo o poema desde o título, enganosamente "poético" e na verdade pervertida pelas circunstâncias.

Íris remete ao olho e a uma dialética entre chorar e não chorar; Francine reúne a modernidade, em um de seus países representativos: a França mais o cinema, a visão fantástica e ilusória da realidade; Auta conota o autismo predominante na "civilização atual"; Susta indica o permanente estado de assombro e inquietude da humanidade e ao mesmo tempo o futuro sempre adido (ou sustado); Hidra remete diretamente à água, rio ou lágrimas, rio de lágrimas, no que se torna equivalente a Iara, homenagem ricardiana à cultura popular brasileira, com mais encanto; Igma, mescla possível de ígneo e magma sugere a propalada destruição pelo fogo, registrada no *Livro do Apocalipse*. O adjetivo **cacto** conota seca aridez e imobilidade. "Donas dos olhos que o demônio me deu explicitam o domínio do mal sobre o planeta e o poeta. Não nos diz a Bíblia ao referir ao Senhor do Mal: "Aí vem o príncipe deste mundo?"

O peso insuportável dos "7 anjos de pedra" suaviza-se pela irônica e ambígua referência às 7 figuras recortadas em rosa-camafeu. Finalmente "7 bacantes rindo-se de Orfeu" indica a vitória da sensualidade, embriaguez, prazer desenfreado sobre o amor lírico e abnegado de Orfeu. Em outras palavras questiona-se a impotência momentânea da arte, seja poesia, música, ou vivência interior neste quadro de horror e desespero, desesperança.

O bloco 2 reitera, reforça retoricamente a imposição imperativa de ver grandes catástrofes sem o lenitivo do pranto, sob a violência repressiva dos governos despóticos.

"Sem Chorar" impõe-se como refrão à memória auditiva e como um *leit-motif* no texto e em todo o livro.

2
Em razão das 7
tenho que percorrer
o mundo, e tudo ver,

sem chorar.
e porque são 7
tenho que assistir
à destruição nuclear
sem chorar
E como das 7
nenhuma me promete
outro estar
terei eu que estar
- obrigatoriamente-
encantado,
sem chorar
Terei eu que ser
cuspido, esbofeteado
na rua, no comício,
sob o signo do número
7
sem chorar.

No bloco 3 há uma enumeração ordenada de várias circunstâncias de arbitrariedade e antagonismo, sempre reforçadas pelo inesquecível refrão: "atravessar a cerca ferpada onde o sol se divide em dois" (referência ao Muro de Berlim; "presenciar ao ódio antinegro, em Alabama" e "ao enterro de Jackson" (referência à violência encapuzada da Klu-Klux-Kan e do freqüente assassinato de ativistas afro-americanos, etc. Tão grande impacto imposto pela maldade impede até mesmo qualquer fruição estética: não obstante todas / as coisas belas / e até por causa delas / sem chorar.

Seguem-se outras situações, no presente: Terei que testemunhar / o suicídio em fogo / dos bonzos budistas / em Vietnã, no pagode / de Tu Dã, ou a analogia entre uma situação passada (bíblica) repetida exaustivamente no

As populações gritam
por justiça.
Ouço-lhe os uivos.
Levo a minha flâmula
a negros e ruivos
sem chorar.

O "eu lírico" – que tudo vê – não se omite: se identifica, sofre, compartilha a solidariedade com todos os oprimidos, **sem acepção de pessoas** (conforme determinava a Bíblica, hoje relegada, excluída). Há uma participação política evidente, irrestrita, embora apartidária.

A terceira parte reforça, num procedimento retórico, as conhecidas "razões para não chorar".

O último bloco restabelece frágeis esperanças em meio a jogos lúdicos infantis e enigmas de novas esfinges, após todas as recentes mudanças no panorama universal unificado:

5

Ao cabo do percurso
terei que dançar de
urso
sem chorar
Terei que decifrar
o ideograma
chinês
sem chorar.

terei que dançar de
urso
sem chorar
Terei que decifrar
o ideograma
chinês
sem chorar.

De início entre o prazer e a ambivalência da brincadeira pueril (na qual poderíamos perceber antecipadamente o desfecho dessa "viagem global", se pensarmos na **sugestão orientada** proposta por Roland Barthes), o poema termina com outra questão equivalente a um verdadeiro vaticínio sobre o crescimento econômico e do poderio chinês desde a publicação do livro até nossos dias.

Há um só mundo no qual o moderno Jeremias passeia com seu olho de teleobjetiva, quase impotente, porém fraternal e humano. Se não pode compartilhar o pão ou o abraço, compartilha as palavras ou a poesia, o bem que lhe resta.

"Gramática Visual" traz outros subsídios para a questão focalizada, recolocando algum aspectos já considerados e acrescentando outros. Para atermos ao vínculo unidade de espaço e de ação centrada no olhar, reproduziremos somente a última passagem:

(3º exercício)

Meus olhos
meus dons hemisférios

um me desorienta

o outro me ocidenta.

Não se faz necessário alongar-se sobre a oposição desorienta/ocidenta, síntese irônica de uma pretensa superioridade dos países nórdicos, sejam europeus ou anglo-americanos.

No primeiro bloco de "O homem rã" ainda sob a dicotomia espaço universal – olhar globalizante, o "eu lírico" resolve, aprofundado-se no mau (manancial enorme de água), onde consegue derramar algumas lágrimas, numa atitude redundante, mas enfim reconfortante.

1

Homem rã, palmípede
com o meu tubo de respiração
repentina
desci pela porta do espelho
ao Índico, ao Mar da China,
ao Mar Vermelho.

Não ia buscar um troféu.
Nem procurar o anel da rainha
na treva sub-marinha.

Fui só chorar, que o mar ensina
a forma elementar
de bem chorar, ou, pelo menos,
de chorar mais a fundo.

No interior desse primeiro bloco de linossignos estabelecem-se outras dicotomias terra/água, mar atemporal / cidade contemporânea. Embora o oceano haja passado igualmente pelo processo de globalização (conforme observamos no início, através da interligação dos diversos mares), talvez por ser a fonte da vida, ainda proporciona uma certa proteção, acolhida natural, de acesso mais difícil, ao homem que o procura.

O filho da cidade mecânica
já não chora
A física industrial lhe seca
a lágrima.

Remédio, ir chorar onde está
a origem das casas
Onde esta o sal, água
dos meus olhos.

Sal equivale aqui, simbolicamente a graça, impossível de achar em outros ambientes. Tal correlação reafirma-se no último linossigno desse bloco, isolado dos antecedentes, singular, portanto, expressão de algo humano residual na era das máquinas.

Chorar- necessidade bíblica
(J. s. ch, p. 79)

Contudo, na página seguinte, algumas passagens da Segunda parte demonstram que qualquer esperança se desvanece. O mar também se encontra descaracterizado, alterado pela invasão da guerra naval. Tálassos converte-se em Tánatos, isto pode reassumir-se no último bloco.

Chorando como somente o mar
Sabe chorar, o mar que é náufrago.
Que guarda, em seu cemitério,
O I-13, o S-26, o R-12,
o "Truculent",
o "Sibylle",
o "Thesher".
E – náufrago – enraiverdecido
desmaia na praia.
E – náufrago – muita vez engole
as naus e joga o náufrago
aos corvos, na praia.

Esta curiosa antropormorfização do mar, também náufrago, enraiverdecido (um neologismo e uma hiperpoética metáfora com um transfundo hiperbólico), contrária e destruidora, anula por inteiro a sobrevivência do homem, náufrago aquático, impotente diante do imenso náufrago transtornado pela insensatez bélica.

Além dos poemas lidos "didaticamente" para uma aproximação, num poema de vanguarda (assim consideramos *Jeremias sem-chorar* em sua totalidade), das três unidades do drama "clássico" outros exemplos poderiam corrobar tal hipótese. Cremos, contudo, segundo a nossa maneira de ler a poesia, mais pela sugestão que pela exaustão, ser suficiente a amostragem proporcionada.

Após estas primeiras aproximações com a Poética Antiga, voltamos a buscar subsídios na *Arte poética* de Aristóteles. Considerado a profusão de substratos trágicos em *Jeremias sem-chorar*, embora não se trate de uma tragédia "*tout court*" por sua moderna ambigüidade e construção poética vanguardista, há uma observação aristotélica, corroborada por outro

contemporâneo grego, que explica a propriedade com que Cassiano escolheu o gênero de composição e algumas implicações dramáticas:

> Notar-se-a, finalmente, depois de uma comparação entre a tragédia e a poesia épica, Aristóteles dá preferência à tragédia. Ninguém pode esquecer tampouco a célebre fórmula, mais formosa que exata, na boca de um sábio contemporâneo de Tucídides: "a poesia é mais filosófica e mais verdadeira que a história, pois exprime o universal, ao passo que a história exprime o particular." (*op. cit., Introd.*, p. 255).

Concordamos com Aristóteles e o "contemporâneo de Tucídides", confirmando o conceito válido para a poesia ricardiana e *Jeremias sem-chorar*, especialmente, e não com A. Pinto de Carvalho, tradutor da edição utilizada, quando este ironiza a "fama" da referida frase.

Quando Aristóteles fala *Da Tragédia e de suas diferente as partes* tem uma definição tradicional, válida, com as diferenças de contexto cultural para a ordenação estrutural do poema vanguardista de Cassiano Ricardo:

> 2. A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o temor, tem por efeito obter a purgação. (*Op. cit.*, p. 271)

Ora o poema esfero-rolante corresponde a estas características no sentido de que se compõe de textos relativamente autônomos (partes), nos quais predominam situações dramáticas (mesmo através de alguns relatos) e a

presença dos *dramatis personae*: Jeremias, Safiro (o autômato) as 7 Anti Samaritanas: Iris, Igma, Auta, Susta, Hidra, Francine, Iara, os 4 Reis do Baraldo e Circe. Esta revelação encerra o livro de poesia; deliberadamente é a última página, nº 160. No intercâmbio da literatura contemporânea o leitor recebe o apelo de **participar** e compreender, as explicações (quando existem) vêm a ser posteriores à primeira leitura.

Há outras definições condizentes:

> 3. Entende por "um estilo formado agradável" o que reúne ritmo, harmonia e canto.

A poesia em questão agrega os três elementos. "Canto" pode ser tomado no sentido de **composição artística** repleta de sonoridade ou até mesmo em sentido estrito, uma vez que o Teatro Experimental da Universidade Estadual da Guanabara (URRJ) mostrou o espetáculo Pássaro no Chapéu, baseado em apresentação dramática de poemas musicados, escolhidos entre os mais adequados de *Jeremias sem-chorar*. O grupo apresentou-se na **II Semana Cassiano Ricardo**, em São José dos Campos, em 1968, com grande sucesso.

> 4. Entendo por "separação das formas" o fato de estas partes serem, umas manifestas só pelo metro, e outras, só contrário, pelo canto. (*Id., ibid.*)

Já expusemos os esclarecimentos sobre esta parte da definição.

> 5. Como é pela ação que as personagens produzem a imitação, daí resulta necessariamente que uma parte da tragédia consiste no belo espetáculo oferecido aos olhos, vêm, em seguida, a música e, enfim a alocução.

Salientamos que *Jeremias* não vem a ser um poema dramático idêntico à tragédia in *totum*: com ela mantém vínculos, semelhanças acentuadas em alguns aspectos, porém não corresponde (nem poderia) plenamente a todos os requisitos.

> 6. Por estes meios se obtém a imitação. Por elocução entendo a composição métrica e por melopéia (canto) a força expressiva musical evidente pra todos (*Id., ibid.*).

Pela **categoria** bem determinada por Ezra Pound, no *ABC da literatura*, *Jeremias sem-chorar* a princípio seria uma **logopéia**, contudo sua fina elaboração poética rítmica, sonora (e visual) o inclui facilmente também, na **melopéia**. A "imitação" não tem o sentido primigênio, mas em alguns momentos do livro torna-se mais expressiva e "realista" que a realidade estrita.

Deixemos de reproduzir alguns argumentos aristotélicos para restringir-nos aos essenciais para a nossa leitura, sem forçar uma "igualdade" todo o tempo, pois isto não seria apropriado.

> 8. A imitação de uma ação é o mito (fábula); chamo fábula à combinação dos atos, chamo caráter (ou costumes) o que nos permite qualificar as personagens que agem, enfim o pensamento é tudo o que nas palavras pronunciadas expõe o que quer que seja ou exprime uma sentença.

À sua maneira, empregando muitas vezes a paródia, Cassiano Ricardo constitui um "mito moderno" correspondente a este enunciado aristotélico, mas dentro de seu âmbito histórico. Poetas e autores do

modernismo brasileiro criaram e recriaram seus novos mitos: Mário de Andrade em *Macunaíma*, Raul Bopp em *Cabra Norato*, o próprio Cassiano em *João Torto e a fábula*, sem falar nos novíssimos mitos inventados ou reinventados por Jorge Luis Borges: *Zoología fantástica*, depois intitulado *El libro de los seres imaginários*, Julio Cortázar em *Los Reyes* ou ainda no ousado *Histórias de cronopios y de famas* etc.

Enfim, há que se aprofundar mais nos vínculos indissolúveis entre a modernidade ou a "novidade" e o arcabouço impreterível dos clássicos greco-latinos.

Retornando à *Arte Poética*:

12. A parte mais importante é a da organização dos fatos, pois a tragédia é a imitação não de homens, mas de ações da vida, da felicidade e da infelicidade (pois a infelicidade resulta também da atividade), sendo o fim que se pretende alcançar o resultado de uma certa maneira de agir, e não de uma maneira de ser. Os caracteres permitem qualificar o homem, mas é de sua ação que depende sua infelicidade ou felicidade.

Com efeito, "a organização dos fatos", embora diferente da época dos clássicos continua a ser fundamental. Embora mais difícil pela multiplicação dos acontecimentos, das notícias, dos meios de comunicação, dos conflitos etc, exige do poeta ou do artista enorme capacidade de síntese e uma jamais imaginada habilidade na crítica e seleção de material/recursos construtivos. Os grandes autores contemporâneos: Cervantes (moderno *avant la lettre*), Joyce, Poe, Cortázar, Borges, Lorca, para citar alguns ao acaso, nunca retiraram seus olhos (e seu processo criativo) da antiguidade greco-latina ou da tradição (na qual tem grande peso os séculos de literaturas européias). Quanto à ação, embora se realize com a urgência e a angústia da era atual, vimos ser um elemento estrutural básico em *Jeremias sem-chorar*.

unesp

Voltemos a eludir algumas passagens da Arte Poética e a reproduzir as mais condizentes ao nosso propósito.

21. A tragédia consiste, pois, na imitação de uma ação e é sobretudo por meio da ação que ela imita os personagens que agem.

Praticamente é uma reiteração da passagem anterior. Não podemos nos esquecer da transmissão originalmente oral da filosofia entre os gregos e do caráter didático de algumas recapitulações.

22. Em terceiro lugar vem o pensamento, isto é, a arte de encontrar a expressão do conteúdo do assunto e do que lhe convém, na eloqüência esta é a missão da política e da retórica.

Cassiano Ricardo procurou sempre a clareza de pensamento, chegando algumas vezes à redundância. No entanto, um *Jeremia sem-chorar*, uma de suas criações mais felizes e bem elaboradas, consegue expressar-se numa linguagem poética atual, rica em seus múltiplos aspectos e recursos "técnicos", vigorosa, pessoal e adequada ao objeto. Embora não se fundamente nos princípios da Retórica e Política dos antigos tratados, sem dúvida reitera a importância dessas disciplinas na prática, sempre como um tributo à cultura humanista.

Havíamos tratado da **unidade de ação** a partir do próprio livro focalizado e da comparação com outras publicações vanguardistas do autor.

Sobre o capítulo IV da *Arte Poética*, denominado *História e Poesia*, preferimos abster-nos da considerações aristotélicas, dadas as freqüentes interpretações desses ramos do conhecimento e da arte em todas as épocas e porque a leitura dos poemas selecionados já os envolve, permanentemente, no poliédrico mundo atual.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O Capítulo X do estudo aristotélico estabelece a diferença entre **Ação simples e ação complexa**:

> Das fábulas, umas são simples, outras complexas, pois evidentemente são assim as ações, de que as fábulas são a imitação. 2. Chamo ação simples aquela cujo desenvolvimento, como definimos permanece uno e contínuo e na qual a semelhança não resulta num de peripécia, nem de reconhecimento; 3. e ação complexa aquela onde a mudança de fortuna resulta de reconhecimento ou de peripécias ou de ambos os meios. (*Op. cit.*, p. 281)

Sem nenhuma dúvida, *Jeremias* e seus acompanhantes "dramáticos" participam de uma ação complexa, dependente de muitas peripécias e transformações, culminando no auto-reconhecimento final do protagonista, que após tantos conflitos e desencontros revê sua nova identidade, mesmo no âmbito cibernético ou mecânico, no retorno consciente à "própria infância".

Finaliza Aristóteles:

> 4. Estes meios devem estar ligados às própria tessitura da fábula, de maneira que pareçam resultar, necessária ou verossilmente, dos fatos anteriores, pois é grande a diferença entre acontecimentos sobrevindos por causa de tais outros, ou simplesmente depois de tais outros (*Id., ibid.*).

Evidentemente, a verossimilhança, inquebrantável grilhão literário através de séculos, não constitui mais uma preocupação dos autores modernos, contudo o desfecho de *Jeremias sem-chorar*, corresponde, apesar da ambigüidade predominante no poema e de seu desenvolvimento, nem sempre linear, à causalidade aristotélica. Esta confere ao livro um final aceitável e relativamente simples, surpreendente até.

O capítulo seguinte, ou seja XI, trata dos **Elementos da ação complexa: peripécias, reconhecimentos, acontecimento patético ou catástrofe**. Trataremos, de modo diferente de alguns desses elementos, por exemplo o **acontecimento patético** ou a catástrofe, freqüentemente presentes ou sugeridos na poesia de vanguarda elaborada por Cassiano Ricardo, sobretudo em: *João Torto e a fábula*, *A montanha russa* e no próprio *Jeremias sem-chorar*. Não estabelecemos uma comparação direta com os preceitos aristotélicos, nem pretendemos retomar tal possibilidade.

Não iremos tratar, em termos aristotélicos, do capítulo XIV, Dos diversos meios de produzir o temor e a compaixão, mas temos a certeza, provavelmente compartilhada pelo atento leitor de que seus princípios foram conhecidos e aplicados não apenas por Cassiano, mas por outros modernistas tributários da tradição: Menotti del Picchia, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima, Vinicius de Moraes, entre outros.

No capítulo XVIII, Aristóteles trata de **nó** e **desenlace**, conceitos aplicáveis a *Jeremias sem-chorar*.

Neste caso o nó consiste em fatos inerentes ao assunto, ou seja os problemas complexos de um mundo unificado e infeliz, dir-se-ia hoje, "globalizado", até chegar quase abruptamente a um desenlace feérico. Não iremos discorrer sobre outras particularidades, inapropriadas, o coro, por exemplo, nem sobre os capítulos que tratam **da elocução** ou **do poema épico**, das partes da epopéia, dos méritos de Homero, nem dos últimos capítulos sobre o **que é falso**; **De algumas respostas às críticas feitas à poesia**; da **superioridade da tragédia sobre a epopéia**.

Encerramos aqui estas aproximações entre *Jeremias sem-chorar* e algumas definições contidas na Arte Poética, com a certeza de sua viabilidade na referida criação literária e crendo na atuação do leitor crítico, capaz de acompanhar e amplificar as sugestões apresentadas.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Interpretação da Poética de Aristóteles:
alguns subsídios à leitura de *Jeremias sem-chorar*.

O Prof. Alfredo Leme Coelho de Carvalho, autor de muitas obras consistentes sobre literatura e teoria literária, elaborou, cuidadosamente, uma **Interpretação** da Poética aristotélica, com seus próprios comentários e observações, além de criticar alguns dos principais antecessores, explicando seus trabalhos a um público mais amplo.

Não temos a intenção de seguir todos os passos desta coerente releitura. Pretendemos apenas salientar algumas passagens enriquecedoras de nossa visão da poética de Cassiano Ricardo em *Jeremias sem-chorar*.

Ressaltamos, por exemplo, um parágrafo esclarecedor:

> Aristóteles refere inicialmente as artes que se manifestam pelo arranjo das palavras ou pelas notas musicais, incluindo, de um lado a poesia épica, a tragédia e a comédia, a poesia ditirâmbica, e de outro a aulética, a citarística e a siríngica, ou seja a arte de tocar a flauta de cana, ou de Pã (*op. cit.*, p. 25).

Reiterando a clareza das definições aristotélicas quanto às artes, conforme se manifestam, queremos destacar duas vertentes musicais gregas revitalizadas na literatura contemporânea.

A citarística aparece com relevo na peça *Los Reyes*, de Julio Cortazar, onde se vê o mito de Minotauro pelo avesso. Este vem a ser o senhor das artes e dos sonhos, amigo e protetor dos jovens, felizes em seu obscuro e maravilhoso labirinto. Teseu e Minos revelam-se representantes do *stablishement*, do poder totalitário e arbitrário. Quem ressalta a hospitalidade e o encanto do "senhor da beleza" é exatamente um jovem citarista. Ao cantar a "morte" do mestre, descobre, paradoxalmente que este viverá para sempre, noturno, onírico nos sonhos dos jovens e dos artistas.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Do mesmo modo, em vários momentos da obra vanguardista de Cassiano Ricardo, a "flauta de cana, ou de Pã", ressurge com toda a vitalidade primitiva. Além de ser um *leit-motif* em toda a trajetória cassiana, um *elemento emblemático* do vínculo com a tradição e o primitivo, destaca-se em *João Torto e a fábula*, especialmente no poema "Rosamusa", expoente de antropofagia ritual e, implicitamente em *Jeremias sem-chorar*, no embate entre o canto sufocado dos dias felizes da infância e a angústia quase insolúvel dos dias atuais. Há uma nostalgia dos tempos passados, os remotos da "Frauta de Pã" ou os infantis da "Flauta que me roubaram" ou do "Vizinho que tocava flauta", na época dourada, de um Cassiano menino em São José dos Campos. A penúltima estrofe de *Jeremias sem-chorar* propõe um retorno radical, uma decisiva mudança para o destino da humanidade.

> O mundo poderá ser salvo
> Se o homem desfizer a distância
> Que o separa de sua
> Infância
> (*Jeremias sem-chorar*, p. 155)

Na seqüência, a última frase do parágrafo anterior, exposta pelo prof. Coelho de Carvalho, uma definição clássica das artes evidencia sua modificação na era contemporânea:

> Inclui depois também a dança, a escultura e a pintura. Diz que as artes diferem ente si de três formas: pelo *meio* que é usado, pelos *objetos* que se repuserem e pela *maneira* como esses objetos são imitados (*op. cit.*, p. 25).

Começamos a perceber diferenças marcantes entre as concepções de uma arte bem definida em seus contornos na antiguidade e ordenada de modo diferente, alargando ou apagando limites, enquanto abre uma interação entre distintas modalidades, às vezes com amalgamas antes inadmissíveis entre as três *formas* nomeadas.

Observamos os textos escolhidos pelo intérprete da Poética:

> Quanto ao *meio* pode-se pensar na linha e na cor características da pintura e das esculturas pintadas (somente na linha é claro, se não o forem), na voz, ritmo, linguagem e melodia, simplesmente ou em combinação; por exemplo, na música melodia e ritmo, na dança somente o ritmo, manifestado no movimento corporal. Finalmente Aristósteles observa que algumas formas poéticas combinam ritmo, melodia e verso juntamente, no caso da poesia ditirâmbica e nômica, e separada ou alternamente, na tragédia e na comédia (*id., ibid.*).

Inúmeras obras de vanguarda, no teatro, música, cinema, artes plásticas, poesia e até "performaneces", quase todos os *meios* vêm a ser empregados simultaneamente ou sugeridos. *Jeremias sem-chorar*, em sua concepção de "esfero-rolante" e com suas "dramatis personae" integra-se ao conjunto de realizações inovadoras, antecipando o tão decantado uso da *multimídia*, freqüente nos dias atuais.

> A seguir fala Aristóteles na *maneira* pela qual esses objetos são imitados e exemplifica com as artes da voz ou da palavra: na tragédia pala apresentação direta das personagens em ação e na poesia épica pela narrativa. Convém notar, entretanto, que também nos poemas épicos um personagem pode tomar a palavra, criando-se assim uma

representação direta intercalada ... ... (Coelho de Carvalho, *op. cit.* , p. 25-26)

Em *Jeremias sem-chorar* combinam-se *maneiras* pelas quais os objetos vêm a ser imitados ou representados pela arte da palavra, a qual evoca a voz do protagonista e inúmeras outras, pela apresentação direta das personagens em ação (ou através de relato com um efeito similar) e pela "representação direta intercalada" através da presença alternada, porém recorrente e freqüente do próprio Jeremias.

Seguindo o nosso "guia" de releitura, deixaremos as considerações sobre o objeto para o momento oportuno.

Interessa-nos ressaltar esta consideração do prof. Coelho de Carvalho, apoiada pelo aval de outro teórico:

> É preciso considerar que a linguagem pode ser métrica ou não métrica, sendo peças artísticas também certas formas não-métricas, como os dramas fársicos em prosa de Sófron ou Xenarco e os diálogos imaginários do tradicional Sócrates, isto é, os diálogos de Platão, em que Sócrates é apresentado como protagonista. Aristóteles não costuma citar Platão nominalmente, talvez para dar a suas afirmações um caráter mais objetivo, independente de pessoas, sem prejuízo da enorme estima e respeito que tinha para com seu antigo mestre. Essa estima e respeito foi bem evidenciada por Werner Jaeger (Jaeger, 1955, *passim; apud* Coelho de Carvalho, *op. cit.*, p. 26).

Numa obra de vanguarda, na qual coexistem várias épocas e os princípios teóricos se sobrepõem, em *ordenação* adequada à dicção contemporânea, a "métrica" e a "não métrica" empregam-se alternadamente, de acordo com o efeito estético ou programático almejado. Em *Jeremias sem-chorar* a onde a liberdade de organização estrutural supera a dos *versos livres*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

predomina a *não métrica*, embora isto nem sempre signifique ausência de rima, de ritmo ou de sonoridade. Não podemos nos esquecer ainda da predominância da *sintaxe visual* e dos efeitos contrastivos entre os signos e a página em branco.

A auto-ironia de Cassiano Ricardo permite-lhe incluir, no mencionado livro de vanguarda, um poema "tradicional", de tema amoroso, inclusive, mas empregando as rimas de forma conveniente ao texto. Ressaltemos o dinamismo interno e as ousadias conceituais (embora dentro da "sabedoria popular", do renovado lirismo de

VIDRO DUPLO

Manhã fêmea, manhã gêmea
Fruta para a minha fome
Que está na tua boca, pois
Na tua é que a minha come

O linossigno inicial estabelece a identidade, correspondente ao título, pela substituição de apenas uma letra dos adjetivos *fêmea/gêmea*, e ambos qualificam *manhã*, período inicial do dia e, metaforicamente da vida, com múltiplas conotações possíveis. Os demais linossignos ampliam o processo de identificação, reiterado no binômio/rima *fome/come* e no indissolúvel amálgama terra/minha *boca*.

A segunda quadra reitera a idéia anterior através de uma argumentação retórica inquestionável: onde a dialética (ciência do pensamento vivo, mutável, em transformação), emblemática de *compreensão plana* anula a solidão, igualada à violência. A soma dos amados é um ditame da vida e os dois últimos linossignos rimados expressam estrutural e visualmente o *par*:

A vida, em sua dialética,

faz do único um ser púnico
cada um de nós é pois,
a soma de nós dois.

O terceiro bloco ressalta a expectativa de um amor verdadeiro, cuja ausência anula todas as possibilidades contidas em *manhã* "que nascerá espremida como uma ferida" (terminando por um substantivo inusitado), "antipoético", porém original, expressivo, vigoroso e a conjunção *pois*, freqüente no encadeamento retórico:

Enquanto não chega aquela
do sou quem sou por quem sou
a manhã nascerá espremida
como uma ferida, pois

A quarta estrofe ou o quarto bloco, negativa inserida num raciocínio cerrado, criador de seu próprio antagonismo, estratégico no discurso, é a única a modificar a rima vigente no poema, instaurando outra: *vizinho/sem vinho*, e reforçando no último dístico o vazio da falta de vitalidade e de sentido. Há uma oposição, uma antítese contrastiva entre o segundo e o quarto blocos. A constituição física das "amadas prováveis" difere; esta pode ser "loura!", ou "feroz" e permite imaginar outras, distintas. Séculos antes Gonzaga ressaltava a liberdade poética de criação e desdenhava da ignorância dos que lhe imputavam a falta de coerência ao pintar sua Marília às vezes loura, *outras* vezes *morena*. No poema de Cassiano, a condição inadmissível é estar *sem*:

É loura para o meu vizinho
e feroz para quem se sente
uma garrafa (já) sem vinho

um campo (já) sem bois.

O quinto bloco, no qual a rima bois/dois distancia-se num percurso interno da mesma quadra, evidencia a diferença entre o *ter* e o *ser*. Os *quatro* bois (número da totalidade, neste caso relacionada ao material, equivalente a uma quantidade maior que a expressa pelo número simbólico), e o "gorjeio", alegria espontânea, porém infundada, se encontram aquém da *sabedoria verdadeira*, axiomática, contida nos dois últimos linossignos, o derradeiro, o *leit-motif*, fio condutor de toda a retórica poética:

Vizinho que tens quatro bois
e gorjeias no teu caminho
aprende, pois, se o não sabes,
que um é a soma de dois.

O sexto bloco reitera e explicita o que já se sabe, acrescentando ainda a maneira de vencer as angústias e inquietudes relativas ao *tempo*. O "simultâneo", o "vidro duplo" e a consabida "soma" não mencionam o *amor*, nem o tornam *banal*, simplesmente, porém o exaltam como a força máxima, o dom vital por excelência. Um casal enamorado detém o verdadeiro conhecimento, "acima do bem e do mal", na consagrada expressão de Nietszche. O profundamente humano, compartilhado, supera a filosofia pessimista do Eclesiastes, e de outros autores mais complexos, como Schopenhauer, por exemplo.

Porque a vida é simultânea
como um vidro duplo; pois
nunca será um simples jogo
do ontem com o depois.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O sétimo e último bloco amplifica a conclusão do anterior opondo *solidão/morte* à *união amorosa/vida*. A rima *Pois/bois* encontra-se no maior grau de proximidade neste silogismo poético. "Um é a soma de dois" vem a ser a verdade definitiva para a vida. Um poema de forma aparentemente convencional e bastante retórico, moderniza-se pela sutileza e poder de sugerir, em vez de tratar de um *amor* desgastado e recoberto de andrajosos adjetivos. Mostra-se bem simples, essencial e "objetivo". Fundamentado no *dois = um* pela comparação plena dos contrários, uma síntese da *hierogamia sagrada*, o poema compõe-se de sete partes, numero simbólico que remete à perfeição divina, na qual reside a plenitude do ser, e constitui um exercício de alegria compartida e elevada pouco freqüente na poesia muitas vezes acerba e "desconfiada" de Cassiano Ricardo.

Só quem morre fica só
e único em seu mono-
logo absoluto pois
um é a soma de dois.

No início do capítulo II, o Prof. Coelho de Carvalho discorre sobre outro aspecto básico da poesia e da literatura, analisada na *Arte Poética*:

> Diz Aristóteles que o objeto da imitação artística são seres humanos em ação, os quais podem ser qualidades morais boas ou más. Comenta Rostagni que "Aristóteles parte do princípio de que a mimese tem por objeto "pessoas que agem", e que estas são, necessariamente, nobres ou ignóbeis", acrescentando que "na verdade, o princípio exato, que especialmente atua no caso ideal da Tragédia é que a mimese tenha por objeto ações (*práxeis* ou *prágmata*) e, em dependência delas, ou

por sua causa, homens que agem, com determinados caracteres morais (*op. cit.*, p. 30).

Embora não corresponda exatamente ao conceito em sua definição clássica, já vimos que todo o tempo acompanhamos a permanente *ação* de **Jeremias** em inevitável interação com o mundo atual, onipresente através da mídia.

Quanto ao *caráter* do protagonista, há um esclarecimento básico de Aristóteles.

> Se os agentes podem variar de um tipo mais alto a um tipo mais baixo, há a possibilidade de que os poetas, à semelhança dos pintores, imitem homens melhores ou piores do que nós, ou de nível semelhante ao nosso.(*op. cit.*, p. 31)

No universo mais complexo da vanguarda todos o homens igualam-se diante do absurdo, do *non-sense*, do trágico e descolorido cotidiano, assim Jeremias, apesar de suas peculiaridades, assemelha-se a qualquer contemporâneo: intranqüilo, perplexo, sem valores definidos, à procura de um novo conhecimento ou de uma inusitada esperança. Talvez esta atitude de resistência transforme o protagonista, desprovido da inabalável crença de seu homônimo bíblico em alguém comparável, por seu empenho, aos melhores. Neste caso e por outras circunstâncias já observadas no livro focalizado, pode ser considerado, no final das contas, num herói "trágico" diante das peculiaridades de sua época:

> Ao final, diz Aristóteles que a tragédia se distingue da comédia, sob esse aspecto, por ter a primeira como objeto homens melhores, e a segunda piores do que é usual. (*op. cit.*, p. 32)

No capítulo III, ao iniciar um esclarecimento sobre o *modo* da imitação, Aristóteles permite-nos observar outra coincidência entre um dos melhores clássicos e nosso objeto de leitura, concebido em sua ordenação como poema de vanguarda:

> Assim, o poeta pode usar a forma narrativa, a forma dramática, ou ainda uma mescla das duas, a forma mista. Homero usa da forma narrativa quando fala em sua própria pessoa, mas quando os seus personagens tomam a palavra passa a usar a forma dramática. (op. cit., p. 22)

Mesmo sendo *Jeremias*, uma "voz autônoma", mas coexistente com outras *dramatis personae*, a mescla das formas descritas, mais outros elementos de composição formais, visuais etc, constituem uma forma de imitação mista (ainda que bem dissimulada em relação à transparência da antiga construção literária.

Não nos interessa muito a leitura do capítulo IV sobre a *origem* da poesia e seus diferentes gêneros, numa época em que esta discussão perdeu o sentido. Basta lembrar-nos, por exemplo, da reflexão denominada *A ruptura dos gêneros na América Latina*, bastante atual, escrita por Haroldo de Campos em 1977.

Igualmente, eludiremos qualquer referência ao capítulo V, sobre a *Comédia*, pois pretendemos manter a relativa comparação admissível, segundo nosso ponto de vista entre *Jeremias sem-chorar* e alguns elementos básicos da tragédia.

De bastante interesse parece-nos o início do capítulo VI, no qual

> "dá Aristóteles a definição de tragédia e enumera suas partes constitutivas. Eudoro de Sousa apresenta uma versão clara e bem cuidada dessa definição.É pois a

tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o temor e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções" (Sousa, 1966, p. 74; *apud* Coelho de Carvalho, p. 46).

Admitimos que tal definição pode aplicar-se ao livro de vanguarda, em boa parte, substituindo "linguagem ornamentada" por linguagem baseada em novos recurso formais, visuais e inventivos. Mantém, de *modo indireto* a narração e a participação de *atores* através de textos poéticos constituídos de maneira a "suscitar o terror e a piedade" e cujo efeito, em última instância culmina, com a "purificação dessas emoções" ao término do percurso poético existencial de Jeremias.

A seguir, no mesmo capítulo VI, na *Interpretação da Poética* há vários esclarecimentos sobre a ordenação dos diversos elementos pertinentes à tragédia propriamente dita, que não pretendemos reproduzir por falta de analogia com o nosso objeto de estudo, e assim pensamos sobre os capítulos VII e VIII.

Mas no capítulo IX destacamos passagens adequadas à comparação proposta entre *Jeremias sem-chorar* / elementos da "Poética":

... Diz Aristóteles o seguinte, que referiremos utilizando-nos da versão de Butcher:

Não é em função do poeta relatar o que aconteceu, mas é que pode acontecer - o que é possível de acordo com a lei da probabilidade ou necessidade. O poeta e o historiador diferem não por escrever em verso ou em prosa. A obra de Heródoto poderia ser posta em versos mas

> ainda assim seria uma espécie de história, tanto com metro como sem ele. A verdadeira diferença é que um relata o que aconteceu, o outro o que pode acontecer. A poesia é, portanto, algo mais filosófico e mais elevado que a história, pois a poesia tende a expressar o universal, a história o particular (Butcher, 1951, p. 35; *apud*. Coelho de Carvalho, p. 55).

Jeremias sem-chorar corresponde plenamente a esta clara definição aristotélica no sentido filosófico e universal, mas dentro de uma concepção mais moderna e vanguardista inclui também uma dimensão histórica, bem *contemporânea*.

Imediatamente segue-se outra observação capital, válida para nosso escopo:

> Ora, se, como já vimos, o que torna um assunto uma obra poética está na maneira como organiza o poeta, na sua qualidade de "feitor", não importa que os fatos apresentados tenham ou não acontecido, desde que fosse verossímil que acontecessem. (*Idem*, p. 55-56).

Ora, o poema de vanguarda elaborado por Cassiano, apesar de seu experimentalismo e de certas ousadias (sobretudo na época) corresponde perfeitamente à idéia de *verossimilhança*, mesmo sem a ter tomado como preocupação básica ou princípio de orientação formal.

Os capítulos X e XI da *Interpretação da Poética* tratam de peripécia e reconhecimento ou do mesmo elemento e agnição, "que classifica como duas das três partes do enredo" (*op. cit.*, p. 61); no capítulo XII.

> ... como diz Hardy, Aristóteles se refere à "extensão da tragédia e às divisões em que ela se reparte" (1995, p. 45; *Apud* Coelho de Carvalho, p. 62).

Preferimos ressaltar outros aspectos, tratados no capítulo XIII da obra focalizada e que mantêm certa conexão com *Jeremias sem-chorar*.

> As tragédias devem imitar ações que suscitem emoções tais como a piedade e o terror, e devem ser, preferencialmente, complexas, isto é, incluir a peripécia e a agnição. (*op. cit.*, p. 65).

Ninguém duvida que o livro de poemas de Cassiano suscita a *piedade* (embora a grande massa silenciosa da perplexa humanidade, se encontre indiferente, quase num estado catatônico) e o *terror* (freqüente, e cada vez mais intenso, até os dias atuais, em vastas e diferentes camadas sociais dos mais diversos países). Os povos encontram-se à mercê de situações *complexas* e *arbitrárias*, aguardando, com uma débil esperança algumas *peripécias* transformadoras do destino global.

Outra comparação aceitável vem a seguir:

> Não é adequada a representação de homens muito bons que passem da boa fortuna para a desgraça, pois isso causaria repulsa; nem tampouco de homens muito maus que passam da má fortuna para a felicidade, pois nisso nada haveria de trágico. Também não se deve representar um homem ainda que caia da felicidade na infelicidade, o que satisfaria o senso moral, mas não o trágico.
>
> Assim, a situação ideal é a de um homem bom (mas não eminentemente bom) que cai da desgraça não por depravação moral,mas por um erro ou fraqueza (*hamartía*). (*op. cit.*, p. 65)

Tal é a condição do "protagonista" *Jeremias*, homônimo do profeta bíblico porém um cidadão quase comum de seu tempo, não fosse a sua atenção permanente em relação aos acontecimentos, às transformações instantâneas,

prodigiosas e incessantes do mundo. Queremos ressaltar, para corroborar a afirmativa acima, três blocos de linossignos de um poema de Cassiano, já lido em outros contextos.

7 RAZÕES PRA NÃO CHORAR

1

O mundo do terror
e do encanto
me obsta o pranto

2

Subtraído à lei
da gravidade
perdi a noção
do que é grave

4

A cidade mecânica
timpânica
me fez um objeto
concreto.

Sem dúvida, a partir da leitura e da reflexão, os próprios dados textuais configuram uma "personagem" moderna sujeita a algumas circunstâncias próprias da tragédia clássica, lutando de todas as formas para não se transformar em novo "cavaleiro da triste figura", como o esplêndido Quixote, herói anacrônico de Cervantes, paradoxalmente além de qualquer limite de tempo ou espaço. Ambos proporcionam lições e lembretes muito válidos, através da força poética ou dramática.

Aproveitamos a seqüência dessas reflexões na *Interpretação da Poética*:

> Ao iniciar o presente capítulo, Aristóteles assinala que a piedade e o terror podem ser despertados

por meio do espetáculo, mas que muito melhor é que a sua produção se dê pela própria estrutura da tragédia, sendo que tal efeito neste caso poderá ocorrer pela simples leitura, sem necessidade da representação.

As melhores situações para que se obtenha esse resultado são aquelas que ocorrem entre pessoas aproximadas entre si, por amizade ou por laços de parentesco. (*op. cit.*, p.66)

Num mundo onde tudo é simultâneo, unificado pela tecnologia, toda a humanidade se torna, voluntária ou involuntariamente, uma única e imensa família, o que corresponde, nas circunstâncias atuais à dramaticidade apontada acima:

> Num globo que é meu
> pelos "mass media" e não
> é meu, porque não
> entre
> a precisão da máquina
> e a minha precisão,
>
> entre duas palavras iguais
> a precisão e a precisão
>
> como ser neutro,
> um pássaro pousado na aba
> do chapéu, mãos no bolso?
> ("Pássaro no Chapéu", p. 13)

Ao contrário do protagonista da tragédia clássica, Jeremias *tem consciência* de sua situação, compartilhada por todos os semelhantes, distantes ou próximos. Na verdade sempre perto, dentro de nossa própria casa, nos "acontecimentos do dia". A dramaticidade se mantém e se amplifica. De qualquer modo, existe uma tentativa, quase inócua de interferir nas tramas do destino coletivo:

1
Vou passar a fronteira
entre oeste e leste mas o monstro
(de vidro)
invisível, impede o irmão
de ir abraçar o irmão sob o ar-
co-íris
("Gog & Magog", p. 87)

Embora consciente e decidida a busca está fadada ao fracasso e a trágica separação se acentua, voltando a despertar a piedade, já implícita em situações anteriores:

Procurar, mas em vão,
O irmão do irmão do irmão do irmão
E, um atrás do outro,
O irmão sempre adiado
("O Irmão Adiado", p. 124)

Deixamos de lado as considerações subseqüentes do Prof. Coelho de Carvalho, para nos deter em outra possível analogia:

Neste capítulo (XVII) Aristóteles assume uma posição nitidamente preceptiva, dizendo que, ao escrever, "o poeta deve, tanto quanto possível, colocar a cena como se ela estivesse diante de seus olhos. Dessa forma, tudo verá com maior vivacidade, como se fosse um espectador da ação, descobrindo o que está de acordo com ela e evitando incoerências" (Butcher, 1951, p. 62). *Apud Interpretação da Poética de Aristóteles*, p. 71.

Ora, em *Jeremias sem-chorar*, como em boa parte da literatura contemporânea, quer se trate de poesia ou prosa (quando ainda existia, rigorosamente esta divisão), a cena, o apelo visual direto se impõe com naturalidade, graças ao convívio e influência do cinema, além das mencionadas recomendações.

Deixamos de discutir a consagrada noção de "fonte *da poesia como uma espécie de loucura poética (enthusiasmos; furor poeticus; id*, ibid), para ressaltar o finalzinho do capítulo:

> Lembra ainda Aristóteles que embora no drama os episódios sejam curtos, são eles que dão extensão aos poemas épicos. E exemplifica narrando a estória básica da *Odisséia* (*op. cit.*, p. 73).

A ousadia do *Ulisses* joyceano já demonstrava uma certa analogia com o precedente clássico, sempre implícito na releitura moderna, mantendo uma relação dialógica de presença implícita e revitalização narrativa a partir de processos então inovadores, o fluxo de consciência, por exemplo. Também o livro "de vanguarda" concebido por Cassiano Ricardo como um único poema "esfero-rolante" beneficia-se dessa técnica de entrelaçar ou reunir partes autônomas bem elaboradas para produzir um efeito maior que a "soma dos episódios". Quer dizer, durante todo o tempo persiste a consciência da importância organizacional determinada, há séculos pela *Poética* aristotélica.

O capítulo XIX da *Interpretação* traz subsídios à relação entre o pensamento (*dianóia*) e a elocução (*lexis*).

> Aristóteles afirma que, quanto ao pensamento, o seu lugar mais próprio é na Retórica, razão porque não se estende muito a esse respeito. Como explica Rostagni "são as formas da dianóia retórica, ou seja os efeitos de *logos*: 1) *demonstrar* e *refletir*; 2) *excitar emoções* como

Neste momento percebemos com toda a clareza a importância dos comentários, ou seja dos *desdobramentos* da concisa teoria de Aristóteles, desenvolvidos pelo Prof. Coelho e outros autores por ele coligidos. Reconhecemos, a partir do texto supra-mencionado uma aplicação permanente e criteriosa dos verdadeiros *princípios aristotélicos*, geralmente reduzidos a uma leitura facilitada onde se repetem quase mecanicamente os termos: *drama*, *emoções*, *catarse* etc., sem explicar *como* se manifestam em certos contextos.

Em *Jeremias sem-chorar* destacam-se, modernizados, todos os "efeitos do logos" referidos. Há uma elaboração rigorosa do texto poético, no qual a emoção *não desaparece* mas se renova, a cada momento, pelo "saber poético" de "*acrescentar* e *diminuir* o valor das coisas".

A simples reprodução dos parágrafos subseqüentes traz novos esclarecimentos sobre os procedimentos retóricos persistentes e ainda válidos:

> Segundo Hardy, diz Aristóteles: No que concerne ao pensamento, [isto] deve ter lugar nos tratados consagrados à retórica, o que é mais próprio a esse estudo. Pertence ao pensamento tudo o que pode ser estabelecido pela linguagem, cujas partes são: demonstrar, refutar, mover as paixões, tais como a piedade, a cólera, e todas as paixões desse gênero, e, além disso engrandecer ou fazer menor (Hardy, 1995, p. 57). Aí, como esclarece Hardy, se trata de paixões "suscitadas na alma dos personagens em ação".

A escolha, pois, de Jeremias atualizado e outras "dramatis personae", não é, portanto, casual e mantém um forte vínculo com aspectos essenciais da tragédia grega, uma das manifestações mais vivas e efetivas da complexidade psíquica do homem em todos os tempos, conforme bem demonstraram os estudos de Freud e seus continuadores.

No segundo parágrafo:

> Essas duas citações já esclarecem bem o problema, mas as coisas ficarão ainda melhor explicadas se atentarmos para os exemplos apresentados por Lane Cooper. Como Aristóteles remete o leitor para os tratados de retórica, começa Cooper por mencionar a definição de Retórica dada por ele em seu tratado sobre o assunto:
>
> "A Retórica pode ser definida como uma faculdade de descobrir todos os meios possíveis de persuasão em algum assunto" (*id*, pp. 76-77).

Não existe nenhuma dúvida de que Cassiano/Jeremias, brasileiros inteligentes, astutos, manhosos, caipiras e cosmopolitas ao mesmo tempo, têm "faculdade de descobrir" todos os meios possíveis de persuasão" e o fazem com tamanha artimanha que se mantêm críticos todo o tempo, mas revigoram as emoções e a identificação com os seus contemporâneos.

A *elocução* desses matreiros é peculiar e tradicional em doses diversas, retoma e revivifica a base aristotélica, discordando do filósofo quando este afirmava "que coisas desse tipo dizem respeito mais ao ator ou especialista na matéria que ao poeta". (Coelho de Carvalho, *op. cit.*, p. 77).

Na arte contemporânea as fronteiras ficam mais tênues. Poe tornou-se "o poeta o contista e o crítico", num amálgama indissolúvel, segundo seu tradutor, admirador e recriador Julio Cortázar. O autor onipotente e impassível, atento aos ditames teóricos e aos limites deixou de existir há

muito, na prosa e na poesia. Nem mesmo o leitor é o de antes, passivo, contemplativo, enlevado pelas sereias metafóricas ou metonímicas.

Em *Jeremias sem-chorar* o autor diz afastar-se e concede "autonomia" ao seu porta-voz poético, afirmando, com ironia e graça: "o que ele fala é lá por sua conta". O leitor moderno acredita e desacredita neste e em qualquer postulado. Sabe que existe um jogo, um xadrez mais que chinês na branca amplitude da página de papel ou na transposição mágica à tela do computador. Não existe apenas um espelho. Nem Alice poderia iludir-se.

No Capítulo XXI encontramos, na *Interpretação da Poética* reflexões sobre a elaboração do texto que antecipam outras similares, contemporâneas. Muitos devem ignorá-las até hoje, imaginando o nascimento maravilhoso e venusiano de uma crítica moderna, independente, com o esplendor da primeira aurora.

Os autores mencionados, bem escolhidos pelo Prof. Coelho de Carvalho não deixam margem para o embevecimento dos tolos.

Contra o parecer de Eudoro de Sousa, já citado, entende O. B. Hardison que o Capítulo XXI trata de assuntos que dizem respeito à arte poética (Golden-Hardison, 1968, p. 249).Há nesse caso, a nosso ver, plena procedência para o seu ponto de vista principalmente por tratar Aristóteles da metáfora, que é um assunto de indiscutível relevância nesse âmbito.

No princípio, sem usar obviamente da terminologia moderna, refere-se Aristóteles a processos formadores de palavras hoje classificados como composição e derivação. Para o entendimento desses termos basta consultar uma boa gramática ou um dicionário gramatical, como o de J. Matoso Câmara Jr. (Câmara Jr., 1985, pp 76-77, para a composição, e 92-93, para a derivação). (*op., cit.*, p. 82).

Embora exista um certo despojamento nos termos aristotélicos em relação aos mais sofisticados e diversificados da atualidade, de um modo embrionário certos processos técnicas desenvolvidos nas criações de vanguarda já se encontravam delinados.

Vimos ainda, através do minucioso estudo de Oswaldino Marques, *O laboratório poético de Cassiano Ricardo*, novos nomes para tais processos, também focalizados pelo próprio poeta joseense com freqüência e bem ordenados em textos teóricos como *22 e a poesia de hoje e 22 e Práxis*. Sem dúvida, não faltava uma pontinha de vaidade ao artista, amadurecido no Modernismo, mas tributário de várias tendências anteriores: parnasianas, simbolistas, românticas etc., ao mencionar novos recursos como a *tmese* de Cummings (denominada *enxertia* por O. Mariano), como se fossem novos brinquedos surpreendentes, recém saídos de suas caixas.

O último parágrafo do Prof. Coelho de Carvalho remete de novo à primasia do filósofo grego quanto aos mencionados recursos da nova (e da antiga) poesia (ou criação):

> Aristóteles faz a seguir uma enumeração de diferentes tipos de palavras: o termo corrente, o estrangeiro ou dialetal, a metáfora, a palavra ornamental (segundo Hardison), entendem-se, no caso, palavras "formais ou técnicas", incluindo-se também os "arcaísmos", a neologia, as palavras, alongadas ou abreviadas (por licença poética), ou modificadas. Estas últimas seriam, no entender de Hardison, termos em que somente parte da palavra fosse neológica (Golden-Hardison, 1968, p. 250). (*id., ibid*)

O Capítulo XXII da Interpretação, correspondente, como sempre, ao da Poética aristotélica aprofunda e esclarece mais ainda as pontes evidentes (e bastante percorridas) entre a tradição e a modernidade.

> No capítulo anterior falou-se em metáfora muito sucintamente. No Capítulo XXII, Aristóteles volta ao assunto. Inicialmente refere-se ao *estilo*, que, em seu entender, deve ser claro, mas não deve ser chão ou trivial. Esta é uma observação muito interessante, contraposta à norma, que freqüentemente temos visto preconizada de que "simplicidade" e "clareza" sejam as características convenientes, desejáveis e suficientes para o melhor estilo (*op., cit.*, p. 83).

As passagens que temos ressaltado demonstram a excessiva simplificação ou o quase desconhecimento dos princípios aristotélicos, capazes de impulsionar séculos de produção literária no Ocidente.

Para evitar o estilo trivial, Aristóteles aconselha o uso de expressões raras ou inusitadas. O que sejam essas expressões já se viu no capítulo anterior: neologismos, estrangeirismos, palavras alongadas ou abreviadas, mas sobretudo as metáforas. Não há referência específica a arcaísmos, o que, porém, a nosso ver, fica incluído naquilo que, segundo Butcher, "difere da linguagem normal". (*id. ibid.)*

Sabemos que a *metáfora* vem sendo revitalizada ao longo do tempo nas *próprias criações poéticas e ficcionais*. É uma figura essencial, orgânica, vital no organismo poético. Por isto Paul Ricoeur a estuda em sua trajetória, mudanças e ricas possibilidades no seu renomado livro *A metáfora viva*, ou o fino leitor de poesia João Alexandre Barbosa enfaixa vários ensaios sob o título *A metáfora crítica*. Não vamos tratar dessas obras-primas, desde já recomendadas ao leitor sensível e atento, pelos próprios limites de nossa pesquisa.

O *arcaísmo*, outro elemento construtivo de notáveis constrastes e desdobramentos tem emprego reiterado e proveitoso na literatura moderna: na plasticidade da língua literária russa, nas seculares literaturas ibéricas, nas

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

invenções provençais e antigas ou modernas – basta ler algumas páginas de *Mireyo*, do vigoroso Frédéric Mistral, ou em poetas brasileiros do Modernismo como Oswald de Andrade e o próprio Cassiano Ricardo, por exemplo.

De outra parte, muita mediocridade simplista, da virtude situada no "justa medida", no "meio equânime" etc., tem sido atribuída ao grande mestre da Poética entre os gregos, o qual esteve sempre adiante dessas limitações, ao mesmo tempo que desaconselhou o excesso, o exagero, a busca frenética do inusitado, o que não seria "moderno", nem estético.

> Aristóteles adverte, porém, que tanto o uso de metáforas como de palavras raras ou desusadas deve ser parcimonioso. De outra forma, teríamos, no primeiro caso uma linguagem enigmática, e no segundo um jargão incompreensível. O desvio da linguagem normal em casos não muito freqüentes dará distinção ao estilo, enquanto, ao mesmo tempo, "a conformidade parcial com o uso lhe dará perpiscuidade ou clareza" (Butcher, 1951, p. 83).
>
> Aristóteles diz ainda que "o que há de maior, entretanto, é ter o domínio da metáfora. Somente isto não pode ser aprendido com outras pessoas, é a marca do gênio, pois para fazer boas metáforas é preciso ter visão para as semelhanças" (Butcher, 1951, p. 87). (*Interpretação da Poética*, p. 84).

Em sua *Interpretação*, o Prof. Coelho de Carvalho adota uma posição crítica, aberta a pontos de vista diferentes dos expostos na *Poética* e expõe essas novas possibilidades para que o leitor desfrute assim de outras informações e forme sua própria opinião.

> Modernamente, I. A. Richards, depois de citar Aristóteles com o maior respeito ("It was Aristotle, no lesser man, who said, in the Poetics: "the greatest thing

by far is to have a command of metaphor", faz restrições ao seu pensamento, dizendo que essa capacidade de ver as semelhanças é comum a todas as pessoas, e tem um papel importante na formação das palavras de qualquer língua (Richards, 1965, pp. 88-90).

Aliás, em consonância com Richards, diz Otto Jespersen que "a gênese da linguagem não deve ser procurada no lado prosaico e sim no [lado] poético da vida (Jespersen, 1954, p. 433) e J. Middleton Murry afirma que "a metáfora é o ato instintivo e necessário da mente que explora a realidade e ordena a experiência. É o meio pelo qual o menos familiar é assimilado ao mais familiar" (Murry, *in* Ridler, 1951, p. 227, *op. cit.*, p. 277).

Aceitamos sem dificuldade este "vigor metafórico" manifesto espontaneamente, algumas vezes, pelo povo e pelos não-escritores. Entendemos que em certas manifestações literárias existe um intercâmbio entre a sociedade e a pessoa de letras.

No *Romancero viejo* espanhol, em grande parte anônimo e popular, esse tipo de "criatividade" associa-se a muitas convenções e formas fixas no verso octassílabo ou *romance*, na rima quase sempre assonante, nos relatos já consagrados e consabidos. Sabemos que o *Romancero* tem longa sobrevivência, chegando a poetas modernos, entre os quais García Lorca, Leopoldo Lugones, Gabriela Mistral e Cecília Meireles.

Aliás, há em diversas vertentes modernistas, no Brasil e em outros países um afã de reencontrar-se com o povo em sua sabedoria característica e criadora, expressa através de refrões, provérbios, canções, lendas, etc. Na Espanha, por exemplo, toda a chamada "generación del 98", e nesta especialmente Antonio e Manuel Machado na poesia e Juan Ramón Jimenez em *Platero y yo*, elaborado numa preciosa prosa poética que lhe valeu o Prêmio Nobel, cultivaram essa busca da sensibilidade nacional ou regional,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

sendo seguida pela "generación del 27", sobretudo por García Lorca, na poesia e no teatro. Em suas obras dramáticas mais vigorosas: *Yerma*, *Bodas de sangre*, *La Casa de Bernarda Alba*, o poeta andaluz combina habilmente preceitos aristotélicos e conceitos de uma cultura popular renovada, tradicional em essência e revolucionária em suas críticas sociais e sugestões para superar os rançosos preconceitos.

Os modernistas brasileiros também chegaram a viajar pelo país e procuraram aprofundar-se nas tradições populares, produzindo obras-primas nas quais as inovações assimilaram uma forte base popular, muitas vezes metafórica. Surgiram assim os nossos poemas de brasilidade: *Juca Mulato*, de Menotti Del Picchia, *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo, *Cobra Norato*, de Raul Bopp, e a "rapsódia" de Mário de Andrade, o singularíssimo *Macunaíma* para citar alguns. A poesia espontânea e coloquial do Modernismo incluiu a inventiva do povo, seu humor, sua musicalidade, sua crítica social e sua luta "política". Falamos de poemas que não se submeteram ao panfletário, elaborados por Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Oswald de Andrade, Ascenço Ferreira e Carlos Drummond de Andrade, entre outros.

O próprio Cassiano Ricardo, orgulhoso de suas raízes joseenses e "caipiras" honrou a tradição de inteligência e astúcia própria da poética popular, inclusive em *Jeremias sem-chorar*, conforme já demonstramos em páginas anteriores.

Por outro lado, mesmo propondo a discussão aberta, o Prof. Coelho de Carvalho nos mostra o "outro lado da moeda" e não se exime de expor o seu próprio parecer:

> Embora aceitemos a observação de Richards, ao dizer que Aristóteles não levou em conta o processo de desenvolvimento das línguas, em que tem papel importante o uso da metáfora, e ainda quando diz que todos têm capacidade de "ver semelhança", e que a diferença, no

> caso, entre o homem comum e o poeta é apenas de grau, há que considerar que quando a diferença de grau chega a ser muito grande ela tende a criar uma categoria à parte. (*Interpretação da Poética de Aristóteles*, p. 85).

Tanto quanto o que expusemos antes quanto a conclusão acima são verdadeiras, dependendo do contexto. Está bastante claro que algumas expressões literárias e artísticas servem-se da seiva e do viço populares, mas quando a criação artística e o "fazer poético" se tornam cada vez mais complexos, auto-críticos e metaliterários, correspondendo à inquietude e ao inconformismo dos melhores autores atuais, estes equivalem, sem nenhum favor, às "antenas da raça", segundo a definição categórica de Ezra Pound.

Retornamos à leitura elucidativa e metódica do Prof. Coelho de Carvalho:

> Richards afirma ainda que essa faculdade pode ser melhorada pelo estudo, ao contrário do que diz Aristóteles, mas a pergunta que se pode fazer é: até que ponto pode ser melhorada? Diz Richards que "como indivíduos ganhamos o nosso domínio da metáfora exatamente como aprendemos outra qualquer coisa que nos faz distintamente humanos". E acrescenta [ele] é comunicado a nós por outros, com a linguagem que aprendemos e por meio dela, linguagem que é totalmente incapaz de ajudar-nos exceto através do domínio da metáfora que ela nos dá (Richards, 1965, p. 90; *op. cit.*, p. 85).

Concordamos, em princípio com Richards e acrescentamos que tal "faculdade pode ser melhorada" pelo *estudo* e pela *prática* persistente. Nicanor Parra em um de seus rápidos e contundentes *Artefactos* (1974), poemas breves e até mesmo antipoemas, no qual exprime um lirismo sintético e revitalizado estabelece praticamente um axioma. *No se termina nunca de nacer*. Tal definição parece corresponder à essência do ser humano consciente

em seu perene devir e mais ainda ao poeta, renascido a cada alvorada. A trajetória poética de Cassiano Ricardo comprova a nossa assertiva inicial: nele o menino ("o pai do homem", segundo Machado de Assis), o jovem autor tributário de algumas convenções, o modernista pesquisador e o vanguardista aguerrido coexistem através de uma alameda de metáforas sempre orvalhadas e de maior ousadia.

Na *Interpretação* encontramos outro desdobramento da questão suscitada, essencial para o entendimento de qualquer *Poética*, desde Aristóteles até outros pensadores subseqüentes, como, por exemplo, os *formalistas russos*:

> No caso, é preciso considerar que se todos podem fazer metáforas, se tal faculdade é natural e universal, isso não tira que algumas pessoas estejam excepcionalmente dotadas para exercitá-la no mais alto grau de sutileza e percepção. Como disse Chklóvski, é efeito da arte provocar o "estranhamento" (V. Coelho de Carvalho, 1987, p. 4), e essa produção, muitas vezes ligada à metáfora, se efetua por uma habilidade peculiar ao artista. (*id., ibid.*).

O outro texto mencionado, escrito por nosso orientador e presente comentarista de Aristóteles, é o "Enredo da Tragédia segundo a Poética de Aristóteles", ao qual acrescentamos outros dados informativos, além do conhecido ano de publicação, na bibliografia relativa à pesquisa que realizamos.

Desejamos ressaltar a importância do efeito de "estranhamento" na literatura atual, "ligada à metáfora" e que se efetua "por uma habilidade peculiar do artista" e pela capacidade cada vez mais aperfeiçoada dos criadores contemporâneos, nas mais diversas expressões estéticas, de *organizar* de modo pessoal tanto a *metáfora* quanto outras *figuras retóricas* de

linguagem ou elementos díspares e aparentemente contraditórios, seja nas manifestações de literatura, música, pintura, teatro, arquitetura etc., seja nos espetáculos denominados *multimídia*, cada vez mais freqüentes. Nem precisaríamos dizer que as considerações apresentadas valem plenamente para a elaboração complexa de *Jeremias sem-chorar*.

O último parágrafo do texto interpretativo que acompanhamos ressalta outra prova da argúcia aristotélica, cujas reflexões sobre a tragédia grega o projetam no desenvolvimento da literatura ocidental, valendo, sem dúvida, para os nossos dias:

> Aristóteles fala ainda de palavras "inventadas", isto é, neologismos, que o poeta pode criar, no exercício de sua arte, e em palavras alongadas e abreviadas, ou ainda alteradas. Tem em mente, naturalmente, a língua grega e os poemas feitos nessa língua, mas acomodaticiamente podemos supor que entrariam nesse rótulo as licenças poéticas em qualquer língua, e a forma modificada de certas palavras que encontramos, por exemplo, em obras de James Joyce e Anthony Burgess (*A Clockwork Orange; op. cit.*, pp. 85-86).

O que pode ser válido para os referidos autores, elogiados por suas inovações na técnica narrativa, também corresponde a muitos dos recursos construtivos da poesia ricardiana, sem isenção de suas principais obras de vanguarda. Boa parte das "novidades" bem estabelecidas na literatura atual haviam sido antevistas por Aristóteles em sua *Poética* ou então, em sua *Retórica*, básicas para o entendimento das sutilezas do discurso e da estética no longo percurso do classicismo, aparentemente compacto, até a complexa multiplicidade contemporânea.

Deixamos de considerar algumas reflexões sobre a poesia épica e apenas mencionamos "a discussão sobre qual é a mimese poética mais

elevada, de maior refinamento", proposta no início do capítulo XXVI, porque acreditamos estar circunscrita à comparação entre o poema épico e a tragédia de acordo com os seus modelos gregos.

Acreditamos, portanto que a leitura da *Interpretação da Poética de Aristóteles*, bem elaborada pelo Prof. Coelho de Carvalho, tenha servido ao nosso propósito de evidenciar a validade de muitos princípios ressaltados em relação à literatura atual. Certamente não tratamos da totalidade dos problemas apontados e sim de aspectos essenciais, comprováveis na análise de alguns poemas considerados relevantes em *Jeremias sem-chorar*.

Sem dúvida nenhuma, a leitura dos excursos da referida *Interpretação*, a saber: I. ***O Conceito de Mimese na Poética de Aristóteles***; II. ***O Enredo da Tragédia na Poética de Aristóteles***; III. ***O Caráter dos Personagens na Poética de Aristóteles***; ou ainda do ***Apêndice I – A Teoria Crítica de Forster e a Poética*** poderiam nos trazer outros subsídios apreciáveis porém nos levaria, para além do "garimpo" a que nos propusemos e nos envolveria num nível teórico muito elevado, contudo nos distanciaria de nosso objetivo. Por isso resistimos a tal magnetismo e a tal magnitude.

Não podemos, por outro lado, simplesmente paralisar neste ponto a consulta ao livro do Prof. Coelho de Carvalho sem ressaltar alguns dados do ***Apêndice II – a Defesa da Poesia, de Sidney e a Poética de Aristóteles***.

Na comparação assinalada, há um destaque para algumas idéias de Sidney, como desenvolvimento do que temos estudado sobre princípios de poética.

> O poeta e crítico inglês Phipip Sidney, que viveu de 1554 a 1586, viajou pela Europa por três anos, passando pela França, Alemanha e Itália, onde entrou em contacto com os valiosos trabalhos críticos renascentistas deste último país.

Como resultado de seus estudos, decorrentes em grande parte dessas viagens, escreveu o ensaio *Defesa da Poesia*, ou, por outro lado *Apologia da Poesia*, que foi publicado em 1595, quase dez anos após a sua morte (Coelho de Carvalho, *op. cit.*, p. 216).

A seguir há o esclarecimento das novas implicações e desdobramentos a partir desse livro:

Esta obra, de acordo com W. J. Bate, "destaca-se claramente como o maior de todos os escritos críticos de toda a Renascença". Diz ainda Bate que "tomando a teoria aristotélica da poesia como espinha dorsal, ela desenvolve o seu exame com critérios e argumentos tirados de Platão - mais da filosofia de Platão como um todo do que de suas notas críticas sobre a literatura em si". E acrescenta: "além disso, a influência de Horácio, diretamente ou através dos críticos italianos do século XVI, junta-se à de Platão e Aristóteles. Combinando estas três influências com a do pensamento religioso cristão, a *Defesa da Poesia* de Sidney oferece a mais acabada e compreensiva síntese da concepção renascentista dos fins e da função da literatura" (Bate, 1952, pp. 77-78; *apud Interpretação da Poética*, pp. 216-217).

Por isso o Prof. Coelho de Carvalho, segundo suas próprias palavras: julga "que seria uma adequada complementação de nosso estudo sobre a Poética de Aristóteles uma comparação entre esta última e a obra de Sidney", e prossegue:

Sidney se propõe a fazer a defesa da Poesia, que, a seu juízo, se tinha tornado desestimada em sua época.

Alega que a Poesia foi a primeira mestra entre os povos, o primeiro alimento, que, como leite, permitiu que depois se avançasse para conhecimentos mais profundos. E cita a Grécia, dizendo que tudo ali começou com Museo (um poeta lendário, segundo o *The Oxford Companion to Classical Literature*, 1951, p. 280), Homero e Hesíodo. (*op. cit.*, p. 217).

Cumpre ressaltar que iremos seguir o mesmo rumo estabelecido, ou seja, assinalar os aspectos pertinentes à questões teóricas tratadas também pelo poeta e crítico Cassiano Ricardo ou por formulações implícitas das mesmas através dos próprios poemas em *Jeremias sem-chorar*.

Sabemos serem freqüentes, na poesia contemporânea, sobretudo a partir do Modernismo, textos poéticos equivalentes a uma Poética implícita. Podemos mencionar, sem muito esforço de pesquisa, os precursores da dicção moderna na poesia de língua espanhola: José Martí e Rubén Darío e o vanguardista Vicente Huidobro. Entre os brasileiros, também para citar os que nos ocorrem de repente, esta prática se mostra usual em Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, autores de inúmeros poemas críticos e metaliterários nos quais predominam a defesa da poesia e sua renovação através de uma linguagem revigorada, apropriada ao seu momento estético e histórico.

O Prof. Coelho de Carvalho às vezes incursiona pelo pensamento de outros teóricos, às vezes retorna a Aristóteles, para depois apresentar as idéias de sua *Interpretação* e, um pouco além, certos desdobramentos e peculiaridades em Sidney.

Não nos devemos esquecer de que Aristóteles, na Poética, dá muita importância ao estilo, que, em seu entender, deve ser claro, mas não trivial. Também tem

muita importância a organização em geral, o "fazer mimético", e não é porque determinados fatos tenham acontecido que se torna impossível utilizá-los como objeto da mimese.

Camões tratou poeticamente acontecimentos históricos. Nos *Lusíadas*, que já haviam sido narrados pelo cronista João de Barros. E, dentro do conceito aristotélico, não é por estar escrito em versos que *Os Lusíadas* é uma obra poética. Assim seria também absurdo, a nosso ver, considerar *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, como um mero relato histórico, e não como obra da literatura, dentro dos padrões aristotélicos, pois a poesia está no "fazer do poeta", independentemente de que os fatos tenham ou não ocorrido. Também os mitos utilizados nas tragédias gregas eram conhecidos, e no entanto, os poetas trágicos os "faziam", exercitando a sua arte. O fato de que os incidentes de uma obra literária tenham ocorrido ou não é acidental à caracterização dessa obra como literária. Leia-se o que diz Gerald Else a esse propósito, ao comentar o capítulo IX da Poética.

> O paradoxo inerente no conceito aristotélico de 'imitação' atinge um clímax na última sentença: "Assim se ele vier a 'compor' coisas que aconteceram, nem por isso deixa de ser um 'feitor'. Pois não há nada que impeça alguns fatos verdadeiros de serem tais que pudessem acontecer, isto é, que sejam possíveis [que é o princípio] em virtude do qual ele é o seu feitor ... Esses acontecimentos já estão ali, ocorrem, e contudo o poeta os 'faz', portanto, não é a realidade dos acontecimentos mas a sua estrutura lógica, o seu sentido. Terem acontecido é acidental a serem compostos, e vice-versa. Não é a sua condição que vale, mas a criação inventiva do poeta [Else, 1964, p. 321]; *Apud* Coelho de Carvalho, *op. cit.*, p. 223 e 224).

Em *Jeremias sem-chorar* existe uma nítida *consciência* das questões suscitadas, ou seja da plena liberdade de criação ou até, melhor dizendo de recriação. A todo momento o porta voz ricardiano ressalta, de maneiras diversas, o seu poder de reelaborar tudo e também de reelaborar-se através da poesia.

Ainda desconfiado da plena capacidade do leitor atual (que Cortázar aceita plenamente) o próprio editor de Cassiano resume os principais problemas e procedimentos quando apresenta o livro, antes de que iniciemos a leitura dos poemas.

Em *João Torto e a Fábula*, informa Cassiano Ricardo, o problema situado era o das "deformações", causadas pela bomba atômica; "deformações que substituíram, hoje, as "metamorfoses" do mundo antigo, mitológico.

Em *Jeremias*, o problema é outro.

Tanto precisa-se - "precisa-se de pão", "precisa-se de terra", "precisa-se de uma rosa - o homem sem precisar mais de seus pés nem de suas mãos, graças ao cérebro eletrônico, ao músculo mecânico. Daí o seu drama, presente em todo o livro - o da "precisão" e o da "não precisão".

Trata-se de um Jeremias integrado no mundo cibernético, astronáutico, audiovisual, acrográfico e, por "7 razões", impedido de chorar, como o profeta bíblico.

A automação porém poderá substituir a criatura pela máquina; o excesso de mecanicismo poderá esvaziar a civilização de seus valores simbólicos, mágicos,

culturais. Os homens (Sartre) "ont oublié leur propre enfance".

Solução para Jeremias:"fazer-se de urso para crianças", descobrir o que há de "lúdico", de "enfantillage" no "automático". O seu motivo de esperança, no mundo de hoje, é esse. A reconquista da infância perdida. (Introdução "a *Jeremias sem-chorar*. p. s/n.)

Podemos perceber, sem dificuldade, uma certa equivalência entre os "acontecimentos possíveis" situados por Aristóteles e seus comentaristas como fonte de elaboração literária e os "acontecimentos *virtuais* possíveis", vividos ou "globalizados" da era contemporânea, automatizada.

A ordenação dos "novos" elementos e a procura de um novo equilíbrio, de uma restauração através da arte, impõem os seus próprios rumos. Estabelece-se uma nova "estrutura lógica interna", ocorrendo o mesmo também na chamada "literatura fantástica", na qual os relatos, sejam contos, romances ou expressões híbridas e experimentais, envolvem o leitor em seu próprio universo, irreal para o ignaro, porém extremamente coerente e possível para o leitor-aventureiro, educado em idade jovial por Julio Verme, H. G. Wells, Aldous Huxley e outros.

No livro focalizado, o próprio autor esclarece o seu processo de composição, eximindo-se da autoridade total, monológica, própria de uma literatura de "tese" ou de um foco narrativo egocêntrico, predominante, e declara manter um vínculo mais aberto próprio das criações literárias contemporâneas (como o teatro de Pirandello, Valle-Inclán, Jacinto Bernavente ou da surpreendente novela experimental, ou "nivola", como a denomina, intitulada *Niebla*, de Miguel de Unamuno), com a decisiva contribuição de Dostoievski e seu "romance polifônico" no início da narrativa moderna. Consciente, portanto das novas possibilidades de "jogo poético",

Cassiano afirma, num último aviso aos "navegantes globais ou aeroespaciais", de modo irônico e algo humorístico, antes da leitura do primeiro poema:

> Tudo quanto se diz neste livro é dito por Jeremias, não por mim. O "eu que ele usa é lá por sua conta".
>
> Parafraseando Fernando Pessoa, procurei transferir para Jeremias, por um processo automático de despersonalização, o que me ocorreu fazer.
>
> Para que ele, Jeremias, o fizesse verdadeiramente e, por isso, "sentisse outras emoções que eu puramente eu, me esqueci de sentir".
>
> Outra coisa:
>
> Qualquer semelhança de mitos com pessoas ou de linossignos com versos é simples coincidência.

O pleno êxito de seu "*alter-ego*" autônomo, independente, inserido totalmente nas agruras e surpresas da era contemporânea, não impede que o criador, especialmente neste artefato de vanguarda, retorne, após longa trajetória, a valores vigentes nos primórdios da poesia e da linguagem, de acordo com outra observação importante do poeta e crítico inglês transcrita no Apêndice II:

> A seguir, Sidney se refere ao fato de os romanos darem aos poetas o nome de "vates", que significa adivinho, de onde vieram as palavras "vaticinium" e "vaticinare", e digressiona sobre o assunto, para mostrar o alto conceito em que eram tidos na antiga Roma. Fala também nos oráculos de Delfos e nas profecias de Sibila, sempre enunciados em versos, como evidência de que o povo ligava à poesia algo divino. Daí parte para os *Salmos*, de

> Davi, que seriam um "poema divino", o que vem um pouco fora de propósito, pois que "divinas", isto é divinamente inspiradas, são para os crentes todas as Escrituras canônicas do Cristianismo, em prosa ou verso ... ... (op. cit., p. 224-225)

O esclarecimento do Prof. Coelho de Carvalho indica que devemos ater-nos mais ao conceito grego original de "vate", que se aplica perfeitamente ao nosso moderno Jeremias, embora este se encontre em plena época atual, cada vez mais distanciada da religião e da espiritualidade. Não obstante, o moderno profeta, embora desprovido de lágrimas e quase sem esperança (busca-a de todas as maneiras), antecipa aos contemporâneos e aos pósteros, visões futuras do macrocosmo (o planeta globalizado) e do microcosmo, a cidade sem fronteiras. Chega a antever, inclusive um "happy end" poeticamente reinventado, conforme demonstramos na leitura de "O Urso e as Crianças".

Retornemos ao Apêndice II:

> O assunto que vem a seguir é muito interessante. Trata da mimese, tem ligações com a Poética mas também dela difere de maneira substancial. Observa Sidney que as pessoas estudiosas de diferentes matérias estão sempre vinculadas à natureza, enquanto que o poeta, e só ele goza de grande liberdade. Assim é o caso com o astrônomo, o geômetra, o aritmético, o filósofo natural, o filósofo moral, o advogado, o historiador ("diz o que os homens fizeram", daí não podendo fugir enquanto historiador), o gramático, o médico, o metafísico. Inclui também o músico, esquecendo-se de que é também um artista. (op. cit., p. 225).

Esta consideração sobre a "liberdade do poeta" nos permite compreender com mais clareza a seqüência da *Introdução* a *Jeremias sem-chorar*, denominada "O Livro".

> Quanto à experiência "formal", C. R. Não se limita à valorização, à reformulação da palavra contra o verso e contra a prosa, vai além, substituindo o verso pelo "linossigno", a estrofe pela geometria imagístico visual da composição.
>
> Quer mesmo a autonomia do poema - o poema " que não seja outra coisa senão poema". Isto é, o poema responsável por si mesmo; baseado em valores que só a ele devem ser inerentes.
>
> Participante, pelo "formal" integrado na estrutura da sociedade moderna. E pelo "lírico" (lírico como situação humana prototípica, como quer Cassier) nas angústias e reivindicações do homem (participação ideológica, *op. cit.*, p. s/n).

Não é difícil admitir a validade deste diálogo entremeado por séculos entre o renascentista inglês e o vanguardista brasileiro, enriquecido por alguns comentários do Prof. Coelho de Carvalho. Entendemos com mais clareza o tributo de Cassiano às tradições, não somente às clássicas, mas outras relacionadas a toda a trajetória da Poética e da Cultura ocidentais. Observamos também que tal embasamento não funciona como "camisa de força", pois na elaboração complexa e multívoca de *Jeremias sem-chorar* aparecem acréscimos e soluções próprias, renovadores até mesmo do próprio percurso literário de Cassiano Ricardo, pois ele atinge nesta obra um nível de humanismo solidário, político, social, participante, que apenas parcialmente havia alcançado antes de seus vigorosos livros poéticos de vanguarda.

unesp

O crítico inglês assinala outras características relacionadas ao imaginário e à liberdade de criação dos autores:

> Afirma Sidney:
>
> Somente o poeta, desdenhando vincular-se a tal sujeição, ergue-se com o vigor de sua invenção própria, faz crescer, na verdade, uma outra natureza, ao tornar as coisas ou melhores que a Natureza as produz, ou completamente novas, formas como nunca as houve na Natureza, tais como Heróis, Semideuses, Cíclopes, Quimeras, Fúrias e outras semelhantes: assim vai ele lado a lado com a Natureza, não enclausurado dentro da estreita autoridade de seus dons [dela], mas livremente colocando-se dentro do zodíaco de seu próprio espírito (p. 85; *apud* Coelho de Carvalho, *op. cit.*, p. 225-226).

Na literatura contemporânea existem várias reformulações da mitologia antiga e várias formulações de uma mitologia surgida do próprio imaginário do autor. No primeiro exemplo poderíamos incluir *Bestiario*, excepcional livro de contos elaborados por Julio Cortázar ou *Manual de Zoologia Fantástica*, depois denominado *El Libro de los seres imaginarios*, de Jorge Luis Borges. No segundo, basta lembrar a configuração rara dos seres "misteriosos" que emprestam seus nomes e convivem com outros, similares, em Historias de cronopios y de famas, também de Cortázar.

Em *Jeremias sem-chorar* mencionam-se vários seres retomadas da mitologia grega: Circe, Ulisses (muitas vezes implícito); das tradições bíblicas: o próprio Jeremias, Og & Magog, inúmeras referências a Jesus, a Maria etc; todo um conjunto de poemas relacionados a uma Babilônia ressurgida nos conflitos atuais e toda uma nova mitologia vinculada a seres e monstros cinematográficos e cibernéticos. Há uma ordenação sistemática de

todos segundo a ótica zarolha e ressecada de Jeremias hodierno. As palavras de Sidney ao elucidar, na passagem acima, o processo de recriação mitológico na Poética de sua época, valem também para o nosso tempo e parecem exprimir textualmente a capacidade de vaticínio manifesta no livro de vanguarda focalizado, quando situa o autor "livremente colocando-se dentro do zodíaco de seu próprio espírito", numa correspondência quase textual com a concepção de "Gagarin", centro de uma nova era e de um novo horóscopo, onde o futuro começa a delinear novos rumos, apenas vislumbrados em seu início, porém diferentes do fatalismo inexorável e trágico vigente na história ou nos mitos do passado, até mesmo do passado recente.Sidney percebe com bastante nitidez, que cada época recria o imaginário e a linguagem, o pensamento, o devaneio, mas também a sua expressão, de acordo com as suas próprias sobredeterminações.

Torna-se bastante claro que não mantemos o mesmo rigor comparativo do Prof. Coelho de Carvalho, apenas saqueamos aqui e ali alguns argumentos básicos, nem por isto tal pilhagem deixa de ser efetiva ao facilitar a nossa leitura de um livro posterior às questões levantadas na *Interpretação da* ***Poética*** e no *Apêndice II*.

Outra dimensão inquestionável sobre a qual lança luz o crítico inglês é a superioridade (inclusive didática ou exemplar) da personagem literária sobre a pessoa "real" ou "histórica" – se é que poderíamos realmente apreendê-la nesses termos. Leiamos outra passagem relacionada:

Em seguida, passa ao mundo humano, para acentuar a capacidade que têm os poetas de apresentar os homens na sua maior excelência moral, como modelos a serem imitados:

> Deixemos essas coisas de lado [isto é, a natureza física], e vamos ao ser humano – para quem, assim como as outras coisas [foram feitas], da mesma forma ela [a natureza] empregou o seu maior talento – e procuremos saber se

> produziu um amante tão verdadeiro como Teagenes, um amigo tão constante como Pilades, um homem tão valente como Orlando, um príncipe tão reto como o Ciro de Xenofonte, um homem tão excelente sob todos os aspectos como o Enéias de Virgílio (p. 85).

A obra do poeta é normalmente exemplar, no conceito de Sidney. A poesia funciona "não somente para fazer um Ciro, o que teria sido uma excelência particular, tal como a Natureza poderia ter feito, mas lega um Ciro ao mundo, para fazer muitos Ciros, se eles aprenderem corretamente como e porque aquele feitor ["maker"] o fez" (p. 86, *apud* Coelho de Carvalho, *op. cit.*, p. 227-228).

Apesar do momento histórico diferente, permanece na poesia universal e atemporal, principalmente a consciente, participante e informativa, um certo pendor de instrução, de esclarecimento. Sem dúvida, embora não se restrinja a essas intenções, *Jeremias sem-chorar* corresponde a tal perspectiva didático-estética.

A seguir Sidney se volta para Aristóteles, conciliando-o, porém com Horácio: junta a mimese com o "deleitar e instruir".

> A Poesia é, pois, uma arte de imitação, pois assim Aristóteles a denomina em seu termo *Mimesis*, isto é, uma representação, simulação ou cópia – para dizer metaforicamente, uma pintura que fala, [para] com este fim instruir e deleitar (p. 86).

Horácio havia dito: "Aut prodesse uolunt aut delectare poeta / aut simmul et iucunda dicere vitae", o

que é assim traduzido por Dante Tringali: "Os poetas ou pretendem ser úteis ou deleitar ou, ao mesmo tempo, dizer coisas belas e aproveitáveis à vida (*Arte Poética, II*, 333-34, trad.de Tringali, pp. 21 e 34; *apud*. Coelho de Carvalho, *op. cit.*, p. 228).

Em sua trajetória, sempre progressiva, Cassiano Ricardo conseguiu aperfeiçoar cada vez mais a capacidade de amalgamar elementos diferentes, díspares ou até contraditórios, na qual prevaleceu o dom de recriar o artístico, o necessário, o belo (segundo novos parâmetros), num tempo simultâneo. Obteve esse efeito, delineado desde seus primeiros poemas "convencionais", seguidos pelos "modernistas", e de modo vigoroso de modo vigoroso e peculiar em seus livros poéticos de vanguarda.

Um pouco adiante o Prof. Coelho de Carvalho esclarece, segundo o pensamento clássico, outro princípio revitalizado e presente em *Jeremias sem-chorar* e em outras obras do autor:

Completando, lembra García Morente que " a *ética* era o nome geral com que se designavam na Grécia, na época de Aristóteles, todos os nossos conhecimentos acerca das atividades do homen; o que o homem é; o que o homem produz, que não está na natureza, que não forma parte da física, mas antes é feito pelo homem. E acrescenta: O homen, por exemplo, faz o Estado, vai à guerra, tem família, é músico, poeta, pintor, escultor, sobretudo é escultor para os gregos. Pois tudo isto compreendia Aristóteles sob o nome de ética, uma de cujas subpartes era a política". (García Morente, 1964, pp. 27-8, grifos nosso; *apud* Coelho de Carvalho, *op. cit.*, p. 230).

Assim, o livro de Cassiano Ricardo focalizado, como os imediatamente anteriores, senão boa parte de sua produção poética correspondem, sem nenhuma objeção fundamentada, aos conceitos acima

iluminados. A última fase do poeta, participante, coletiva, social, no sentido amplo, tanto recoloca antigos princípios éticos (nunca totalmente excluídos ou rejeitados pelos grandes autores), quanto condiz com a liberdade – responsabilidade apregoada, por exemplo, por Jean Paul Sartre, o mais político filosófico existencialista.

Vamos nos referir ainda a outro conceito do crítico inglês aplicável ao poeta joseense:

> Vejamos, porém, a terceira espécie de poetas, segundo Sidney, os que são verdadeira e corretamente poetas ("the third indeed right poets"). Para caracterizá-los e distingui-los da segunda espécie, diz Sidney que estes últimos se comparam aos pintores medíocres, que só sabem pintar o que está à sua frente, enquanto os verdadeiramente talentosos são capazes de mostrar na arte a virtude abstrata. Esta aí visível a idéia aristotélica de que a mimese poética "tende para o universal". O pintor medíocre seria capaz de pintar Lucrécia ao vê-la no momento em que "ela pune a si mesma pela falta de moral de outra pessoa". Já o pintor mais excelente é capaz de pintá-la sem a ter visto, porque "pinta a beleza externa de uma tal virtude".
>
> É que tais poetas, que "imitam, para ensinar e deleitar, e, para imitar, nada emprestam daquilo que é, foi ou será, se posicionam - somente contidos pela erudita discrição - na consideração divina do que pode ou devia ser" (p. 86, *apud* Coelho de Carvalho, pp. 230-231).

Através da analogia convincente apresentada por Sidney, podemos entender Cassiano Ricardo (e *Jeremias sem-chorar*), como poeta bastante talentoso, capaz de realizar a mimese literária de modo apropriado, eficiente e

belo, sem nunca perder de vista a amplitude "universal" exaltada por Aristóteles.

Quando tratamos do poeta nascido em São José dos Campos e da obra escolhida, pressupomos sempre a leitura dos poemas desenvolvida nas páginas anteriores, não propomos somente comparações teóricas.

Assim, guiados por Aristóteles, Sidney e orientados, entre outros, pelos professores da UNESP, Dante Tringali e Coelho de Carvalho, acreditamos ter demonstrado a inegável presença da Retórica Antiga em *Jeremias sem-chorar*, não apenas um poema de vanguarda elaborado pelo gosto de seguir "le dernier cri", mas um texto característico da literatura contemporânea: complexo, multifacético, algumas vezes surpreendente.

Religião

1. Jeremias Bíblico e Jeremias sem-chorar

A escolha da personagem bíblica como antecedente e suporte diálogo para seu herói, ou melhor, anti-herói reconvertido e atualizado em novo exemplo e porta-voz da humanidade na caótica era contemporânea nada tem de casual, nem de arbitrária.

Talvez a situação do profeta, quase solitário numa Jerusalém já condenada ao exílio em Babilônia, tenha sido, segundo os livros a ele atribuídas, ainda mais angustiante e desesperadora. Não fosse a companhia e o apoio de Baruque, filho do venerável Zebulom, mas um seguidor ainda muito jovem e, portanto, pouco respeitado na rígida sociedade religiosa de Israel, Jeremias, o "duro profeta" estaria completamente só. A sua pregação contrária aos desejos do rei e do povo lhes parecia ainda mais sem sentido que a de João Batista ao anunciar o ministério de Jesus. A "voz do que clamava no deserto" tem em Jeremias um obstinado antecessor.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Eis uma síntese dessa missão dificílima, segundo o Dr. J. G. S. S. Thomson, ao introduzir o livro homônimo:

> O prolongado ministério de Jeremias, que durou mais de quarenta anos, estendeu-se desde o ano de 625 a.C. até poucos anos depois que Judá deixasse de ser um estado, no ano de 586 a.C. Mais de cinqüenta anos de apostasia religiosa no governo de Josias (621-607 a. C. Jeremias apoiou a reforma com entusiasmo até perceber que o coração do povo não mudava. Dois anos após a morte de Josias, a batalha de Carquemis (605 a.C.) consolidou o domínio babilônio sobre a Ásia Ocidental. A partir daí, Jeremias defendeu a submissão a Babilônia, porém não teve êxito. Por causa da administração dos últimos quatro reis de Judá, dos vinte e um anos de apostasia religiosa e fraqueza política, tornou-se inevitável a queda de Jerusalém no ano de 586 a.C. e o conseqüente exílio.
>
> As angustiosas circunstâncias sob as quais Jeremias trabalhava e a extraordinária extensão com que a idolatria tomara o lugar da religião revelada em Judá manifestam-se com clareza nas predições de Jeremias. Igualmente, a angústia espiritual de Jeremias é causada por esta apostasia. Contudo, não era ele um homem pessimista. Era, essencialmente, guerreiro de Deus, porém um guerreiro que também exercia as funções de atalaia e testemunha. (*Bíblia Sagrada*, ed. Rev. e cor., Editora Vida, 1981, pp. 827 e 828).

Somente pela leitura desse resumo percebemos quantas **analogias** existem entre os dois Jeremias. Entretanto, vamos desdobrar um pouco mais a comparação e apontar **diferenças fundamentais**, segundo ressalta inúmeras vezes o crítico espanhol Claudio Guillén. Um ponto central para a crítica

literária é estabelecer o tom do poema vanguardista, um processo de reelaboração em que predominam a ironia e a paródia.

Retornando ao profeta Jeremias, irei ressaltar em "seu livro" alguns versículos adequados ao presente estudo. Os primeiros destacam sua vocação e primeira visão, sua origem sacerdotal e o caráter divino de sua missão. Primeiro tentou falar a Josias, rei de Judá. Mais tarde, esgotada essa tentativa, procurou convencer a Zedequias.

1.1: Palavras de Jeremias, filho de Hilquias, dos sacerdotes que estavam em Anatote, na terra de Benjamim:

2: Ao qual veio a palavra do Senhor, nos dias de Josias, filho de Amom, rei de Judá, no décimo-terceiro ano do seu reinado.

3: E lhe veio também nos dias de Jeoiaquim, filho de Josias, rei de Judá, até ao fim do ano undécimo de Zedequias, filho de Josias, rei de Judá, até que Jerusalém foi levada em cativeiro, no quinto mês.

Eis a terrível comunicação do pregador, recusada por todos. Contudo, diferentemente de seu homônimo atual, recebera um chamado especial, uma incumbência necessária, quase inútil, porém irrecusável, pois havia sido determinado pelo próprio Criador e guia dos judeus e dos israelenses:

4: Assim veio a mim a palavra do Senhor, dizendo:

5: Antes que te formasse no ventre te conheci, e antes que saísses da madre te santifiquei: às nações te dei por profeta.

A missão transcende, assim o período da crise e do cativeiro, servindo como alerta para outros povos, em outros tempos. E pelo poder conferido ao porta-voz celestial, nenhuma dúvida deve persistir:

6: Então disse eu: Ah! Senhor Jeová! Eis que não sei falar; porque sou uma criança.

7: Mas o Senhor me disse: Não digas. Eu sou uma criança; porque aonde quer que eu te enviar, irás, e tudo quanto te mandar, dirás.

8: Não temas diante deles, porque eu sou contigo para te livrar, diz o Senhor.

9:E estendeu o Senhor a sua mão, e tocou-me na boca; e disse-me o Senhor: Eis que ponho as minhas palavras na tua boca.

O missionário do Velho Testamento recebeu, conforme aponta o texto, uma incumbência e forte energia espiritual, incontrolável. Não poderia deixar de pronunciar "as palavras do Senhor". Bem diferente é a total liberdade do declarante lírico ricardiano, no qual tudo o que diz "é lá por sua conta", segundo esclarecem algumas notas iniciais do poema de vanguarda.

Pretendo salientar apenas, segundo intenção já manifesta, algumas passagens bíblicas mais incisivas.

Convém reiterar o chamado, cujos termos se impõem como um fio condutor do relato bíblico. Aproveito para relembrar, com o profeta os bons tempos de Aliança com o Criador e a indignação divina contra a apostasia e a idolatria da época que antecede os setenta anos de cativeiro na Babilônia:

2.1: E veio a mim a palavra do Senhor, dizendo:

2: Vai, e clama aos ouvidos de Jerusalém, dizendo: Assim diz o Senhor: Lembro-me de ti, da beneficência da tua mocidade, e do amor dos teus desposórios, quando andavas pós mim no deserto, numa terra que se não semeava.

3: Então Israel era santidade para o Senhor, e as primícias da sua novidade: todos os que o devoravam eram tidos por culpados; o mal vinha sobre eles, diz o Senhor.

4: Ouvi a palavra do Senhor, a casa de Jacó, e todas as famílias da casa de Israel:

5: Assim diz o Senhor: Que injustiça acharam vossos pais em mim, para se afastarem de mim. Indo após a vaidade, e tornando-se levianos?

Imensa a dificuldade do Jeremias bíblico porta-voz de uma reprovação total de um Criador indignado e distante – situação provocada pela ingratidão e pelo próprio e total afastamento de seu povo:

7: E eu vos introduzi numa terra fértil, para comerdes o seu fruto e o seu bem: mas quando nela entrastes contaminastes a minha terra, e da minha herança fizestes uma abominação.

Sobrepõe-se à pregação religiosa o clamor veemente, mas quase inandível do Jeremias ricardiano num mundo plenamente dominado pela "abominação": O egoísmo, a idolatria em seus mais diversos e sedutores disfarces, as batalhas intermináveis da violência, a bomba atômica, a destruição, a miséria, a injustiça, a falta de comunicação e de entendimento parecem remeter o mundo atual à época catastrófica descrita no **Livro do Apocalipse** (ou da **Revelação**), onde transitam pelos quatro cantos do planeta indefeso e desprovido de bênção os quatros cavaleiros macabros: A guerra, a Fome, a Peste e A Morte.

O profeta, porta-voz divino, mas identificado com os seus compatriotas ainda tenta argumentar, em débil Retórica, com o seu Criador:

4.10: Então disse eu: Ah! Senhor Jeová! Verdadeiramente trouxeste grande ilusão a este povo e a Jerusalém, dizendo: Tereis paz, pois a espada penetra-lhe ate à alma.

A resposta divina, veemente e categórica, desfaz qualquer possível engano sobre qualquer possível injustiça e demonstra que todo e qualquer castigo veio a ser engendrado pelas ações dos próprios, homens, nos tempos de opróbrio de Jerusalém ou em qualquer época semelhante:

4.16: Proclama isto às nações, fazei-o ouvir contra Jerusalém: que vigias vêm de uma terra remota, e levantarão a sua voz contra as cidades de Judá.



17: Como os guardas de um campo, eles a rodeiam; por quanto ela se rebelou contra mim, diz o Senhor.

18: O teu caminho e as tuas obras te trouxeram estas cousas: esta é a tua iniqüidade, que de tão amargosa te chega até ao coração.

Tanto o Jeremias profético quanto o moderno porta-voz poético polissêmico, multimídia, apesar de sabedores de milagres ou de maravilhas assumem a plenitude do humano através da primeira pessoal pela qual comunicam a sua ansiedade, solidários com os infortúnios humanos.

Algumas vezes uma tênue esperança se manifesta, antes do juízo final contra Jerusalém. O discurso profético admite, não obstante o caráter irrevogável da decisão divina, alguns momentos de evocação e de oportunidade, já decorridas no momento em que vem a ser enunciados.

7.5: Mas se deveras melhorardes os vossos caminhos e as vossas obras, se deveras fizerdes juízo entre um homem e entre o seu companheiro,

6: Se não oprimirdes o estrangeiro, e o órfão e a viúva, nem derramardes sangue inocente neste lugar, nem andardes após outros deuses para vosso próprio mal,

7. Eu vos farei habitar neste lugar, na terra em que dei a vossos pais, de século em século.

As declarações do profeta pouco a pouco, mesmo em meio aos problemas, definem alguns aspectos e atributos do Protetor de Israel: a bondade, a misericórdia, a reconciliação e o total domínio sobre o tempo dos homens, acima e além do qual permanece, aquele que **É**.

A comunidade de Israel, entretanto, não pratica o bem e se distancia dos bons ensinamentos. Em ocasiões parece antecipar as vicissitudes e os erros dos homens contemporâneos, descritos profusamente em ***Jeremias sem-chorar***.

9.4: Guardai-vos cada um do seu amigo, e de irmão nenhum vos fieis; porque todo o irmão não faz mais do que enganar, e todo amigo anda caluniando.

5: E zomba cada um do seu próximo e não falam a verdade: ensinam a sua língua e fala mentira; andam cansando-se em obrar perversamente.

O ***Livro de Jeremias*** reitera os aspectos mencionados descreve o sofrimento do profeta em sua profunda solidão (até sua própria mãe o repudia), pois acredita que o filho se encontra a serviço dos caldeus, em especial do poderoso Nabucodonosor; exprime os pleitos contra o Senhor, em favor do povo judeu condenado e marginalizado, expõe as representações simbólicas dos avisos divinos, a predição do cativeiro e o futuro livramento de Israel.

Não obstante, o povo escolhido perdera noção do poder do Senhor e da necessidade das provações a fim de purificarem-se para recuperar o seu galardão.

Jeremias desespera-se. Ninguém entende suas recomendações, lembranças dos procedimentos corretos ou parábolas. É quase possível explicar o domínio de Nabucodonosor como parte da vontade do Senhor, apenas uma punição momentânea em relação aos erros acumulados. Todos acreditam ser Jeremias um traidor e não podem entender um profeta contrário às grandezas de outrora, recomendando a submissão e a paciência.

Os judeus não dão ouvidos às palavras do profeta e aliam-se aos egípcios, tradicionais inimigos, que os abandonam antes do começo das batalhas contra os caldeus.

Jeremias, sempre hostilizado passa por humilhações, zombarias, agressões e cárcere. Quase sem alimento, sobrevive, em meio a indescritíveis tormentos e consegue manter sua força espiritual.

Até o último momento tenta convencer Zedequias, rei de Judá, sobre a veracidade de suas profecias. Não consegue.



A vingança de Nabucodonosor é extremamente violenta e cruel depois que Zedequias rompe o acordo de paz.

O exílio após a derrota transforma-se num período de opróbio e opressão; converte-se, contudo, num período necessário de provas para a reconquista da fé e para a reconciliação com o Poderoso de Israel.

Tal é a dura trajetória do Jeremias bíblico, em permanente conflito com os falsos profetas, com o rei e seus guerreiros principais, contra os sacerdotes, enfim contra todo o seu povo, ao qual amava apesar das circunstâncias desfavoráveis.

Nada teve de seu, nem mulher, nem filho. Os amigos o abandonaram. Manteve-se fiel aos desígnios do Senhor e tentou manter acesa a esperança:

26.12: E falou Jeremias a todos os príncipes e a todo o povo, dizendo: O Senhor me enviou a profetizar contra esta casa, e contra esta cidade, todas as palavra que ouvistes.

13: Agora, pois, melhorai os vossos caminhos e as vossas ações, e ouvi a voz do Senhor Vosso Deus, e arrepender-se-á o Senhor do mal que falou contra vós.

Todo o capítulo 30 revitaliza a promessa de remissão e retorno do cativeiro.

O discurso profético de Jeremias assemelha-se a um longo rio, com seus fluxos, refluxos, meandros, perigos e promessas de novas possibilidades: terra nova, fértil, irrigada por bênçãos em lugar da torrente de lágrimas.

A descrição dos horrores finais se entrechoca com a antecipação das benesses.

Jeremias, o extremo solitário, padece, dividido entre todos os caminhos e descaminhos de sua encruzilhada existencial espiritual.

Os judeus, o rei e os principais só acreditam nele depois que tudo se consuma. Muitos de seus conterrâneos haviam retornado ao Egito e se perdido para sempre.



Seguem-se profecias contra os egípcios e vários povos vizinhos, idólatras. Estas valem para países que irão proceder do mesmo modo, através do séculos.

Babilônia, na qual se cumpriu a vontade do Senhor para ensinar e readaptar seu povos escolhido, por sua arrogância e sua crueldade, simboliza a extravasão da cólera divina, a derramar-se por todas as nações opressoras.O último capítulo do ***Livro de Jeremias*** ou seja o 52, trata da destruição de Jerusalém na época do profeta. O tempo e o percurso do discurso de Jeremias são circulares, contudo entre a primeira e a última parte, estabeleceu-se uma ponte para a redenção e a glória eterna de Jerusalém, não a cidade destruída, mas a cidade espiritual consolidade pela fé e vida eterna no interior de cada um dos eleitos.

Quase como se lesse um texto enigmático de Borges, o leitor percebe então, apesar da infinidade de pormenores, alguns mais terríveis que os mais cruéis relatos góticos, outros mais esplêndidos que os mais maravilhosos devaneios literários, que prevalece a Palavra. Na Bíblia erige-se a Palavra do Senhor. Na literatura, especialmente a contemporânea funda-se contra o inverso de todas as desesperanças a palavra libertadora da criação.

A palavra é o nexo indestrutível entre os dois Jeremias. O bíblico sofre todos os tormento para cumprir a sua missão, no fim antevê a glória. O humano, da época de todas as incertezas reconstrói-se e reconstrói o mundo ao qual dirige sua palavra poética.

A palavra, sempre a palavra, os irmana e os aproxima dos outros homens, de todos os homens de boa vontade.

2. Jeremias bíblico, segundo Marson Guedes

Marson Guedes, psicólogo, mestre em psicologia experimental (USP), doutorando em neurociências pela mesma universidade, responsável

pelo aconselhamento na Igreja Batista de Água Branca escreveu *O Caminho de Jeremias*, com reflexões instigantes sobre o profeta, o qual pretendemos entender para vinculá-lo ao homônimo da vanguarda poética brasileira.

A epígrafe do capítulo 2, denominado "Mais Que Racional, Relacional" serve tanto à busca de soluções religiosas quanto de soluções humanistas em meio aos períodos de crise:

> Por uma coisa eu lutaria até o fim, tanto em palavras como em atos, se eu pudesse. – que se nós acreditássemos que devemos tentar descobrir o que não é sabido, seríamos melhores e mais corajosos e menos preguiçosos do que se acreditássemos que aquilo que não sabemos é impossível de ser descoberto e que não precisamos nem mesmo tentar.
>
> Sócrates, em Mênon, de Platão (apud Marson Guedes, *op. cit.*, p. 35)

Neste capítulo, o autor demonstra o vigor das palavras do atalaia de Judá, que exprimiu "tudo em cores carregadas".

> À semelhança de outros profetas, Jeremias descreve as coisas em tons fortes, sem meias palavras. Como o papel profético torna-se necessário nos momentos em que Deus é deixado de lado, os temas recorrentes da profecia são traição e abandono, uma palavra de juízo e, então, numa promessa de restauração. Seja tratando da perversão ou da restauração, tudo em Jeremias é muito intenso. (op. cit., p. 41).

Ora, mesmo conhecendo e apontando de imediato a diferença de tom, de concepção, de construção retórica entre os dois livros comparados, não é possível deixar de perceber a **intensidade** que perpassa os elementos lúdicos e poéticos de *Jeremias sem-chorar*, talvez uma razão muito forte para a perplexidade causada no lançamento do poema, em 1964.

> Ah! se minha cabeça fosse uma fonte de água e os meus olhos um manancial de lágrimas! Eu choraria noite e dia pelos mortos do meu povo (Jr. 9:1).

unesp

Este versículo assinalado por M. Gueses sintetiza a extrema sensibilidade do profeta em relação às dores de seu povo, expressa através do pranto. Sabemos, pelo título inequívoco, que se coloca na posição de antípoda o nosso Jeremias porta-voz poético. Não por falta de sensibilidade, mas pelas circunstâncias alteradas num mundo árido. Tal questão será melhor desenvolvida num capítulo específico.

O título do capítulo de *O caminho de Jeremias* focalizado expressa o vínculo relacional e não apenas devocional a ser estabelecido entre o crente e o seu Criador. Embora não trate dessa questão religiosa, *Jeremias sem-chorar* propõe em cada um dos poemas de seu conjunto "esfero-rolante" um novo nexo relacional entre os seres humanos. Derrubadas as barreiras das distâncias reais pelas conquistas cibernéticas e tecnológicas é preciso estabelecer um novo convívio entre os homens no planeta, agora ao alcance da mão. Ainda não existem fórmulas, nem uma prática consistente.

> Caminante, no hay camino
> Camino se hace al andar
> (Antonio Machado, *Proverbios y cantares*)

O capítulo V, "As Confissões de Jeremias", oferece novas possibilidades para compreender a difícil e árdua missão do pregador, análoga de certo modo, a de nosso inquieto e arguto observador e recriador poético. Quase desnecessário salientar que somente passagens escolhidas e apropriadas a tal objetivo têm merecido destaque.

> Ai de mim, minha mãe, por haver me dado a luz! Pois sou um homem em luta e contenda com a terra toda! (Jr. 15:10)
>
> Por que é permanente a minha dor, e a minha ferida é grave e incurável? Por que te tornaste para mim como um riacho seco, cujos mananciais falham? (Jr. 15:18).

O primeiro versículo é quase plenamente aplicável ao declarante lírico moderno, sem reclamar do destino "desde o ventre" como um profeta de uma época conturbada, de algum modo, ou a seu modo "contende", inicialmente, com todo o planeta e ao percorrer sua trajetória poética se vai auto-elaborando, encontrando respostas, superando o sentimento de solidão.

Já o segundo versículo não repercute do mesmo modo no segundo Jeremias porque este, mesmo em meio a contradições e catástrofes, vale-se do humor, recomendado com freqüência por Carlos Drummond de Andrade e seus pares, para sorrir de suas desgraças e das dificuldades, das semelhanças com auto-ironia e coragem para engendrar novas possibilidades através de sua palavra crítica, porém criativa.

Há outra observação bastante sutil de Marson Guedes:

> É assim que entendo as confissões de Jeremias, como os espasmos de alma de um homem completamente comprometido a servir ao Deus que o escolhera e que experimentou dores violentas exatamente por ter sido fiel a seu Deus. (*op. cit.*, p. 153)

O eu lírico-personagem do poema poucas vezes se preocupa com questões ou reminiscências religiosas, ainda que alguma vezes estas apareçam, de modo subreptício, termo que o próprio Cassiano Ricardo gostava de empregar. Seu eixo existencial fundamenta-se no mundo contemporâneo, completamente modificado e até mesmo transtornado em poucas décadas. Procura novos rumos para a humanidade bastante desatinada, mas com um resquício final de alegria e de esperança. Não foi exatamente a esperança a sobrevivente e a companheira fiel do homem perplexo quando todos os males escaparam de sua urna para atormentar os seres viventes?

A poesia é múltipla, complexa, forma de auto-conhecimento, de auto-elaboração e de sabedoria. Ao construir-se, mesmo um meio ao "fazer dificultoso" e ao embate com o "vasto mundo" enigmático, reaviva a chama

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

de Prometeu e ilumina com esplendor a existência, mesmo tendo sido gerada numa folha de papel ou num espaço em branco.

3. *Lamentações de Jeremias*: a tristeza das tradições traídas

A mesma edição da Bíblica consultada antes serviu-nos de base para ressaltar aspectos comparáveis aos que se apresentam, de modo inverso em *Jeremias sem-chorar*.

Os dois capítulos iniciais e o quarto de *Lamentações* reúnem 22 versículos, correspondentes às 22 letras do alfabeto hebraico. Existe, assim um vínculo simbólico, talvez correspondente ao sentido cabalístico do referido alfabeto. Num dado momento os povos de Judá e Davi descumpriram, desentenderam os preceitos sagrados. Jeremias parece buscar a compreensão das penas impostas e repassá-la aos contemporâneos e aos pósteros. Há uma admoestação pra o tempo presente, uma profecia recém-cumprida e uma profecia para orientar os eleitos no tempo futuro.

Já havia sido ressaltada a identificação entre Jeremias e o seu povo, escolhido, extensiva a toda humanidade em épocas de provações e sofrimentos.

O primeiro capítulo expõe a humilhação de Jerusalém invadida e destruída, abandonada pelo Senhor aos inimigos caldeus por haver transbordado a taça amarga dos pecados de seus habitantes.

A cidade é personificada, envolta em tristeza e pranto pelo recuso retórico denominado hipálage nos dois primeiros versículos:

> Álefe. 1.1: Como se acha solitária aquela cidade, dantes tão populosa! Tornou-se como viúva, a que foi grande entre as nações, e princesa entre as províncias, tornou-se tributária.

Beta. 1.2: Continuamente chora de noite, e as suas lágrimas correm pelas suas faces; não tem quem a console ente todos os seus amadores: todos os seus amigos se houveram aleivosamente com ela, tornaram-se seus inimigos.

Esta hipálege do choro atribuído à cidade corresponde ao inverso da situação básica do Jeremias contemporâneo. Na secura e aridez do mundo atual a violência, o egoísmo e a total falta de religião absorveram todas as lágrimas, impediram qualquer possibilidade de pranto. Simbolicamente, a antiga Jerusalém vem a ser substituída pela caótica e feérica Babel de hoje. Nesta não há sentido para a evocação do profeta judeu:

Lâmede. 12: Não vos comove isto a todos vós, que passais pelo caminho? Atendei, e vede se há dor como a minha dor, que veio sobre mim, com que me entristeceu o Senhor, no dia do furor da sua ira.

Por essa definição, num momento bem trágico de Israel ninguém poderá em outros tempos, repetir seus sofrimentos por si e pelo povo. Seu homônimo da poesia, embora conturbado, numa época também difícil, não vive sob a mesma pressão religiosa não tem o lenitivo da palavra divina (garantia de redenção no futuro), mas não vem a ser exigido, por uma vontade superior, a tornar-se um pregador intranqüilo e intransigente.

O segundo capítulo de **Lamentações** trata de uma duríssima tribulação, na qual o Mantenedor transforma-se em Executor de Juízo severo:

Álefe. 2.1: Como cobriu o Senhor de nuvens na sua ira a linha de Sião! Derribou do céu à terra a glória de Israel e não se lembrou do escabelo de seus pés no dia de sua ira.

He. 2.5: Tornou-se o Senhor como inimigo, devorou Israel, devorou todos os seus palácios, destruiu as suas fortalezas, e multiplicou na filha de Judá, a lamentação e a tristeza.

unesp

A tristeza, do profeta amplifica-se com a queda de Jerusalém e ele se derrama em pranto, negado séculos mais tarde ao seu êmulo moderno:

Café. 2.5: Já se consumiram os meus olhos com lágrimas, turbadas estão as minhas entranhas, o meu fígado se derramou pela terra por causa do meu povo; pois desfalecem os meninos e as crianças de peito pelas ruas da cidade.

O capítulo terceiro continua a expor a tristeza infinita do profeta, porém mesmo em meio a tanta dor, pessoal e comunitária, ele conclama seu povo a reconhecer o pecado e retornar à proteção divina para obter misericórdia. Diferentemente dos demais, compostas de 22 versículos, equivalentes às letras do alfabeto hebraico, este abrange 66 versículos, ou seja três vezes o número básico. Continua a existir assim um sentido misterioso, ou "cabalístico", no discurso bíblico.

Jeremias o mais solitário de Jerusalém descreve a si próprio como um cadáver prematuro, vivenciando em seu corpo (numa somatização diríamos hoje) a mais profunda doas angústias:

Beta. 3.3: Fez envelhecer a minha carne e a minha pele, quebrantou os meus ossos.

5: Edificou contra mim, e me cercou de fel e trabalho.

6: Assentou-me em lugares tenebrosos, como os que estavam mortos há muito.

No livro de Cassiano, embora numa dicção mais irônica e poética, um poema estabelece também uma trajetória semelhante para os descaminhos do eu-lírico:

PERCURSO

O arco-iris,

o urso.

Meus dois sustos
iniciais

Mas o tempo
ponte que cresceu
entre mim e eu.
E por onde vim.

No enterro
de cada minuto
pergunto:
quem morreu
eu mim?

O arco-íris
O urso?

Em ambos textos existe uma ampliação retórica da morte antecipada: na Bíblia pelo acúmulo de perdas e desgastes, no poema através do sarcasmo e da multiplicação do fim provisório, sempre repetido, aumentado, jamais definitivo. No primeiro a solidão se deve à dupla separação de Jerusalém (cidade sagrada agora destruída) e do Mantenedor; aparentemente afastado, insensível, no segundo há uma perda de identidade, centrada na perda da própria infância. Há diferenças de graus e circunstâncias, mas, subsiste um transfundo semelhante: viver não é experimentar muitas mortes prematuras ou até mesmo simultâneas?

Contudo, ainda neste capítulo focalizado, o profeta, em seus sentimentos contraditórios, antagônicos, percebe através da fé e promessa a antevisão de um novo período, de redenção e paz.

Hete. 22: As misericórdias do Senhor são a causa de não sermos consumidos; porque as suas misericórdias não tem fim.

23: Novas são a cada manhã, grande é a tua fidelidade.

24: A minha porção é o Senhor, diz a minha alma, portanto esperarei nele.

Tete. 25: Bom é o Senhor par aos que se atêm a ele, para a alma que o busca.

26: Bom é ter esperança, e aguardar em silêncio a salvação do Senhor.

Até o final desta seqüência bíblica o profeta procura esclarecer seu público desorientado sobre vários aspectos, passíveis de entendimento, do caráter misericordioso do Mantenedor de Israel. Contudo a justiça divina, em seu equilíbrio exato, só poderá manifestar-se se a comunidade religiosa, a "Rosa de Sharom" reconhecer os seus erros:

39: De que se queixa pois o homem vivente? Queixe-se cada um dos seus pecados.

Num. 40: Esquadrinhemos os nossos caminhos, experimentemo-lo, e voltemos para o Senhor.

41: Levantemos os nossos corações com as mãos pra Deus nos céus, dizendo.

42: Nós prevaricamos, e fomos rebeldes; por isso tu não perdoaste.

A médio e longo prazo, desfruta, pois o profeta de uma clareza existencial e de uma fundada esperança impossível ao seu sucessor no mundo atual.

Contudo o Jeremias poético, apesar de seu discurso elaborado e igualmente sensível, sujeito às suas próprias forças mantem uma lucidez espantosa e se caracteriza pela busca incessante de uma solução, com uma boa dose de pragmatismo.

Assim, enquanto o visionário de Jerusalém volta a padecer e lamentar-se:

unesp

48: Torrentes de águas derramaram os meus olhos, por causa da destruição da filha de meu povo.

Aim. 49: Os meus olhos choram, e não cessam, porque não há descanso.

50: Até que o Senhor atente e veja desde os céus.

51: O meu olho move a minha alma, por causa de todas as filhas de minha cidade.

Nesta passagem se encontra o eixo em que se justapõem, com muitas semelhanças e muitas diferenças os dois Jeremias. O "sem-chorar" praticamente dialoga com o profeta e responde de forma, poética, breve, contemporânea, incisiva; nas suas "7 Razões Pra Não Chorar", poema lido em outro contexto, mas do qual emergem, contestadores, os dois últimos blocos de linossignos.

6
A seca
lacrimossedenta
bebeu meu poço
E agora?

7
A lágrima é ridícula
Um homem não chora.

Já havia ressaltado, em outras circunstâncias, o arremate sarcástico de "Gramática Visual".

(3º exercício)
meus olhos

meus dois hemisférios
um me desorienta
o outro me ocidenta.

Os dois interlocutores, separados por séculos (Mas o que é o tempo, aos olhos do Senhor), centralizam na visão e, além disso na capacidade visionária, o foco de sua atenção e de sua sintaxe. O primeiro vê na sua Jerusalém aviltada o desequilíbrio extensivo ao mundo todo, o segundo percebe em sua Babel cosmopolítica e caótica um microscosmo correspondente ao macrocosmo planetário. Ambos "emprestam seus olhos" a suas comunidades desnorteadas: os religiosos devem antever a gloriosa remissão; os destituídos de tudo da atualidade precisam enxergar, com olhos elásticos, uma reinventada esperança.

No final deste importante capítulo, central e prolongado o profeta exalta a defesa do povo escolhido e sua vingança contra os inimigos cruéis, ambos perpetradas pelo poder divino.

O quarto capítulo trata de inúmeras aflições pessoais, mas que podem ser superadas pelo retorno ao bom caminho, assinalado pelo Senhor,com a correspondente promessa de redenção das **Lamentações**.

O quinto capítulo de **Jeremias** ressalta males presentes e tristes recordações, num movimento circular, semelhante ao do Poema. A ordem cronológica importa menos que os recurso expressivos da linguagem e do avivamento das experiências existenciais pessoais e comunitárias, tudo conflui para a vitória final, após os períodos de provação.

Nenhum desses conjuntos de versículos desperta o mesmo interesse segundo o propósito do estudo proposto. Tal nexo: chorar / não; ver de que modo; o que anunciar, resolveram-se basicamente, pelo confronto do capítulo três de **Lamentações** e de passagens correlatas em *Jeremias sem-chorar*.

4. Jeremias sem-chorar: o diálogo e a paródia

Num texto escrito em 1919 e publicado em 1921 pela *Opoïaz*, republicado em 1929 no livro *Arcaístas e inovadores*, Íúri Tinianov, estuda a vinculação entre Dostoievski e Gogol. Destrói a famigerada e simplória idéia de plágio e demonstra o diálogo, a intertextualidade, a paródia entre o conto "O Senhor Prokhartchin" do primeiro e o relato "O Nariz" de seu antecessor, bem como o mesmo vínculo ente os dois autores em "Gente Pobre" e a conhecida novela "O Capote", de Gógol.

Tinianov demonstra, suas idéias básicas, com talento e rigor através de numerosas comparações textuais. Abre caminho para muitos teóricos posteriores e até mesmo atuais.

Num livro mais atual, publicado pela primeira vez em 1985, em língua inglesa e traduzido numa edição sem data pelas Edições 70 de Portugal, Linda Hutcheon sistematiza **A Teoria da paródia**. Não cita nenhuma obra de Tinianov em sua bibliografia.

De qualquer modo, estabelece uma base, para essa questão, muito empregada na literatura contemporânea.

Conforme o procedimento que segui até agora, ressaltarei algumas passagens do referido texto compatíveis com a minha leitura, ou releitura de *Jeremias sem-chorar*.

No capítulo 1, ou seja, na **Introdução** emerge uma epígrafe categórica:

> Somos exploradores que olhamos para o passado e a paródia é a expressão central do nosso tempo.
>
> Dwight Macdonald

Linda Hutcheon aprofunda o estudo do procedimento literário em questão a partir de novas reflexões e acentua matizes e sutilezas distintas das generalizações habituais.

> Também acredito que qualquer consideração da paródia moderna ao nível teórico deve guiar-se pela natureza e função das suas manifestações nas próprias obras de arte. Gostaria, por outras palavras, de inverter a prática formalista russa. *Tristran Shndy*, *Don Quixote* e *Don Juan* eram as obras preferidas por Sklovski porque a sua forma paródica coincidia com a sua própria teoria sobre a convencionalidade essencial da forma literária sobre o papel da paródia no desnudar ou desconstruir aquela (Erlich 1955, 1965, 193). Eu pretendo, ao invés, começar por fazer notar a presença e a importância da paródia moderna e elaborar, a partir daí, uma teoria que possa explicar melhor este fenômeno. Uma das razões desta estratégia é que as formas de arte de nosso século têm sido extrema e conscientemente didáticas e parecem sê-la cada vez mais. (*op. cit*;. p. 14)

Quero ressaltar duas passagens especialmente pertinentes à minha leitura: a procura de nexos e desdobramentos a partir de dados extraídos do cerne da própria obra literária. Há que buscar as particularidades, as peculiaridades e não submeter a expressão estética ou literária à teoria, adequada como ponto de partida. Outra percepção essencial reside em não deixar-se seduzir pelos jogos formais da modernidade e das vanguardas de modo a esquecer que, sob a sua roupagem de atualidade, muitos processos artísticos, expressivos ou retóricos ainda mantêm vínculos visíveis e indispensáveis com tradições consagradas pelos clássicos.

Aristóteles e Horácio, por exemplo, nos permitem ver, em *Jeremias sem-chorar*, aspectos éticos, didáticos e construtivos, procedentes de seus preceitos básicos bem característicos.

O poema em foco recria a complexidade quase caótica do mundo e das comunicações contemporâneas, porém, seguindo o exemplo grego e latino, pretende dialogar, esclarecer e instruir.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A autora continua a concatenar sólidos argumentos:

> Este estudo é um apelo a que se dê tanta atenção aos ensinamentos da arte como aos da crítica. Parecemos mais dispostos a aceitar a crítica mais recente, acabada de sair do prelo, do que a confiar na arte em si. Preferimos deixar ao tempo e ao senso comum a tarefa de decidir as obras merecedoras da nossa atenção. No entanto, trata-se, com freqüência, mais de uma questão de comodismo que de avaliação. Ao desviar a atenção do mérito estético (qualquer que seja a forma de determiná-lo) para o valor educativo, este estudo procura investigar a definição e funções da paródia na arte moderna, e quiçá argumentar até em sua defesa. (*id. ibid.*)

Admito a reflexão específica de Linda Hutcheon, contudo numa leitura mais abrangente do texto poético de Cassiano, não pretendo privilegiar um aspecto em detrimento de outro. Existe um viés pedagógico no poema, sem dúvida. Entretanto não colide com outras possibilidades, pois o convite à posição crítica e ao ensino não exclui em nenhum momento a beleza. Nem a surpresa.

Acompanhemos a seqüência de idéias encadeadas naquela Introdução:

> A paródia precisa de quem a defenda: tem sido designada de parasitária e derivativa. A famosa aversão, para não dizer desprezo de Leavis pela paródia baseava-se na sua crença de que aquela era o inimigo filisteu do gênio criativo e da originalidade vital (ver Amis, 1978, xv). Estes temas dão idéia do modo como tem sido denegrido um gênero que permeia toda a arte do nosso século. Alguns críticos rejeitam aquilo que vêem como uma sobreposição feita pela paródia de uma ordem externa numa obra que se presume ser original se quizer que tenha valor (Rovit, 1963, 80). O que se torna claro com este tipo de ataques é a força subsistente de uma estética romântica que aprecia o gênio, a originalidade e a individualidade. Neste contexto, a paródia tem forçosamente de ser considerada, quando muito, um gênero menor (*op. cit.*, p. 14-15)



Até aqui tratou-se de um conceito ainda pouco desenvolvido sobre a paródia, eivado de superficialidade e preconceitos. Interessa-nos bem mais seu estudo mais preciso e crítico, reforçado por opiniões de autores e teóricos abalizados, mais próximos. (Retorno ao texto teórico e, foco).

No entanto, desde a valorização por Elliot do "sentido histórico" e, complementarmente, da atenção dada pelos formalistas (pela Nova Crítica, pelos estruturalismo) ao texto, ainda que muito diferentes, temos testemunhado um interesse renovado pelas questões de apropriação e até de influência como um fardo (Bate, 1970) ou como causa de ansiedade (Bloom, 1973). A paródia é um modo de chegar a acordo com os textos desse "rico e terrível legado do passado (Bate, 1970, 4). Os artistas modernos parecem ter reconhecido que a mudança implica continuidade e oferecem-nos um modelo para o processo de transferência e reorganização desse passado. As suas formas paródicas, cheias de duplicidades, jogam com as tensões criadas pela consciência histórica. Assinalam menos um reconhecimento da "insuficiência das formas definíveis" dos seus precursores (Martin, 1989, 666) que o seu próprio desejo de pôr a "refuncionar" essas formas de acordo com as suas próprias necessidades. (*id., ibid.*)

Esta passagem, em particular, mostra-se frutífera para o entendimento dos poemas de vanguarda de Cassiano Ricardo, e ilumina de modo especial a compreensão de *Jeremias sem-chorar*, ponto culminante da trajetória poética do autor. Nele confluem o legado da tradição, dos clássicos, de quase toda a realização literária, estética, cultural até o modernismo, num diálogo e superação contínuos. O passado, ponto de referência e de arranque vem sendo reorganizado num movimento sempre renovador e progressivo, nas águas inquietas das intertextualidades expressivas e dos intertextos revitalizados. Fluentes, os pensamentos se sobrepõem, em refluxos, retornos e

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

novos avanços, num tempo em que se mesclam ontem, agora, amanhãs embrionários.

A seguir enfoca-se uma questão fundamental para entender a complexidade e a riqueza da paródia a partir do final do século XIX (nos autores responsáveis pela renovação literária, os russos Gogol e Dostoievski, por exemplo), plenamente realizada no século XX, com abertura para novas ousadias na recém iniciada centúria.

Michael Foucault (1977, 115) defendeu que todo o conceito de artista ou autor como instigador original de sentido é apenas um momento privilegiado de individualização na história da arte. Desse ponto de vista, é provável que a rejeição romântica das formas paródicas como parasitárias refletisse uma ética capitalista emergente que fez da literatura uma mercadoria que podia ser possuída por um indivíduo. O último século viu a ascensão das leis dos direitos de autor, e com elas, claro, vieram os processos de difamação contra os parodistas. Talvez isto queira dizer que o facto de um dia se verificar uma viragem para a paródia reflicta aquilo que os teóricos europeus vêem como uma crise em toda a noção do sujeito como fonte corrente e constante de significação. (*id., ibid.*)

Essa última afirmativa vem a ser permanente questionada. Elliot, poeta e crítico, desdenha, conforme sugeri, da noção de grande literatura e de uma originalidade pura e de qualidade olímpica. Jorge Luis Borges chega a ser exagerado em sua corrosão iconoclasta; destrói inexorável e sistematicamente a pretensão de criar algo inteiramente novo nos períodos modernos, vanguardistas ou pós-modernos. Brinca com sua noção excêntrica de que "não existe mais que um livro, sempre reescrito". Curiosamente, seus jogos de logopéia constituem, pela peculiaridade e erudição auto-irônica, uma das bases de sua dicção original.

Antes mesmo da consagração de uma criação multimídia a oposição ao passado no próprio fazer poético ou artístico e também na própria

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

reformulação do espectador/leitor quanto ao produto estético (ou instigante), exige outra posição crítica:

> O facto de a paródia se virar abertamente para outras formas de arte contesta implicitamente a singularidade romântica e obriga, conseqüentemente, a uma reavaliação do processo de produção textual (*op. cit.*, p. 16)

Nesse ponto, a longa trajetória de Cassiano Ricardo, a rigor subdividida em muitos antecedentes, envolve momentos de "singularidade romântica", mas se instaura, pouco a pouco, na recriação poética irônica e complexa da atualidade, com freqüentes intratextos e intertextos.

Linda Hutcheon continua a esclarecer, de acordo com sua própria percepção:

> A auto-relexividade das formas de arte modernas toma muitas vezes a forma de paródia, e, quando o faz, fornece um novo modelo para os processos artísticos. Num esforço para desmistificar o "nome sacrossanto do autor" e para "dessacralizar a origem do texto", críticos e romancistas pós-modernos como (Raymond Federman, 1977, 161) defenderam a complementaridade dos actos da produção e percepção textuais. O escritor deve "estar em pé de igualdade com o leitor/ouvinte num esforço para elaborar sentidos a partir da linguagem comum a ambos". Para alguns defensores do *playgiarism* ou jogo contextual livre, a originalidade torna-se "o duende dos egos rígidos": cada página é um campo em que se inscreve a marca de toda a página concebível registrada no passado ou antecipada no futuro (Tatham, 1977, 146). Muito embora a paródia ofereça uma versão muito mais limitada e controlada desta activação do passado, dando-lhe um contexto novo e, muitas vezes irônica, faz exigências semelhantes ao leitor mas trata-se mais de exigências aos seus conhecimentos e à sua memória do que à sua abertura ao jogo. Talvez seja verdade que todos os textos vanguardistas tenham sido, segundo as palavras de Laurent Jenny, *valontiers savants* (deliberadamente eruditos) (1976, 279) assombrados por memórias culturais, cujo peso tirânico tiveram de derrubar, incorporando-as e invertendo-as. (id., ibid.)

unesp

Embora a autora revele amplo conhecimento e raciocine de modo metódico e convincente, creio que se equivoca quanto "a abertura ao jogo" freqüente na cumplicidade entre autor/leitor na literatura contemporânea. Torno a evocar o nome de Borges, que chega a "fingir uma erudição que de fato possui". Os demais argumentos corroboram processos de construção literária atuais e demonstram a vitalidade de Cassiano Ricardo maduro, sobretudo em *Jeremias sem-chorar*.

Quero mencionar somente mais uma reflexão da crítica, pertinente à nossa leitura.

> Há de ter-se já tomado claro que aquilo que aqui designo por paródia não é apenas aquela imitação ridiculizadora ensinada nas definições dos dicionários populares. O desafio a esta limitação do seu sentido original, tal como é sugerido (como veremos), pela etimologia e história do termo, é uma das lições da arte moderna a que há que atender a qualquer tentativa de elaborar uma teoria da paródia que se lhe adeque. O Ulysses, de Joyce, fornece o exemplo mais patente da diferença, quer em alcance, quer em intenção, daquilo que designarei por paródia no século XX. Há extensos paralelismos com o modelo homérico, ao nível das personagens e do enredo, mas trata-se de paralelismos com uma diferença irônica. Molly/Penélope, esperando no seu quarto insular pelo marido, manteve-se tudo menos casta na sua ausência. (*id., ibid.*)

Patenteia-se a adequação da teoria literária ao texto em seu dinamismo iconoclasta. O mesmo acontece com as repetidas referências a Circe em vários poemas de Cassiano Ricardo. Existe consideração e homenagem ao clássico, mas irrompe um tom de blague e brincadeira. Creio ter demonstrado na leitura de alguns poemas o que afirmo agora de modo geral. De qualquer modo, nesses casos a intertextualidade não prescinde do jocoso nem do lúdico.

Concluindo a transposição da última passagem escolhida:

unesp

> Tal como acontece com os ecos irônicos de Dante e de muitos outros na poesia de Eliot, não se trata apenas de uma inversão estrutural. Trata-se também de uma mudança naquilo a que se costumava chamar o do "alvo" da paródia. Embora seja evidente que a Odisséia é o texto formalmente parodiado ou que serve de fundo, ele não é escarnecido ou ridicularizado, quando muito deverá ser visto, tal como na epopéia, cômica, como um ideal ou, pelo menos, uma norma da qual o moderno se afasta. (op. cit., p. 16-17)

Praticamente essa introdução, de Linda Hutcheon esclarece muito sobre aspectos básicos da paródia na poética moderna e contribui para a complementação do processo na elaborada complexidade de Jeremias sem-chorar.

Deixo de acompanhar o minucioso e relevante estudo por acreditar haver demonstrado, até então, sua validade e clareza.

Apesar de minha admiração verifico, surpreso a ausência de qualquer menção ao crítico, russo Iúri Timianov, pioneiro nesse tipo de investigação.

5. Paródia, destruição e estilização, segundo Tinianov

Detenho apenas um resumo do referido estudo, e merece ser mencionado, apesar de ser muito breve.

Republicado na revista *Change* 2 (*La Destruction*), em 1969, sintetiza as principais idéias de um texto moscovita de 1919, conforme já assinalei.

Enfoca, desde aquela época, o equívoco e a exarcebação do plágio.

Aqueles que desconheceram essas reflexões – e foram muitos – continuaram a enxergar plagiários em todas as partes, países, e movimentos literários.

Tinianov demonstra, com nitidez, a verdade sobre o vínculo entre escritores vigorosos. Por exemplo, Dostoïevski, porém de Gógel, contudo não

se trata de uma filiação submissa e sim de um fundamento desenvolvido de outra maneira:

> Lorsqu´on parle de "filiation" ou de "tradition littéraire", on se figure en general une manière de ligne droite unissant lê "cadet" de telle branche littéraire à son aîné. Or, lês choses sont bien plus complexes. Il n´y a pas prolongement d´une droite ligne, mais plutôt écart, propulsion à partir d´un point donné, lutte.
>
> Par rapport aux représentants d´une autre ramification, d´une autre tradition, il n´y a pas semblable affrontement: on les contourne simplement, qu´on les nie ou qu´on les vénère, et cést par le seul fait de sa propre existence qu´on entre en lutte avec eux. (...)
>
> Une fliliation littéraire, elle, est avant tout combat, destruction de l´ensemble ancien et nouvelle construction des anciens éléments. (...). (*op. cit.*, p. 67)

Analisa de modo convincente, as relações entre "Gente pobre", conto de Destoïevski e O Capote, consagrado relato de Gogol, procede da mesma maneira ao comparar "O Senhor Prokhartchine" e *O Nariz*.

> Que Dostoïevski provienne de Gogol, c´est une évidence qu´il souligne d´ailleurs lui-même:
>
> Dans *Les Pauvres gens*, où il cite *Lê Manteau*;
>
> *Dans Monsieur Prokhartchine*, où se retrouve Le Nez:
>
> Toi! Toi, alors, tu es bête! bafouillait Sémione Ivanovitch:
>
> On te mangerait le nez! Tu l´avalerais toi-même avec un quignon de pain sans t´en apercevoir! (*id., bid.*)

Além das peculiaridades estilísticas do grande romancista de **Os Irmãos Karámazovi**, **Crime e castigo** e outras obras primas bem elucidadas na magistral leitura crítica de Mikhail Bakthin, desse crítico russo mais atual. **A Poética de Dostoïevski**, evidencia ser exatamente a **paródia** um dos alicerces das novas obras literárias.

Existe homenagem, admiração, combate e transformação. Quase sempre o tratamento predominantemente sério da primeira obra converte-se em um texto de forte presença cômica ou irônica, com referências permanentes e situações inversas.

Quero apenas mencionar esta importante contribuição de Tinianor, muitas vezes esquecida pelo desenvolvimento incessante das teorias e da crítica.

Linda Hutcheon disseca a questão da paródia e nos proporciona os subsídios necessários à compreensão de *Jeremias sem-chorar* nesse aspecto.

Entretanto, no escrito de 1919, publicado em 1921, Iúri T. define ainda o conceito de *estilização*. Está interessado, primeiramente na maneira em que o processo mencionado acima se transforma, progressivamente em paródia:

(...) La stylisation se transforme insensiblement et sans peine en parodie; et qui jurerait qu´il n´y a guère chez Dostoïevski de semblables parodies inaperçues (parce qu´il ne les a pas révélées lui-même)?

(...) Il se pourrait bien que ce fin tissage de stylisation-parodie, recouvrant le sujet tragique développé, constituât justement l´originalité du grotesque dostoïevskien. (*op. cit.*, p. 75)

Com efeito, a partir de algo aparentemente natural, Dostoïevski vai acentuando os elementos cômicos, irônicos, satíricos e críticos. Por exemplo, no conto inacabado "O Crocodilo" onde o exótico animal (para os russos da época) pertence a um alemão engraçado, pelo sotaque e idéias "empresariais", a paródia se instaura e avança ao longo do próprio processo narrativo e se torna quase transparente ao fim de algumas páginas. Embora não terminado o relato sugere muito e adquire traços de modernidade.

Interessa, entretanto demarcar as diferenças entre os dois recursos cotejados, a partir das explicações de Tinianov.



La parodie existe dans la mesure où transparaît à travers l´oeuvre un second plan parodié; plus ce second plan est étroit, délimité, defini, plus tous lêe détails prennent une doublé nuance, sont perçus sous un doublé angle de vue, et plus fort est l´effet de parodie.

Si le second plan se dilue jusqu´au concept général de "style", la parodie devient un simple élément dans la dialectique de la relève des écoles, elle touche à la stylisation comme dans "Le Rêve de l´Oncle". Et si le second plan existe, aussi défini qu´on voudra, mais sans avoir pénétré dans la conscience littéraire, s´il n´est pas relevé, s´il est oublié? Alors la parodie n´est perçue, neturellement, que sur un seul plan, uniquement sous l´aspect de son organisation, c´est-à-dire comme n´importe quelle oeuvre. (...) (*op. cit.*, p. 75)

O autor esboça um conceito de **estilização** ao comparar os recursos focalizados. Esta se mostra intertextual, porém sem modificar o **tom** da primeira obra. Não acentua o extravagante, o jocoso, o irônico. Ao contrário, às vezes torna-se "mais séria" que o original ou mais enfática, dramatizando ou idealizando aspectos sugeridos pelo ponto de partida.

É possível verificar a assertiva através de outro livro baseado no profeta parodiado por Cassiano Ricardo. Na peça **Jeremias**, Stefan Zweig recria à sua maneira o percurso difícil porém vitorioso do "atalaia do povo judeu" e de uma Jerusalém aquém e além de qualquer tempo humano.

6. Zweig: Jeremias e Jerusalém no cerne da cultura e da espiritualidade judaicos.

Stefan Zweig preferiu uma forma de estilização ao escrever a peça **Jeremias** em 1917. Utilizei a edição argentina (Espasa-Calpe), de 1954, para ressaltar algumas passagens.

Embora mantenha um vínculo permanente com o livro bíblico homônimo, através da intensidade dramática, Zweig acentua as agruras e terríveis embates existenciais e pessoais do profeta.

Numa época em que os judeus se encontravam sob o domínio babilônio do poderoso Nabucodonosor, Jeremias tem a difícil incumbência de difundir a vontade do Onipontente, determinando a continuidade do jugo.

Em meio a muita frustração, descrença e apostasia, falsos adivinhos e chefes despreparados, religiosos e militares pretendiam estabelecer uma aliança com os egípcios, arqui-inimigos e jamais confiáveis.

Além de tudo havia um rei deplorável, débil, cercado por pulsilânimes, aduladores e mentirosos.

Este Jeremias encontra-se, portanto, na maior solidão, condenado por todos, inclusive pela própria mãe.

Um de seus principais contendores, o jovem, mas bem preparado, Baruque, após perseguir o réprobo por longo tempo vem a entender-lhe a missão e a veracidade de suas palavras, ordenadas pelo Senhor dos Exércitos.

Jeremias chega a ser ofendido, golpeado e preso várias vezes, porém não retrocede de sua obstinação.

Em meio a tanto desentendimento a mãe, primeiramente, e depois vários outros crentes repetem uma frase forte e categórica.

Eternamente vive Jerusalém!

O diálogo entre o profeta e sua genitora, muitíssimo intenso, se exacerba ao final do primeiro quadro.

La Madre – (gritando) ¡ Jeremias! Con tu peso pasas por encima de mí ¡ Pisoteas mi corazón!

Jeremías - Ignoro el camino por el que marcho ..., no siento las piedras que piso ... Sólo percibo una llamada ... una voz que me llama ... y obedezco a ese llamamiento ... (Desciende pausadamente, lo escalinata, con el rostro sereno y retraído y los ojos hijos en el cielo) (op. cit., p. 20-21).

O profeta bíblico entrega-se inteiramente ao divino chamado, seu alter-ego moderno encarrega a si próprio de humano encargo, igualmente difícil. Ambos são tocados pela misericórdia e amor aos irmãos ignaros. A solidão e o desencanto de ambos diminuem à medida em que a reflexão e sobretudo a linguagem lhes permitem o entendimento pessoal. As palavras são poderosas, transformadoras.

Uma parte de um diálogo sobre as potências antigas ilumina a mesma dificuldade na chamada guerra fria, sempre ironizada em *Jeremias sem-chorar*. Os oponentes debatem através de retórica acirrada, férrea, feroz.

SEBULÓN – Nunca Mizraim fué amigia de Israel.

BARUCH – Nuestro oprobio es el suyo, la desgracia de Israel es la de Egipto.

SEBULÓN – Nada tenemos en común con los pueblos de la tierra. La soledad es nuestra fuerza.

EL OTRO – Pero ellos quierem luchar por nosotros.

SEBULÓN – Quieren luchar a favor de ellos. Cada pueblo lucha sólo por si mismo.

Ambos Jeremias compartilham, pois, o desafio de superar o poderio bélico, o desentendimento entre as nações.

O primeiro crê que a divina Misericórdia irá manifestar-se no momento oportuno, superado o período de provações e purificações, o segundo luta para acreditar em nova e progressiva forma de comunicação, através da cibernética e tecnologia empregadas a favor dos cidadãos sem fronteiras e de povos dispostos ao entendimento.

Apesar das diferenças de épocas e circunstâncias trilham árduos caminhos para difundir suas boas-novas. Há que reinventar a esperança, antes para sua própria revitalização, depois para reanimar os homens de boa vontade.



Isto sem esquecer a crítica e até mesmo a auto-ironia da paródia, em permanente contraste com a força dramática de um jogo teatral originado de estilização.

Na peça de Zweig os conflitos freqüentes entre vários segmentos da sociedade de Israel e o conflito interior de Jeremias intensificam-se num crescente.

Somente nas últimas cenas prevalece a mensagem do profeta. Conforme esclareceu Marson Guedes em **O Caminho de Jermias** renasce a esperança em meio ao sofrimento, das angústias brota de novo e sempre a rosa de Sharom.

Traídos pelos egípcios outra vez, os israelitas marcham decididos a outro cativeiro, na Babilônia.

Contudo a palavra divina penetrou em suas almas através da obstinação profética. Sabem que sua história alterna castigos (merecidos) e renascimento espiritual.

Tantas vezes dominados, tantas vezes libertos. Não se abriu o Mar Vemelho? A nuvem fiel não os guiou através do deserto até a fartura de Canaã?

Os israelitas caminham e cantam. Não é o canto estúpido e monótono dos incoerentes, ergue-se o louvor, reafirma-se a perseverança de um povo muitas vezes derrotado por algum tempo, jamais derrotado de uma vez, ou para sempre.

Vislumbram a vitória definitiva através de sua cidade epiritual:

Eternamente dura Jerusalém!

O Jeremias dos embates contemporâneos tem que decifrar e superar os enigmas de Babel. A linguagem é sua dificuldade e sua salvação. Só a poesia compartilhada entre homens e mulheres, idosos e crianças, reinventada

num difícil ofício, labareda de fogo e beleza acima de todas a línguas e diferenças tribais, pode conduzir à salvação num mundo fragmentado e carente. A utopia cresce qual vigoroso e incontrolável oceano. Tem a mesma força que move a religião, o sol e todas as estrelas.

Conclusão

Jeremias sem-chorar: contemporâneo premonitório, expressivo, atual.

Quero ressaltar ou esclarecer em forma breve, alguns aspectos determinantes do poema de Cassiano Ricardo, evolutivos na trajetória do poeta, complexo e peculiar.

1. Um livro de seu tempo

1.1. A vanguarda, os intertextos e os intratextos.

Há uma última segura dos mais diversos elementos, uma dimensão genuinamente moderna, lato senso.

Vimos a freqüência dos intertextos, dos diálogos literários, da percepção do instante e da notícia, dos sentidos conectados à mídia e suas extensões, do pensamento rápido, quase precoce num mundo automático.

Cassiano renova-se ainda através do intratexto. Permanente na obra poética, transforma-se, adquire nova roupagem, agora aeroespacial, reformula o antigo, rejuvenesce. Nítido exemplo, apontado no início, o poema "Jeremias", antes "um curvo chorão", reminiscência bíblica, hoje "sem lágrimas, atônito, olho de vidro". Porém, igual às Parcas, apenas um olho lhe basta para recordar o passado com alguma nostalgia, inquirir o enigma do presente e vislumbrar o futuro, vencendo o realismo e ceticismo.

1.2. As reminiscências religiosas em meio à ruína da fé.

Apesar de privilegiar temas pagãos, antropofágicos (quase literalmente) e demonstrações de ateísmo ou descrença ao longo de sua obra literária, o contraditório Cassiano Ricardo ainda mantém um diálogo tênue e descolorido com a religião. Em Jeremias sem-chorar desde o próprio título, ainda que o emprego de paródia e a globalização do planeta descaracterizem projeto bíblico, diluído num perplexo alter-ego secular.

Sabemos que a literatura atual, desde Dostoievski, Poe, Mallarmé, Baudelaire, e outros precursores da modernidade, influenciada ainda pelas revoluções provocados por Freud, Schopenhauer, Marx, Nietzche e outros pensadores rejeita a cândida crença religiosa de épocas imediatamente anteriores e que o bom texto moderno, em geral, se realiza melhor pelo confronto com os princípios religiosos ou mesmo pela sua inversão e avesso.

O poeta joseense se inclui nesse rastro de ruína, porém em algum longínquo reduto de sua galáxia reflui num brilho pálido, uma fatigada busca de esperança que nem mais pronuncia esse nome.

Nosso combalido Jeremias mantém o recalcitrante desiderato de ver a Babel hodierna transformada em impensada e não mencionada Jerusalém global, compartilhada até por remotos aldeões. Mesmo tendo que reinventar-se, simulacro infantil ou dispositivo triunfante, coletivo.

Nessa perspectiva reina ampla ambigüidade, a crítica mais ferrenha enlaça a fé recondicionada pelas maravilhosas transformações cibernéticas.

unesp

1.3. O Cassiano varguista e o vanguardista.

Luiza Franco Moreira estuda com rigor e eficiência o arcabouço político-ideológico o poeta modernista vinculado ao movimento Anta (entre outros), ao integralismo e ao ápice do getulismo.

Em **Meninos, poetas e heróis – aspectos de Cassiano Ricardo do Modernismo ao Estado Novo**, demonstra a transformação e subsistência de elementos básicos do bem-sucedido e reformista Martim-Cererê, poema de tom épico-hiperbólico de 1928, e em **Marcha para o oeste**, ensaio patriótico e laudatório de 1940. Os dois livros envolvem o leitor numa profundidade afetiva imediata, seduzindo-o com imagens da exuberância natural brasileira e com argumentos retóricos bem entrelaçados, capciosos, reiterados pela imprensa. Entre "três raças fortes", fundadoras da brasilidade, a saber o branco (português), o índio e o negro (estes unificados em traço gerais, sem nenhum realce étnico específico) idealizados e magníficos, sobressai, com o mesmo tratamento, o bandeirante, desbravador, ampliador e unificador de ume terra privilegiada. Esta ideologia triunfalista serve muito bem, conforme patenteia a autora, a uma defesa intransigente de um governo forte e centralizador e sacramenta toa a arbitrariedade do Estado Novo.

A pesquisadora chama ainda a atenção para a imediata ascensão social do poeta e escritor, também jornalista, consagrado nacionalmente com Martim-Cererê e logo reconhecido pela publicação de **Marcha para o oeste**, como porta-voz e um dos esteios do getulismo.

Um ano depois de publicar a polêmica saga dos bandeirantes, o autor é nomeado diretor de **A Manhã**, órgão de difusão e informação nitidamente getulista. Já havia exercido forte influência em governos paulistas autoritários, no Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Em síntese; o referido livro traça o perfil e a trajetória, o auge político de um poeta modernista plenamente integrado ao Integralismo – seu aedo, porta-voz, defensor e ideólogo.

Contudo, no prefácio de **Meninos, poetas e heróis**, o rigoroso crítico Antônio Cândido, versado nos desdobramentos sociológicos, históricos da Literatura, acrescenta uma informação indispensável:

> No entanto, Cassiano Ricardo é escritor de bastante interesse, inclusive pela versatilidade extrema, devido ao seu sugestionável temperamento poético. A tal ponto que parece haver nele, uns três ou quatro poetas se sucedendo ao longo dos anos sempre de maneira a lembrar a obra dos outros. (op. cit., p.16)

Exatamente um ponto crucial, de nossa tese. O autor de *Jeremias sem-chorar* dialoga, dialeticamente, com o de **Martim-Cererê** e de outras obras, até mesmo de vanguarda. Creio haver demonstrado em etapas anteriores a profusão de intertextos e de intratextos.

No poema focalizado, o inusitado profeta cibernético, "autônomo" em suas buscas, vence a perplexidade, a angústia e o medo. Torna-se plural, solidário, forte, a partir de suas próprias debilidades (num processo analógico ao de Paulo missionário, mas em outro contexto). Sem nenhuma definição ideológica particular, sente-se porta-voz de toda a humanidade ferida e ameaçada. Como homônimo bíblico, em meio a inúmeras catástrofes e degradações, reinventa a esperança.

Portanto, o Cassiano "vanguardista", comprometido com o destino do homem e seu devir (assim diriam existencialistas, seus contemporâneos), é outro. De certo modo, e com muito empenho, redime-se de si próprio.

1.4. A cibernética, sereia da facilidade mecânica, "ersatz" da religião.

Em *Jeremias sem-chorar* há uma evidente analogia/substituição da antiga crença religiosa pela nova crença na automatização e na informática.

Para os ricos e poderosos os novos veículos servem para informar-se, comunicar-se e dominar até setores econômicos, políticos e sociais de seus interesses.

A voz poética percebe essa mudança muito bem. Num tom ambivalente, entre a ironia, o assombro e a esperança, trata da recente globalização e do novo mercantilismo com entusiasmo, vencidos os receios iniciais. É preciso lembrar que nos encontramos, segundo a perspectiva descortinada, nos anos sessenta, nos quais, todos os elementos assinalados constituíam desafio, novidade.

Há também a percepção imediata de profundas alterações no pensamento humano influenciado e configurado pelos recursos informáticos.

Nitidamente a cibernética passa a constituir, para consideráveis parcelas da humanidade, o ersatz, o substituto imperfeito, mas efetivo, da religião.

Até hoje é comum ouvir de pessoas relativamente simples, dotadas de um mero "senso comum", a frase categórica: "Eu vi na Internet".

Está claro que esta forma de comunicação, agora quase universal, ainda oculta inúmeras falhas e – o que é pior – possibilidades bem amplas de prestar-se a enganos, equívocos e logros conscientes. Muitas vezes, entre o remetente e o destinatário existe um verdadeiro abismo, não percebido por todos aqueles atacados de cor-de-rosismo, na sacárstica expressão de Cassiano.

Relegados os deuses lares e as velhas máquinas de escrever, imperam em posição privilegiada, os computadores. Os mais jovens desdenham das

dúvidas do Jeremias contemporâneo, o qual exclama, num resquício anacrônico, recoberto de ironia:

"Ó máquina, orai por nós".

1.5. Nova lírica, afinada com a nova situação

Apesar da reconhecida irregularidade do nível estético de sua poesia, o melhor Cassiano sempre soube resolver bem as questões e decisões que ele próprio se atribui.

Por isso entusiasmou-se com a idéia, hoje consagrada, consabida, de considerar o poema ou obra de arte em sua autonomia, um pequeno sistema fechado em sua própria lógica e elaboração.

Ainda assim existe uma permanente evolução qualitativa, embora muitas vezes experimental, na trajetória poética ricardiana.

Laura Franco Moreira demonstrou a coerência e o vigor de suas obras e textos integralistas, na "sedução luminoso-pictórico-ufanista" de Martim-Cererê, rediviva em discurso mais prosaico, mantida basicamente a retórica grandiloqüente e persuasiva, em **Marcha para o oeste** e nos artigos de **A Manhã**.

Oswaldino Marques, em **O Laboratório poético de Cassiano Ricardo** elogiou-lhe e ao mesmo tempo expôs muitas de suas técnicas, recursos expressivos, peculiaridades e novas contribuições léxicas e formais nos seus livros de vanguarda anteriores ao nosso objeto de leitura.

Considero, com Mário Chamie, Viviana Bosi e todos os críticos e leitores arrolados no início, *Jeremias sem-chorar* a melhor criação poética de Cassiano Ricardo, convergência de todos os seus eus antigos e modernos, confluência de seus inúmeros caminhos.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Alcança uma nova dimensão, em dicção peculiar; revitaliza seu próprio e permanente lirismo, universal e repleto de possibilidade, atual e atemporal num sentido lato, estabelece a sua escada de Jacó, na qual vence a si mesmo e ao Anjo das limitações fronteiriças. Supera-se e mantém-se num hoje composto de partículas, poeiras cósmicas de todo o seu passado e semeado utópicos horizontes, enfim num ponto áleph borgiano-joseense, fim e início ("esférico") de uma novantiga cosmogonia cassiana.

2. Uma poesia divinatória, no âmbito da cultura clássica.

2.1. Os inegáveis fundamentos da Retórica Antiga, revitalizados.

Creio haver demonstrado, em linhas gerais a importância da retórica Antiga ao longo de todo o percurso poético de Cassiano Ricardo.

Mais evidente nos primeiros poemas e nos primeiros livros, mantém-se como um alicerce, um fundamento. No entanto, não chega a ser nunca algo cristalizado, repetido, mumificado.

Há sempre nova ordenação, diálogo com outros elementos da política ou ideologia na etapa ufanista-patriótica, da modernidade ou da vanguarda, em períodos de maior amadurecimento criativo.

A Retórica é uma base, porém se prende a uma estrutura móvel, incessante e transformadora.

O eco do passado, até mesmo de reminiscências clássicas se faz ouvir sempre, contudo, ao libertar-se numa amplitude incorpora subsídios do presente e vislumbres do futuro.

Assim, os princípios retóricos de Aristóteles (ou de Sidney, por exemplo) subsistem em Cassiano, mas incluem outros, algo malicioso, algo ingênuo às vezes, numa dicção brasileira e depois universal, que se vai renovando e reinventando.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Ícaro não perde suas asas, não tomba, tampouco repete a queda neo-laciferina de *Altazor*. Pede carona em nave espacial e se insere em nova mitologia.

2.2 A intuição e o vaticínio no mundo modierno

Cassiano Ricardo não se mostrou apenas tributário das formas e procedimentos clássicos-retóricos, também reacende a chama enigmática do intuitivo e do profético.

Moderno e vanguardista ainda faz jus ao epíteto de vate: idealiza, prevê, reinventa o presente agora inapreensível, especialmente em *Jeremias sem-chorar*.

O alter-ego do perseverante pregador bíblico não se deixa abater pelas dificuldades, transpõe todos os obstáculos, ao que parece com asas secretas de Pégaso. Consegue ver muito além, num horizonte ainda pouco perceptível, o retumbante progresso científico e tecnológico de São José dos campos, sua terra natal.

Por outro lado, no âmbito global percebe, com certa angústia, a evolução do desentendimento, da violência das guerras localizadas, mas muito devastadoras.

Oxalá pudessem cumprir-se outras previsões consideradas ingênuas durante a década de 60, e ainda haja – apesar de tudo o que conhecemos sobre massacres, genocídios, crimes ambivalentes e catástrofes, nova esperança humana, visível somente na aparente desfaçatez de artistas e poetas.

2.3. O permanente progresso joseense, antevisto com sabedoria cabloca.

Com a implantação do ITA (Instituto Tecnológico de Aeronáutica), segundo modelo e fundamental apoio e monitoria do MIT (Massachussets Instituto of Tecnology) norte-americano, em 1950, São José dos campos iniciava a sua vocação de alicerce aeroespacial e científico do desenvolvimento brasileiro.

A projeção do mencionado centro de estudos veio a ser indispensável para o Brasil, evoluindo sempre a nível nacional e internacional.

Na época do regime implantado pelos militares a cidade tornou-se uma vitrine do progresso do país.

Cassiano Ricardo muito se orgulhava disto. Em seu discurso ufanista cunhou a frase nativista de efeito "Sou poeta porque nasci em São José dos Campos".

Contudo, além de seu forte vínculo emocional com a cidade, soube antecipar em sua poesia, sobretudo a de vanguarda o glorioso futuro joseense.

Mostrou-se digno do arcaico epíteto vate, compartilhou a premonição e clarividência dos antigos poetas e oráculos greco-latinos. Seus olhos e sua imaginação anteciparam-se a todas as conquistas científicas reais, ainda latentes.

Escrito em 1964, o poema "esferico-rolante", *Jeremias sem-chorar,* elaborado segundo fundamentos da vanguarda daquela época, mas integrando e passando a limpo a Retórica Antiga e toda a própria trajetória poética de Cassiano, impõe-se como celebração e auge do sucesso joseense na História do Brasil e até mesmo na imprensa mundial.

A cidade e o poeta visionário cumpriram plenamente o seu destino.

Até hoje existem os que afirmam o desinteresse do autor por sua terra natal. Isto se deve a questões políticas locais particularizadas e datadas.

Contendas, devidas a equívocos e a posições intransigentes do próprio Cassiano e de caciques joseenses de uma determinada época.

Existem dados consistentes para esclarecer esta polêmica, difundida entre considerável contingente de munícipes qual verdade inconteste.

Dizia o marquês de Maricá: "A verdade é a mentira muitas vezes repetida".

Assim tem sido.

Porém em seu longo e muitas vezes bem-sucedido percurso poético-existencial, Cassiano Ricardo, em seu íntimo e em sua visão lírico-premonitória sempre amou a sua São José de menino sensível, chegando até mesmo a sonhar-lhe os desígnios ainda secretos e o porvir apenas esboçado nas nuvens.

2.4. Vislumbre sagaz da simultaneidade e rapidez atuais, em Canaãs diversificadas

Na confluência dos fortes e diversos ventos da História mais recente, ninguém sabe se irá predominar a esfinge, um novo encanto cibernético ou o anjo exterminador.

Em sua poesia de vanguarda Cassiano Ricardo percebeu o impasse, superou as angústias e a perplexidade através de seu alter ego globe-trotter.

Ironizou a Guerra Fria e o entrechoque de U.S. e U.R.R.S., redivivos no conflito paródico Gog/Magog, superou a si próprio, afastou-se de antigas certezas autoritárias para beneficiar-se da amplitude e poesia coexistentes na dúvida.

Outro Cassiano, poderia dizer Antônio Cândido.

Em suas ricas e frutíferas contradições, próprias de um poeta de seu tempo, a ironia e a crítica acerba freqüentes deixam lugar, no tom ambivalente da linguagem característica da elaboração literária moderna, a idealização e anseios

de novas possibilidades, novos modos de relacionamento humano, nascidos da gestação prolongada de todas as tristezas e catástrofes.

Cassiano Ricardo sonha (ou será Juca Mulato?)

Desmoronam-se todos os impérios, todo o totalitarismo, irrompem outros núcleos de coexistência, repletos de antiga sabedoria e recente fraternidade. Onde predominam ou predominaram o ceticismo e o ateísmo delineia-se utópica perspectiva, de trasfundo ainda religioso.

Sonhadores e loucos avistam minaretes, torres de cristal, zigurates reluzentes. Começam a despontar, ao longe, novas Canaãs, novas Medinas, novas Índias, fragmentos independentes, múltiplos, contudo extremamente conexos, de uma Jerusalém (anti-Babel) universal, poliglota, perene.

3. A reengenharia poética, atual, transformadora.

3.1. Um poeta nascido no século XIX, projetado no século XXI

Cassiano Ricardo nasceu em 26 de julho de 1895, em São José dos Campos.

Não foram apenas os derradeiros cinco anos que o separaram do século XX.

Sua infância, numa cidade paulista interiorana e rural, de vida espontânea simples, todo o arcabouço intelectual e literário de sua fase pré-modernista reiteram certo provincianismo e predomínio do convencional nessa primeira etapa de sua vida.

Os próprios títulos iniciais de sua abrangente poesia proclamam a face relacionada às tradições e às emoções infanto-juvenis: *Dentro da noite*, 1915; E*vangelho de Pã*, 1917; *Jardim das Hespérides*, 1920; *Atalanta* (depois denominada *A mentirosa dos olhos verdes*, 1923); *A frauta de pã,* 1925.

Apesar do tributo ao passado, comum a inúmeros de seus pares modernistas, Cassiano deixou antever, desde esse primórdio, a presença perene de um **lirismo** peculiar, essencial em toda sua obra poética. Modificado freqüentes vezes, mantém algo de seu primeiro "deslumbramento, de seu primeiro amor", diria um profeta bíblico. A emblemática palavra e o metonímico instrumento flauta preservam esta afetividade eletiva ao longo do tempo.

Tal configuração na qual sobressaem, o gosto pela terra, pelo povo simples e suas expressão cultural e artística, o contemplativo e o singelo, coincidem com o lirismo deliberadamente despojado de *A flauta de bambu*, metonímia indiana similar do poeta Rabindranath Tagore.

As mais diversas contradições, as habituais polêmicas e desafios à inércia cultural, a busca contínua de nova expressão mais adequada ao momento universal e, em particular, ao momento brasileiro, preenchem diversas etapas e tendências na evolução do modernismo (ou modernismos) em nosso país.

Cassiano Ricardo participou ativamente desse processo, depois da episódica, mas contundente Semana de Arte Moderna de 22. Mario Chamie afirma que o poeta joseense "sai depois, porém chega antes quanto a soluções poéticas muitas vezes arrojadas". Não são palavras textuais, contudo creio reproduzir a essência da definição estabelecida pelo instaurador da poesia práxis.

Como vimos anteriormente, a insatisfação peculiar ao poeta focalizado permitiu-lhe atuar decisivamente no modernismo brasileiro. Teve um prolongado e característico período ufanista e "patriótico" expresso em **Martim-Cererê** (1928) e outras obras, culminando com a prosa ideológica e retórica de **Marcha para o oeste.**

Deste modo, Cassiano Ricardo encarna bastante bem as tendências diversificadas e contraditórias da modernidade brasileira, e se insere como representante legítimo do século XX em nossa cultura e literatura.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Embora mantenha princípios e estratégia pessoais ao longo do tempo, transforma-se e progride sempre, chegando a ultrapassar seus limites cronológicos e ideológicos.

Em seus livros de vanguarda, entre os quais *O arranha-céu de vidro* e *João Torto e a fábula*, de 1956 e a *Montanha russa* de 1960, a poesia dialoga com o mundo contemporâneo e sua complexidade. Freqüentes inovações formais configuram a renovação formal e criativa. O assombro do final do século XIX ante uma radical reviravolta global no século XX, amplifica a profundidade dos questionamentos e começa a estabelecer pontos para o futuro.

Os novos e grandiosos edifícios, a incipiente automação, o poder destrutivo dos novos artefatos bélicos (culminam no espetáculo maravilhoso e terrível da bomba atômica) e a necessidade de encontrar maneira adequada de convivência com tantas surpresas quase diárias, a redução do planeta a, "aldeia global", a onipresença da mídia (imprensa, televisão, começo da informática), os truques e ilusões do cinema etc., proporcionam os nutrientes contemporâneos de um artista em busca do século seguinte.

Este processo tem seu ponto culminante em *Jeremias sem-chorar*, cujo olho de vidro cristaliza o passado, mas outro olho periscópico percebe os sinais inequívocos do século XXI.

3.2. A inquietude de um pensamento dialético nos séculos XX e XXI.

Cassiano Ricardo sempre demonstrou conhecimento de Retórica Antiga e muito empenho em argumentar de modo convincente, bem ordenado e bem fundamentado. Sua prática e recursos retóricos o transformaram num usual e poderoso contendor. A facilidade de expressão e o gosto pela controvérsia transformaram-no, algumas vezes, num hábil e atual sofista .

No entanto, em sua evolução intelectual e artística o poeta sofisticou-se, tornou-se mais criativo, passou a privilegiar mais a moderna expressividade estética às vezes deformada como em alguns quadros de Goya (precursor) ou de um Picasso agressivamente inovador e expressivo.

Seu pensamento perscrutador e dinâmico acompanhou, a seu modo, alguns dos principais teóricos de sua época, sobretudo no período de elaboração, publicação e repercussão de *Jeremias sem-chorar* (1964).

Podemos arrolar entre, outros, as reflexões pioneiras de **Cibernética e sociedade**, com tradução de José Paulo Paes, em 1968, no qual se apresentam questões, fundamentais pertinentes ao poema (a primeira edição norte-americana é de 1950; *O homem e a máquina*, de Beril Becker, na tradução de Ruy Jungueman, em 1963; *A revolução tecnológica e a decadência contemporânea,* de Michael Harrington, na tradução de Leônidas Gontijo de Carvalho, em 1967 (a edição original, nos Estados Unidos é de 1965).

Neste último existe uma remissão ao pensamento de Aristóteles, antecipando já certas questões da automação naquele período da filosofia grega, o em especial num capítulo denominado "As estátuas de Dédalo".

Não é difícil, portanto, perceber a atualidade e pertinência de *Jeremias sem-chorar*, estrela de primeira grandeza numa galáxia de esplendor cibernético.

Assim, a criação poética se mostra também dialética e bastante eficaz em seu tempo. Sua beleza intrínseca e sua coerência interna a integram, com mérito, na arte e na literatura de seu tempo.

Outro livro de impacto em seu lançamento, *Os meios de comunicação como extensões do homem*, de Marshall MCLutron, na tradução do poeta Décio Pignatari em 1969 (a primeira edição norte-americana coincide com a data em que se publicou *Jeremias ... ...* , em 1964), mantém estreito contato com inúmeros poemas vanguardistas do autor joseense em sua obra provavelmente mais bem elaborada.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Fiz questão de incluir os nomes dos tradutores para reiterar a importância das mencionadas reflexões na década de sessenta, quando trouxeram preciosos esclarecimentos a um público sequioso de informações específicas sobre a nascente contemporaneidade.

Muitos, adeptos dos novidadeiros e dos arautos da Magia tecnológica em si, podem considerar tais textos obsoletos.

Não seria, segundo Cassiano, outro engano, outro dano causado pela sedução irracional, às vezes irresistível da "sereia automática"?.

Jeremias sem-chorar, qual seu homônimo bíblico, resiste a todas as reprovações mal fundamentadas, a toda leitura, superficial e inconsistente.

Quem sabe seu canto ainda virá a ser melhor compreendido, em sua dialética humanista, anti egoísmo, anti-bélica, repleta de novo encanto, talvez de novo êxtase.

3.3. 11 de setembro de 2001: marco histórico e confirmação de um pesadelo profético.

Logo após o lançamento de *Jeremias sem-chorar*, ouvi em São José dos Campos, de pessoas inteligentes, cultas e "modernas", o seguinte comentário: "Ninguém mais se importa com essa história de bomba atômica, destruição, guerra mundial ou nuclear, ameaça a toda a humanidade. Vivemos uma nova época, tudo isso está ultrapassado. É uma preocupação de gente antiga, anacrônica, assim como o Cassiano".

Ao longo das décadas subseqüentes a realidade no país e no planeta apenas confirmou a sagacidade e até mesmo os vaticínios do poeta ("antena da raça").

Não só manteve-se, mas ainda se ampliou a distância entre ricos e pobres, abriu-se um verdadeiro abismo entre classes sociais, hierarquias e castas.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

As vitórias da ciência, a expansão contínua da informática, as maravilhas automáticas e cibernéticas não se mostraram suficientes, em si, e apenas por si, para melhorar a condição econômica ou a qualidade humana de vida, seja relacionada a cada país ou a cada pessoa.

Ao contrário, as principais e mais recentes conquistas científicas serviram ao poder das maiores potências, aumentaram a capacidade de matar e destruir, tornaram ainda mais dramática a situação de povos não integrados aos sistemas dominantes.

Terminou a guerra fria, o conflito entre URSS e USA mundou de fisionomia, mas continuou a devastar o mundo.

Os quatro cavaleiros do apocalipse: a guerra, a fome, a peste a a morte reinam em seus impérios sem limites.

Nenhuma nação, rica ou poderosa, pobre ou insignificante se encontra a salvo dos atentados e dos atos de violência extrema.

Contra o despotismo, o terrorismo opõe sua luta suicida, "idealista", desesperada e sem quartel.

O auge dessa guerra surda, contínua, repentina, na qual perecem os inocentes, as maiores vítimas, ocorreu em Nova Iorque, a "capital do mundo" no dia 11 de setembro de 2001.

Os jornais e noticiários televisivos anunciaram fartamente o ataque inesperado, eficiente e cruel às "torres gêmeas" nova-iorquinas, ao Pentágono em Washington e a outros alvos norte-americanos relevantes.

Atingida a maior potência bélica do planeta por alguns terroristas, kamikazes, tanto seus habitantes quanto todas as pessoas em qualquer parte da terra passam a perceber a fragilidade de qualquer sistema defensivo ou preventivo.

Os países tentam se organizar.



Os fatos vêm demonstrando a força intuitiva e os justos avisos contidos na poesia vanguardista de Cassiano Ricardo. Nela não havia exagero, paranóia, fantasia anciã nem catatrofismo e sim premonição, sensibilidade, vaticínio.

O poeta Cassiano Ricardo, cidadão do mundo, "profeta" contra sua própria vontade anteviu o pesadelo transformado em sangue, dor, espanto.

3.4. "À sombra dos bons tempos futuros": o presente sóbrio engendra "a mais leve esperança".

Quero reiterar, pela última vez, a poesia de Cassiano no âmbito complexo da arte e da literatura contemporânea onde focaliza as contradições, não as dissipa nem ameniza.

Pode parecer incoerente o aspecto ora ressaltado depois das considerações anteriores.

No entanto, o discurso crítico e ambivalente deixa margem a uma expectativa melhor, positiva, recriada.

Num último instante o porta-voz poético, deixa-se levar pelo sopro da utopia. É uma atitude humana, demasiado humana, com certeza.

O "urso para as crianças" reinstaura a dimensão perdida na infância, de modo mais explícito que Rosebd em *Cidadão Kane*. O final do poema esférico retorna ao edêmico e se justapõe ao belo título do pensador rosa-cruz Gilberto Silos: "À sombra dos bons tempos futuros".

Não é possível, depois de afastar-se da religião tradicional, rejeitar a metafísica de uma vez por todas.

É preciso sonhar, apesar de tudo.

Trata-se de algo inerente ao homem essencial do todos os tempos, desde a saída das cavernas até os primeiros passos nas crateras lunares.

Momento de refúgio, de interlúdio, de dúvida reversa.



Predomina o "pensamento maravilhoso". Como numa leitura cigana, após tantos infortúnios aparece uma carta alvissareira, "la buena dicha".

Quem sabe o ser humano, o cidadão, acaba se encontrando consigo mesmo e com os seus "companheiros de destino" (frase irônico-poética de Werner Herzog), numa reviravolta política incrível, secretamente esperada.

Mar´av´ilha, palavra encantatória de Cassiano Ricardo: inquieto, incessante, reinventor.

Entre o terror e o sarcasmo quem sabe ressurge o canto, dissonante, quase metálico, dos rinocerontes do Ionesco, ou o acorde quase inaudível de Soroco rosiano ao acompanhar "sua mãe e sua filha" numa despedida insólita. O solitário se faz acompanhar pela multidão. O homem se multiplica sem pensar sequer nos pães ou nos peixes.

Guimarães Rosa, ou seu narrador sempre artista não diz tratar-se de um milagre, mínimo ou magnífico.

Artistas, poetas, rompem todas as barreiras.

A gente vai com eles, junto com a sua cantiga. Nada nos bolsos ou nas mãos.

Só "a mais leve esperança" ilumina tênue uma vereda estreita.

BIBLIOGRAFIA

1. De Cassiano Ricardo

RICARDO, Cassiano. *Algumas reflexões sobre poética de vanguarda*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1964.

_____. *O Arranha-céu de vidro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

_____. *Autoentrevista*. Revista Convivium nº 5-6, São Paulo, ano 4, v. 7, jul. - ago. - set. 1965.

_____. *A Difícil manhã*. Pref. Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1960.

_____. *A Flauta de Pã*. São Paulo, 1917.

_____. *O Homem cordial e outros pequenos estudos brasileiros*. Rio de Janeiro: MEC-INL, 1959.

_____. *Jeremias sem-chorar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

_____. *João Torto e a fábula (poesia)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

_____. *Martim Cererê* (O Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis). Ilustr. Tarsila. 11 ed., São Paulo: Saraiva, 1962.

_____. *Melhores poemas*. Sel. Luiza Franco Moreira. São Paulo: Global, 2003.

_____. *A Mentirosa de olhos verdes*. São Paulo: Casa Maiença, 1923.

_____. *Montanha-russa*. São Paulo: Cultrix, 1960.

_____. *Poesias completas*. Pref. Tristão de Ataíde. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

_____. *Poemas escolhidos*. Sel. e Introd. Mário Chamie. São Paulo, Cultrix,1965.

_____. *Poemas murais* (1947-1948). Rio de Janeiro: José Olympio, 1950.

_____. *Poesia Praxis e 22*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

_____. *Recepção* do sr. Menotti del Picchia. (20 dez. 1943). *Discurso* de M. d. P. *Resposta* do sr. Cassiano Ricardo. Em: *Discursos Acadêmicos*, vol. XI. Rio de Janeiro: Acad. Bras. Letras, 1944, p. 314-375.

_____. *Sabiá e sintaxe* (e outros pequenos estudos sobre poesia). São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1974.

_____. Seleta *em prosa e verso*. 2 ed. Org., est., notas Nelly Novaes Coelho. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. (Coleção Brasil Moço).

_____. *Os Sobreviventes*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

_____. *Viagem no tempo e no espaço*. (memórias). Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

_____. 22 *e a poesia de hoje*. Rio de Janeiro: MEC, 1962. (Serviço de Documentação)

2. Sobre Cassiano Ricardo

ATHAYDE, Tristão de. Prólogo. *Poesias completas de Cassiano Ricardo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

BRAYNER, Sonia. *Cassiano Ricardo. Sel. textos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira – INL, 1979. (Coleção Fortuna Crítica)

CHAMIE, Mário. *Palavra-levantamento na poesia de Cassiano Ricardo*. Rio de Janeiro: Livr. São José, 1963.

CORRÊA, Nereu. *Cassiano Ricardo - o prosador e o poeta*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970 (Comissão de Literatura)

INVENTÁRIO do Fundo Cassiano Ricardo - Coleção Cassiano Ricardo e Maria de Lourdes Fonseca Ricardo. São José dos Campos: APM, 1998.

IVO, Lêdo. *Verso e universo de Cassiano Ricardo. A Difícil manhã*. Rio de Janeiro. Livros de Portugal, 1960.

LUCAS, Fábio. "*Jeremias entre o silêncio e o discurso*". O Estado de São Paulo, 17 outubro 1964.

MARIANO, Oswaldo (org.). *Estudos sobre a poética de Cassiano Ricardo*. Ed. comemor. cinq. poét., São Paulo, 1965.

MARQUES, Oswaldino. *O Laboratório poético de Cassiano Ricardo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1976.

MERQUIOR, José Guilherme. "Perfil de Cassiano Ricardo". Em: *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p.69-76.

MONTEIRO, Amilton Maciel. *Cassiano – fragmentos para uma biografia*. São José dos Campos: UNIVAP, 2003.

MOREIRA, Luiza Franco. *Meninos, poetas e heróis* (aspectos de Cassiano Ricardo do Modernismo ao Estado Novo. São Paulo: EDUSP, 2001.

NUNES, Cassiano. *Retratos e Espelho* (a propósito da poesia de Cassiano Ricardo). Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*. São Paulo: Edit. UNESP; Blumenau, SC: FURB, 2002.

PIMENTEL, Osmar. *A Lâmpada e o passado*. São Paulo: Cons. Est. de Cultura, 1968.

PORTELLA, Eduardo. "*O Poema planetário*". Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 15 de fevereiro 1969.

3. Sobre Retórica e Poética

ARISTÓTELES. *Arte poética e Arte retórica*. Trad. A. Pinto de Carvalho. São Paulo: DIFEL, 1964.

ARISTÓTELES, Horácio, Longino. *A Poética clássica*. I. Arte poética. II Arte poética. III Do sublime. Introd. Roberto de Oliveira Brandão. Trad. dir. gr. e lat. Jaime Bruna. 5 ed, São Paulo: Cultrix, 1992.

AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. *Dicionário analógico da língua portuguesa* (idéias afins). Brasília: Coordenada – Edit. de Brasília, s. d.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Interpretação da "Poética" de Aristóteles*. São José do Rio Preto: Rio-Pretense, 1998.

GARCÍA YEBRA, Valentín. *Poética de Aristóteles*. Ed. tril, Madrid: Gredos, 1974.

LAUSBERG, Heinrich. *Manual de Retórica Literaria*. Vers. esp. José Pérez Riesco. Madrid Gredos, 1966 - 1967, 3t.

MONTEIRO, João Paulo. *Teoria, Retórica, Ideologia*. São Paulo: Ática, 1972 (Ensaio, 17)

PERELMAN, Chaim. *Retórica*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TRINGALI, Dante. *Introdução à Retórica: a retórica como crítica literária*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

4. Literatura e Teoria Literária

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Trad. Manuel Sacristán. *Barcelona: Ariel, 1962. (Colec. Zetein - Estudios y Ensayos, 6).*

_____. *Teoria estética*. Trad. Artur Mourão. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

"A Antropofagia ao alcance de todos". In: ANDRADE, Oswald. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Introd. Benedito Nunes. 2 ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BARBOSA, João Alexandre. *A Metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *As Ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Col. Debates, 196)

BATISTESSA, Ángel J. *El Poeta en su poema*. Pres. Dámaso Alonso. Buenos Aires: Nova, 1965.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. 1 reimpr., São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o tempo da poesia*. Cultrix: São Paulo, 1977.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileira, I - antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 2 ed. rev., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. (Coleção Vera Cruz, 63).

CAMPOS, Augusto de; Décio Pignatari e Haroldo de Campos. *Teoria da poesia concreta* (textos críticos e manifestos: 1950-1960). 2 ed, São Paulo: Duas Cidades, 1975.

COMMELIN, P. *Nova mitologia grego e romana*. Trad. Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.

DE MICHELI. *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*. Córdoba, Arg.: Edit. Univ., 1968

ELLIOT, T. S. *A Essência da poesia*. Trad. Maria Luiza Nogueira. Introd. Affonso Romano de Sant'anna. São Paulo: Arte Nova, 1972.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. texto Marise M. Curioni. Trad. poemas Dora F. da Silva. 2 ed., São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

HAMBURGUER, Michel. *La Verdad de la poesía (tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta)*. Trad. Manuel Ángel Flores e Mercedes Córdoba Magro. 1 ed. em esp., México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia; ensinamento das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

JUNQUEIRA, Ivan (coord.). *Escolas literárias no Brasil*. Rio de Janeiro: Acad. Bras. de Letras, 2004, t. II.

KARL, R. Frederick. *O Moderno e o modernismo (a soberania do artista 1885-1925)*. Trad. Henrique de Mesquita. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

MARTINS, Wilson. *O Modernismo*. 2 ed., São Paulo: Cultrix, 1967. (A Literatura Brasileira, v. 6).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

PAZ, Octavio. *El Arco y la lira*. 2 ed., México: Fondo de Cultura Económica, 1970.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

PROSS, Harry. *La Violência de los símbolos sociales*. Trad. Y pres. Vicente Romano García. Barcelona: Anthropos, 1983; reimpr. 1989.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo. Trad. Juan José Domenchina*. 1 ed., 2 reimpr., México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

SCHOPF, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía*. Roma: Bulzoni, 1986.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: EDUSP – Iluminuras – FAPESP, 1995.

SEGOVIA, Tomás. *Poética y profética*. 2 ed., México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. Trad. Adélia Bezerra de Menezes et allii. 4 ed., São Paulo: Nobel, 1991.

_____. *El Final de las vanguardias*. Barcelona: Anthropos, 1989.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro* (apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas). Rio de Janeiro: Vozes: 1972.

TORRE, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1971, 3 v.

TYNIANOV, Iouri. *"Destruction, Parodie"*. Revista Change nº 5, Paris, 1969, p. 67-76.

VERANI, Hugo J. *Las Vanguardias Literarias en Hispanoamérica*. (manifestos, proclamas y otros escritos). 2 ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

4. Cibernética, filosofia, religião, simbologia

ASIMOV, Isaac A. *De nuevo los robots*. Trad. P. Castillo. barcelona: vértice, 1964.

BECKER, Beril. *O Homem e a máquina*. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1963.

BERGSON, Henri. *O Riso (ensaio sobre a significação do cômico)*. Trad. Nathanael C. *Caixeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

BIEDERMAN, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. Trad. Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Melhoramentos, 7000 ilustr.

CHEVALIER, Jean e Alain Gheerbrant. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

CLEATOR, P. E. *A Era dos autômatos*. Trad. Sonia Borges Salles Gomes; Tomaz Aquino de Queiroz. São Paulo: Nacional, 1960.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionario de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.

DICCIONARIO ilustrado de la Biblia. Wilson M. Nelson (edit.). 18 ed., Miami: Caribe, 1988.

DIEL, Paul. *Los Símbolos de la Bíblia*. Trad. Ligia Arjona. 1 reimpr., México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

GAARDER, Jostein et allii. *O Livro das religiões*. Trad. Isa Mara Lando. Revis. técn. Antônio Flávio Pierucci. 2 reimpr., São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GUÉNON, René. *A Crise do mundo moderno*. Trad., pref. notas António Carlos Carvalho. Lisboa: Vega, 1990. (Coleção Janus).

HARRINGTON, Michel. *A Revolução tecnológica e a decadência contemporânea*. Trad. Leônidas Gontijo de Carvalho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

DIEL, Paul. *Los Símbolos de la Bíblia*. Trad. Ligia Arjona. 1 reimpr., México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

GAARDER, Jostein et allii. *O Livro das religiões*. Trad. Isa Mara Lando. Revis. técn. Antônio Flávio Pierucci. 2 reimpr., São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GUÉNON, René. *A Crise do mundo moderno*. Trad., pref. notas António Carlos Carvalho. Lisboa: Vega, 1990. (Coleção Janus).

HARRINGTON, Michel. *A Revolução tecnológica e a decadência contemporânea*. Trad. Leônidas Gontijo de Carvalho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

HINNELLS, John R. *Dicionário das Religiões*. Trad. Otávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1989.

JASPERS, Karl. *A Situação espiritual do nosso tempo*. Trad. João Modesto. Lisboa: Moraes, 1968.

JEREMIAS. Lamentações. *Bíblia sagrada*. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Vida, 1981.

JEREMÍAS. 1. *Libro* de. 2. *Lamentaciones*. La Santa Biblia. Ant. vers. Casiodoro de Reina (1569). Revis. Cipriano de Valera (1602). Sociedades Bíblicas Unidas, 1960, p. 700-762.

KIERKEGAARD, Soren. *O Conceito de angústia*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Hemus, 1968.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1992, 412 ilustr.

MAY, Julian. *Los Robots*. Barcelona: Sayna, 1963.

McLUHAN, Marshall. *Os Meios de comunicação como extensão do homem*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969.

McLUHAN, Marshall e Wilfred Watson. *Do clichê ao arquétipo*. Trad. Ivan Pedro de Martino. Rui de Janeiro: Record, 1973.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

MOELLER, Charles. *Literatura del siglo XX y Cristianismo*. Vers. esp. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1960.

PAES, José Paulo. "*Monte-Cristo cibernético*". Revista Vozes no 2, ano 72, v. LXXIII, mar. 1978.

SIEGMUND, Georg. *O Ateísmo moderno: história e psicanálise*. Trad. Bruno Rabuske e Frederico Laufer. São Paulo: Loyola, 1966.

WIENER, Norbert. *Cibernética e sociedade: o uso humano de seres humanos*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1968.

6. Alguns poetas e autores citados

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo, Martins, 1965.

_____. *Poesias completas*. Ed. crít. Diléa Zanotto Manfro. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

ANDRADE, Oswald de. *Poesias Reunidas*. São Paulo: Difusão Européia, 1966.

APOLLINAIRE, *Guillaume. Calligrammes; poèmes de la paix et de la guerre*. 8 ed., Paris, Gallimard, 1936.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Intr. Gilda e Antônio Cândido. Flash autobiogr. João Condé. 20 ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

BOPP, Raul. *Cobra Norato*. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931.

BORGES, Jorge Luis. *Obra completa*. Carlos Frias (org.). Buenos Aires: Emecé, 1990-1996, 4 v.

CARDOZO, Joaquim. *Signo estrelado*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1960.

CARVALHO, Vicente de. *Poemas e canções*. 5 ed., São Paulo: Monteiro Lobato, 1923.

CHAMIE, Mário. *Lavra Lavra* (poesia praxis). São Paulo: Massao Ohno, 1962.

CONCHA, Jaime. *Gabriela Mistral* (estudio y selección de poemas). Barcelona: Júcar, 1987.

CORTÁZAR, Julio. *Bestiario*. 10 ed., Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
_____. *Los reyes* (teatro). 2 ed., Buenos Aires: Sudamericana, 1970.

DEL PICCHIA, Menotti. *Juca Mulato*. Itapira: Casa Paladini, 1917.

_____. *Melhores poemas*. Sel., introd., biogr. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo-Rio de Janeiro: Global; Acad. Bras. Letras, 2004.

FRIAS, Rubens Eduardo Ferreira. *A raposa sem as uvas* (uma leitura de *Ninho de cobras*, de Lêdo Ivo). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.

GONÇALVES DIAS, Antonio. *Poesia completa e prosa escolhida*. Indrod. Manuel Bandeira. Coment. textos poéticos Antônio Houaiss. Pról. "Cantos" Alexandre Herculano. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.

GONZAGA, Tomás Antonio. *Marília de Dirceu* (Liras). Rio de Janeiro – Belo Horizonte: Garnier, 1992.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Pref. Antônio Cândido. 17 ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

HORACIO, Quinto. *Epistola ad Pisones* (*Arte poética*). En: *Obras completas*. 3 ed., Madrid: Aguilar, 1952.

HUIDOBRO, Vicente. *Altazor e outros poemas*. Trad. Antonio Risério e Paulo César Souza. Ed. biling., São Paulo: Art Edit., 1991.

IVO, Lêdo. *Confissões de um poeta*. São Paulo – Brasília: DIFEL – INL, 1979.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

IVO, Lêdo. *Curral de peixe* (poemas). Rio de Janeiro: TopBooks, 1995.

IVO, Lêdo. *O Sinal semafórico*. Rio de Janeiro – Brasília: José Olympio – INL, 1974.

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1952.

LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas* (o escritor, sua condição e a realidade social). São Paulo: Ática, 1974.

LORCA, Federico García. *Obras completas*. Pról. Jorge Guillén. Epil. Vicente Aleixandre. 11 ed. Madrid: Aguilar, 1966.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria de. *Obra completa*. Afranio Coutinho (org.). Rio de Janeiro: Aguilar, 1959, 3 v.

MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos*. Organiz. José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, 1976.

MELO NETO, João Cabral. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965.

MILLIET, Sérgio. *Alguns poemas entre muitos*. São Paulo: Ind. Gráf. Brás, 1957.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *Urupês* (Jeca Tatu). Ilustr. do autor. São Paulo: Monteiro Lobato, 1918.

MURILO MENDES. *Poemas (1925-1929)*. Juiz de Fora: Dias Cardoso, 1930.

_____. *Convergência* (1963-1966). São Paulo: Duas Cidades, 1970.

PAES, José Paulo. *Meia palavra* (cívicas, eróticas e metafísicas). São Paulo: Cultrix, 1967.

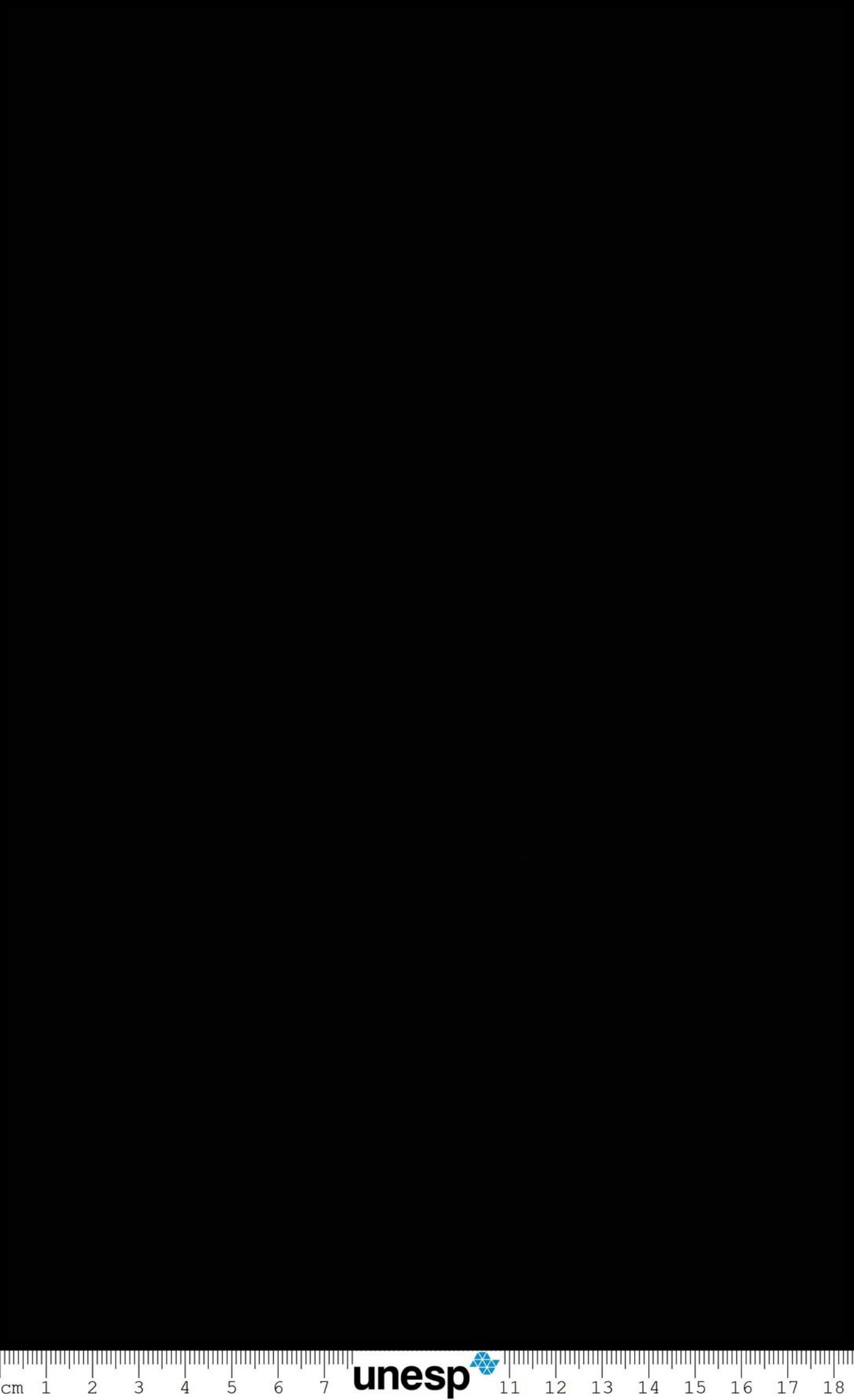
POUND, Ezra. *Antologia poética*. Sel. e pref. Augusto de Campos. Trad. A. C., Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Mário Faustino, José Lino Grunewald. Orient. graf. Espiga Pinto. Lisboa: Ulisséia, s.d.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. 2 ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

Resta-me só esta graça
De ser poeta
Poesia! Única coisa
Que, depois de sabida,
Continua secreta ....

Cassiano Ricardo – "Ciente")


cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18