

O RELÓGIO ANTIGO DE CASSIANO RICARDO

Samanta Rosa MAIA*

- **RESUMO:** Este artigo procura analisar a posição do escritor Cassiano Ricardo diante das tendências literárias que vigoravam em 1925 no Brasil. Através de crônicas publicadas por ele, no jornal *Correio Paulistano*, buscou-se depreender uma teoria poética do autor e entender o papel fundamental que as reflexões acerca da “palavra” tiveram na sua teoria, considerando a presença do componente tanto modernista (por meio do conceito de “clownismo”), quanto parnasiano (por meio de Martins Fontes), como seus auxiliares.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Cassiano Ricardo. Clownismo. Martins Fontes. Parnasianismo. Teoria poética.

*Um relógio que, por absurdo e ambíguo,
marque mais os outroras que o agora.*

Cassiano Ricardo (1960, p. 23).

*L'amour de tête a plus d'esprit sans doute
que l'amour vrai, mais il n'a que des instants
d'enthousiasme; il se connaît trop, il se juge
sans cesse; loin d'égarer la pensée il n'est
bâti qu'à force de pensées.*

Stendhal (1846, p. 326).

Quatro anos antes da publicação do manifesto “Nhengaçu Verde-Amarelo”, em 1929, Cassiano Ricardo inicia, na redação do *Correio Paulistano* (1854-1963), uma série de crônicas, muitas vezes políticas, muitas vezes artísticas, regularmente lançadas às terças-feiras.

A aproximação de Cassiano Ricardo a Menotti Del Picchia e Plínio Salgado, de acordo com Maria Lúcia Fernandes Guelfi, data desse período (1987, p. 154). Ainda que se tenha sinalizado os anos 1923 e 1924 como marcos da formação

* UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina – Programa de Pós-Graduação em Literatura – Núcleo de Pesquisa em Informática, Literatura e Linguística – Florianópolis – SC – Brasil. 88040-900 – samantamaia9@gmail.com.

do grupo verde-amarelo, “corrente mais nacionalista e primitivista da Semana de 1922” (ARIENTI, 2014, p. 91), e que se possam observar, nos primeiros textos de Cassiano para o jornal, traços de um projeto de “demolição e reconstrução dos signos de brasilidade” (FERREIRA, 2002, p. 304) que viria se tornar mais sólido nos anos seguintes¹, interessa, para este ensaio, localizar a teoria poética de Cassiano Ricardo presente em seus primeiros artigos, verificar se é pertinente ou possível pensá-lo, em 1925, como um “total convertido” ao vanguardismo modernista e em que medida o parnasianismo permaneceu como um componente importante das suas reflexões, especialmente no que concerne à “palavra”.

Um dos maiores jornais brasileiros, de importância histórica já firmada, o *Correio Paulistano*, que, segundo a pesquisadora Ângela Thalassa, foi

À época de sua fundação, [...] o primeiro jornal independente não atrelado a um partido político ou a uma escola literária; o primeiro a ser publicado diariamente em São Paulo e por longo período de tempo; o primeiro a ser impresso em máquina de aço (abandonando o sistema de prelo manual à mão escrava capaz de rodar apenas 25 jornais por hora); o primeiro que montou oficinas a vapor, o primeiro que saiu às segundas-feiras; o primeiro a ser impresso numa máquina rotativa e o primeiro a sair em grande formato. [Que] Foi ainda o primeiro jornal matutino a estampar clichês e a contratar fotógrafos para seu corpo de redação, num momento em que notícias ilustradas eram privativas dos “vespertinos escandalosos” [...]. Foi o segundo a usar linotipos e o terceiro a completar um centenário em plena circulação no Brasil. (THALASSA, 2007, p. 2).

Foi também, ainda de acordo com Thalassa, o único a cobrir de maneira positiva o movimento modernista e a reconhecer seu vanguardismo. Não vem ao caso defender os pioneirismos do *Correio Paulistano*, entretanto, cabe ressaltar a abertura que o jornal deu às inovadoras manifestações literárias de 22 e a permissão para que escritores como Menotti Del Picchia viessem a declarar abertamente a morte de um deus já morto – o parnasiano –, assim como a incentivar a “contaminação” pelas novas ideias.

Para Maria Lúcia Fernandes Guelfi, “a seriedade do jornal conservador” acabou por convencer Cassiano Ricardo da “seriedade da semana” (1987, p. 154). Sua transformação em “modernista convicto” seria então decorrente da atividade como redator no *Correio Paulistano*, que lhe propiciou um exercício semanal de reflexões acerca do que se passava no meio artístico (inclusive literário) e político brasileiro,

¹ Antonio Celso Ferreira coloca o ano de 1925 como referência para a divisão dos blocos intelectuais e artísticos modernistas “em torno de diferentes propostas político-culturais”, enquanto, como mencionado por Douglas Arienti (2014, p. 91), Eduardo Jardim de Moraes e Mônica Pimenta Velloso pensam em uma segunda fase para o modernismo brasileiro tomando por base o ano de 1924. A determinação exata, acredito, é prescindível.

além de novos contatos pessoais, e, como ele mesmo declara, da participação na fundação e condução da revista *Novíssima* (dez. 1923 – jun/jul 1926) – servidora da Beleza, “Bendita a prisão da Beleza” (GUELFY, 1987, p. 226), a revista “clássica moderna” que ecoou “racionalismo objetivo parnasiano” ao mesmo tempo em que propôs diálogo com os modernistas (GUELFY, 1987, p. 156).

Até 1925, Cassiano Ricardo havia publicado *Dentro da noite*, em 1915, *Evangelho de Pã*, em 1917, *Jardim das Hespérides*, em 1920, *Atalanta (a mentirosa de olhos verdes)*, em 1923 (livro que teve uma segunda edição, juntamente com o lançamento de *Borrões de Verde Amarelo*, em 1926), e uma segunda edição do segundo livro com o título modificado para *A fruta de Pã*. Conforme indica a *Revista Brasileira* de 1976, em número especialmente dedicado ao escritor, a mudança no título deste livro teria se dado “por sugestão do poeta Luis Guimarães Filho, que estranhou chamar-se evangelho a um deus da mitologia grega” (1976, p. 7). Encerrava Cassiano o seu ciclo parnasiano descobrindo a revolução da Semana de Arte Moderna, descobrindo que a revista *Novíssima* poderia servir-lhe de ponto de encontro para a pretendida atualização estética e para o trânsito de ideias, e descobrindo que sua mitologia era confusa.

O conjunto de textos analisados compreende cerca de quatorze artigos publicados por Cassiano Ricardo no jornal *Correio Paulistano* (disponível pela Biblioteca Nacional Brasileira em formato digital) no ano de 1925. A seleção de textos se baseou em dois critérios. O primeiro é referente à cronologia da vida literária do escritor: 1925 é o ano de estreia, ao que tudo indica, da sua coluna no jornal, em que seu envolvimento com o modernismo ainda era recente, assim como o seu envolvimento político, o mais vigoroso, em germe. E o segundo é o critério temático: o tema tratado no artigo deveria ser relevante para se pensar os aspectos literários propostos – a saber, a teoria poética de Cassiano Ricardo. Como “teoria poética”, no caso deste artigo, entendo a visão pessoal de Cassiano Ricardo, no plano teórico (que não implica necessariamente uma correspondência com o “plano prático”), dos procedimentos de criação poética, isto é, dos procedimentos de criação do poema. No decorrer da investigação dos textos, optei também por manter, entre aspas, os termos como utilizados pelo autor e recolher outras referências que porventura surgissem como opção de enriquecimento do trabalho para que servissem de apoio para a análise, visando à consolidação dos objetivos.

É necessário, primeiramente, atentar para a simultaneidade de eventos. Tendo-se escolhido o ano de 1925 e Cassiano Ricardo como recorte para objeto deste artigo, por melhor representar as transições e permanências literárias do início do século XX, não é permitido esquecer que o escritor cumpriu nesse mesmo tempo função de destaque como fundador e diretor, ao lado de Francisco Pati, da revista *Novíssima*. O ano de 1925 é marcante também para a revista. De acordo com a análise de Maria Lúcia Fernandes Guelfi, em 1925, a *Novíssima*, que estava então no seu segundo ano de vida, começava a ter publicações irregulares (GUELFY, 1987, p. 21). Além

disso, por volta do fim de 1924 os textos divulgados já demonstravam que a revista mudava ligeiramente seu posicionamento diante, por exemplo, da Academia, que passa a receber críticas constantes, chegando a ter o nome gravado inteiramente em minúsculas (GUELFY, 1987, p. 83). A pesquisadora descreve com muito acerto o “ideário estético” da revista, cujo caráter, pretensamente libertário, tinha como centro a “concepção estética dum ideal superior”, ou seja, de uma estética que está a serviço exclusivo da Beleza” (GUELFY, 1987, p. 78), buscava conciliar passado e presente, e sua filiação ao “classicismo moderno” francês. Conquanto esteja claro o objetivo de reconstituir a teoria poética de Cassiano Ricardo, deve-ser ter em conta, portanto, a correlação entre esses dois modos de “concepção estética”, o da revista e o do escritor.

A propósito das críticas feitas à “academia” pela *Novíssima*, Maria L. F. Guelfy afirma que a dissolução da imagem da instituição iniciou com a reportagem sobre a conferência de Graça Aranha de 1924 e seu desligamento da Academia Brasileira de Letras. Ao contrário do esperado, a revista não rechaçou o escritor de *Canaã* e, desse tempo em diante, assimilou as críticas feitas, “demonstrando uma posição bastante semelhante à dele, na medida em que assumia o seu papel dentro do Modernismo” (GUELFY, 1987, p. 76).

“O sinal da pátria”, o primeiro dos textos coletados para este artigo, de janeiro de 1925, pontua justamente as propostas de Graça Aranha negadas pela “Academia”. Nele, Cassiano Ricardo faz uma distinção entre a “nacionalidade de espírito” e o “espírito nacional”; a primeira, aludida pela “Academia”, referir-se-ia à “simples nacionalidade de pensamento, individualmente considerado”, enquanto o segundo referir-se-ia à “fisionomia da pátria”, “que marca a diversidade dos indivíduos e das cousas com a identidade de um fim superior”. O problema da identificação do “espírito nacional” com a “literatura” (o problema clássico da autonomia e da nacionalidade literárias) será a constante dos textos, e as dimensões europeias das “escolas” literárias brasileiras, das quais o parnasianismo é a evidência mais aparente e bruta, outro assunto em ênfase. A “flutuação permanente de ideias”, isto é, a transfiguração da literatura em uma “questão de modo”, “qual a que preocupa, ao fim de cada estação, a inteligência das mulheres borboletantes”, estaria a amarrar a literatura brasileira, desde os “primórdios” parnasianos até o futurismo, à Europa.

Como o próprio autor coloca, a matéria é gasta, mas é na queixa contra as “escolas”, especificamente o parnasianismo, que as menções a “tema”, “motivo”, “modelo”, “fórmula” e “beleza” surgem:

Isto [modismo literário] se verifica com muita facilidade, na decantada questão das escolas, em que predomina a imposição do “tema”, que é a paralisia do “motivo” e em que se proclama, a todo momento, o culto fetichista do “modelo”, que outra coisa não é senão a fórmula da beleza codificada. O parnasianismo, que está cheio desses temas e dessas fórmulas [...]. (RICARDO, 13/01/1925, p. 3).

O estilo está para o indivíduo como o assunto está para a pátria. Em prol da “nacionalização dos assuntos” e do direito de “repelir os motivos estranhos” é que Cassiano Ricardo advoga em favor do máximo de “liberdade em todos os sentidos”. Assim como a *Novíssima* procurava “acertar o passo com o novo”, adotando a renovação como pauta de seu projeto estético, porém sem incorporar o impulso destruidor do passado e da tradição (sem deixar de “oscular as mãos à velhice”), Cassiano Ricardo tentou o equilíbrio até quando pôde entre a estética tradicional do novo, na qual a surpresa e o inesperado tinham sua parte, porém dentro de uma noção de continuidade temporal, “modelar” para o desenvolvimento artístico, e a moderna estética do novo, que enxergava no antigo o primitivo e se alicerçava na noção de progresso (COMPAGNON, 1996, p. 16-23).

Em “Escritores parasitários”, embora o título possa remeter a “parnasianos”, o autor reporta-se aos gramáticos e críticos de literatura, imputando-lhes uma existência dispensável. Para ele, existiria uma diferença entre escritores “que se metem pelos interstícios de outras obras, e conseguem escapar-se guardando a personalidade própria, e aparecendo, logo adiante, com a mesma naturalidade de um mergulhador que trouxesse nas mãos um punhado de pérolas” e os escritores parasitários, “os que existem, porque outros existem”. Gramáticos e críticos se enquadrariam no segundo tipo por não compreenderem que a língua é renovação (“a língua não está nas gramáticas; não são os preceitos do bem-escrever que improvisam os escritores”), viverem à cata de imperfeições com base em regras e leis: “e não há nada mais fora de preceitos do que a noção de beleza. Porque a beleza não se receita, não está matriculada nas academias” e promoverem a paralisia (daqui a semelhança com “parasitários”) na “evolução” do idioma e da literatura. A beleza que permite a Cassiano afirmar que “a única coisa, mais ou menos possível de julgamento, seria a parte formalística: mas isso é o que menos vale num trabalho de criação”, é a mesma que permite à *Novíssima* criticar e tentar conciliar os radicais [da forma] tanto parnasianos quanto modernistas, afinal a forma “deveria ser apenas o veículo da beleza”.

Mais adiante de uma “concepção estética” idealista, dado que quando Cassiano Ricardo fala em beleza, como coloca Maria L. F. Guelfi, “não se trata pois de uma beleza que emerge da realidade empírica das obras de arte, mas de uma Beleza que tem sua existência abstrata no mundo das ideias e, portanto, completamente desvinculada de qualquer realidade” (1987, p. 78), um termo que merece destaque nessa atividade de apreensão de uma teoria poética é o “clownismo literário”. O termo aparece caracterizando o primeiro grupo de escritores, em oposição aos parasitários, como aqueles que sabem tirar proveito (mantendo um estilo próprio e originalidade) do “mimetismo literário”. Sem mais desenvolvê-lo, o escritor cita o “autor da ‘Vida Literária’ e o autor de ‘Estética futurista’” – Anatole France e Ardengo Soffici, respectivamente – como suas fontes.

A publicação, em duas partes, que segue a essa, tem como título “O ‘clownismo’ literário”, somada a outras duas crônicas, “Deformadores da natureza” e “A poesia das palavras”, de maio do mesmo ano, constitui o segmento principal do corpo teórico poético. De início, as metáforas religiosas, penduradas ora no paganismo, ora no cristianismo, tentam dar conta de expor os problemas da “obediência passiva aos decretos do Olimpo” e de propalar a “palavra em liberdade” conquistada pelos novos: Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Ronald de Carvalho, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Affonso Schmidt e outros, que teriam renovado os “motivos”, em lugar dos “temas” importados.

A palavra, que “em liberdade” deveria substituir o “culto da técnica” e ferir o anterior juramento ao texto de Boileau pelos “deuses da rima nobre”, à maneira como se jurava “à luz do Evangelho”, é posta, desde então, em evidência, e assim permanecerá dentro da teoria poética de Cassiano Ricardo acompanhando-o, mesmo em suas produções, até o final da vida. Em 1925, entretanto, ela não deixa de atender a contradições.

Se antes a beleza justificava a minguada atenção à forma, é agora a poesia quem a justifica. A beleza não é mais o ideal poético (que nesse momento tem diminuída a sua carga de “clássico”): é o ideal artístico. A arte, para Cassiano Ricardo, almeja e realiza a beleza, que é “mais intelectual”, “depende de um maior ou de um menor grau de cultura e de inteligência”, “é mais objetiva; fala mais aos sentidos e à inteligência”, “resulta da forma” e “se nos revela imediatamente; às vezes insolitamente”. Ao passo que a poesia “não é arte, é intuição, é senso divinatório”, “é mais indireta, mais interior”, seu sentimento “não necessita de cultura” (“pode ser sentida pelos cultos e pelos incultos”). Decorre desse par de caracterizações a afirmação de Cassiano de que “muitas vezes [...] a poesia não se exprime por palavras, e muito menos por palavras dispostas e calculadas, medidas e ataviadas de rima”, sendo o verso uma “convenção secundária” e o ritmo a única coisa necessária à poesia.

A seleção do ritmo como componente primordial do poema é interessante, pois motiva a interrogar sobre como Cassiano Ricardo vinha a considerar o “ritmo”: de maneira tradicional, como “atrelado às sílabas do verso” (OSÓRIO, 2013, p. 70) ou à regularidade dos versos? Ou como um “conceito aberto” (OSÓRIO, 2013, p. 69), relacionado talvez ainda à distribuição de acentos, não obrigatoriamente do modo como impunha o metro tradicional, mas como “fundamental para construir a sensação rítmica”? (OSÓRIO, 2013, p. 73). Em “Cassiano Ricardo: Do mítico ao apocalíptico”, texto de 1974, em que Péricles Eugênio da Silva Ramos analisa os últimos livros de Cassiano Ricardo, a partir da década de 40, o crítico menciona que, na época de *Jeremias sem-chorar* (livro de 1964), o escritor dizia não fazer mais versos, mas “linossignos”. Os “linossignos”, conforme Péricles E. da Silva Ramos, teriam explicação nos poemas-figuras surgidos na Ásia Menor e, em Cassiano Ricardo, seriam não-versos, que dentro do poema funcionariam pela

disposição das palavras de acordo com a sua forma, isto é “segundo um critério exclusivamente gráfico (e semântico)” em contraponto ao verso, que obedeceria a um ritmo auditivo: “o linossigno de Cassiano isenta-se, em sua intenção do ritmo auditivo, e isso o caracteriza e diferencia” (RAMOS, 1979 [1974], p. 198). A observação de Péricles E. da Silva Ramos comprova, ao menos no plano da criação, que a poética de Cassiano Ricardo se desenvolveu tendendo a abandonar o ritmo (tradicional) e tomar a direção da palavra, mormente em seu aspecto gráfico-visual (em similaridade ao grupo concretista).

Retornando à contenda entre a beleza e a poesia, Cassiano Ricardo também diz que a poesia “é uma cousa aérea, que diminui com a palavra”. Conclui-se, logo, que de veículo da beleza (como propunha a *Novíssima*) a palavra (e não a arte) passa a ser o veículo da poesia. E continua: “por isso mesmo que se não exprime nem se explica, não se esclarece nem se define”. A poesia misteriosa de Cassiano pode, contudo, ser sentida “pelos cultos e pelos incultos”, e o poder que lhe é atribuído pode, por isso, ser equiparado à terceira das quatro explicações históricas do poder da literatura, discriminadas por Antoine Compagnon: clássica, romântica, moderna e pós-moderna. No modo de poder moderno da literatura (vanguardista), o poeta é aquele “capaz de desvelar uma verdade que não seja transcendente mas latente, potencialmente presente, escondida fora da consciência, imanente, singular e, até aí, inexprimível” (COMPAGNON, 2009, p. 47), aquele capaz de transcender os “limites da linguagem ordinária”, de encontrar poesia em qualquer coisa e torná-la instrumento de libertação.

A concentração na palavra, para a qual Cassiano Ricardo estará gradativamente propenso, pode tanto ser explicada por uma reviravolta teórica, na qual a palavra é não mais mero veículo, mas participante na construção do sentido poético, como por uma tentativa de redução da palavra, no tocante à diminuição de sua função de veículo (de “inteligência”) para atingir o máximo de sentido (de “imaginação”).

“Fazer versos, no sentido de rimar, é cousa secundária, pejorativa, ridícula”, todavia a celebração da liberdade do metro e da rima é escoltada pelo elogio a “um caso excepcional de delírio estético”: Martins Fontes. No poeta santista, Cassiano Ricardo reconhece “o mais completo dos nossos artistas da palavra metrificada”; reconhece um bruxo que, com um poder “demoníaco”, realiza a beleza, apesar de ser o “clown” da “magia poética”. O mais alto exemplo de virtuosidade da língua portuguesa, comparável a Banville (o “clown” francês, como chamara Anatole France o escritor de *Les cariatides*), Martins Fontes é abreviado inúmeras vezes por declarações do tipo “no Brasil, onde qualquer pessoa, mais ou menos culta, rima perfeitamente” e, na sequência, requalificado em trechos como “quando realcei, linhas atrás, o virtuosismo de Martins Fontes, que faz o que quer do verso, não tive por objetivo diminuir o valor do poeta”. A parte dois de “O ‘clownismo’ literário” é quase toda dedicada ao poeta de tendência parnasiana, que realizaria com perfeição o “conselho” de Ardengo Soffici, um futurista italiano.

A combinação inusitada – o poeta parnasiano realizador do conceito futurista – exerceu, a meu ver, profunda influência na teoria poética de Cassiano Ricardo. O “clownismo” (conceito que teria sido elaborado por Ardengo Soffici em *Primi principi di una estetica futurista*, de 1920), atributo artístico do “acrobata”, do “equilibrista” das palavras, daquele que faz do verso

[...] produto límpido, árido, admirável de precisão, da sua capacidade de jogar com as palavras e divertir-se com as rimas, vencer as dificuldades mais intrincadas em situações que ele mesmo cria, com a mesma facilidade espantosa com que o equilibrista realiza o milagre de arremessar ao espaço uma infinidade de esferas ou lâminas, e, sem a menor solução de continuidade, mantê-las em jogo consecutivo e mirabolante, sem se ferir nem trocá-las, com a rapidez necessária para jogá-las uma atrás da outra, enquanto quiser. (RICARDO, 07/04/1925, p. 3).

permitiu que Cassiano Ricardo visualizasse as palavras individualmente, em vez de frações do verso, e percebesse seus potenciais de jogo e combinação (inúmeros trabalhos atestam isso, para citar dois deles: *O laboratório poético de Cassiano Ricardo* [1962], de Oswaldino Marques, e *Jeremias, a palavra poética* [1979], de Helena Parente Cunha). A dificuldade da forma é descrita como “puro divertimento intelectual” – o que fora ironizado por Mário de Andrade no último número da revista *Klaxon*, na sessão de lançamentos, em um comentário a respeito de *Arlequinada*, livro publicado por Martins Fontes em 1922: “É horroral, abrenuncial, e vaderetriz! Força é pois vaiar, flaufiaurizar, batatizar, ovopodrizar nestas linhas tão alaridal mamata.” (1922, p. 29).

Entrementes, é direito pôr-se a distância e considerar as alternativas envolvidas no elogio ao “clownismo” e a Martins Fontes. Três fatores podem estar implicados: o recente passado parnasiano de Cassiano Ricardo, que lhe consentiu fazer ressalvas positivas ao trabalho dos epigonais do Parnaso (uma prova em favor disso seria uma crônica de abril de 1928, também publicada no *Correio Paulistano*, intitulada “O natural em literatura”, em que o autor alerta para o perigo de “institucionalizar-se o clownismo literário”); o apreço ou gosto pessoal, simplesmente, e a relação pessoal que ambos os escritores tiveram. De todo modo, a relevância da obra de Martins Fontes para a poética de Cassiano Ricardo não pode ser descartada – confirma o fato a seleção e apresentação da poesia de Martins Fontes feita por Cassiano em 1959, para o volume 40 da coleção “Nossos clássicos”, da Livraria Agir Editora.

Mas o acrobata é um artista, não é um poeta. E o “clownismo” faz quase ausente a emoção. Embora o “criador satânico da beleza verbal” embarace a poesia como “retorno à inocência dos deuses”, exige-se dela a pureza e virgindade das crianças, como está escrito no Evangelho. Em “O mal da inteligência”, a intuição requerida pela poesia (a descoberta do conhecimento conhecido), o mundo virginal,

é contrastado com a inteligência. Essa última, criadora do cálculo, da filosofia e da lógica, teria corrompido os homens e o seu “sentimento de poesia” em virtude da “forma genérica da beleza”, e substituído a “imagem” pela “forma”.

Mas, uma pergunta aflora naturalmente: até onde seria razoável o ódio à inteligência, pregado pelos renovadores mais extremados? Teria, realmente, a inteligência desvirginado, nos homens, o sentimento de poesia, forma genérica da beleza, matando completamente a intuição, que é o “dom do sexto sentido”? [...]

Como distinguir, entretanto, nas obras literárias, o que é poesia, no sentimento legítimo da palavra, do que é beleza, o fim genérico de todas as artes? Pela imagem. É pela imaginação que a poesia nos fala diretamente; por isso que o mais rústico dos nossos caboclos pode ser, como afirmei, mais poeta do que Alberto e do que Raimundo. Os versos, que falam exclusivamente à inteligência, são os menos poéticos. (RICARDO, 18/04/1925, p. 3).

A inteligência, propriedade mais do artista, do “clown”, do que do poeta (se bem que ambas sejam parte do autor), desfigura os sentidos que “são a candura, o poder desprevenido do artista”; a inteligência “é o poder satânico, capaz de glorificá-lo ou de perdê-lo.” No metafórico sistema religioso de Cassiano Ricardo, deus é o mistério, somente (mal-)apreendido pelos sentidos, o “dogma” é o refúgio da crença no deus, e o demônio é o causador da balbúrdia, porque promotor da inteligência (“a inteligência, como se sabe, é menos própria dos deuses do que dos demônios”), essa capaz de revelar as regras do jogo e gerar “discussão”:

Os sentidos refletem, em nós, a beleza das cousas, no seu aspecto virginal. A inteligência ilumina tais cousas, desfigura-lhe os contornos, como a luz desfigura os aspectos da realidade. Os sentidos, porque são deficientes, são uma espécie de névoa que nos circunda, no nosso contacto direto com o mundo exterior. (18/04/1925, p. 3).

O assunto é retomado em “Um pouco de poesia”, quando diz que “a poesia está no mistério, no vago das cousas, no encantamento dos mundos indefinidos”, porque ela “aumenta, à medida que a sombra disfarça o contorno da realidade.” – a descoberta do mundo como ele é extinguiria a possibilidade da poesia, por isso haveria “mais poesia no fundo de um lago do que na sua superfície azulada.” O “vago das cousas” relatado por Cassiano Ricardo nada mais é que o “pensamento” para Paul Valéry: “o trabalho que origina em nós o que não existe”, a “produção de coisas ausentes” (2011, p. 222). Porém Valéry tem resolvida a inquietação entre a “poesia”, “arte da linguagem”, que “é uma criação prática” (2011, p. 216), e o “pensamento abstrato”, com a figura do “pêndulo poético”. E Cassiano Ricardo

ainda está em via de perceber a participação da linguagem, do som, na construção do sentido, que tenta presentificar aquilo que se ausentou e acaba restaurando o que não estava lá. Em outras palavras, está em via de perceber que o pensamento tenta recuperar o som, pois a materialidade da linguagem é essencial na arte poética para compor o sentido, dando vez à imaginação, e que opor inteligência e imaginação não parece ser apropriado.

No entanto, em “Deformadores da natureza” é que por alguns instantes essa imagem pendular é quase manifestada. A crônica surge do lançamento de “Meu”, livro de Guilherme de Almeida, e trata da relação da linguagem com a realidade na literatura. O problema da mimese no sentido prescritivo (“A ideia de que a arte é a cópia de alguma coisa é um absurdo [...] ‘é perverter o sentido da arte’”), nos termos do autor, é o de encontrar um limite para a submissão ou insubmissão do artista em face da natureza, isto é, o grau ideal para a deformação do real em arte. Esses dois extremos da deformação – o da submissão e o da insubmissão – seriam ocupados, o primeiro, pelos “conservadores emperrados”, os servidores do belo-natural, do verso-beleza, os intelectuais “encastelados na covardia do lugar-comum” e por isso adeptos das descrições vulgares, das frases e rimas feitas, e o segundo, pelos “reformadores exibicionistas”, os que pretendiam a insubmissão violenta, “ao ponto de transgredir [...] a fisionomia flagrante das cousas.”

A inteligência deformadora, conforme Cassiano Ricardo dirá ao longo do texto, é uma trivialidade, e uma trivialidade que não pode iludir o artista: ele jamais conseguirá “afastar-se” da natureza. Seu trabalho é sempre de reordenação dos elementos reais – um trabalho de prática, como afirmava Valéry –: “O artista tem que submeter a natureza ao seu domínio de criar, dentro dela, a sua arte pessoal; quanto maior esta criação, tanto maior será, sem dúvida, seu coeficiente da criação individual.”

Por “deformação” Cassiano tenta deixar claro que não quer se referir a um modo de afastamento da realidade, mas a uma maneira de “melhor traduzi-la ou representá-la”. Para transportar para a palavra a “beleza das cousas” (e aqui se vê que o escritor regressa ao clássico), Cassiano Ricardo defende que a “insuficiência da expressão” (da palavra solitária), seja trocada pela “pintura da imagem”. Para tal, o “clownismo” literário, por exemplo, não seria uma boa técnica, porque consiste em “exagerar visivelmente a fisionomia dos objetos”. Numa acepção mais restrita que a anterior, o “clownismo” seria equivalente ao “preciosismo” vocabular, recurso tradicionalmente parnasiano, e teria em si, além do exagero, algo de espetaculoso, de ridículo, podendo beirar o cômico. Em “A poesia das palavras”, o assunto ganha mais desenvoltura:

Os parnasianos incidiram neste cânone: “o efeito de uma palavra empregada a rigor”. Eles instituíram, na poesia, o culto do vocábulo. Ninguém poderia negar que a poesia, requer vocábulos próprios; razão por que, não só vocábulos, mas

expressões inteiras, por falta de propriedade, fazem perder, completamente, o sentimento de poesia. Não há muito tive oportunidade de escrever: “o luxo da forma aumenta a beleza, no seu sentido estético; os vocábulos sonoros, aristocráticos, contribuem, igualmente, para a beleza da forma. Mas, à medida que tais recursos se põem em prática, a beleza se objetiva, os claros-escuros da poesia se perdem, como que esmaecidos pela pompa vocabular”. (RICARDO, 27/05/1925, p. 3).

O “clownismo” do vocabulário “aristocrático”² enfatizaria as palavras isoladamente, sem preocupação com o conjunto de sentidos – visando engrandecer o conjunto dos versos, a forma. Novamente reaparece a oposição entre forma e imagem, porém agora esses termos adquirem uma melhor definição: a forma corresponderia ao preciosismo, e a imagem à metáfora (o resultado da combinação e escolha das palavras).

Uma anedota contada por Medeiros e Albuquerque em seu livro de memórias pode ilustrar a tal “roupagem luxuriante dos vocábulos” do “parnasianismo ortodoxo”, que amorteceria “sob a trama espessa da forma” o “perfume” da poesia, quer dizer, pode elucidar a crítica de Cassiano a procedimentos formais de criação que seriam próprios do parnasianismo (como excesso de ornamento e artificialidade da linguagem, combinação de artifícios retóricos e descrição e concentração em detalhes insignificantes³). Segundo Medeiros e Albuquerque, a história lhe teria sido contada pelo próprio Olavo Bilac: o escritor, dedicado ao passatempo de decifrar charadas, enigmas e logogrifos de almanaques da época, motivara-se a escrever um dicionário analógico (até hoje inédito). Nesse tempo em que construía o dicionário, um erro na sua “Tentação de Xenócrates”, permanente até a quinta edição de *Poesias*, teria sido descoberto. No verso “É bela assim. Desprende a

² A atribuição do adjetivo “aristocrático” a esse tipo de vocabulário diz bem com as classificações de palavras feitas por tratados de versificação da época. Em *Sei fazer versos!*, Paulo Miranda destaca em negrito, no capítulo sobre a “Linguagem poética”, as três “hierarquias sociais dos termos”: “há termos plebeus, há termos burgueses e há termos fidalgos” (1918, p. 99). O autor é cauteloso ao dizer que a gradação entre eles não seria “matemática”, exata, porém é categórico na afirmação, já desacreditada, de que a poesia possuiria um “vocabulário de termos exclusivamente poéticos”, de que são exemplos: “carne por poesia; vate, bardo por poeta; cerúleo ou cerulo por azul; Luzbel por Lúcifer”, etc. Francisco Pati em “Linguagem dos deuses”, crônica publicado no mesmo ano e jornal em que os textos de Cassiano Ricardo analisados neste trabalho foram publicados, ao mencionar o “culto do vocábulo” parnasiano e repisar o privilégio que deve ter a imaginação, indaga algo semelhante: “O céu, por exemplo. Porque é que os poetas, quando a ele se dirigem, não lhe hão de chamar apenas “céu”, senão “manto diáfano”, “cúpula da terra”, e outras hipérbolés de mau gosto? Que se diria de alguém que, encontrando-se conosco numa destas lindas manhãs de inverno temporão, nos dissesse à queima-roupa, antes dos cumprimentos protocolares: - Olá, amigo, o diáfano e etéreo manto amancheceu hoje plúmbeo...” (PATI, 1925, p. 3).

³ Rapidamente listados em: GUELFY, 1987, p. 121.

cnêmide. Revolta,/ ondeante a cabeleira, aos níveis ombros solta...”, Bilac cuidara que “cnêmide” fosse uma túnica, quando na verdade se tratava de um modelo de bota usada por militares: “assim, ele fazia uma mulher formosa despir-se... de uma bota de soldado!” (ALBUQUERQUE, 1945, p. 237).

Ainda em “Deformadores da natureza”, assevera Cassiano Ricardo que “quando se trata da arte das palavras, o ‘afastamento’ é um recurso de aproximação”. Como efeitos de leitura, o “afastamento”, a “deformação” – ou o “estranhamento” – não poderiam ser garantidos integralmente pelo preciosismo. De acordo com Kibédi Varga, isso acontece porque o “precioso” é o estranho-aparente; ele não é o estranho verdadeiro (aquele que irrompe da percepção da dialética entre o conhecido e o desconhecido, relacionada ao modo como o poema se realiza no leitor, ou seja, que se dá como um efeito que o poema atualizado, através de elementos formais, provoca no leitor), porque “se deixa adivinhar e trazer de volta” pelo habitual (pode ser dissolvido pela ampliação do vocabulário, por exemplo), e o estranho é sempre mais que o habitual (VARGA, 1977, p. 20-23).

A união futura entre forma e imagem – algo como a “imagem na palavra”, ou a “imagem na forma” – talvez possa ter seu início rastreada em um trecho de “A poesia das palavras”:

[...] Os partidários da renovação surgiram, e o resultado dessa batalha foi restituir a poesia ao verso, e colocar a imaginação no domínio usurpado pelos intelectuais. Mas, final, reconhecido o exagero do parnasianismo “formista”, pode-se, agora, reconhecer que a palavra em si mesma, e que exercera a demoníaca influência da beleza pura sobre o espírito dos poetas, pode-se agora reconhecer que a palavra não deixa de condensar imagens, e, conseqüentemente, muita soma de poesia. Conquanto, numa composição poética, “as palavras devam ser esquecidas”, para que só nos importe a poesia que elas conseguem representar, estou inclinado a crer que há palavras capazes de condensar, quando sentidas instintivamente, um grande sopro de poesia. Não as devemos encarar pela beleza do som ou de cor que tais palavras nos sugerem; mas, pelas imagens, que cada palavra, naturalmente, condensou em si mesma, em estado virtual, e que podemos desenrolar com a imaginação criadora, como quem desenrola um novelo encastado, dentro do qual se guardasse uma ponta de ouro... (RICARDO, 27/05/1925, p. 3).

Está contida nesse trecho a primeira menção de Cassiano Ricardo à capacidade de “condensação” da palavra. Na poesia, ela deve prestar-se à evocação de sentimentos e imagens (o som e a cor são inferiores). Dois usos “imagéticos” da palavra são feitos então: como “fonte de imagens ou de poesia” e como “palavra-tema”. A necessidade de fazer essa distinção foi provavelmente sentida pelo autor para evitar uma interpretação “descritiva” da valorização da imagem. Servidora de “fonte de imagens ou de poesia”, a palavra estaria colocada em movimento,

como “palavra-tema”, não passaria de “paralisaria” ao “motivo”, de descritivismo estático.

A sustentação da “imagem” como origem, meio e objetivo da poesia (não se sabe se ela abriga ou é a própria poesia) torna-se também auxílio inseparável da eloquência jornalística, quando exemplificada pela própria imagem: o mistério da poesia é o “claro-escuro” ou a “sombra”, a imaginação um “novo” que se desenrola e guarda em seu núcleo uma “ponta de ouro” (o estado virtual da imagem) e o primeiro uso citado acima um “modo a substituir a armadura da forma por uma casca de porcelana, tão frágil que chegue a quebrar-se ao menor contato” e extravasar as imagens.

Modos de decompor o “funcionamento” da poesia, como “claro-escuro”, o “mistério” e o “vago das cousas” assumem uma expressão mais séria e acessível: são tentativas de relatar o potencial da poesia (imagem) pelo potencial da linguagem (estado virtual da imagem). Esse estado virtual da imagem, que possibilita a produção de imagens indeterminadas pelas palavras, levou Cassiano Ricardo a emancipar a palavra: “uma palavra, considerada isoladamente, pode conter, por isso mesmo, maior soma de mistério ou de poesia, do que um arranjo de palavras, que pode ser artificial, e em que a beleza da forma tomou um caráter direto que fala mais à inteligência que à imaginação [...]”.

Em “Momento de inquietação”, o autor se insurge contra algumas observações de Tristão de Ataíde a respeito do momento literário. Para o atual momento de dissolução e desordem em torno da “proclamação incondicional de licença e de arbítrio”, Tristão de Ataíde concluiria ser necessário o retorno ao clássico – ou, de acordo com a correção de Cassiano Ricardo: a ida ao clássico, que nunca tivemos. Nessas conclusões, Cassiano vê o “grito de rebeldia” abafado pela uniformidade dos processos de construção, ditados pelo “espírito construtor”. São as incongruências apuradas pelo escritor entre o tempo e a criação as responsáveis por apartá-lo cada vez mais do “classicismo postiço” e do “helenismo de papelão”, assim como por incitá-lo em defender o individualismo literário e o “minimalismo” da criação⁴: “a realização do máximo de beleza, no mínimo de forma”.

O assunto é o mesmo em que se detêm as três partes de “O individualismo dos novos”. A transformação do momento de inquietação em momento de afirmação, isto é, a posse do tempo para libertar o indivíduo, só seria possível pela própria “instantaneidade que assombra o século”, pela síntese. O que seria compatível, no mundo literário, com o individualismo dos escritores, e na criação, com a primazia da palavra:

⁴ Assim dissera em “Moral literária”: “O demônio da inteligência, inimigo lealíssimo dessa pseudo moral literária, não tem receio das novas idéias. A incoerência, para ele, é uma libertação mental. Devemos mudar de idéia, a todo momento, como os aspectos da própria vida mudam de cor...”. (16/06/1925, p. 3).

A palavra deve ser um golpe na sensibilidade circunstante. Deve ser rápida, incisiva como um relâmpago. É nisto que ela reflete o dinamismo, a síntese da atualidade. Se pela telegrafia sem fios nós transmitimos a nossa emoção, numa instantaneidade que maravilha os lerdos, devemos acompanhar esse instante comecional/comocional intensíssimo com a mesma instantaneidade, numa expressão sem delongas de espécie alguma. Não é possível gastar o escritor de agora uma noite de insônia, na tortura de uma frase, por uma espécie de obsessão formalística, a título de probidade expressional, quando a verdade é que a vida se escoia lesteissimamente, passando como uma fita cinematográfica, na tela da emoção cotidiana. Não; nós não devemos fechar, assim tão cedo, as janelas do nosso espírito, quando a verdade é que lá fora, na vertigem de um segundo, o mundo inteiro se condensa, se modifica, realiza a instantaneidade da vida! (RICARDO, 14/07/1925, p. 3).

A discussão e a solução mencionadas acima e pelo trecho citado são muito próximas das empreendidas pelo Concretismo anos depois. Em uma apresentação no “Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária” em Assis, em 1961, Décio Pignatari, ao falar da situação da poesia no Brasil, relacionando a suposta “crise da poesia” à “crise do artesanato face à revolução industrial”, estabelece a adoção de métodos da ciência e da indústria como saída para a arte e o artista resistirem e combaterem a própria ciência e a indústria quando confrontados por elas (PIGNATARI, 1961, p. 373). Com o intuito de combater a crescente “prosificação”, a poesia concreta se alia à informação e preza pela redução: “a poesia concreta deslocou a linha divisória entre poesia e prosa. Rigorosamente falando, prosaico, para a poesia concreta, é todo e qualquer poema em versos que hoje se faça” (PIGNATARI, 1961, p. 388). O “Plano-piloto para poesia concreta”, anexado no fim do texto de Pignatari, resume bem o projeto concretista: admite-se o ideograma como inspiração para o modelo (analógico) de compor, em lugar do lógico-discursivo, etc.

Nesse mesmo congresso, estava presente Cassiano Ricardo, que apresentou um extenso trabalho⁵ sobre o diálogo, ocultado pelos concretistas, entre a poesia concreta e as conquistas modernistas de que 1922 é o marco. A tese de combate ao lógico-discursivo e do “mínimo múltiplo comum da linguagem” é compartilhada por ele, e os pontos de discordância estão associados precisamente ao tema do trabalho: a pretensão de originalidade por parte dos concretistas, a falta de créditos aos modernistas e questões específicas como a supressão da sintaxe (que impediria o poeta de agir sobre a língua e de criar um estilo seu) e o problema de intencionar a redução do poema a um mínimo de palavras para meramente “obter um maior espaço branco” (o autor cita a si mesmo para exemplificar o conceito de “micro-

⁵ No qual o nome de Ardengo Soffici reaparece.

estruturas”, que designaria as pequenas soluções estruturais do poema com a finalidade de reduzir a(s) palavra(s) e espessar seu(s) potencial(is): processos de “conjugação” de palavras⁶ ocorreriam “não por mera gratuidade senão pra se obter o máximo que uma palavra pode dar, micro-estruturada, dentro da cosmologia poética” (RICARDO, 1961, p. 438). Para Cassiano, “a palavra contra o verso caracteriza mais o poema do que o fazia o próprio verso”:

Hoje o poema é o objeto específico da poesia e obedece agora a uma técnica inconfundível. O poema visual, sem dúvida, o “mínimo de palavras” (e sem incorrer na impossibilidade material da estrutura), a sintaxe visual, o combate ao “linear”, ao verso-frase (sistemático), o apelo ao processo ideogrâmico de composição, o ritmo gráfico, caracterizam o poema como não sendo outra coisa senão poema.

[...] A poesia concreta atinge, contudo, graças a elementos plásticos e visuais com que trabalha, e abolindo o artesanato e o verso-frase, o máximo de distinção entre as duas formas [poesia e prosa] de atividade criativa. (RICARDO, 1961, p. 444-448).

Nos anos seguintes, em 1962, o escritor participou das publicações do grupo concretista, com *Invenção*. E no ano de 1963, quando *Invenção* estava no seu terceiro número, deixou o grupo para aderir ao grupo *Práxis*, com Mário Chamie. A alegação do poema por ele mesmo pode ser, na sua audácia, comprometedora com a arte pela arte.

De volta a 1925, embora o “malabarismo verbal” esteja por essa altura ultrapassado (porque é atado ao verso, à técnica e à inteligência), da mesma forma que a “velha guarda”, em “Cruzada nacionalista”, crônica em tom de manifesto dedicada à apresentação dos “novos” e ao sepultamento dos “velhos”, Martins Fontes continua sendo a exceção contraditória. O poeta que Cassiano Ricardo diz admirar “tanto e tanto”, é “brilhante demais”, “perfeito demais”: “o verso, nas suas mãos, é uma maravilha de cor. De beleza extrínseca. De contextura formal”. Martins Fontes é “brasileiro”, “tocado pela grandiosidade de nossas cousas”, é lírico, e ao mesmo tempo é descomedidamente intelectualista, o que lhe impede de ter sua “fisionomia própria” revelada. Talvez seja o caso de pensar se as leituras de Cassiano Ricardo de Soffici e de Martins Fontes, resumidas pelo “clownismo”, não teriam sido a gênese das suas ideias centralizadas na palavra, como elemento prioritário da criação poética.

Presumir, portanto, que Cassiano Ricardo estivesse, em 1925, “convertido” por completo ao modernismo é ignorar os aspectos mais substanciais da teoria

⁶ Um dos exemplos dados, retirado do poema “Besouro na sala de estar” é o verbo “me eclipsidro”, no qual estariam contidas cinco palavras diferentes: “eclipse”, “clepsidra”, “elipse”, “hidro” e “vidro”.

poética do escritor. Aquilo que ele pensava como parnasiano nunca deixou de estar presente nas suas reflexões, e somente se desenvolveu. A adesão ao modernismo mesclada com a experiência parnasiana nivelou (como nivelou os dois modos de compreender o “novo”, desejando uma ambiguidade), por algum tempo, o projeto estético adotado pela revista *Novíssima* e a sua teoria poética, e até certo ponto essas duas coisas são mesmo indissociáveis. Consequentemente, quando acomodou todas as abordagens do material literário com as quais teve contato, passou a mirar um único ângulo. Isso não significa que não tenha assimilado nada do passado parnasiano. Pelo contrário, o encontro com a alternativa modernista e, posteriormente, com a concretista só foi possível de acontecer porque houve uma apropriação e subversão do componente parnasiano.

O rastreamento dos registros de Martins Fontes nos textos de Cassiano Ricardo pôde então constatar a parcela parnasiana da teoria poética do escritor e propor investigação sobre um nascimento formal e tecnicista do jogo de palavras modernista. Outras suspeitas o autor mesmo faz:

[...] em *Sombra, Silêncio e Sonho*, figura um soneto que tem por título “Flor, Poesia Concreta”, e no qual se encontra este verso:

“É a poesia puríssima, concreta.”

No mínimo, cabe aqui indagar se os concretistas de hoje, que reconhecem, e com agudeza, em Oswald de Andrade um precursor do novo rumo poético, sabem que a expressão “poesia concreta” (embora em outro sentido) já em 1933 se encontra em... Martins Fontes. (RICARDO, 1959, p. 27).

MAIA, S. R. The antique clock of Cassiano Ricardo. *Itinerários*, Araraquara, n. 47, p. 171-189, jul./dez. 2018.

- **ABSTRACT:** *This article purports to analyze the role assumed by the writer Cassiano Ricardo in the face of the literary tendencies which took place in Brazil in 1925. Through an examination of the essays he published in the newspaper Correio Paulistano, we tried to infer the author's poetic theory, and to comprehend the fundamental part that the reflections on the “word” had in it, considering, as complement, the presence of both the Modernist component (by means of the concept of “clownism”) and the Parnassian one (by means of Martins Fontes).*
- **KEYWORDS:** *Cassiano Ricardo; Clownism; Martins Fontes; Parnassianism; Poetic Theory.*

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, M. e. **Quando eu era vivo**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945.

ARIENTI, D. P. **Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia**: trajetórias intelectuais, projetos políticos e função social da inteligência. 2014. 330 f. Dissertação (Mestrado em História Cultural) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/123244/325630.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 29 nov. 2014.

COMPAGNON, A. **Literatura pra quê?** Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CUNHA, H. P. **Jeremias, a palavra poética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

FERREIRA, A. C. **A epopéia bandeirante**: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940). São Paulo: Editora UNESP, 2002.

GUELFÍ, M. L. F. **Novíssima**: estética e ideologia na década de vinte. São Paulo: Universidade de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1987.

MIRANDA, P. **Sei fazer versos!** Porto Alegre: Livraria Selbach, 1918. (Bibliotheca d'“O Echo”; v. 5).

REVISTA BRASILEIRA. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, fase VI, 2, nº 2, jan./dez. 1976.

OSÓRIO, J. T. **A pausada contemporaneidade de Rui Pires Cabral**. 2013. 146 f. Dissertação (Mestrado em Literatura), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

PIGNATARI, D. A situação atual da poesia no Brasil. In: SEGUNDO CONGRESSO BRASILEIRO DE CRÍTICA E HISTÓRIA LITERÁRIA. **Anais...** São Paulo: Difusão européia do livro, 1961. p. 371-391.

RAMOS, P. E. da S. Cassiano Ricardo: do mítico ao apocalíptico. In: BRAYNER, S. (Org.). **Cassiano Ricardo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979. p. 182-201. (Coleção Fortuna Crítica)

RICARDO, C. 22 e a poesia de hoje. In: SEGUNDO CONGRESSO BRASILEIRO DE CRÍTICA E HISTÓRIA LITERÁRIA. **Anais...** São Paulo: Difusão européia do livro, 1961. p. 407-465.

_____. **A difícil manhã**. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1960.

_____. (Org.). **Martins Fontes**: poesia. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editôra, 1959. (Coleção Nossos Clássicos; v. 40).

STENDHAL, H-M. B. **Le rouge et le noir**. Paris: Charpentier, 1846.

THALASSA, Â. **Correio Paulistano**: o primeiro diário de São Paulo e a cobertura da Semana de Arte Moderna. 2007. 168 f.. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.sapientia.pucsp.br/tde_arquivos/3/TDE-2007-05-08T13:25:41Z-3073/Publico/Angela%20Thalassa.pdf>. Acesso em: 29 nov. 2014.

VALÉRY, P. **Variedades**. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011.

VARGA, A. K. **Les constantes du poème**: Analyse du langage poétique. Paris: Éditions A. & J. Picard, 1977.

Jornais

ANDRADE, M. *Chronicas: Martins Fontes – Arlequinada*. **Klaxon**: mensário de arte moderna, São Paulo, n. 8, ago. 1922.

PATI, F. *Linguagem dos deuses*. **O Correio paulistano**, São Paulo, 29 mai. 1925. p. 3.

RICARDO, Cassiano. *A poesia das palavras*. **O Correio paulistano**, São Paulo, 27 mai. 1925. p. 3.

_____. *Cruzada nacionalista*. **O Correio paulistano**, São Paulo, 27 set. 1925. p. 3.

_____. *Deformadores da natureza*. **O Correio paulistano**, São Paulo, 19 mai. 1925. p. 3.

_____. *Escritores parasitários*. **O Correio paulistano**, São Paulo, 10 fev. 1925. p. 3.

_____. *Momento de inquietação*. **O Correio paulistano**, São Paulo, 14 jul. 1925. p. 3.

_____. *Moral literária*. **O Correio paulistano**, São Paulo, 16 jun. 1925. p. 3.

_____. *O “clownismo” literário*. **O Correio paulistano**, São Paulo, 17 fev. 1925. p. 3.

_____. *O “clownismo” literário II*. **O Correio paulistano**, São Paulo, 07 abr. 1925. p. 3.

_____. *O individualismo dos novos*. **O Correio paulistano**, São Paulo, 28 jul. 1925. p. 5.

_____. *O individualismo dos novos II*. **O Correio paulistano**, São Paulo, 04 ago. 1925. p. 3.

_____. *O individualismo dos novos III*. **O Correio paulistano**, São Paulo, 11 ago. 1925. p. 5.

_____. *O mal da inteligência*. **O Correio paulistano**, São Paulo, 18 abr. 1925. p. 3.

- _____. O natural em literatura. **O Correio paulistano**, São Paulo, 05 abr. 1928. p. 3.
- _____. O sinal da pátria. **O Correio paulistano**, São Paulo, 13 jan. 1925. p. 3.
- _____. Um pouco de poesia. **O Correio paulistano**, São Paulo, 05 mai. 1925. p. 3.

