

O LÚDICO E O EXPERIMENTAL EM GAGARIN, DE CASSIANO RICARDO

Vania Pinheiro Chaves¹

RESUMO

Admitindo a existência duma ligação estreita entre arte e jogo, procuramos mostrar os traços lúdicos do poema visual "Gagarin", considerado por muitos uma das mais primorosas criações de Cassiano Ricardo. Este escritor paulista está estreitamente vinculado ao Modernismo, mas revela igualmente influências da Poesia Concreta, dois movimentos literários que se destacaram, no Brasil novecentista, por experimentarem novas formas e processos de produção poética, bem como por manifestarem ostensivamente um espírito lúdico e dessacralizador. Nas pegadas de Roman Ingarden, examinamos os diversos estratos (ótico, fônico, morfo-sintático, semântico) da construção de "Gagarin", que, heterogêneos mas interligados, constituem a totalidade transmissora da sua significação. Canto de um mundo novo, concebido tanto para a audição quanto para o olhar, o poema combina harmoniosamente temática atual e inovação formal. No entanto, o experimental e o lúdico surgem nele como fuga e solução para os riscos da mecanização, da massificação do homem. Ambos restauram a liberdade e o prazer do jogo e da infância. Essa liberdade é dada ao leitor não só na interpretação do sentido do poema, mas ainda em todos os passos da sua análise, atingindo até o ato inicial da leitura.

Palavras-chave: Cassiano Ricardo. Poema visual. Ludismo. Experimentalismo.

Este trabalho pretende analisar o poema Gagarin², de Cassiano Ricardo, tomando como ponto de partida a idéia muito divulgada da existência de uma ligação estreita entre arte e jogo. Dentre os partidários desse pensamento, destaca-se Huizinga³, que sobre o assunto tece as seguintes considerações:

Le jeu est une action qui se déroule dans certaines limites, de lieu, de temps et de volonté, dans un ordre apparent, suivant des règles librement consenties, et hors de la sphère de l'utilité et de la nécessité matérielles. L'ambiance du jeu est celle du ravissement et de l'enthousiasme, qu'il

s'agisse d'un jeu sacré, ou d'une simple fête, d'un mystère ou d'un divertissement. L'action s'accompagne de sentiments de transport et de tension et entraîne avec elle joie et détente.

Il est indéniable que toutes les activités de la composition poétique ressortissent à cette sphère du jeu: la division métrique ou rythmique du discours parlé ou chanté, l'accent efficace de la rime ou de l'assonance, le déguisement du sens, la construction subtile de la phrase. Définir, à l'instar de Paul Valéry, la poésie comme un jeu, un jeu de mots et de langage, n'est point métaphore, mais intelligence du sens le plus profond du mot de poésie même. (HUIZINGA, 1951, p. 217)

O autor de *Homo ludens* entende, outrossim, que o melhor meio para a compreensão dos recursos poéticos consiste em interpretá-los como funções lúdicas. Outros pensadores têm observado ainda que o poeta joga da mesma forma que a criança e, por isso, consideram que, para alcançar as essências poéticas, é preciso ter-se a capacidade de incorporar ao espírito a magia infantil. Entendimento semelhante é assumido por Cassiano Ricardo, que declarou na introdução de uma de suas publicações⁴:

Afinal o que é a poesia, mesmo depois que a gente envelhece, senão (como diz Baudelaire) a infância retrouvée? (1972, p. XI)

Tal ponto de vista está, como se vai ver, subjacente à construção de "Gagarin", texto publicado, em 1964, na coletânea intitulada *Jeremias sem-chorar*, que é, na opinião abalizada de Gilberto Mendonça Teles (1980, 148)⁵, a obra "que na poesia brasileira conseguiu o maior número de bem logradas experimentações".

É de recordar que Cassiano Ricardo, tendo feito parte da linha da frente do movimento modernista brasileiro, aproximou-se, depois, do grupo da poesia concreta, que visava dar um rumo novo à produção poética brasileira, buscando inseri-la no quadro do desenvolvimento industrial e tecnológico do mundo moderno, bem como relacioná-la com as demais artes e, em especial, com as artes gráficas e publicitárias. Sobejamente conhecidos, esses dois momentos da história literária brasileira se destacam por terem dado particular importância às formas lúdicas e ao caráter experimental da criação poética, o que é bem visível em inúmeras composições de Cassiano Ricardo.

José Guilherme Merquior⁶, um dos críticos mais importantes da contemporaneidade, sustentou que, no Brasil, o Modernismo foi, antes de tudo, arte moderna, porque nele se encontra o *ethos* próprio da literatura moderna: o ludismo⁷. No plano formal, o caráter lúdico da literatura modernista brasileira

evidencia-se num experimentalismo ostensivo e dessacralizador; no plano dos conteúdos, está por trás da paródia e do grotesco, freqüentes nas suas principais produções.

Manifestação característica da poética modernista encontra-se no seguinte poema, que Cassiano Ricardo incluiu em *Martim Ceveré* (1962, p. 190-1):

Metamorfose

*Meu avô foi buscar prata
mas a prata virou índio.*

*Meu avô foi buscar índio
mas o índio virou ouro.*

*Meu avô foi buscar ouro
mas o ouro virou terra.*

*Meu avô foi buscar terra
e a terra virou fronteira.*

*Meu avô, ainda intrigado,
foi modelar a fronteira:*

E o Brasil tomou forma de harpa.

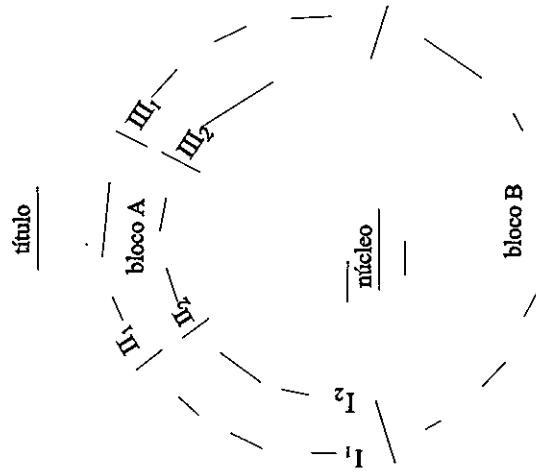
Numa construção discursiva que joga com repetições típicas das formas paralelísticas, o poeta recupera o mundo mágico da infância — onde uma coisa facilmente "vira" outra — para recriar a história da formação política e econômica do Brasil, desde a chegada dos descobridores europeus até a fixação definitiva das fronteiras nacionais.

Experimentalismo é também palavra-de-ordem para os concretistas, que decretaram a falência do verso e a importância do espaço na matemática da construção do texto, que adotou uma sintaxe analógica, com a justaposição direta de conceitos, e que aspirava a uma poesia objetiva, exata, sintética. O poema concreto, ao privilegiar o significante, verbal e visual, inova nos campos lexical, morfológico, semântico, sintático, topográfico e, embora se sirva de inúmeros processos lúdicos, não abdica duma função ideológica. Como aponta Alfredo Bosi⁸, é fácil reconhecer o seu universo referencial, formado por "aspectos da sociedade contemporânea, assentada no regime capitalista e na burocracia, e saturada de objetos mercáveis, de imagens de propaganda, de erotismo e sentimentalismo comerciais, de lugares-comuns díspares que entavam

como reconstruções poéticas da Terra e de seu habitante, da nave e de seu tripulante, ou do vôo espacial ao redor da Terra.

No entanto, tratando-se de um texto, por excelência, polivalente e aberto, significará sempre muito mais do que o nosso olhar-leitura é capaz de descobrir. Nelly Novaes Coelho¹¹, por exemplo, entende que Cassiano Ricardo, ao dispor as palavras em círculo, buscou identificação com a figura do zodíaco e que as distribuiu em quatro conjuntos correspondentes às suas quatro divisões (Primavera, Verão, Outono, Inverno). Interpreta ainda que o poeta substituiu “os signos zodiacais (Touro, Carneiro, Gêmeos, etc.) por signos lingüísticos [e] fazendo-os girar em torno da Terra, aqui simbolizada pela expressão ‘pato selvagem’, — tradução portuguesa da palavra russa “Gagárin” (NOVAES, p. 117).

Considerando mais atentamente o plano ótico, verificamos que, abaixo do título, (T) há um círculo, duplo na sua parte superior e simples na inferior, e que este apresenta quatro subdivisões, delimitadas de modo diferente: na parte superior (A), três subdivisões (I, II, III) separadas parcialmente entre si por linhas tracejadas inclinadas; na parte inferior (B), uma única subdivisão totalmente separada das demais por linhas contínuas também inclinadas. Dentro do círculo, encontra-se um núcleo (N) que não se apresenta equidistante das divisões do círculo. Esquematizada a seguir, essa figura parece-nos formar um sistema rigorosamente estruturado, cujo funcionamento é possível demonstrar. Como peças de um jogo, todos os seus componentes estão, como será demonstrado, combinados numa complexa rede de semelhanças e diferenças que se estende pelos demais planos da construção do texto.



No plano fônico, nota-se que o bloco A ou superior se caracteriza por profunda unidade, marcada por rigorosa simetria. Cada parte (I, II e III) é constituída por um dístico (1 e 2) que, submetido à contagem tradicional de sílabas métricas, engloba um primeiro verso de cinco sílabas e um segundo de três. A identidade criada pela métrica acentua-se por inúmeras combinações rímicas: os primeiros versos de cada parte rimam entre si por rima consoante grave (I,1 ave; II,1 belonave; III,1 nave); dois dos segundos versos têm rima consoante imperfeita (I,2 bélica; II,2 belo); o último destes (III,2 astronave) rima por rima consoante grave não com seus pares, mas com o primeiro verso de seu subconjunto (III,1 nave) e, portanto, com os demais primeiros versos do bloco superior (I,1 ave; II,1 belonave).

O levantamento das rimas finais não esgota, porém, os fenômenos rímicos do bloco A, onde ainda encontramos rimas dentro do mesmo verso (I,1 ave bela ave; II,1 ave belonave; II,2 belo belo), rimas no início de dois versos (I,1e I,2 ave bela ave / ave bélica) ou rimas entre dois versos do tipo fim-início (I,1 e I,2 ave bela ave / ave bélica), meio-fim e/ou início (I,1 e I,2 ave bela ave / ave bélica; II,1 e II,2 ave belonave / belo belo). Outros efeitos fônicos resultam da seleção dos fonemas vocálicos e consonânticos: as vogais tônicas das sílabas fortes dos versos são exclusivamente a e é — as vogais mais baixas, abertas e claras da língua portuguesa; num total de vinte e sete consoantes, vinte e três são sonoras e dezoove distribuem-se entre o v (7 ocorrências), o b e o l (6 ocorrências cada um).

O bloco B ou inferior constrói-se em nítida oposição ao conjunto formado pelo bloco A, núcleo e título, constituído que é por um só octossílabo (*os que vão nascer te saúdam*), verso par e longo, sem rimas internas e sem relações rímicas com qualquer outro verso do poema. Além da dissemelhança prosódica, caberia referir que as vogais das sílabas fortes do verso — é e u —, são altas, fechadas e escuras e que as consoantes, muito variadas (8 diferentes num total de 10), distribuídas conformemente entre surdas e sonoras, não revelam o uso preferencial, ou sequer relevante, dos fonemas consonantais do bloco A (nenhum b ou l, um só v).

Lembrando a distribuição das peças brancas e pretas num tabuleiro de damas ou de xadrez, as inúmeras diferenças que, no plano fônico, opõem os dois blocos podem ser organizadas nos seguintes pares opositivos: dois versos contra um verso; versos ímpares e curtos contra verso par e longo; multiplicidade de rimas contra a ausência de rimas; repetição das vogais tônicas contra não-repetição das vogais tônicas; vogais tônicas baixas, claras e abertas contra vogais tônicas altas, escuras e fechadas; repetição de pequeno número de consoantes contra não-repetição de grande número de consoantes; predomínio de consoantes sonoras contra não-predomínio de consoantes sonoras.

Num quadro mais amplo e menos rigoroso, o núcleo e o título — posicionados na zona superior do poema — se ligam por relações de semelhança ao bloco **A** e, conseqüentemente, por relações de dissemelhança ao bloco **B**. O núcleo é formado por dois versos monossilábicos e um dissilábico, rimados entre si por rima toante **a** (**N**,1, 2 e 3 *pato / selvagem / ave*). Devido a essa assonância e à extensão reduzida de seus versos, ele mantém relações rítmicas e rítmicas com o bloco **A**. Tais relações se mostram mais profundas, quando se verifica que o terceiro verso do núcleo forma rima consoante grave (**N**,3 *ave*) com o primeiro verso da primeira e segunda partes do bloco superior (**I**,1 *ave bela ave; II*,1 *ave belonave*) e com o primeiro e segundo versos da terceira parte do mesmo bloco (**III**,1 e **III**,2 *uma bela nave / astronave*). Quanto ao título, sua integração neste conjunto fônico justifica-se quer pela sua diminuta extensão, quer por apresentar igual tonicidade no **a** (*GAGARIN*) atente-se para o fato de, no Brasil, o nome do astronauta ser palavra paroxítona, com menos uma sílaba do que a forma adotada no português de Portugal.

No plano morfossintático, deparamo-nos com a permanência do jogo de oposições entre os dois blocos e com o parentesco do núcleo e do título com o bloco superior. Tendo em conta, primeiramente, as categorias gramaticais que o texto inclui, nota-se que, no conjunto formado pelo bloco **A**, núcleo e título, aparecem, repetidos ou não, seis substantivos (*GAGARIN, ave, belonave, nave, astronave, pato*) e três adjetivos (*bela/o, bética, selvagem*), além de um artigo indefinido (*uma*), enquanto no bloco **B** estão três verbos (*vão, nascer, saúdam*) e três pronomes (*os, que, te*). Entretanto, a ambigüidade-polivalência do poema impede certezas, já que o vocábulo *ave* funciona seja como substantivo seja como interjeição, pois se apresenta liberto de sujeições gramaticais ou em esquemas menos rígidos (**I**,1 *ave bela ave; II*,1 *ave belonave; N pato / selvagem/ave*). Isso não invalida o sistema opositivo, dado que nem substantivo nem interjeição aparecem no bloco inferior.

Considerada, em seguida, a construção frásica, notamos que no bloco **A**, no núcleo e no título aparecem exclusivamente sintagmas nominais simples e complexos, passíveis de múltiplas combinações. A ausência de verbos, além de contribuir para a independência dos sintagmas, determina a sua atemporalidade, a sua flutuação no espaço discursivo, paralela à sua espacialização na folha de papel. No bloco **B**, ao contrário, há cerrada organização entre os elementos, que constroem uma frase complexa e perfeitamente estruturada, formada por uma oração principal (*os [...] te saúdam*) e uma subordinada relativa (*que vão nascer*). Por sua vez, as formas verbais aí encontradas situam o enunciado no tempo, ou melhor, no presente e no futuro.

Em resumo, a regra da construção antitética dos dois blocos resolve-se no plano gramatical pelas oposições: substantivos/interjeições e adjetivos *versus*

pronomes e verbos; substâncias e qualidades *versus* ações; sintagmas nominais *versus* sintagmas verbais; “palavras em liberdade” *versus* dependências sintáticas; atemporalidade *versus* temporalidade.

O exame do funcionamento do plano semântico revela a presença no bloco **A** de um certo número de paradigmas, organizados com base nos lexemas */ave/* — cujo funcionamento ambíguo já foi mencionado — e */bel/* — radical homônimo para as formas portuguesas resultantes da evolução do adjetivo latino *bellus, a, um* e do substantivo latino *bellum, i*.

Como definiu Roman Jakobson, a especificidade do literário assenta na função poética, na projeção do princípio de equivalência, característico do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático, isto é, na promoção da equivalência à condição de recurso constitutivo da seqüência. Assim, a partir de */ave/* foi construído o paradigma *ave, nave, astronave*; a partir de */bel/*, o paradigma *bela, bela, bética*; e da combinação dos dois lexemas resulta o substantivo *belonave*. Esses paradigmas, por sua vez, configuram quatro campos semânticos importantíssimos no poema: o do voo, o da saudação, o da beleza e o da guerra. Além disso, ocorre que, na composição de Cassiano Ricardo, os elementos dos referidos paradigmas constroem sintagmas organizados em complexas redes semânticas (**I**,1 e **I**,2 *ave bela ave / ave bética* = saudação ou voo + beleza + voo ou saudação + voo + guerra). Tais redes põem em evidência a alta poeticidade desse discurso, aparentemente técnico, referencial, reduzido a componentes essenciais.

Quanto ao título e ao núcleo, podemos considerar que se integram nos campos semânticos acima apontados, sobretudo, se atendermos aos valores conotativos dos elementos que os constituem. Com efeito, *GAGARIN* (**T**) e *pato / selvagem / ave* (**N**) conseguem reunir as significações de voo, beleza, guerra, saudação. *GAGARIN* e *pato selvagem* identificam-se pela beleza de seus voos, pela sua condição de “selvagens”, de seres em luta pela sobrevivência e/ou domínio do espaço, pela sua fragilidade e risco. O pato não-doméstico arrisca-se a ser caçado; o astronauta soviético, liberto da prisão humana à Terra, pode ser destruído, se qualquer mecanismo falhar. O terceiro verso do núcleo (*ave*), visto como substantivo, integra o *pato selvagem* e obviamente *GAGARIN* na espécie a que pertencem. Mas visto, por outro lado, como interjeição, tem a função de o(s) saudar.

Entretanto, título e núcleo equivalem-se ainda por outras razões: *GAGARIN*, sobrenome do primeiro tripulante humano de uma nave espacial, é, em russo, igualmente um substantivo comum, designativo dum certo tipo de *ave*: o pato *selvagem*. Desse modo, o texto reforça sua polivalência-ambigüidade, já que pelo seu nome e pelo seu feito, denotativa e conotativamente, o astronauta *GAGARIN* é *pato selvagem*.



Por conseguinte, título, núcleo e bloco A, equivalendo-se, reiteram-se semanticamente, pois em conjunto ou em separado contêm as significações de saudação, voo, beleza e guerra. Nesse grande conjunto, Cassiano Ricardo emprega ludicamente alguns dos procedimentos mais caros aos modernistas e aos concretistas brasileiros: o das “palavras em liberdade” e o da “palavra-puxa-palavra”. Realiza, assim, um sábio jogo de palavras, usadas denotativa e conotativamente, e combinadas de modo a reunir em pequenos sintagmas, levemente diferentes, as mesmas significações essenciais.

Ultrapassando as limitações de uma análise meramente formal, podemos afirmar que esse entrecruzamento de linhas de sentido, em construções extraordinariamente sintéticas e densas, dá conta da complexa significação histórica da personagem-herói do poema: Gagarin voou e seu voo foi/é belo — da beleza que possui a vitória do Homem sobre a Natureza, da beleza que possui a fragilidade humana arriscada contra forças imensuráveis e desconhecidas — mas o seu feito é também bélico, porque ato da guerra que travavam as duas maiores potências da época — os Estados Unidos da América e a União Soviética — pelo domínio do espaço sideral. Como bem observou Nelly Novaes Coelho, não temos aqui apenas um recurso estilístico engenhoso, temos sim um reflexo da perplexidade do poeta no limiar dum novo mundo que confusamente se delineava no horizonte. “Entre a beleza espantosa da conquista espacial (e de toda a abertura para a ação que ela traz para o homem) e a ameaça terrível que ela representa como possível arma destruidora, o poeta hesita. Daí a superposição de idéias antagônicas representadas por palavras que se identificam pela forma” (1972, p. 116).

Mantendo o jogo que estrutura todo o poema, diverso é o funcionamento semântico do bloco B, que se organiza numa rígida construção sintagmática. Na sua estrutura frásica, deparamos com um sujeito plural, coletivo (*os que vão nascer*), constituído por pronomes seguidos por oração subordinada relativa. Esse sujeito realiza uma ação (*saudam*) sobre um objeto (*te*). O sujeito-agente é, enquanto núcleo semântico, um não-existente, porque ainda não nasceu, mas isso acontecerá obrigatoriamente, já que a forma verbal utilizada (*vão*) indica ação futura necessária.

Por sua vez, o objeto direto (*te*) instaura uma importante relação entre o bloco B, onde está inserido, e o título (e consequentemente o bloco A e o núcleo), pois o *tu* inscrito no texto reporta-se a Gagarin, que é, assim, projetado numa estrutura de comunicação, tornando-se destinatário da mensagem produzida pelo sujeito da enunciação.

Como foi dito, o sujeito do enunciado se relaciona com o seu objeto através da ação de saudá-lo — ação presente, ato de homenagem. Assim, manifesta-se nessa construção linguística uma violenta infração à lógica da vida, pois como

pode um agente futuro realizar uma ação no presente? Esse paradoxo faz, no entanto, ressaltar a natureza poética do texto, a sua linguagem violadora de normas e de lógicas. E sua justificação talvez possa ser encontrada se pensarmos que o poema entrega aos homens do futuro a ação de homenagear Yuri Gagarin, porque só eles estarão capacitados para valorizar plena e puramente a grandeza humana do feito do cosmonauta soviético, pois deverão viver numa época em que já terá sido ultrapassada a duplicidade beleza-guerra que, no momento da escrita, o acontecimento carreava.

Semelhante lógica explica que o sujeito da enunciação — responsável em última instância pela saudação — se tenha anulado no enunciado, transferindo para terceiros a ação de homenagem, pois, estando situado no mesmo tempo do acontecido, ele talvez não se tenha sentido suficientemente puro, inocente, para o fazer.

A força poética do bloco B resulta ainda do jogo intertextual que a sua pequena frase estabelece com outra, muito famosa, do mundo romano: *Ave, Caesar, morituri te salutant*. Recorde-se que Suetônio menciona que tal saudação era pronunciada pelos gladiadores romanos diante do Imperador, antes de iniciarem a terrível luta que teriam de travar na arena dos grandes espetáculos circenses. O nosso poema recupera e violenta o discurso latino, por meio de uma alteração fundamental: a substituição de *morituri* por *os que vão nascer*. O vocábulo latino aponta para símbolos do passado, da exploração e aviltação do homem, lançado em luta de morte para o prazer, o ócio de outros homens.

Quanto à interjeição que inicia a frase latina (*Ave*), ela está, como já vimos, colocada noutras partes do poema. Algo semelhante ocorre com o vocativo dirigido ao imperador romano (*Caesar*) que parece ter transitado para o título, mudado porém em chamamento de outra figura histórica: o astronauta russo (*Gagarin*).

Assim sendo, a frase formada por Cassiano Ricardo reúne, explícita e implicitamente, três momentos da história humana: passado, presente, futuro. Por seu intermédio, o poeta sugere que, no passado, a luta do homem, feita espectáculo, não merece a palavra poética e que, no presente, ela se configura ambigualmente, mas que, no futuro, encontrará a sua plena valorização.

O trânsito da interjeição *Ave* para o núcleo e/ou para o bloco A, bem como a passagem do vocativo para o título — neste caso somado a uma substituição de conteúdo (*Caesar* > *Gagarin*) corroboram a idéia de que há no poema de Cassiano Ricardo uma forte ligação entre as diversas partes que o compõem, permitindo pensar que os seus dois conjuntos (bloco A/núcleo/título e bloco B), à primeira vista antitéticos e isolados, são na verdade complementares e se resolvem na estrutura de dependências-independências de uma só e grande frase. Note-se, ainda, que a ausência total de pontuação reforça a hipótese da

unidade frásica do texto. Assim, a única frase do poema seria constituída por um vocativo (Gagárin), um enorme e reiterativo apostrofo desse vocativo (formado por todos os componentes do núcleo e do bloco A), um sujeito (*os que vão nascer*), um núcleo do predicado verbal (*saúdám*) e um objeto directo (*te*), sendo que o lexema *ave*, que se encontra no núcleo e no bloco A pode também ser uma interjeição e, portanto, funcionar como adjunto adverbial.

A presença do *te* (destinatário) faz do poema uma estrutura dialógica, na qual há obrigatoriamente um eu (emissor), cuja existência o texto procura, todavia, ocultar. Isto não impede que tenhamos de considerar o texto de Cassiano Ricardo um pequeno discurso em que o eu-lírico se dirige ao homem que realizou a primeira viagem ao espaço sideral, louvando o seu feito com sentimento algo ambíguo, mas esperançoso, pois a expectativa inscrita na zona visualmente mais baixa da composição — passível de ser considerada a sua chave-de-ouro, caso o poema seguisse os modelos tradicionais — é claramente eufórica.

Podemos, assim, concluir dizendo que Gagárin, objeto estético do mundo contemporâneo — multifacetado, fragmentário, astronáutico, audiovisual — apresenta-se como recusa à sua excessiva mecanização, à substituição do homem pela máquina, à destruição dos valores mágicos e simbólicos da cultura. Isso porque vai buscar justamente na ciência, na técnica, no mecânico, o que neles há de belo, de lúdico e, portanto, de humano. As intenções de Cassiano Ricardo estão, aliás, explicitadas no poema “O urso e as crianças”, do mesmo livro:

*Transformarei, também, assim,
o que o mundo feérico tem
de inquietante, para mim,
adulto, num diverso alvo.
Em alegria para crianças.
E o mundo poderá ser salvo.
Transformarei a angústia
que a ciência, hoje, me causa,
em emoção, em lírica pausa.*

(RICARDO, p. 137)

O experimental e o lúdico surgem, pois, em “GAGARIN” como fuga e solução para os riscos da mecanização, da massificação do homem. Ambos restauram a liberdade e o prazer do jogo e da infância. Essa liberdade é dada ao leitor não só na interpretação do sentido do poema, mas ainda em todos os passos da sua análise, começando no próprio ato inicial da leitura.

LUDISME ET EXPÉRIMENTATIONEN “GAGARIN”, DE CASSIANO RICARDO

RÉSUMÉ

En acceptant l'existence d'une liaison profonde entre le jeu et l'art, on essaie de démontrer les aspects ludiques du poème visuel “GAGARIN”, que la critique considère une des meilleures créations de Cassiano Ricardo. Cet écrivain brésilien, né à São Paulo, fait partie du Mouvement Moderniste de 1922 et plus tard il est influencé par le groupe de la Poésie Concrète. Ces deux courants littéraires ont une grande importance dans la littérature brésilienne du XXe siècle, parce qu'ils ont essayé de nouvelles formes et techniques de production poétique et parce qu'ils ont assumé un esprit ouvertement ludique et insubordonné. En accord avec la pensée de Roman Ingarden, on observe les différents plans (optique, fonique, morfo-sintactique, sémantique) de la construction de “GAGARIN”, qui, liés, forment la totalité significative de l'oeuvre. Chant d'un monde nouveau créé pour l'oreille et pour la vue, le poème mélange de façon harmonieuse les thèmes de l'actualité et l'innovation formelle. Le ludisme et l'expérimentation permettent au poète de refuser la mécanisation et la massification de la vie contemporaine, parce qu'ils rétablissent la liberté et le plaisir du jeu et de l'enfance. Cette liberté est aussi acquise par le lecteur dès l'acte initial de lecture jusqu'à l'interprétation globale de l'oeuvre.

Mots-cléf: Cassiano Ricardo. Poème visuel. Ludisme. Expérimentation.

Notas

- 1 Universidade de Lisboa
- 2 Cf. ortografia usada pelo autor na edição aqui utilizada: Cassiano Ricardo, *Jeremias sem chorar*, 2. ed. revista, Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- 3 *Homo ludens*: essai sur la fonction sociale du jeu, 7. ed., France: Gallimard, 1951.
- 4 Cassiano Ricardo, *Seleta em Prosa e Verso*, Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1972.
- 5 “A experimentação linguística na poesia”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 22, São Paulo, USP, 1980, p. 125-53.
- 6 “O modernismo brasileiro.” In: *O fantasma romântico e outros ensaios*, Petrópolis: Vozes, 1980, p. 122-34.
- 7 Segundo Merquior, “a arte era, para a idealização romântica, como para o *desilusionismo* pós-romântico, uma questão de *sabuação*, enquanto que, para o estilo moderno, ela é fundamentalmente um *jogo*” (*op. cit.* p. 124).
- 8 *História concisa da literatura brasileira*. 38. ed., São Paulo: Cultrix, [s/d].
- 9 Todos os textos dessa obra aqui citados foram copiados da edição já referida.
- 10 “Notas didáticas sobre *Jeremias Sem Chorar*” In: RICARDO CASSIANO, *Jeremias sem chorar*, 1972, p. XVIII-XXI.
- 11 Cf. estudo do poema, em Cassiano Ricardo, *Seleta em Prosa e Verso* (organização, estudos e notas de Nelly Novaes Coelho), Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1972, p. 116-9.

UNIVERSIDADE CATÓLICA

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 38. ed. São Paulo: Cultrix, [s.d.]

HUIZINGA, *Homo ludens*: essai sur la fonction sociale du jeu. 7. ed. France: Gallimard, 1951.

MERQUIOR, José Guilherme. "O modernismo brasileiro" In: *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1980.

RICARDO, Cassiano. *Jeremias sem-chorar*. 2. ed. Revisada, Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

_____. *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1972.