

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS**

Giovanna Soalheiro Pinheiro Chadid

ESCRITURAS MODERNISTAS NO BRASIL:

A POÉTICA DE GUILHERME DE ALMEIDA

BELO HORIZONTE
2018

Giovanna Soalheiro Pinheiro Chadid

ESCRITURAS MODERNISTAS NO BRASIL:
A POÉTICA DE GUILHERME DE ALMEIDA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade (LP).

Orientadora: Professora Dr^a – Leda Maria Martins.

BELO HORIZONTE
2018

Tese intitulada **ESCRITURAS MODERNISTAS NO BRASIL: A POÉTICA DE GUILHERME DE ALMEIDA**, de autoria de Giovanna Soalheiro Pinheiro – apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da UFMG, como pré-requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Literatura Brasileira.

BANCA EXAMINADORA:

Leda Maria Martins (UFMG)

Andrea Sirihal Werkema (UERJ)

Maria do Rosário Alves Pereira (CEFET-MG)

Reinaldo Martiniano Marques (UFMG)

Sérgio Alcides Pereira do Amaral (UFMG)

SUPLENTE

Eduardo de Assis Duarte (UFMG)

Tailze Melo (PUC/MG)

BELO HORIZONTE
2018

Ficha catalográfica

CHADID, Giovanna Soalheiro Pinheiro.

Escritas modernistas do Brasil: a poética de Guilherme de Almeida./Giovanna Soalheiro Pinheiro Chadid – 2018.

163 f. enc.

Orientadora: Leda Maria Martins

Área de Concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (Doutorado). – Universidade Federal de Minas Gerais/Faculdade de Letras.

Bibliografia. f. 146-155.

1. Almeida, Guilherme (1890-1969). Crítica e interpretação. Teses.

2. Modernismos. Modernismo hispano-americano. Teses.

3. Modernismo e vanguardas. Teses. 4. Tradição.

5. Tradução-transfusão. Teses.

6. Modernidade.

I. Martins, Leda Maria. II Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

AGRADECIMENTOS

Como toda lista, esta não poderia ser feita sem dificuldade, uma vez que listar não é apenas ordenar, mas também dispor sobre a importância das coisas e dos acontecimentos em nossa vida. Apesar dessa importância, o objetivo aqui é agradecer a todos que me possibilitaram concluir esta tese.

AGRADEÇO,

À minha orientadora, Leda Maria Martins, pelo cuidado com que sempre leu os meus textos, mas não apenas por isso. Agradeço-a por ter me ajudado a resistir e a acreditar, em tempos de incerteza.

À minha família, aos meus pais e às minhas irmãs, exemplos de resistência e minha ancoragem.

Ao Fábio Chadid Vasconcelos, por compartilhar das minhas agruras e alegrias, em momentos diversos ao longo dessas quase cinco anos.

À professora Andrea Werkema pela participação na minha defesa, pelas relevantes considerações sobre o meu trabalho no campo da tradição.

À professora Maria do Rosário Alves Pereira, pela leitura crítica e comentários atentos sobre o modernismo.

Aos professores Reinaldo Martiniano Marques e Sérgio Alcides do Amaral, pelas ponderações sobre modernidade, modernismo e transfusão, sendo este um campo ainda por se pesquisar.

Ao professor Gustavo Silveira Bueno, pela participação da minha qualificação.

Ao professor Eduardo de Assis Duarte, por ter me despertado o ofício da pesquisa.

À querida professora Tailze Melo, pela sensibilidade e pela participação na minha banca de defesa.

Aos integrantes do CEDAE, do Instituto de linguagem da Unicamp, especialmente à Cléo, que, com muito carinho, auxiliou-me na pesquisa realizada junto ao acervo de Guilherme de Almeida. Sem o apoio do CEDAE, parte desta tese não teria sido escrita.

De maneira especial, agradeço à Casa Guilherme de Almeida, ao museólogo Ivanei, que me mostrou a beleza e a arte do espaço em que habitou Guilherme; à Suzy, que muito educadamente me recebeu, e, claro, ao pesquisador e poeta Marcelo Tápia, que prontamente me ofereceu o seu estudo inédito sobre o ritmo na poesia do nosso escritor.

Agradeço ainda à CAPES, pela bolsa a mim ofertada durante os quatro anos de pesquisa.

Aos membros do Pós-lit, à Letícia e ao Colegiado de Pós-Graduação, pelo apoio.

Ao curso de Letras, ao Colegiado de Graduação, pelos dois anos e meio em que lecionei para os alunos de Letras, nas disciplinas “Introdução à Literatura Comparada” e “Guilherme de Almeida e Mário de Andrade: poetas modernistas”.

Agradeço, por fim, aos meus alunos: com eles, certifiquei-me de que nós, professores, aprendemos muito mais do que ensinamos.

Gratidão!

A todos nós, que somos: **“donatários? Caciques?
zambis? – qual! poetas e poetas e poetas e poetas.”** (G.A)

*“A pergunta amiga insistiu delicadamente:
‘Você saberia explicar-me o que é um poeta?’ Mas uma definição de verdade: sem ‘blague’
e, principalmente, sem poesia (...)
Respondi, simplesmente: – Não sei.” (Guilherme de Almeida).*

RESUMO

Neste trabalho, objetiva-se estudar a poesia e os ensaios de Guilherme de Almeida – poeta nascido em Campinas, em 1890 – tendo em vista os modernismos observados em sua obra. Como buscamos delinear, Almeida não se vinculou somente ao movimento consagrado em 1922, tão menos dele se distanciou. O que aqui se pretende discutir, desse modo, é a existência de modernismos moventes (pluralmente, realça-se), que perfazem os anos finais do séc. XIX, como modernismo hispano-americano; e a primeira metade do séc. XX, com as vanguardas hispano-americanas e o modernismo brasileiro. A fim de melhor compreendermos o percurso do poeta, analisam-se os ensaios *Natalika* (1924), *Ritmo, elemento de expressão* (1926) e *Do sentimento nacionalista na poesia brasileira* (1926), por meio dos quais o poeta discute, respectivamente, a autonomia literária no campo estético, os ritmos livres e o nacionalismo, consideravelmente comum às estéticas vanguardistas. Em relação à poesia, dar-se-á maior ênfase ao *Livro de horas de sóror dolorosa* (1920), de viés neo-simbolista; e ao *Meu* (1923), obras em que se anuncia a sua consciência nacionalista. Guilherme de Almeida destacou-se no Movimento Modernista de 1922, atuando não só como criador, mas como articulador e difusor da nova estética; ademais, tornou-se um dos fundadores da Revista *Klaxon* – principal mensário de arte da Semana de 22 – publicando seus poemas nesta revista, mesmo aqueles de aparência mais clássica. Pretende-se, assim, pensar sobre a sua poesia, tendo em vista uma abordagem *experimental* do artista, já que ele, de fato, experimenta formas e linguagens diversas – caminha da tradição à modernidade – propondo uma visão de literatura como continuidade. Tentamos pensar, por fim, de que modo a atuação do poeta como tradutor – ou melhor, como *transfusor* – articula-se às suas reflexões teóricas sobre a criação poética e sobre a sua relação com a literatura.

Palavras-chave: Guilherme de Almeida e os Modernismos, Tradição, Tradução-transfusão, Nacionalismo e Vanguarda-modernista.

ABSTRACT

The current thesis aims at a study of Guilherme de Almeida's poetry and essays, having in mind the modernisms observed throughout his works. This poet was born in Campinas, in 1890, and we aim to outline that Almeida has neither joined the movement consecrated in 1922, nor has he set himself apart from it. What we aim to discuss is the existence of modernisms (plurally, one must highlight) that conclude the late years of the 19th century, with the Hispanic-American modernism; and modernisms that pass through the first half of the 20th century, with the Hispanic-American avant-gardes and Brazilian modernism. In order to better understand the poet's course, we will analyze the following essays: *Natalika* (1924), *Rhythm, element of expression* (1926) and *On the nationalist feeling in Brazilian poetry* (1926), by means of which the poet discusses considerably common topics to avant-garde aesthetics, respectively, literary autonomy on the aesthetic field, the free rhythms and nationalism. Regarding poetry proper, biggest emphasis was given to the *Book of hours of sister painful* (1920), a work with a neo-symbolist bias; and to *Mine* (1925). In both works, his nationalist consciousness is announced. Guilherme de Almeida highlighted himself in the Modernist Movement of 1922 not only as a creator, but as an articulator and diffuser of the new aesthetics; furthermore, he became one of the founders of *Klaxon* Magazine – the most important monthly journal of the 1922 Week – publishing his poetry in this magazine, even the ones of more classical appearance. Therefore, we aim to reflect on his poetry, having in mind and *experimental* approach to the artist, since he, indeed, experiments with diverse forms and languages – walking from tradition to modernity – proposing a vision of literature as continuity. We will try to think, therefore, in which way the performance of the poet as a translator – or better, as a *transfuser* – is connected to his theoretical reflections on poetic creation and his relationship with literature.

Keywords: Guilherme de Almeida and Modernisms, Tradition, Translation-transfusion, Nationalism and Modernist avant-garde.

RESUMEN

Este estudio investiga la poesía y los ensayos de Guilherme de Almeida – poeta nacido en Campinas, en 1890 – teniendo en vista los modernismos observados en su obra. Como buscaremos delinear, Almeida no se vinculó solamente al movimiento consagrado en 1922, tan menos de él se distanció. Lo que aquí se pretende discutir, de ese modo, es la existencia de modernismos (pluralmente), que constituyen los años finales del s. XIX, con modernismo hispanoamericano; y la primera mitad del s. XX, con las vanguardias hispanoamericanas y el modernismo brasileño. A fin de su mejor comprensión, se analizarán los ensayos *Natalika* (1924), *Ritmo, elemento de expresión* (1926) y *Del sentimiento nacionalista en la poesía brasileña* (1926), por medio de los cuales el poeta discute, respectivamente, la autonomía literaria en el campo estético, los ritmos libres y el nacionalismo, bastante común a las estética vanguardistas. En relación a la poesía propiamente, se dará mayor énfasis al *Livro de horas de Sórora dolorosa* (1920), de característica neo-simbolista; y al *Meu* (1923), obras en que se anuncia su conciencia nacionalista. Guilherme de Almeida se destacó en el Movimiento Modernista de 1922, actuando no sólo como creador, sino como articulador y difusor de la nueva estética; además, se convirtió en uno de los fundadores de la Revista Klaxon – principal mensual de arte de la Semana de 22 - publicando sus poemas en esta revista, incluso aquellos de apariencia más clásica. Se pretende, así, pensar sobre su poesía, teniendo en vista un abordaje experimental del artista, ya que él, de hecho, experimenta formas y lenguajes diversos – camina de la tradición a la modernidad – proponiendo una visión de literatura como continuidad. Intentamos pensar, por fin, de qué modo la actuación del poeta como traductor – o mejor, como transfusor – se articula a sus reflexiones teóricas sobre la creación poética y sobre su relación con la literatura.

Palabras clave: Guilherme de Almeida y los Modernismos, Tradición, Traducción-transfusión, Nacionalismo y Vanguardia-modernista.

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1 – Capa da Revista <i>Klaxon</i> (1924).....	83
FIGURA 2 – Folha de rosto da 1ª edição do <i>Meu</i>	137
FIGURA 3 – Ilustração de Antônio Paim (1895 – 1988): “Natureza Morta com frutas tropicais”	138
FIGURAS DO ANEXO – <i>Livro de horas de Sórora Dolorosa</i>	156

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: A VISÃO PARTICULAR DE UM MODERNISMO HARMONIZANTE	14
A MOVÊNCIA MODERNISTA DO POETA	17
1. MODERNIDADE E MODERNISMOS: (IN) DEFINIÇÕES AO REDOR	24
1.1 MODERNIDADE, MODERNIZAÇÃO E MODERNISMOS	25
1.2 ESTÉTICAS MODERNISTAS AO REDOR: BREVE ABORDAGEM	32
1.2.1 <i>OS MODERNISMOS LATINO-AMERICANOS: ESTÉTICAS PERIFÉRICAS EM TRANSIÇÃO</i>	35
1.2.2 <i>O CONTEXTO BRASILEIRO: CONFIGURAÇÕES</i>	44
1.3 A TRANSUSÃO E A TRADIÇÃO: O OUTRO OFÍCIO E A LITERATURA	49
1.4 O OLHAR QUE INQUIETA A FORMA: UMA PRIMEIRA DEMONSTRAÇÃO	64
1.4.1 <i>O LIVRO DE HORAS: ENTRE CÂNTICOS</i>	66
1.5 POEMA-SINESTESIA: O CORPO EM POLIRRITMIA E A ESCRITA DO DESEJO	68
2. O MODERNISMO VANGUARDISTA DE GUILHERME DE ALMEIDA	81
2.1 A COMPREENSÃO E A DIVULGAÇÃO DA SEMANA	81
2.2 OS ENSAIOS: ENTRE A CRÍTICA E A PRÁTICA	90
2.2.1 <i>NATUREZA E AUTONOMIA DA ARTE: UMA LEITURA DE NATALIKA</i>	90
2.2.2 <i>TEORIA RÍTMICO-SENSORIAL: NOVAMENTE VANGUARDA E TRADIÇÃO</i>	101
2.2.3 <i>AS JUVENILIDADES AURIVERDES: AS NACIONALIDADES</i>	114
2.4 A NATUREZA PICTÓRICA DO <i>MEU</i> – UMA SEGUNDA DEMONSTRAÇÃO: A PALAVRA-COR, A PALAVRA-VISUALIDADE, A PALAVRA-NATUREZA	131
(IN) CONCLUSÕES: O POETA E SUAS MARGENS	141
REFERÊNCIA	146
ANEXO AO PRIMEIRO CAPÍTULO	155

INTRODUÇÃO: A VISÃO PARTICULAR DE UM MODERNISMO HARMONIZANTE

Quando iniciei a minha pesquisa de doutorado, com foco na obra do escritor Guilherme de Almeida, não poderia imaginar a amplitude da biblioteca que me aguardava: vasculhei, encontrei obras desconhecidas e outras conhecidas, traduções (ou transfusões) de literatura francesa, afro-americana, afro-latina, indiana, norte-americana, grega, enfim, uma verdadeira babel literária, combinada ao vasto conhecimento que o poeta possuía das formas da tradição. Primeiramente, interessava-me somente por uma obra – intitulada *Livro de horas de Sórora Dolorosa*, publicado em 1920, dois anos antes da Semana de Arte Moderna. O seu viés neo-simbolista muito me despertava pela profusão das técnicas, juntamente com poemas de Manuel Bandeira e Jorge de Lima, que seguiam a mesma vertente de expressão.

Apesar de ser menos estudado pela crítica literária brasileira, o repertório do poeta é extenso o suficiente para anos seguidos de pesquisa: talvez uma vida inteira como pesquisador. No seu acervo pertencente ao CEDAE/IEL (Centro de Documentação Alexandre Eulálio), da UNICAMP, pude perceber um pouco dessa extensão, circundando oito metros lineares, que conservam um conjunto composto por manuscritos do titular, como registro de sua criação literária, discursos, ensaios, letras de hinos, traduções e trabalhos na área da heráldica. Constam ainda folhas de anotações, documentos pessoais, agendas, partituras, fotografias, desenhos, recortes de artigos de jornais, revistas e parte de suas correspondências. Estas evidenciam a interlocução de Guilherme com escritores vinculados à Semana de Arte Moderna, como Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Paulo Prado (um dos mecenas do movimento), Graça Aranha, Menotti del Picchia, o que aponta para a própria heterogeneidade existente no modernismo e nos círculos de amizade do poeta.

Já no belo Museu e Centro de traduções, Casa Guilherme de Almeida, em São Paulo, pude notar essa mesma expansão, em diálogo tecido com o pesquisador e poeta Marcelo Tápia, que, inclusive, cedeu-me o seu estudo monográfico sobre o ritmo e a transfusão na poesia almedina. Essa extensão, portanto, ao mesmo tempo em que ampliou as minhas possibilidades de pesquisa e de leitura, acabou por me

colocar em contato com um poeta movente, estética e ideologicamente, que se enveredou pelos modernismos e pelas tradições.

Em um primeiro momento, ao Brasil antropofágico, que tanto valorizou as devorações e as comilanças, opõe-se a dimensão ideológica de Guilherme de Almeida, como nos sugere Lêdo Ivo, em seu prefácio à 2ª edição do livro-poema *Raça* (1972), intitulado “O principal do príncipe”. A distância que separa o escritor de alguns modernistas não está condicionada ao tempo e nem mesmo ao espaço que o cerca, mas ao classicismo estético que circunscreve os seus escritos, mesmo após a Semana de Arte Moderna. Leia-se:

(...) essa bipolaridade caracteriza todo o seu processo lírico, comprometido num complexo jogo de cambiâncias e contrastes, e que lida com o sério e o fútil, o arcaico e o moderno, o extravasamento e a contenção. Poesia vária, o sedutor legado de Guilherme de Almeida oferece a uma matizada galeria de consumidores o mostruário de suas opções. Nesse sentido, ele foi e será sempre um poeta social, pronto a propiciar ao público esse prazer poético que é a mercadoria gerada pela sua indústria pessoal. (IVO, 1972, p. XLV).

Como muitos modernistas – a exemplo de Mário de Andrade, em seu livro estreante *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917); de Manuel Bandeira, em seu *A cinza das horas* (1917); de Cecília Meireles, em seu *Espectro* (1919), para mencionar apenas três exemplares da dicção finissecular – Guilherme de Almeida também iniciou a sua carreira literária envolvido aos padrões estéticos anteriores. No entanto, a experiência do poeta será conduzida, ao longo de toda a sua produção, pela movência, caminhando entre os clássicos e os modernistas, entre as formas medievais e a poesia-síntese (haikai), como ainda nos aponta a relevante tese de Maria Helena de Queiroz: *A variedade literária na obra poética de Guilherme de Almeida* (2003). Nesta tese, defendida em 2003, pela UNESP, Queiroz propõe um estudo das obras poéticas de Guilherme de Almeida, a partir das formas empregadas por ele – das quadras populares, das cantigas, dos sonetos; do verso livre à variedade métrica, presentes, inclusive, em uma mesma obra. Para a autora, a tentativa de enquadrar a poesia almedina em uma única tendência se torna imprecisa, haja vista um produto vário, que se move, constantemente, pelo tempo passado e pelo presente.

Antes, porém, de se fazer uma abordagem aos elementos centrais deste trabalho, faz-se preciso conhecer um pouco da atuação de Guilherme de Almeida, no campo literário, ressaltando essa natureza movente que circunscreve a sua criação.

O poeta nasceu em Campinas, em 24 de julho de 1890. Mudou-se para São Paulo (SP), com sua família, em 1903, cidade em que, anos mais tarde, formar-se-ia na faculdade de Direito (1912) do Largo de São Francisco, seguindo a carreira de seu pai, Estevão de Andrade Almeida. Como relata Frederico Ozanan (1982) – biógrafo e um dos maiores conhecedores da vida e da obra de Guilherme de Almeida – o poeta herdou de sua mãe, dona Angelina de Andrade, a inteligência apreciadora da poesia. Com o Dr. Estevão, por outro lado, iniciou os estudos do grego, do francês, do latim e dos clássicos portugueses, que formavam uma das seções mais completas da biblioteca da família. Desde que se mudou para São Paulo, relacionou-se com grandes nomes do modernismo, integrando-se ao *Pirralho*, semanário de Oswald de Andrade, em que publicou os seus primeiros poemas.

A sua carreira literária se inicia em 1916, quando publica, também com Oswald, as peças teatrais *Mon coeur balance e Leur Âme*, ambas escritas em língua francesa. Na primeira década do séc. XX, Almeida também já havia produzido três livros de poesia: *Nós* (1917), *A dança das horas* (1919) e *Messidor* (1919), ambas circundadas de classicismo. Quando regressa de Portugal, em 1933, após um ano de exílio, devido à sua participação na Revolução Constitucionalista de 1932¹, Almeida publica *O Meu Portugal* (1933), pela editora Nacional de São Paulo – conjunto de crônicas, numa espécie de relato de viagem, em que recria a sua impressão sobre a terra portuguesa, especialmente sobre Lisboa.² Anos mais tarde, surgiriam *Poesia vária* (1947), *Acalanto de Bartira* (1951), *O anjo de Sal* (1951), *Camoniana* (1956), *Pequeno romanceiro* (1957), *Rua* (1961) e *Rosamor* (1965), a

¹No ano de 1932, Almeida começou a atuar, patrioticamente, para o crescimento da cidade de São Paulo. Além de sua atuação como poeta, ele também era desenhista, o que originou o brasão de armas de algumas cidades, como São Paulo (SP), Petrópolis (RJ), Volta Redonda (RJ), Londrina (PR), Brasília (DF), Guaxupé (MG). Nessa sua nova missão, ele atuou como combatente da Revolução de 32, sendo exilado, nesse mesmo ano, para Portugal. Produziu, ainda, a famosa “Canção do Expedicionário” (1944), poema musicado por Spartaco Rossi, em homenagem aos pracinhas que lutaram durante a Segunda Guerra Mundial. O poema tornou-se ainda hino oficial da Força Expedicionária Brasileira (FEB).

²Recentemente, no ano de 2016, Ulisses Infante (UNESP) e Maria Isabel Cabanas (Universidade de Compostela) editaram e publicaram, pela editora Annablume, uma nova edição de *O meu Portugal. Crônicas de um desterro*. Além da introdução ricamente comentada, a edição conta ainda com notas explicativas e comentários sobre as circunstâncias que conduziram a vida do poeta.

maioria editadas pela Livraria Martins. Parte estimável dessas últimas publicações retomaria o processo relacional com a tradição clássica, com os contos populares e com a lírica medieval portuguesa. Em *Rua* (1961), por outro lado, tem-se a visão urbana e moderna da cidade de São Paulo, de influência marcadamente baudelairiana, como se observa em: “A rua dejecta/ os homens: o poeta,/ o agiota,/ o larápio,/ o bêbado e o sábio.” (OZANAN, 1982, p. 87)³.

No ano de 1968, escreve o seu derradeiro livro de poesia, *Margem*, centrado na síntese da linguagem e na potência sonora dos significantes, atento ainda às novidades trazidas pelas vanguardas de 1950. *Margem* permaneceu inédita até 2010, quando foi editada e publicada pela Casa Guilherme de Almeida, em parceria com a Annablume.⁴ Dez anos após a sua morte, ocorrida em 11 de julho de 1969, inaugurou-se o museu Casa Guilherme de Almeida (1979), localizado à Rua Macapá, em Perdizes (SP), em sua antiga residência, onde viveu de 1946 a 1969, juntamente com sua esposa, Baby Barrozo do Amaral, seu filho Guy e seus cachorros pequineses, Minie e Ling Ling.⁵

A bela Casa abriga não só o acervo bibliográfico do poeta, mas tudo o que está relacionado à sua vida e à sua obra, como objetos decorativos, mobiliário, esculturas e telas, criadas pelos artistas vinculados à Semana, como as pinturas de Anita Malfati e de Di Cavalcanti. Interessa-nos, assim, resgatar a importante obra do artista, com todas as suas incongruências, mas que conseguiu traçar um panorama diverso para a leitura do modernismo brasileiro, ou para os vários modernismos inscritos em sua e em outras produções.

A movência modernista do poeta

No ano de 1922, o poeta campinense atuou como uma dos mentores da Semana de Arte Moderna, juntamente com seu irmão e poeta Tácito de Almeida, participando

³ Grande parte dos dados e das referências presentes nesta introdução foi extraída de Frederico Ozanan: *Guilherme de Almeida, Literatura comentada* (1982).

⁴ Nesta primeira parte, deu-se ênfase às publicações poéticas, mas é preciso salientar que Guilherme de Almeida também foi prosador, trazendo a público crônicas sobre a vida em São Paulo, sobre os costumes, sobre a literatura, sobre o cinema, do qual foi grande conhecedor. Nessa seara, produziu *Gente de Cinema* (1929), e várias outras crônicas, em que constrói perfis de grandes nomes do cinema hollywoodiano.

⁵ A título de curiosidade, hoje, no jardim da belíssima Casa-Museu, encontra-se um pequeno ataúde, ao pé de uma árvore, com os restos mortais de sua cachorrinha de estimação.

dos festivais no Teatro Municipal “(...) com dois poemas de temas passadistas submetidos a um tratamento moderno: ‘As Galeras’ e ‘Os Discóbolos’, do livro em preparo, *Canções Gregas*”. (OZANAM, 1982, pp. 4-5). Além dessa participação, Almeida fundou, com Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Luiz Aranha, Couto de Barros, o principal mensário modernista, a Revista *Klaxon*, divulgada entre os anos de 1922 e 1923. Esse periódico, no entanto, também assinalaria as contradições, não apenas do poeta, mas de todo o movimento, uma vez que nela seriam publicados textos modernistas e outros de técnica passadista.

Guilherme de Almeida foi, antes de tudo, um poeta experimental, no sentido mesmo de ensaiar, provar e tentar, a despeito das constantes afirmativas em torno de sua produção movente: nisso também incide a sua poética, nem sempre modernista, nem sempre classicista. Em sua fase modernista, por sua vez, conjugam-se temas e recursos poéticos de movimentos estéticos tidos como conflitantes, mas inseridos no contexto do modernismo brasileiro.

Chegamos, assim, ao ponto cabal da pesquisa aqui proposta. De qual modernismo se fala quando se lê a poesia de Guilherme de Almeida? De qual modernismo se trata quando se estuda o movimento iniciado no Brasil em 1922? Existiu apenas um modernismo estético, o qual se aplica a toda uma produção nacional ou à produção estrangeira, na América-latina, por exemplo? Por fim, o modernismo, de fato, buscou a ruptura com a tradição? Caso sim, de que tradição estamos tratando? De uma tradição clássica ou de uma tradição moderna da ruptura? São estas perguntas que tentamos um pouco investigar nesse estudo, certos de que as respostas são várias, assim como são vários os modernismos, as tradições e as rupturas: o modernismo de São Paulo, por exemplo, ao propor a necessidade constante de ruptura, acabou por se firmar como uma tradição. Importante, a esse respeito, mencionar um dos textos cronísticos de Almeida, divulgado no *Diário Nacional*, em 1927, cinco anos após a Semana, e que aponta para essa representação cambiante:

Dizem os modernistas que “estamos numa época de síntese; isto é, de rapidez”. Temos muito o que fazer. Para substituir as tardias diligências com cocheiros de cartolão e salteadores de máscara, capa e arcabuz, invetaram-se os automóveis. Para substituir o moço de recados, com namoradas embaraçantes em todas as esquinas, inventou-se o telefone. Para substituir o teatro vagaroso, com decotes arfantes e peitinhos comovidos, inventou-se o cinema. Para

substituir as enfadonhas, quotidianas crônicas jornalísticas, inventou-se... (...). (ALMEIDA, Guilherme. *Crônicas de Urbano*. 23 de julho de 1927).

Neste fragmento, escrito sob o pseudônimo de Urbano, é possível perceber a mesma voz presente em grande parte dos escritos de Guilherme – o narrador, ao mesmo tempo em que *está* entre os modernistas, afasta-se deles: *dizem os modernistas (eles); estamos numa época de síntese/ Temos muito que fazer (nós)*. Atento, nesse caso, à modernidade e à modernização⁶ insurgente na cidade de São Paulo, o narrador tece considerações sobre a cena urbana, sobre as mudanças de postura em relação à rapidez com que se instalam objetos novos em substituição aos antigos. Em vários momentos de suas crônicas jornalísticas, ele captura as mudanças em curso na capital paulista, por meio dos cafés, que foram substituídos pelas máquinas dos expressos; além dos automóveis novos, do telefone, em substituição aos “recadinhos de namoradas ou namorados”, redigidos a caneta.

Assim, o modernismo de Guilherme de Almeida não foi unilateral, sectário de uma ideologia nacionalista inflexível, isenta, ou pouco consciente, de influências culturais estrangeiras, apesar de isso estar mais evidente em seu ensaio *Do sentimento nacionalista na poesia brasileira* (1926). Ao menos no contexto da América-latina, menciona-se, inicialmente, o movimento hispano-americano (primeiro modernismo), do qual eram partidários Rubén Darío e José Martí, e que também já almejavam a autonomia literária dos países hispano-americanos, em direção a tão desejada consciência nacional.

Em conjunto com essa manifestação diversa, elegemos alguns elementos para compor a nossa análise, sendo elas o diálogo estabelecido com a tradição, criado, também, pela via da transfusão; a dimensão rítmica e sonora, presente tanto nos ensaios como em sua poesia, o nacionalismo e a conseqüente autonomia literária, que percorre desde um primeiro modernismo, os modernismos e à negação à natureza.

⁶ Guilherme de Almeida parece descrever os incursos tecnológicos integrantes da cena urbana. Este, inerentes à modificação da cidade de São Paulo, intensificaram-se com a modernização da cidade, nos anos finais do séc. XIX. O processo de modernização de São Paulo ocorrerá sob a influência das reformas urbanas francesas, promovidas pelo barão George Eugène Haussmann, entre os anos de 1853 a 1869.

Vejamos, desse modo, como esses elementos estão presentes ao longo de nossa escrita. Devido às relações estabelecidas no desenvolvimento da tese, buscamos dividi-la em dois capítulos: o primeiro, que contextualiza a modernidade e o modernismo hispano-americano, trazendo como modelo a análise dos poemas do *Livro de horas de Sórora dolorosa*; e o segundo, que aborda os modernismos brasileiros, os ensaios do poeta e alguns poemas de *Meu*.

Importante realçar que, em alguns momentos, precisamos nos ater à dimensão estilística inscrita na poesia de Almeida, especialmente quando tratamos do primeiro modernismo aqui mencionado e dos movimentos parnasiano-simbolistas que tanto repercutem em sua escrita. Não se trata, desse modo, de uma mera abordagem estilística, mas de uma adequação a um dos momentos que objetivamos delinear.

Desse modo, no primeiro capítulo, intitulado “MODERNISMOS: (IN) DEFINIÇÕES AO REDOR”, buscou-se contextualizar o surgimento de uma modernidade central, em via análoga à formulada por Charles Baudelaire; e o modo como esta se relaciona às dinâmicas da modernização e aos modernismos insurgentes no séc. XIX e no XX no contexto das Américas. Veremos que, devido à insurgência de uma modernidade posterior na América-Latina – distinta da modernidade clássica por várias razões – surgirão, como consequência disso, modernidades e modernismos também distintos, que se relacionam aos novos espaços sócio-culturais e aos Estados-nação em emergência tardia.

Após essa apresentação, situou-se um primeiro modernismo, surgido nomeadamente na América Hispânica – modernismo hispano-americano, iniciado por Rubén Darío e José Martí – o qual se vincula aos movimentos finiseculares: simbolismo, parnasianismo; e ao pré-modernismo brasileiro. O que sugere um possível diálogo entre o movimento hispano-americano e a poesia de Guilherme de Almeida, ainda que por via indireta, é o emprego das mais variadas formas e a multiplicidade de metros. Também, nesse capítulo, analisou-se a ideia de transfusão do poeta – aplicada à sua prática tradutória por ele mesmo – mas que associamos ao próprio diálogo que o poeta estabelecia com a tradição. Nesse sentido, Almeida traduzia para também deglutir, para assimilar parte do que desejava ser.

Aqui, nota-se uma nova contradição, pois, em seu ensaio, *Do sentimento nacionalista na poesia brasileira* (1926) – ele irá negar o projeto relacional circunscrito em sua poética. Transfusão, embora seja um conceito da tradução, está intimamente ligado à ideia de tradição. Por fim, estudou-se, ainda nessa parte, o *Livro de horas de Sórora Dolorosa* (1920), em que o poeta novamente irá criar uma poesia relacional, de metros variados e de tema aparentemente religioso.

No segundo capítulo, por sua vez, intitulado “OS MODERNISMOS BRASILEIROS DE GUILHERME DE ALMEIDA”, estudou-se a relação do poeta com o movimento modernista de 1922, os ensaios e alguns poemas que se inserem esteticamente neste movimento. Tentamos mostrar que, em Guilherme de Almeida, coexistiram outros modernismos, posteriores à Semana de 1922, e, até mesmo, um *pós-modernismo*, que fica evidenciado, sobremaneira, em sua *Camoniana*, publicada em 1944. Neste capítulo, buscou-se mostrar que Almeida não foi apenas um dos organizadores da Semana, mas também viajou por várias cidades brasileiras, a fim de divulgar o movimento, produzindo textos importantes, como “A revelação do Brasil pela poesia moderna” (1925) e “São Paulo e o Espírito Moderno” (1926). Nestes, as ideias modernistas passaram a ser difundidas e aclimatadas também fora de São Paulo. Ademais, estudaram-se três ensaios pouco conhecidos do poeta – *Natalika* (1924), *Ritmo, elemento de expressão* (1926) e *Do sentimento nacionalista na poesia brasileira* (1926) – e que podem ser importantes ainda para se vislumbrar a diversidade não apenas das formas poéticas, mas dos tipos de modernismos inscritos em sua produção. Por fim, objetivou-se desenvolver um pequeno estudo do seu livro *Meu*, como síntese das ideias e das formas desenvolvidas nesses ensaios. Assim, autonomia da arte, ritmo diverso, livre, sensorial e nacionalismo serão analisados pela via conceitual que percorre os movimentos de vanguarda.

Tentou-se também esboçar uma hipótese de trabalho que, de alguma maneira, visa à compreensão da poética movente de Guilherme de Almeida. Com isso, afirma-se, mais uma vez, a existência de vários modernismos – no séc. XIX, no início do séc. XX, em 1922, em 1930, em 1950, todos inseridos entre tradições e rupturas. A poesia desse artista, pois, é relevante por congregar os conflitos próprios de sua geração, mas também por condensar e instaurar, no contexto brasileiro, o que Octavio Paz denomina de uma “tradição da ruptura” na poesia moderna.

Nessa seara, alguns movimentos de vanguarda foram essencialmente disruptivos, como o futurismo italiano de Marinetti, que apregoava a destruição do passado; e outros mais harmônicos, como o espiritonovismo francês de Apollinaire. Ao contrário de seus predecessores, este movimento, de caráter reconciliatório, reconhece a necessidade da tradição clássica, ao menos para a construção de pensamento racional conciso e nacionalista, mas, ao mesmo tempo, imprevisto e inventivo. Cada poeta – Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Sergio Milliet, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, Tasso da Silveira, Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, etc. – construiu um tipo de modernismo específico, que ora se articulava por meio de grupos (antropofagia, verde-amarelismo, Pau-Brasil), ora por meio de dicções individuais, que se contrapunham e se conciliavam, rompendo e reativando linguagens e estruturas.

Desse modo, é relevante que saibamos examinar o lugar que ocupa a tradição na poesia desse escritor. Mais do que se ater às formas do passado, por ingênua aderência, Guilherme de Almeida as revisita, não para se firmar como um neoparnasiano, um simbolista, um pré-modernista ou mesmo um modernista, mas, fundamentalmente, para ser e se tornar um escritor crítico e consciente do seu ofício. O poeta não herda a tradição, como se esta fosse um bem material privado deixado a ele por outro; ao contrário disso, ele a deseja e a conquista, para lembrar aqui T. S. Eliot, em seu famoso ensaio “Tradição e Talento individual”.

É o sentido histórico inscrito nessa tradição que conduz o artista à busca do seu próprio percurso criativo, na medida em que o objeto que ele busca é produto da sua tarefa, ou seja, a escrita poética. Nesse sentido, vale destacar que a autoconsciência de Guilherme de Almeida é exemplar para legitimar o seu exercício crítico – ou seu ofício poético.

A esse respeito, ele também produziu outros ensaios respeitáveis, em que discute a criação literária, a partir do viés poético, a exemplo de “A poesia d’Os sertões”, divulgado em *A poética de Os Sertões* (2010), reunião de ensaios sobre a obra de Euclides da Cunha, organizada pela Casa Guilherme de Almeida. Nesse ensaio, Almeida afirma que Euclides da Cunha foi:

(...) o artista da poesia pura, não intencional, não resolvida, não premeditada, mas imposta ao homem por uma insuspeita consciência lírica do universo, por essa imprevisível substância poética que há nos seres e nas coisas e que, imperativa, reclama urgente expressão. (...). Toda a verdadeira poesia, de quaisquer escolas e credos, em todas as suas muitas modalidades e com todos os seus muitíssimos fatores, está nitidamente fixada n'Os sertões que já de si são uma epopéia. Versos regulares de todos os matizes; todos os gêneros poéticos: o heróico, o lírico, o descritivo, o bucólico, o satírico, a epigramática. (ALMEIDA, 2010, pp. 203-7).

Como se pode analisar, Guilherme de Almeida não se refere apenas à produção escrita de *Os Sertões* (1902), mas à sua própria poética, sendo esta avaliada por um sujeito leitor, poeta-crítico, em sua dimensão escrita, analista da linguagem, das formas e das estruturas da poesia presentes também na prosa. A poesia era, pois, um ofício inerente à sua vida como artista da escrita. Em todas as suas obras – quer sejam estas poéticas, cronísticas, transfusivas ou ensaísticas – Almeida foi um poeta-crítico, moderno e também modernista, produzindo os seus textos a partir do seu aporte teórico e reflexivo, como leitor da tradição e da nova literatura, à maneira dos franceses a quem ele tanto se dedicou como recriador-tradutor. A poesia, tendo em vista a analítica de sua obra, era artesanato e não apenas inspiração, e nisso consiste a sua imersão mais definida no movimento modernista de 1922.

1 MODERNIDADE E MODERNISMOS: (IN) DEFINIÇÕES AO REDOR

Guilherme de Almeida esteve inserido no contexto de mudanças ocorridas na cidade de São Paulo, envolvendo-se, crítica e poeticamente, com o desenvolvimento dos espaços culturais, sociais, intelectuais da modernidade paulista. Em seu ensaio, intitulado “São Paulo e o espírito moderno” (1926), o escritor articula o seu pensamento em torno das modificações em curso:

E num presente instável entre um passado próximo e um futuro que está perto, com estes mesmos olhos perturbados de nevoa e do sonho, revejo o pequenino São Paulo de ainda ontem e prevejo o enorme São Paulo de amanhã (...). Penso que é preciso tirar do progresso material um proveito intelectual, que, sem proveito intelectual, não há progresso sólido, eficaz. E foi assim, e foi por isso, absorvido pela vida moderna, traduzindo irresistivelmente em todos os seus gestos, em todas as suas palavras, em todos os seus desejos, o ambiente do século, sentindo e pensando, que o paulista – como todo grande povo de hoje – experimentou a necessidade inadiável de uma independência intelectual e artística. (...) O Brasil inteligente de agora é todo ele um anseio de modernidade. (ALMEIDA, CEDAE, 1926).

Ao propor a sua reflexão sobre o espírito moderno, Guilherme de Almeida abordou a relação existente entre as mutações espaciais e a função do intelectual e do artista nesse contexto. Assim, para o poeta, não há progresso sólido, sem utilidade intelectual, assim como não há manifestação artística sem uma vinculação social – quer esteja inscrita nos procedimentos formais e estruturais ou mesmo no *topos* literário de um dado período. Guilherme de Almeida se associou às criações vanguardistas, inserindo-se no movimento de 1922, não apenas como poeta, mas como articulador da cultura, ao reconhecer, por exemplo, a necessidade *inadiável* de uma independência intelectual e artística brasileira, tema que se fortalece no início do século. Apesar disso, o escritor não se isentou das contradições do pensamento à época, propondo um modernismo harmonizante, nacionalista (apenas nas ideias), por meio do qual fosse possível ser moderno e tradicional, simultaneamente. Se por um lado, ele divulgava a nova estética, por outro lado, insistia nas formas da tradição, construindo um percurso movente, sempre moderno, mas nem sempre modernista.

Dessa maneira, antes de abordarmos a poética e o pensamento almedino, faz-se relevante discorrer, brevemente, sobre os conceitos centrais que envolvem o seu momento de produção e a sua postura intelectual como pensador da cultura, das artes e da sociedade.

Nessa seara, deve-se compreender que, do mesmo modo que existiram modernidades várias e difusas, circunscritas aos seus espaços de emergência, aos contextos industriais e tecnológicos, ocorreram também inúmeras modernizações e alguns modernismos, relacionados às esferas produtivas locais. Pode-se entender que a modernidade, no Brasil, é distinta da modernidade francesa, assim como da inglesa, da italiana, da norte-americana, etc. Pode-se entrever ainda que, mesmo na América-Latina, apesar das inúmeras semelhanças, esse *ethos cultural* (a modernidade), para retomar aqui a expressão do arquiteto argentino, Adrián Gorelik (1999)⁷, possui particularidades, sendo esta a via inicial de acesso para a nossa análise. Surgem, então, três categorias conceituais, culturais e estéticas – *modernidade*, *modernização* e *modernismo* – que podem ser aplicadas não apenas à poética de Guilherme de Almeida, mas ao contexto global de que estamos tratando. Vejamos, pois, cada um deles.

1.1 Modernidade, modernização e modernismos

Refletir sobre os paradigmas que norteiam a lírica e a sociedade moderna é, em grande medida, ater-se também à consciência crítica do poeta em torno da sua própria linguagem e do tempo no qual ele se insere. Isso significa dizer que, a partir do que se denominou modernidade, houve a possibilidade de “intelectualizar a poesia” (FRIEDRICH, 1991, p. 50), inserindo nela os símbolos de um tempo em progresso industrial, urbano e tecnológico.

Segundo Hugo Friedrich (1991, p. 35), Charles Baudelaire foi um dos primeiros poetas e teóricos a empregar o termo modernidade em seus escritos, caracterizando-a por meio de uma perspectiva dissonante, decadente e, ao mesmo tempo, fascinante em relação à matéria poética:

⁷ “O moderno em debate: cidade, modernidade e modernização”. In: **Narrativas da Modernidade**. Wander Melo Miranda (org.).

Em muitas declarações análogas, fala-se do poeta da 'modernidade'. Esta afirmação tem uma justificativa de todo imediata, pois Baudelaire é um dos criadores desta palavra. Ele a emprega em 1859, desculpando-se por sua novidade, mas necessita dela para expressar o particular do artista moderno: a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então (FRIEDRICH, 1991, p. 35).

A noção de modernidade, apreendida como manifestação do presente e como parte imutável do passado – a metade da arte, para Baudelaire – associa-se às transformações na esfera sócio-cultural, histórica e artística, tendo em vista ainda o processo de modernização pelo qual as cidades europeias passaram a partir de 1850. Nesse contexto, é possível notar que a modernidade será tomada como um valor sócio-cultural, por meio do qual insurgirão outras instâncias conceituais, como a modernização das cidades.

Walter Benjamin (2007), em “Paris, a capital do século XIX”, discute temas recorrentes na poética de Baudelaire, advertindo para a inevitável relação entre as modificações estruturais ocorridas em Paris do Segundo Império e o conceito aqui referido. A lírica baudelairiana é, como se sabe, um signo vigoroso dessa modernidade inerente à metrópole francesa, haja vista as reformas urbanas promovidas pelo então Barão Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), em que são criados parques, jardins públicos, *bulevards* abertos, com a finalidade de expandir as áreas de circulação e, assim, promover a urbanização da cidade. Nesse período, tais reformas – ocorridas não apenas em Paris, mas em outras cidades europeias – em muito influenciaram a sensibilidade estética dos artistas, que se viram diante de uma nova forma de produzir o objeto estético. Das camadas externas à arte – das ruas, das multidões, da miséria, do luxo e do lixo – criava-se um olhar mais sensível e atento ao universo ao redor, ciente da crise do sujeito e da linguagem instalada dentro e fora da obra de arte.

João Alexandre Barbosa (2005, p. 15) considera que o poeta moderno – e, conseqüentemente, a poesia moderna – é definido pelo uso do procedimento

alegórico, que sugere a *reversibilidade*⁸ da linguagem poética, uma vez que se instaura nela um jogo dos elementos transtextuais, cujos protagonistas são a linguagem, a história, o poeta e o leitor. Para ele, a alegoria deixou de ser uma tradução de certo ocultismo poético – o que era comum até o romantismo – para instaurar a historicidade no poema. Este, como linguagem construída num momento de cisão, reformas, partições, urbanização, incorpora os signos dessas mudanças, para lembrar, nesse ponto, o famoso ensaio de Theodor Adorno (2006)⁹, para o qual a lírica não deve ser alinhada a teses sociológicas, mas deve, o mais profundo quanto possa, internalizar o social em sua estrutura.

Assim, quando se lê Baudelaire e suas proposições sobre a modernidade, observa-se o surgimento de um novo artista, que se atém à vida ao redor, consciente da materialização industrial, do progresso e dos conflitos trazidos pela modernização, mas também crítico em relação à linguagem e às formas poéticas. Ele propõe, desse modo, a *reversão* de um real – reversão esta compreendida no sentido em que Barbosa (2005) a emprega – reordenando-o como signo estético.

Em “O mau Vidraceiro”, por exemplo – poema em prosa baudelariano, publicado em *Pequenos poemas em prosa* (1869) – notam-se indivíduos pobres que habitavam a “(...) pesada e suja atmosfera parisiense”. O narrador, após descrever ações perversas praticadas por pessoas “indolentes e sonhadoras”, assume a postura de um algoz que tortura um vidraceiro, o qual manipulava vidros transparentes, seu material de trabalho. Inserido, poeticamente, nos bairros pobres e periféricos de Paris, a voz narrativa destrói a mercadoria do vidraceiro, já que este não manuseava vidros coloridos:

Apareceu, afinal; examinei-os, curiosos, todos os seus vidros, e disse-lhe: – Como? Não tem vidro de cor? Vidros róseos, vermelhos, azuis, vidros mágicos, vidros paradisíacos? Descarado! Ousa andar em bairros pobres, e não tem, sequer, vidros que façam ver o lado

⁸ A ideia de *reversibilidade* indica um processo tradutório, em sentido amplo, conforme assinala Alexandre Barbosa, em que o fora e o dentro da obra se articulam na forma da alegoria. *As ilusões da modernidade* (2005).

⁹ Refiro-me ao ensaio “Palestra sobre lírica e sociedade”, publicado em **Notas de literatura I**, pela Editora 34. Neste texto, Adorno discute as relações entre poesia e sociedade, a partir da universalidade da poesia, entendida por ele em seu caráter sócio-humano de transbordar-se no outro. Uma lírica social, para ele, ocorre no momento em que o eu-lírico se despersonaliza, ao transportar, para o leitor, a universalidade de sua expressão.

belo da vida! E empurrei-o energicamente para a escada, onde ele resmungou a tropeçar. (BAUDELAIRE, 2002, p. 286).

Um motivo corriqueiro, aparentemente, circunscreve esse poema, publicado em 1869, em pleno ápice da modernização parisiense, isto é, a ausência de vidros coloridos, que possibilitassem à voz narrativa vislumbrar – ver – *o lado belo da vida*. No entanto, desse gesto agressivo surge o conflito no poema. O ato de ver aqui desenha uma contradição inscrita na materialidade transparente do objeto vidro: a translucidez desse objeto expõe, por outro lado, a não lucidez do narrador, que deseja reduzir a luz, por meio da presença de vidros coloridos – o rosa, o vermelho, o azul – e, com isso, a visualidade dos objetos.

Se as cores se fazem densas no esteticismo do período, especialmente no simbolismo francês, em outra via, elas sugerem o anseio do sujeito de tentar manipular o olhar – como metonímia dos seus sentidos – a fim de que ele não veja aquilo que está do outro lado do vidro, uma vez que a presença da cor no objeto reflete a luz ao redor, mas impede a passagem de luminosidade, reduzindo a percepção direta desse vidro. O que o narrador – ironicamente criado pelo poeta – não deseja visualizar é a miséria, o desprezo, as contradições da rua, como referência da metrópole moderna, mesmo na intensidade de sua linguagem, do *spleen*, representativo desse contexto. Pode-se considerar, em outra via, o impulso crítico desse poema, uma vez que tudo nele aponta para a ironia satânica, tão comum a Baudelaire, indicando as ambivalências advindas do progresso francês.

Ressalta-se, nesse ponto, a importância conferida ao olhar nas estéticas de finais de século e nas vanguardas. O olho, evidentemente, é o órgão associado à visão, ao olhar e, por isso, à criação das imagens. No entanto, o olhar – como verbo indicativo da ação provocada pelo olho – assinala uma nova direção ao poema anteriormente aludido, que está na intimidade do sujeito crítico, que olha, mas apenas entrevê a margem, um espaço existente, entrevisto pelo sujeito poético. O olho, pois, é alegoria para a proposição analítica do gesto poético, ou do ser do poeta, que, a partir da modernidade, passa a pensar a sua produção, a sua linguagem, em conjunto com as estruturas sociais e econômicas que ele mesmo observa. Não se trata evidentemente de uma linguagem representativa, mas, ao contrário disso, de uma estrutura poética que irá refletir, ou sugerir, processos fragmentários e

paradoxais suscitados pela modernização. Veremos, posteriormente, que o olhar terá significativa importância nas primeiras produções almedinas, sendo ele, em muitos momentos, elemento expressivo da articulação verbal.

Dolf Oehler (1999) considera que o apelo de Baudelaire a uma vida de beleza não deve ser confundido com apelo a uma participação das camadas pobres no luxo dos processos modernizantes. Ao contrário disso, o que se observa é a consciência crítica do poeta no que tange ao que permanece socialmente e que, por meio de sua ironia, revela-se na escrita. O artista, dessa forma:

(...) não quer emendar esse mundo, ele quer um outro mundo. Mas no que toca a esse outro mundo pleiteado, ele crê saber que sua existência, no momento, limita-se a uma representação do desejo, a um projeto. Para ele, como artista, a única maneira de emprestar alguma realidade à utopia da vida bela e melhor – uma utopia na qual o belo se entrelaça efetivamente com que é belo e bom – é o texto. O texto é o lugar natural da utopia, mas por sua natureza ele remete para além de si mesmo, para a verdadeira realidade, a da práxis. A anedota do castigo do vidraceiro ganha vida, sobretudo, a partir da tensão entre o empirismo do cotidiano, do qual ele retém o que há de mesquinho, de ridículo, de fútil, e a agressividade sublime do devaneio poético, que rompe todos os laços – da tensão, portanto, entre o quadro de costumes parisiense, estranhamente distanciado, do poeta que do alto da mansarda precipita seu vaso de flores e a alucinação de um palácio de cristal que se parte em estilhaços. (OEHLER, 1999, p. 298).

À primeira impressão de leitura, poder-se-ia vislumbrar um desejo em tensão, inscrito na necessidade de se “emendar a esse outro mundo pleiteado”, de estar inserido nele, como bem assinala Oehler. Entretanto, na intensidade proposta pelo jogo verbo-visual – “Como? Não tem vidro de cor? Vidros róseos, vermelhos, azuis, vidros mágicos, vidros paradisíacos? Descarado!” – inscreve-se a crítica do poeta ao progresso.

É nesse sentido que se utiliza aqui a poética baudelairiana como um dos signos dinâmicos da modernidade: ela assimila a modernização parisiense, influenciando os movimentos finisseculares, o modernismo Américo-hispânico e, posteriormente, as vanguardas europeias e latino-americanas, ainda que de modo indireto.

Retomando João Alexandre Barbosa (2005), a poesia moderna cria uma nova consciência, diante da cena urbana que se apresenta. Essa consciência ocorre por meio das relações entre significado e significante, ou seja, pelas associações entre imagem e sentido, dentro ainda do conjunto de *metáforas críticas*, responsáveis por condensar o tempo em mudança. Nessa via, pode-se afirmar que a articulação interna, na forma ou na estrutura, constrói-se também pela história, estabelecendo-se uma leitura diacrônico-sincrônica da poesia, para retomar Haroldo de Campos.¹⁰

A concepção formulada por Baudelaire aponta para uma dimensão crítica, estética e, ao mesmo tempo, histórica de sua poética, *pancrônico* nesse sentido, uma vez que ela se aprofunda na moda, nos costumes, na estética e nas cenas urbanas. Quando o artista avalia alegoricamente a modernidade e, dentro desta, a modernização, cria-se uma sobreposição de escrituras, pois a história do progresso e das transformações sociais, em meio à pulsão estética da linguagem, transforma-se e deforma-se a partir do tempo presente e passado. Aliás, na visão do poeta francês, as obras modernas – para que possam se tornar antiguidade – devem extrair “a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente [lhes] confere” (BAUDELAIRE, 1996, p. 23). Isso significa considerar que toda obra de arte moderna será antiguidade posteriormente, desde que nela sobressaia o espírito do seu tempo (*zeitgeist*, hegeliano). Jürgen Habermas (2002, p. 5), já se direcionando para outros aspectos da modernidade, analisa que esta se vincula a um conjunto de processos cumulativos e:

(...) à formação de capital e à mobilização dos recursos; ao desenvolvimento das forças produtivas e ao aumento da produtividade do trabalho; ao estabelecimento do poder político centralizado e à formação das identidades nacionais; à expansão dos direitos de participação política, das formas urbanas de vida e da formação escolar formal; à secularização de valores e normas etc. A teoria da modernização efetua sobre o conceito weberiano de ‘modernidade’ uma abstração plena de consequências. Ela separa a modernidade de suas origens – a Europa dos tempos modernos –

¹⁰Para Haroldo de Campos (1969), existem duas formas de se abordar o fenômeno literário: o critério histórico, conhecido também como *diacrônico*; e o estético-criativo, denominado *sincrônico*. Na primeira situação, tem-se uma preocupação com os fatos e seus desdobramentos no transcurso de um período e da evolução literária; na segunda, por outro lado, empreende-se uma leitura crítica dos processos formais, estéticos e históricos em perspectiva analítica de leitura. Campos faz referência às definições de critério diacrônico e sincrônico, estabelecidos pela linguística estruturalista Ferdinand de Saussure, em seu *Curso de Linguística Geral*, em que são discutidos os fundamentos estruturais e históricos de formação da língua. *A arte no horizonte do provável* (1969).

para estilizá-la em um padrão, neutralizado no tempo e no espaço de processos de desenvolvimento social em geral.

Como se nota, a modernidade é, nesse sentido, propulsora da modernização, haja vista que está associada, conforme formula Habermas, ao capital e às formas de vida urbanas. Sem a primeira (modernidade), a segunda (modernização) não teria se erguido e fundamentando as revoluções estéticas surgidas no século XX.

Em movimento similar ao de Habermas, Marshall Berman (1986, p. 85) avalia que “(...) o pensamento atual sobre a modernidade se divide em dois compartimentos distintos, hermeticamente lacrados um em relação ao outro: “modernização” em economia e política, “modernismo” em arte, cultura e sensibilidade.” Para Berman, não é pertinente imaginar a lírica moderna sem as formulações e a poesia de Charles Baudelaire, na medida em que este foi o primeiro lírico a possuir consciência de sua linguagem, de sua forma poética como alegoria dos processos modernizantes.

Tendo em vista a reflexão sobre esses mecanismos baudelarianos, nota-se o surgimento de uma primeira ruptura, que propõe o entrelaçamento de estruturas – a sociedade, cultura, a linguagem e a despersonalização do sujeito, por exemplo – na prática criativa e poética:

Com a temática concentrada de sua poesia, Baudelaire cumpre um propósito de não entregar à “embriaguez do coração”. Esta pode comparecer na poesia, mas não se trata de poesia propriamente dita, e sim de mero material poético. O ato que conduz à poesia pura chama-se trabalho, construção sistemática de uma arquitetura, operação com os impulsos da língua. Baudelaire chamou várias vezes a atenção para o fato de que *Les Fleurs du Mal* não quererem ser um simples álbum, mas um todo, com começo, desenvolvimento articulado e fim. Isto é exato. De acordo com o conteúdo, elas oferecem desespero, paralisia, voo febril ao irreal, desejo de morte, mórbidos jogos de excitação. Mas estes conteúdos negativos podem ainda estar envoltos por uma composição meditada (FRIEDRICH, 1991, p. 39).

Essa *composição meditada* a que se refere Friedrich é resultado dos procedimentos estéticos inaugurados por Charles Baudelaire, poeta de origem romântica – como definiu Paul Valéry (2007, p. 25) – que se tornou clássico por concentrar o crítico “(...) em si mesmo, associando-o ao seu trabalho”. A poesia, para o difusor da

modernidade, tornou-se ofício e nisso consiste o seu afastamento de muitos românticos. Parte considerável das literaturas produzidas no séc. XX tiveram, como um dos seus fundamentos, a arte como ofício, a exemplo do acmeísmo russo, do futurismo italiano e do modernismo de Guilherme de Almeida¹¹.

Ressalta-se, por fim, que essa breve imersão à modernidade baudelairiana se faz relevante pelo fato de ser o artista francês o propulsor (não o iniciador) do conceito referido, especialmente nos anos finais do séc. XIX, conceito este essencial para se empreender uma leitura da modernização e do modernismo, em todas as suas instâncias de produção. Além disso, Guilherme de Almeida aplica o conceito de moderno à sua produção e à de outros modernistas, sendo ele um dos grandes leitores e tradutores do poeta francês.

1.2 Estéticas modernistas ao redor: breve abordagem

Uma leitura, ainda que breve, do modernismo deve atravessar a sua conceituação, não com o objetivo de defini-lo historicamente, mas para situar o surgimento deste movimento, no contexto da modernidade. Para Malcolm Bradbury e James MacFarlane (1998), trata-se de um movimento sócio-político e cultural amplo, tido como internacional, já praticado no séc. XIX¹², especialmente pelos poetas simbolistas da Europa. Para eles, o modernismo é termo obscuro por caracterizar um grupo extenso – ou grupos – sinalizados por uma multiplicidade de expressões culturais, sociais, estéticas e estilísticas:

(...) Notamos que poucas épocas apresentaram maior multiplicidade, maior promiscuidade no estilo artístico; extrair da multiplicidade um estilo ou maneirismo geral é uma tarefa difícil, e talvez impossível. Podemos qualificar a literatura setecentista nos países ocidentais como “neoclássica”, a literatura oitocentista num número ainda maior de países como “romântica”; embora os rótulos ocultem inúmeras fendas, podemos sugerir um impulso geral na maioria das artes significativas, entre a maioria dos artistas significativos de que tratamos nesses períodos. (...) O romantismo tem um significado geral identificável e serve como uma ampla descrição estilística de

¹¹ Não se afirma, com isso, que a produção desse escritor esteja inacessível à subjetividade, mas que a sua ela esteve condicionada, em grande medida, aos procedimentos criativos.

¹² BRADBURY e MCFARLANE, **Modernismo: Guia Geral, 1998**.

toda uma era. Todavia, o que há de tão surpreendente no período moderno é o fato de não existir nenhuma palavra que se possa empregar dessa maneira. *O modernismo, de tempos em tempos, tem sido usado de forma semelhante ao romantismo, para sugerir o perfil geral das artes do século XX, e também tem sido empregado por aqueles que querem distinguir e isolar uma corrente num momento determinado – um movimento vigoroso, naturalmente, e internacional, atravessando, como o romantismo, as culturas ocidentais* (BRADBURY, MCFARLANE, 2008, p. 17). **(Grifo nosso).**

Nesse sentido, Bradbury e McFarlane (1998) apontam a dimensão ampla e, ao mesmo tempo, restrita do modernismo em questão, afirmando que se trata de um termo que define as artes produzidas no séc. XX – o que é o caso das vanguardas europeias e latino-americanas – ou para isolar uma corrente num momento específico – o que aponta para a situação do modernismo hispano-americano, no séc. XIX. Eles destacam ainda três pontos acentuados sobre o movimento: a) o fato de o modernismo caracterizar uma estilística ampla e ocidentalizada; b) a universalidade do movimento e do conceito em questão, respeitadas as particularidades locais; c) a sua delimitação no que diz respeito aos interesses de correntes específicas. Depreende-se, desses pontos, que é a multiplicidade estilística e estética que dificulta e, ao mesmo tempo, amplia as significações do que se denominou modernismo, na medida em que este se desloca para culturas e literaturas transcontinentais diversas, adquirindo especificidades, devido às imersões ideológicas e espaço-temporal em que ele se desenvolve.

De modo geral, o modernismo caracteriza grupos ou movimentos estéticos, ocorridos em finais do século XIX e início do XX, com tendências à abstração, à ruptura com a tradição clássica, ainda que de forma variada nos nomes e nos modos de apresentação. Tem-se, logo, que o termo:

(...) tem sido utilizado para abarcar uma ampla variedade de movimentos de subversão do impulso realista ou romântico e inclinados à abstração (impressionismo, pós-impressionismo, expressionismo, cubismo, futurismo, simbolismo, imagismo, vorticismo, dadaísmo, surrealismo), mas mesmo eles, como veremos, não pertencem todos ao mesmo gênero, e alguns são reações radicais contra os outros. Em algumas nações, o modernismo pareceu fundamental para a evolução da tradição artística e literária; em outros, pareceu simplesmente chegar e ir embora. O modernismo realmente existe e não se pode mais deixar de reconhecer o fato: os movimentos e experiências dos escritores

modernos impuseram-se à atenção artística. (BRADBURY, MCFARLANE, 1998, p. 17).

Nesse contexto de transformações sócio-culturais, políticas e econômicas, entrevê-se o surgimento de vários “ismos” na literatura e nas artes plásticas ou visuais, como impressionismo, simbolismo, pós-impressionismo, expressionismo, cubismo, futurismo, imagismo, dadaísmo, surrealismo, entre outras manifestações. Estes redimensionaram o entendimento da obra de arte dentro dos novos espaços reconfigurados pela ideia de modernidade e de modernização, como sugere Raymond Willians (2011), que apontou também para as discordâncias do que se convencionou chamar de modernismo:

Determinar o processo que fixou o momento do modernismo é, como ocorre tão frequentemente, uma questão de identificação dos mecanismos da tradição seletiva. Se seguirmos a definição vitoriosa dos românticos para as artes como precursoras, arautos e testemunhas da mudança social, então é lícito perguntar por que as inovações extraordinárias do realismo social, o controle metafórico da economia do visual descobertos e refinados por Gogol, Flaubert ou Dickens a partir de 1840 em diante não deveriam ter precedência sobre os nomes convencionalmente de Proust, Kafka ou Joyce. Os romancistas anteriores, como amplamente reconhecido, tornaram o trabalho posterior possível. Sem Dickens, não haveria Joyce. Mas, ao excluir os grandes realistas, essa versão do modernismo recusa-se a ver como eles inventaram e organizaram todo um vocabulário e sua estrutura de figuras de linguagem com os quais poderiam compreender as formas sociais sem precedentes da cidade industrial. Pelo mesmo motivo, na pintura, os impressionistas na década de 1860 também definiram uma visão e uma técnica que correspondesse à sua representação da vida moderna parisiense. Contudo, evidentemente, somente os pós-impressionistas e os cubistas estão situados na tradição [modernista]. (WILLIANS, 2011, pp. 3-4).

Willians (1987) destaca a importância de escritores da tradição literária para o surgimento do modernismo, apontando certa conformação estético-estilística em processo, como será investigado a respeito dos movimentos surgidos nas Américas. Mônica Veloso, por outro lado, afirma que o modernismo abrigou um conjunto de transformações, ocorridas no campo das artes, entre o ano 1870 e o início da Segunda Guerra Mundial (1939-45), abarcando toda a Europa e os Estados Unidos. Os países integrantes desse pólo presenciaram uma crise cultural sem antecedentes, o que alterou linguagens e expressões artísticas. Estas visavam à compreensão do caos social inscrito na mudança radicalizadora de referências e de

padrões: “A geração modernista da virada do século XIX assistiu à derrocada da civilização e da razão, cujo marco simbólico foi a Primeira Guerra Mundial” (VELOSO, 2009, p. 12). Para a autora, no cerne do pensamento modernista, o moderno e as tradições estavam intimamente imbricados, contaminando-se e, do mesmo modo, esclarecendo-se reciprocamente. Interessa-nos, desse modo, investigar o modo como estes movimentos se desenvolvem no contexto da América Latina para, então, demonstrar a sua provável associação aos outros movimentos, influenciados não só pela produção escrita dos países ocidentais europeus, mas também pelas transformações urbanas e culturais sobrevividas desses países.

Buscamos, até aqui, contextualizar a modernidade, assim como a sua vinculação aos projetos de modernização e ao modernismo. Na realidade, são estes que se conectam ao primeiro, e não o contrário. Nesse âmbito, importante aprofundar a discussão sobre a poética de Guilherme de Almeida, analisando o modo como esta irá conviver, em um primeiro momento, com o modernismo hispano-americano, surgido nos finais do séc. XIX, adensando projetos literários europeus diversos, apesar da reflexão proposta sobre a autonomia literária.

1.2.1 Os modernismos latino-americanos: estéticas periféricas em transição

Ángel Rama¹³, em seus estudos sobre as culturas latino-americanas, afirma ter havido *três irrupções do modernismo* nas Américas, cada um deles acionado pelo espírito moderno nas cidades e nas letras e pelas diferentes modernizações. O primeiro movimento, conhecido como modernismo hispano-americano, inclui as poéticas de Rubén Darío e José Martí, entre outros escritores, sendo estes responsáveis por propor uma releitura das estéticas europeias, a partir de 1888.

O segundo modernismo, por outro lado, insere-se no projeto das vanguardas do séc. XX, abrangendo as artes paulistas, em 1922, e a atuação dos escritores hispano-americanos, que, nesse contexto, também já haviam se amoldado ao projeto de vanguardas. Um terceiro modernismo, não definido claramente por Rama, seria

¹³“Meio século de narrativa Latino-Americana” (RAMA, 2001, p. 140). In: **Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina**. AGUIAR, Flávio; GUARDINI, Sandra Vasconcelos (orgs.), 2001.

aquele surgido após a Segunda Guerra Mundial (1945), cujos difusores foram os poetas concretistas, no Brasil. A despeito das diferenças que dirigem esses momentos, para o crítico uruguaio, há, entre eles, um sentimento em comum, que é o desejo de criar uma literatura autônoma em relação aos seus referentes:

Quando, nas últimas décadas do século XIX, os escritores hispano-americanos se viram forçados a atribuir algum nome à nova arte que praticavam, escolheram um termo que, pela primeira vez, não copiava as habituais designações das escolas literárias européias (romantismo, realismo, parnasianismo), embora, é claro, implicasse todas elas, sincreticamente, nesse final de século: “modernismo”. Quando os poetas e pintores brasileiros se reuniram na São Paulo de 1922 para sua semana-manifesto, desconhecendo praticamente aquele antecedente do hemisfério de língua hispânica, voltaram a apelar para o mesmo termo. O conteúdo artístico de ambos os momentos da cultura latino americana, separados um do outro por 30 anos, é por certo bem diferente: ninguém se atreveria a juntar *Prosas profanas* (1896), de Rubén Darío, com os *Vinte poemas para serem lidos no bonde* (1922), de Oliverio Girondo (...). (RAMA, 2001, p. 140).

Rama explica as distinções entre a poética de Rubén Darío, assinalada pelo esteticismo de final de século; e os poemas de Oliverio Girondo, um dos representantes do ultraísmo no contexto latino, juntamente com Jorge Luis Borges, o iniciador desse movimento, surgido na Espanha, em 1921, com o manifesto “Anatomia do meu ultra” e “Ultraísmo”, que objetivavam revolucionar as metáforas, através da potência expressiva e simultânea das imagens. Dessa forma, passou-se a refletir não apenas sobre estética, mas também sobre os espaços nacionais e sobre como eles se articulavam na formação das culturas, da intelectualidade e das identidades locais. Em outro destacado texto, o crítico uruguaio realça o papel de Rubén Darío na construção da autonomia do pensamento latino-americano, quando este buscava contrapor-se às respectivas nações colonizadoras, especialmente à Espanha:

El fin que Rubén Darío se propusi fue practicamente el mismo a que tendieron los últimos neoclásicos y primeros románticos de la época de la independencia: la autonomía poética de la América española como parte del proceso general de libertad continental, lo que significaba establecer un orbe cultural próprio que pudiera oponerse al español materno, con una implícita aceptación de la participación de esta nueva literatura em el conglomerado mayor dela civilización europea, que tenia SUS raíces em el mundo grecolatino. Pero sobrevenida la obra de Darío, y en general de los modernistas, casi setenta años después de la “Alocución a la poesía”, de Bello, corrige

el propósito común, hasta parecer que lo contradice, con la lección de su tiempo. Basicamente agrega una conciencia más lúcida de las posibilidades reales del intento, o sea, una apreciación menos lírica y más realista de las capacidades creadoras disponibles de la formación, el rigor y la dedicación de los escritores hispanoamericanos, lo que justifico su desolada comprobación en el prólogo-manifiesto de *Prosas Profanas*. (RAMA, 1985, p. 5).

No prólogo referido de Darío, presente em *Prosas Profanas*, de 1896, o poeta nicaraguense manifesta a necessidade de se criar um estética anarquista, sem imposição de modelos e métodos criativos, o que possibilitaria ao artista artifícios livres, no que tange à forma e à matéria literária¹⁴. No entanto, deve-se frisar que o modernismo hispano-americano fundamentou-se mais precisamente na fusão de estilos e períodos literários do que nas novidades. As variações formais se produziram em associações métricas inéditas, mas também na busca por estruturas esquecidas no tempo, a exemplo do soneto polimétrico, das analogias e das descrições exuberantes de paisagens míticas, pássaros e seres da natureza, conforme assinala Isabela Moraes (2013).

Ademais, outro fundamento importante desse modernismo é o afastamento da cultura espanhola e a afeição à vida e à arte francesas, o que levou Darío a poetizar, em “Divagación”¹⁵, que ama “ (...) más que la Grecia de los griegos/ la Grecia de la Francia, porque Francia/al eco de las Risas y los Juegos,/su más dulce licor Venus escancia.” (1896, p. 8). Tem-se, pois, que a apropriação estética realizada pelo poeta visava, de algum modo, desvincular-se da tradição clássica estritamente, associando-se, em nova via, à tradição francesa moderna e aos próprios espaços nacionais arcaicos e modernizantes.

¹⁴ Leia-se no Prólogo a **Prosas Profanas** (1896, p. 41): “Porque la obra colectiva de los nuevos de América es aún vana, estando muchos de los mejores talentos em el limbo de un completo desconocimiento del mismo Arte a que se consagran. c) Porque proclamando, como proclamo, una estética acrática, la imposición de un modelo o de un código, implicaría una contradicción. Yo no tengo literatura «mía» - como lo ha manifestado una magistral autoridad-, para marcar el rumbo de los e más: mi literatura es mía en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea. Wagner a Augusta Holmes, su discípula, le dijo um día: «lo primero, no imitar a nadie, y sobre todo, a mí». Gran decir.”

¹⁵ Presente em **Prosas profanas** (DARÍO, 1896, p. 8).

Nesse mesmo sentido, Susana Zanetti (2007)¹⁶ afirma que José Martí e Rubén Darío presidiram as duas principais etapas desse modernismo, encarnando a transformação dos homens de letras no séc. XIX. Zanetti analisa o necrológio de José Martí, publicado por Darío, na revista *La Nación*, em 1895, com a finalidade de situar a figura do intelectual crítico às demandas de autonomia literária que, no contexto, singularizava todos os modernistas; assim:

Esse notável manifesto contra a submissão do artista aos imperativos da nação foi publicado em um meio hispano-americano que, ou celebrava o heroísmo de Martí, ou silenciava o tema em nome das boas relações com a Espanha e os Estados Unidos, invasores de Cuba e Porto Rico. O manifesto discute e rechaça a submissão do artista à política e ao Estado, em uma etapa em que predominavam os governos fortes, rodeados por uma camada dirigente de raiz positivista, concentrada em dar soluções à “questão nacional”; exigia-se, assim, que os textos esboçassem uma identidade integradora que incluísse e controlasse a mobilidade populacional provocada pela modernização. (ZANETTI, 2007, p. 2).

Nesse contexto, a figura do intelectual modernista hispano-americano, já no século XIX, objetiva romper com a madre espanhola, com o objetivo de eleger, à vontade do próprio artista, o seu próprio referente. Todo esse processo de ruptura – acreditava-se que houve sim um primeiro rompimento, sobretudo porque o artista, desse período, também buscava um primitivo não reconhecido ou esquecido como arte. Posteriormente, essas modificações alcançaram a própria Espanha, negada pelos modernistas em um primeiro momento, e outros países da Europa e das Américas, ampliando o que ficou conhecido como *modernismo hispano-americano*.

Em seu ensaio “El modernismo” (1901), Rubén Darío considera que o movimento iniciado na América Hispânica não objetiva somente à formação de escolas, mas a algo mais intenso, que despertasse, de fato, certo espírito universalista em seus escritores, eliminando, por isso, o espanholismo:

Pode verse constantemente en la prensa de Madri que se alude al modernismo, que se ataca a los modernistas, que se habla de decadentes, de estetas, de prerrafaelistas con “s” y todo. Es cosa que me ha llamado la atención no encontrar desde luego el menor motivo para inventivas o elogios, o alusiones que a tales asuntos se

¹⁶Susana Zanetti foi professora-titular de Literatura Latino-americana da Universidade Nacional de La Plata e professora associada da Universidade de Buenos Aires, falecendo em 2013.

refieren. No existe en Madri, ni em el resto de España, com excepción de Cataluña, ninguna agrupación, *brotherhood*, en que estos últimos tiempos há sido tratado con tanta dureza por unos, con tanto entusiasmo por otros. El formalismo tradicional, por una parte; la concepción de una moral y de una estética especiales, por otra, han arraigado el españolismo, que, según don Juan Valera, no puede arrancarse “ni veinte cinco tirones”. Esto impide la influencia de todo soplo cosmopolita, como así mismo la expansión individual, la libertad, digamos lo con la palabra consagrada, el anarquismo e nel arte base de lo que constituye la evolución moderna o modernista. (DARÍO, 1901, p. 6).

Publicado em 1901, na Revista *Espanã Contemporânea*, o ensaio “El modernismo” aponta, na acepção de Darío, para a necessidade de se pensar uma nova estética, o que deveria ocorrer sem rotulações, tendo em vista a tentativa de criar um movimento que fosse uma confluência de estilos, de formas e de tradições artísticas. O poeta considera que o modernismo nasceu, essencialmente, na América, e, depois, expandiu-se para a Espanha, haja vista o comércio material e espiritual desses povos no que ela agrega às outras nações:

Desde luego, por nuestro inmediato comercio material y espiritual com las naciones del mundo, y principalmente porque existe em la nueva generación americana um inmenso deseo de progreso y un vivo entusiasmo, que constituye su potencialidad mayor, con lo cual poco a poco va triunfando de obstáculos tradicionales, murallas de indiferencia y oceanos de mediocracia. Gran orgullo tengo aqui de poder mostrar libros como los de Lugones o Jaime Freire. (...) Y otras demostraciones de nuestra actividad mental – no la profusa y rapsódica, la de cantidad, sino de la de calidad, limitada, muy limitada, pero bien se presenta y triunfa ante el critério de Europa. (...). Nuestro modernismo, si es que así se puede lhamarse, nos va dando um puesto aparte, independiente de la literatura castelhana, como lo dice muy bien Rémy de Gourmont em carta al director del *Mercurio de la America*. ¿Qué importa que haya gran número de ingenios, de grostecos, si gustáis, de *dilettanti*? Los verdaderos consagrados saben que no se trata ya de asuntos de escuelas, de fórmulas, de clave. (DARIO, 1901, p. 12)

Darío continua a sua explanação afirmando que não se faz modernismo apenas com jogos de palavras e de ritmos, uma vez que estes, quando novos, implicam também novas melodias, que fazem pulsar a intimidade do poeta. Na concepção de Darío, o modernismo inaugurado nas Américas tem provado, à Espanha, certa independência intelectual, pois se propôs a uma ruptura e ao pensamento novo sobre a literatura americana. Rubén Darío, juntamente com José Martí, foi um dos

nomes criadores desse modernismo, que reivindicava a autonomia da arte e certa autenticidade estética.

De acordo com Lúri Guírin, em texto comparativo do modernismo latino-hispânico com o simbolismo russo¹⁷, essa estética da América hispânica surgiu da “luminosa mão do grande poeta nicaraguense Rubén Darío, que, em 1888, exigiu um absoluto modernismo na sua expressão” (2005, pp. 85-86), com a publicação do seu livro de poemas *Azul* (1888):

Assim, também a estética do modernismo hispano-americano, em muito, pertence à atmosfera artística do fim de século europeu, definida pelo espectro de nomes como Nietzsche, Schopenhauer, Ruskin, D’Annunzio, Ibsen, Wagner, Hauptman, Maeterlinck, Verlaine, Baudelaire, Gautier, Wilde, Mallarmé, J. M. de Heredia, George, Tolstói, Gorki, Zola – este rol reflete uma disparidade e uma contemporaneidade no âmbito da cultura da época. O simbolismo contrapunha-se ao positivismo, os poetas à burguesia; o ar estava impregnado do pressentimento de um futuro preocupante e de uma dúvida “de sensação de vésperas”, que combinava os modelos otimistas e pessimistas da existência. Reinava uma atmosfera de chegada a um limite, de ânimos escatológico-messiânico, o ocultismo e o misticismo, e ao mesmo tempo, também uma entusiástica expectativa de mudanças futuras (...).

Nessa comparação, assinala-se uma série de mudanças, que tinham como objetivo não necessariamente romper com as tradições anteriores, e sim modificá-las e libertá-las de padrões, tendo em vista os interesses literários da modernidade e, claro, as influências estéticas advindas da Europa, principalmente da França.

No centro de um ideário marcante e cosmopolita, surgem, pois, outros projetos, que congregam todas essas dimensões, dando origem a um estilo decorativo, formal, helenista, natural, artificial, sem negar nenhuma dos projetos anteriores. Nesse caminho, Mario Mendes Campos (1968) afirma que se deve entender o modernismo na literatura espanhola e hispano-americana como um movimento iniciado na penúltima década do séc. XIX, sob a influência do parnasianismo e do simbolismo, com a finalidade de renovar as formas e a expressão estética nessas culturas:

¹⁷ Presente em: **Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental.** (Org.) CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena; SILVA, Noé. Associação editorial Humanistas (USP), 2005.

Na raiz dessa renovação estavam, sem dúvida, a forma literária, os temas, as imagens, a correção léxica, a técnica do verso e a própria sensibilidade. Assim conceituando, o modernismo representou uma viva reação contra os excessos sentimentais do romantismo com seu desalinho da forma, a cediça repetição das imagens e a frequente vacuidade retórica. (...) Essa revolução literária desencadeada na América, longe de constituir uma escola de postulados sistemáticos, foi antes um complexo estuário a que afluíram correntes da literatura européia, principalmente a francesa. (...). Porém, antes de tudo, cabe assinalar que significou, de fato, na evolução da literatura de língua espanhola, singular acontecimento no quadro da história, pois marcou a primeira contribuição da América à cultura irmã da Península, sob cuja tutela sempre estiveram os escritores latino americanos (...). (CAMPOS, 1968, pp. 50-51).

Bella Jozef (1982), uma das maiores especialistas em literatura na América-hispânica do Brasil, considera que o movimento modernista, na Hispano-América, não se opôs essencialmente às escolas antecessoras, mas procurou, por outro lado, ajustar o que considerava impróprio para a nova realidade estética do movimento:

(...) O Modernismo na Hispano-América teve características diferentes em relação às manifestações modernistas de outros países, inclusive o Brasil: não reagiu às escolas do século XIX, isto é, Romantismo e Realismo, visto que conserva algumas características dessas tendências. Do Romantismo combateu o excesso de verbalismo e os lugares-comuns, mas não negou esse movimento nem tampouco o Realismo e o Naturalismo, que dão seus melhores frutos durante o período modernista (...). O *criollismo*, que levava à descrição do meio ambiente, e, portanto, a uma literatura mais objetiva, persiste, mesmo em movimentos aparentemente subjetivistas, como o Modernismo. (JOZEF, 1982, p.115).

O modernismo hispano-americano é, por isso, diverso em sua constituição, na medida em que “a pluralidade de traços estilísticos”, a variedade de composições, distingui-se das vanguardas européias, das vanguardas latinas e do modernismo brasileiro de 1922, exatamente por não levar em conta a necessidade de suprimir tradições – aliás, nenhum país colonizado será efetivamente capaz de efetuar tal propósito. Nesse mesmo sentido, Jozef (1982) afirma que essa estética inspirou-se parcialmente na romântica, tendo em vista a sua liberdade de criação, sendo este, inicialmente, o traço comum entre os dois movimentos. Do simbolismo, por outro lado, apropriou-se da teoria das cores, da analogia das sensações – por meio das correspondências – da intuição evocativa. Já dos parnasianos, tem-se a beleza expressa com precisão linear, a pureza das formas, além da pulsão esteticista.

Ainda segundo a crítica, os modernistas latino-americanos entrelaçam-se, do mesmo modo, ao Renascimento, no que concerne à concepção universalista da cultura, ao helenismo, buscando ideias e princípios que se contrapunham entre si:

A visão das coisas é plástica e pictórica, havendo morosidade na descrição das sensações. A realidade objetiva não existe como tal. Mundos desconhecidos e ocultos passam a povoar a visão dos escritores. (...). A conexão de frases segundo a emoção, apoiada no adjetivo e no ritmo, livre e subjetivamente, foi umas das principais técnicas do estilo modernista. A expressividade de cada escritor ficava assegurada ao substituir a linha lógica da sintaxe tradicional. Em cada país, o Modernismo adquiriu matizes próprios e bem definidos. O próprio Dário, intérprete das inquietações continentais, havia aconselhado cada escritor a que procurasse a sua expressão particular, dentro da orientação estética geral, tornando flexível o idioma, capacitando-o a expressar a nova complexidade do presente. (...) As renovações métricas sucedem – versos alexandrinos e de 12 sílabas, combinações diversas em que surge a possibilidade de um emprego da métrica por pés em não por sílabas – nos trímetros quartenários, nos versos sáficos. (JOZEF, 1982, p. 121).

Fato é que, a partir dessa diversidade estética, o modernismo hispano-americano conseguiu potencializar um movimento amplo de incorporação cultural nas Américas, que se “sedimentam e se harmonizam” (JOZEF, 1982, p.122), dentro das dinâmicas espaciais e temporais modernizantes em cada espaço.¹⁸ Nessa mesma via, Max Henríquez Ureña (1954), salienta o seu caráter cosmopolita, afirmando prevalecer nele uma busca pela Grécia mitológica – a de origem francesa, claro – além do exotismo de inspiração oriental, trazidos especialmente pela China e pelo Japão. Assim, para Ureña (1954, p. 31):

Dentro do modernismo, apreciam-se duas etapas: na primeira, prevalece o culto da forma, responsável por desenvolver o estilo, que, por sua vez, culmina no refinamento artificioso e no inevitável amaneiramento da linguagem. Nele, são impostos os símbolos elegantes, como o do cisne, o do pavão real, o do lírio; os temas se generalizam, advindos de civilizações antigas ou de épocas distantes. (...) Na segunda etapa, por outro lado, realiza-se um processo inverso ao primeiro, pois nele irá prevalecer a ânsia por

¹⁸ A esse respeito, vale advertir sobre o conceito de *transculturação narrativa*, do crítico uruguaio Ángel Rama, formulado nos anos setenta do séc. XX, sob a influência do antropólogo cubano Fernando Ortiz. Em sua obra *La transculturación narrativa en América Latina*, Rama afirma haver a incorporação e a modificação de elementos culturais – regionais e populares – tendo em vista as noções de regional e global modernizante. Vale destacar ainda as formulações políticas de José Martí, um dos grandes nomes do modernismo hispano-americano, para o qual as Américas deveriam passar por certo processo de integração política.

encontrar uma expressão artística genuinamente americana.
(*Tradução nossa*).

Desse modo, irá permanecer a diversidade poética dos ritmos, das formas e do temas, expressa, inicialmente, nas obras dos cubanos José Martí (1853-95) e Julián del Casal (1863-93), dos mexicanos Salvador Mirón (1853-1928) e Manuel Gutiérrez Nájera (1859-95) e do nicaraguense Rubén Darío (1867-1916).

Já na fase madura, os poetas de maior destaque são o argentino Leopoldo Lugones (1874-1938) que, em um primeiro momento, mostra-se influenciado pelo socialismo poético hugoano; o uruguaio Julio Herrera y Reissing (1875-1910), que irá representar, segundo Jozef, todas as possibilidades líricas do modernismo, e a poetiza chilena Gabriela Mistral (1888-1957), considerada o maior nome feminino dessa fase.

No que tange às modificações estéticas propostas por esse modernismo, reforça-se, mais uma vez, a revisão da expressão poética, a inovação temática, especialmente dos motivos já corroídos, o trabalho com a forma, a criação de novas imagens, a tendência à evasão para exóticas e lendárias regiões e a percepção do elemento sensorial na emoção estética (CAMPOS, 1968). No terreno da métrica, ressuscitam-se metros esquecidos, com combinações polimétricas, a fim de conferir efeitos rítmicos inesperados à composição, como já assinalado.

As referências a essas estéticas e estilos finiseculares não ocorrem por ingênuo estilismo, mas por necessidade contextual, já que o primeiro modernismo se propôs a uma autonomia literária, por meio da revisitação aos movimentos e estéticas europeias, modernas e arcaicas. Os artistas desse período não só visitaram tais nações, mas também se formaram, como Estados modernos, a partir do domínio delas. Apesar dessa autonomia intelectual e literária, proposta por Darío e Martí, vimos que ele e outros escritores incorporaram técnicas acabadas às suas poéticas, conscienciosamente, mas também nomearam o primeiro modernismo, por assim acreditarem que ele seria pertinente às novas reflexões no campo cultural latino-americano, dominado até o início do séc. XIX, pelas tradições espanholas. Há um reconhecimento desse domínio e, ao mesmo tempo, a negativa da doutrinação no

âmbito intelectual, em conformidade com as formulações de José Martí, sobre “Los códigos nuevos”:

(...) interrumpida por la conquista de la obra natural y majestosa de la civilización americana, se créo con el advenimiento de los europeos un pueblo extraño, no español, porque la savia nueva rechaza *cuero viejo; no indígena, porque se há sufrido la injerencia de una civilización devastadora*; dos palavras que, siendo un antagonismo, constituyen un proceso; se creó un pueblo mestizo en la forma, que, con la reconquista de su libertad, desenvuelve y restaura su alma propia (MARTÍ, 1883, p. 4). **(grifo nosso)**.

Como se pode ler, essas identidades fraturadas, inscritas no *entre lugar* de formação cultural, darão início a um pensamento mais autônomo, que buscou criar uma estética crítica, em certa medida, apreciadora das tradições arcaicas sobreviventes e de outras europeias, com a exceção do espanholismo. Já nesse modernismo, a consciência das etapas civilizatórias, da subordinação a um povo estranho – o espanhol – modifica a dinâmica das relações culturais, fazendo com que o país colonizado se insurja contra os costumes do colonizador. Não há uma radicalidade ideológica e formal neste momento, mas fato é que ele será o mote primeiro para as futuras rupturas ocorridas no contexto latino.

1.2.2 O contexto brasileiro: configurações

No Brasil, do mesmo modo, produziu-se um cenário de grande afinamento estético, especialmente com a poesia simbolista e parnasiana, no final do século; e com o “pré-modernismo”, assim designado por Tristão de Athayde, em 1939¹⁹. O simbolismo, por exemplo, figura entre as mais originais e fecundas estéticas da passagem de século, podendo, inclusive, ser comparada aos grandes nomes da 1ª fase do modernismo brasileiro – a exemplo de Cecília Meireles, Tasso da Silveira e Andrade Muricy, que integraram o grupo espiritualista *Festa*, cuja revista homônima foi lançada em 1927, delineando claramente os fundamentos do grupo. Neste, tem-se certa continuidade do simbolismo, pela via espiritual, mas também pelas técnicas empregadas, como aponta Tasso da Silveira, no nº 3, da *Revista Festa*, ao comentar a crítica de João Ribeiro e Fifinho à poesia de Cruz e Sousa:

¹⁹ O termo foi designado por Alceu Amorosa Lima (Tristão de Athayde), em 1939, em seu livro **Contribuição à história do modernismo: o pré-modernismo**.

Ele [Fifinho] não sabe que o negro majestoso, além de ser hoje uma dos mais lidos entre os poetas das gerações passadas, revive na obra de muito dos mais significativos artistas novos. Na poesia endolorida de Pereira da Silva. Nos ritmos amplos de Hermes Fontes. No balanceio voluptuoso dos poemas de Gilka. Na música de estranhos timbres de Cecília Meireles. Nas queixas e nos escárnios de Augusto dos Anjos. Em toda a sonoridade nova, em todo o transubstanciado sentido da poesia brasileira deste momento de renovação. (SILVEIRA, 1927, pp. 8-9).

Acrescenta-se aos nomes citados por Silveira, a poesia polifônica de Mário de Andrade, pautada nos sons aliterantes e nas imagens sobrepostas (já na sua fase modernista); a polirritmia de Guilherme de Almeida, presente, sobretudo, nas suas primeiras obras poéticas; e o espiritualismo de Manuel Bandeira, Murilo Mendes e Jorge de Lima, para citar apenas alguns nomes deste momento.

A estética parnasiana, por outro lado, iniciada na França, nas décadas de 1860 e 1870, com a revista *Le Parnasse Contemporain* – antologia poética que teve seu primeiro volume publicado em 1866 e que reunia composições de Théophile Gautier, Théodore de Banville, Leconte de Lisle, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé – transformou a criação poética em um ato densamente formal, por meio da *l'art pour l'art*, encentrada ainda no racionalismo de August Comte. Esse formalismo ocorreu em função da técnica do verso perfeito, justificado como elemento supremo e criador da beleza – a ourivesaria – que lapida o verso e o expõe ao leitor. A metáfora contida no verbo lapidar, dessa forma, condensa procedimentos formais, sustentados pela metrificação rigorosa, pelo culto à forma, pelo classicismo poético, entre outros aspectos, como teorizado por Olavo Bilac e Guimaraes Passos, no *Tratado de versificação* (1905, p. 17). Para eles, os parnasianos “(...) ficaram sendo excelentes poetas líricos; e o que em boa hora lucraram, com esse estágio no parnasianismo, foi a preocupação da forma.”

Nesse mesmo caminho, Antonio Candido (2006) considera que, desde a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), vinha-se esboçando aqui um fermento de renovação estética, ligado ao espiritualismo e ao simbolismo. As manifestações mais poderosas, para o autor, ocorrem por meio da difusão da filosofia de Farias Brito, o

que era comum já em poetas simbolistas²⁰; a crítica de Nestor Victor e, posteriormente, a divulgação intelectual do católico Jackson de Figueiredo, o que coincide com a poesia penumbriata, com o verso livre, associado à influência dos belgas (Maeterlinck, Rodenbach e Verhaeren). Candido finaliza afirmando que essa tendência custeou o modernismo de 1922, ao conservar a atmosfera do espiritualismo lírico.

Há que se notar, assim, que a estética modernista de fins de século, ou simbolista-parnasiana e pré-modernista, helenista, no Brasil, já empregada técnicas que seriam reativadas, posteriormente, pelo modernismo brasileiro e pelas vanguardas, conforme asseguram Massaud Moisés (1969), Otto Maria Carpeaux (1944), Alceu Amoroso Lima (1956). Carpeaux, por exemplo, considera que a poética modernista encontrou, no simbolismo, procedimentos, em fase inaugural, no que tange ao jogo imagético e sonoro. Lima emprega a expressão “simbolismo inconsciente”, para evidenciar os processos de apropriação técnica realizada por alguns poetas modernistas, que, segundo ele, teria ocorrido de forma inconsciente, por meio da leitura e da assimilação da tradição.

Outra respeitável contribuição sobre isso é o estudo de José Paulo Paes – “O *Art Nouveau* na literatura brasileira”, publicado em *Gregos e Baianos* (1985) – em que ele assinala o momento de criação do conceito de *pré-modernismo*, por Tristão de Ataíde, no final dos anos 30. Conforme aponta Paes, esse termo tem-se mostrado incômodo para a crítica literária²¹, especialmente para Alfredo Bosi (1966), para o qual se pode designar as artes produzidas após o simbolismo e antes do modernismo ou, ainda, entendê-las como “modernistas anteriores ao modernismo propriamente dito”. Ademais, o crítico e poeta paulista propõe a utilização do termo “arte nova”, ou *art nouveau*, para caracterizar o período que vai de 1870 até a Primeira Guerra Mundial:

²⁰Candido se refere à filosofia como campo disciplinar, mas, de algum modo, isso já havia sido feito pelos poetas simbolistas, como se nota em muitos poemas de Cruz e Sousa. Citam-se, por exemplo, dois vetores centrais presentes em sua obra: a dor – que ele trouxe de suas leituras de Arthur Schopenhauer e de sua filosofia precursora do expressionismo – e a compreensão da estética como vetor disciplinar do fazer poético.

²¹O autor menciona os estudos de Alfredo Bosi (*O pré-modernismo*, 1966), que considera o termo ambíguo em relação ao modernismo de 1922.

Embora não seja fácil destacar características comuns na grande variedade de manifestações da arte nova, pode-se começar repetindo que foi a arte típica da chamada *belle époque*, isto é, daquele longo interregno de paz que se estendeu de 1870 até a Primeira Guerra Mundial e durante a qual prosperou uma rica sociedade burguesa, brilhante, fútil, amante do luxo, do conforto, dos prazeres, em cujas camadas mais cultas os artífices do *art nouveau* encontraram os seus clientes de eleição. (...) A arte nova se aproxima do barroco pela sua exuberância ornamental, no mesmo passo que se afasta do naturalismo do século XIX, voltado antes para os aspectos mais grosseiros e amiúde mais sombrios da vida cotidiana. A animar essa vontade de estilização ornamental da arte nova, havia uma exaltação dionisíaca da vida, um vitalismo de cuja formulação filosófica se encarregara Nietzsche, o pensador mais prestigioso da época, ao lado de Schopenhauer, não sendo pois obra do acaso que uma irmã de Nietzsche tivesse tido papel de relevo na constituição dos primeiros grupos do *Jugendstil*, a vertente alemã da arte nova. (PAES, 1985, p. 67-8).

A arte nova está relacionada ao esteticismo, à beleza exuberante imposta à forma, que entrou em vigor nos anos finais do século XIX e nos iniciais do XX, prevalecendo na arquitetura, na poesia e na prosa. No entanto, ela também se relaciona ao contexto sócio-cultural das mudanças urbanas, a uma *belle époque tropical* e à modernização, que tinha como um dos fundamentos o “embelezamento” das cidades, a moda, a valorização de uma cultura artificial, a industrialização, que prevaleceu até a década de 20, em meio às contradições sociais e à permanência das oligarquias cafeeiras, que vigoraram até 1930.

Em relação a essas oligarquias, deve-se destacar a atuação de Paulo Prado, um dos grandes nomes do modernismo de 1922, homem rico e erudito, ligado à produção cafeeira e, ao mesmo tempo, mecenas da Semana de Arte Moderna, conforme assinala Veloso (2009). Juntamente com sua família, com seu pai, Antonio Prado (criador do Teatro Municipal de São Paulo), eles tinham o objetivo de modernizar a cidade para que houvesse ainda a expansão dos mercados, principalmente do cafeeiro.

Sobre isso, João Luiz Lafetá (2000) destaca que o modernismo está entre um projeto estético, que renova os meios e a linguagem; e o ideológico, que desponta como consciência crítica do país, em razão de uma expressão genuinamente nacional. Segundo o autor, há uma contradição aparente na arte moderna no Brasil – e obviamente se inclui o modernismo nessa arte – tendo em vista que as

produções artísticas foram financiadas por uma burguesia rural ou por uma burguesia industrial que provém dessa mesma rural, a exemplo de Paulo Prado, mencionado anteriormente:

Daí não haver, de fato, nada de espantoso em que uma fração da burguesia rural assuma a arte moderna contra a estética "passadista", "oficializada" nos jornais do governo e na Academia. Educada na Europa, culturalmente refinada, adaptada aos padrões e aos estilos da vida moderna, não apenas podia aceitar a nova arte como, na verdade, necessitava dela. Por outro lado - e isso ajuda a explicar o caráter "localista" que marca tão fundamentalmente o Modernismo - a par do seu "cosmopolitismo", a burguesia faz praça de sua origem senhorial de proprietária de terras. O aristocratismo de que se reveste precisa ser justificado por uma tradição que seja característica, marcante e distintiva - um verdadeiro caráter nacional que ela represente em seu máximo refinamento. É interessante observar que, ainda em "O Movimento Modernista", Mário de Andrade assinala a imponência de riqueza e tradição "no ambiente dos salões, e se refere várias vezes ao cultivo da tradição, representada principalmente pela cozinha, de cunho afro-brasileiro, aparecendo em "almoços e jantares perfeitíssimos de composição". Dessa forma, os artistas do Modernismo e os senhores do café uniam o culto da modernidade internacional à prática da tradição brasileira. "Desrecalque localista; assimilação da vanguarda européia", sintetiza Antonio Candido. (LAFFETÁ, 1974, p. 60).

Nesse panorama produtivo, é preciso lembrar que o modernismo brasileiro, ao menos em sua *fase heróica*, ocorre juntamente com a intensificação da modernização do país, inspirado pelas vanguardas europeias, que chegaram ao Brasil graças aos filhos da burguesia rural, "bem educados na Europa". Nisso consiste também as contradições inerentes à formação da nova ideologia, como sinaliza Lafetá, ao analisar a obra de Agripino Grieco, para o qual há, na obra deste autor, uma nostalgia da cultura e da paisagem europeia, o que o leva a adotar o esteticismo dominante em alguns pré-modernistas e dos modernistas hispano-americanos.

Abordando o poeta Guilherme de Almeida, na esfera criacional, irá permanecer, essa ambivalência entre o projeto modernista e o projeto do apego à tradição, ou mais especificamente, o poeta do ofício e da técnica - não a qualquer tradição, reforça-se - e sim àquela eleita por ele para compor os seus estudos e o seu processo expressivo.

Veremos o modo como esse primeiro modernismo – hispano-americano ou brasileiro, porque não? – instala-se em sua poética, evidenciando o dinamismo das letras brasileiras, a partir do romantismo. Apesar de defender o modernismo de 1922 e, com isso, a busca pela brasilidade estética e cultural, o poeta se contradiz, muitas vezes, ao criar uma poesia cosmopolita, que dialoga com tradições dinâmicas, globais, e com estilos variados. Evidentemente que Guilherme de Almeida não foi o único do período a experimentar esse impasse, mas, certamente, ele talvez tenha sido um dos poucos a manter essa perspectiva ao longo de toda a sua vivência poética e crítica.

1.3 A transfusão e a tradição: o outro ofício e a literatura

A ideia de tradição, na poesia de Guilherme de Almeida, foi interpretada de forma controversa, e mesmo equivocada, por muitos estudiosos da Literatura Brasileira e pelos contemporâneos ao poeta. Alfredo Bosi (1994), por exemplo, afirma que Guilherme de Almeida só episodicamente pertenceu ao movimento de 22, uma vez que ele não encontrou, na Semana de Arte Moderna, pontos precisos de ruptura estética. Em certo sentido, Bosi tem razão, especialmente quando afirma que o poeta não seguiu estritamente o projeto modernista, tal como o fez Oswald de Andrade, considerado o maior escritor vanguardista brasileiro. No entanto, se analisarmos o conjunto da obra almedina, nota-se uma poética própria, que possui diversidade estética, como já se analisou aqui. O poeta interessava-se pelo pastiche, quase sempre mesclando, em uma mesma peça, o novo ao clássico, fundando, inclusive, um tipo específico de modernismo, mais afeito poeticamente a um momento anterior à Semana, a despeito de ter sido um dos seus grandes defensores, como veremos posteriormente.

Nesse primeiro momento modernista, tem-se o poeta de *Nós* (1917), de *a Dança das horas* (1917), de *Suave Colheita* (1919) – publicações reunidas em *Messidor* (1919) – de *A dança das horas* e de *Livro de horas de Sórora Dolorosa*, sendo a ele atribuído o título de “Príncipe dos poetas”, em 1959, devido ao seu pleno domínio das formas clássicas, como a do soneto, que tanto o fascinava. Leia-se, pois, o poema V, do seu sonetário *Nós*:

Vem, partamos, que o mundo nos espera!
 Não te assombrem as noites sem luas,
 nem estranhes as pedras que pisares,
 nem te engane a miragem da quimera.

Muito espinho hás de ver, que dilacera
 a própria flor com que brotou. Não pares:
 verás, nos estio, névoa pelos ares
 e morrerem jardins, na primavera.

Mas que importa? Sou moço, és bela e temos
 um bem que nós somente conhecemos
 e que a vida não dá porque o não tem.

Vamos com nosso amor, vamos agora,
 de olhos fechados pela vida a fora
 de braços dados, pelo mundo além!
 (ALMEIDA, 1955, p. 17).

O motivo do soneto inscreve-se na tradicional lírica amorosa, o que é comum aos poemas de *Nós*, cujo título aponta tanto para o pronome pessoal, sujeito (nós), assim como para a ideia de união. Estruturalmente, os versos se organizam todos em decassílabos heróicos, em que são acentuadas a sexta e a décima sílabas poéticas. Assim, se, por um lado, permanece a divisão clássica do sonetário italiano de Petrarca – também adotada por Camões – o ritmo, também gerado pelas rimas – alterna-se entre os quartetos e os tercetos, respectivamente (ABBA, ABBA, CCD, EED), sugerindo uma mobilidade sonora e temática entre as partes estruturais do poema.

Nessa via, deve-se observar que os dois quartetos revelam, como *leitmotiv*, os desconcertos diante do mundo, a assunção de vida penosa, apesar da relação amorosa. O ritmo fixo, inicialmente, é melancólico, estático, o que é gerado não pela métrica, mas pela presença da rima interpolada (ABBA – ABBA), em presença da condição imposta ao sujeito em sua suposta viagem (vem, partamos, que o mundo nos espera). Em outra via, nos dois tercetos, entreve-se uma mudança rímica e, conseqüentemente, rítmica, em cada um deles (CCD – EED), modificando também o motivo condutor do canto. No primeiro terceto, logo, nota-se a pergunta (Mas que importa? Sou moço, és bela e temos/ um bem que só nós conhecemos), o que alude à expectativa de mudança positiva, mesmo em face da incerteza inscrita nos quartetos iniciais. Já no último, o amor revela-se como condutor da viagem (Vamos

com o nosso amor, vamos agora/ de olhos fechados pela vida a fora/ de braços dados pelo mundo além), potencializando o sentido da junção dos nós.

Entre os quartetos e os tercetos, portanto, há uma relação dialética – o desconcerto do mundo e a condução amorosa – percebida, inclusive, nas antíteses de alguns versos, como em “verás, nos estio, névoa pelos ares/ e morrerem jardins, na primavera”, que condensam o caos humano e a tentativa de superá-lo. De um compasso regular e estável (decassílabos heróicos, nos quartetos), porém desconcertante em matéria poética; surge outro mais cambiante, não pelo esquema rítmico, mas pela sonoridade mutável dos tercetos. Outra vez, o conflito germina na forma – invertida, dessa vez: quartetos fixos em ritmo ou rima e tercetos fixos em ritmo e mutável em substrato fônico. Essa ondulação das rimas finais reforça o motivo de construção do poema, que é a inquietante condição humana, entre a expiação e afabilidade amorosa.

Em grande medida, Guilherme de Almeida incorpora a tradição ao seu procedimento estético, seja por meio de releituras da tradição portuguesa – a exemplo da *Camoniana* (1956), como se observa no soneto anterior; e do *Pequeno Romanceiro* (1957) – ou mesmo da recomposição de formas clássicas, como em *Canções Gregas* (1921) e no livro dos *Haicais* (1936), ao qual acresce a rima. As duas primeiras são obras mais tardias, mas que, do mesmo modo, – e talvez com mais entusiasmo – mantêm estreitas relações com a literatura medieval portuguesa e com a poesia lírica de Camões.

O poeta não só lia, mas também reinscrevia, recriava, traduzia, ressignificava o sentido do passado para as novas formas do presente. Afonso Ávila, em texto importante sobre a tradição em *Macunaíma* (1963), afirma que, com o modernismo, abriu-se uma nova operação ao conceito de tradição, por meio do qual não houve apenas uma radicalização do espírito nacional, mas também a criação de novas formas que possibilitaram intuir o que é ser brasileiro na obra de arte:

Assim, o conceito de tradição que interessa ao escritor novo compreende uma noção globalizadora, isto é, abrange, além de um valor histórico, outro valor que é condicionante de natureza estritamente estética (quando se fala simultaneamente em *tradição* e em *formas* é prudente deixar explícito que esses termos repugnam,

da maneira como são encarados aqui, qualquer equívoco que possa relacioná-los com a ideia ingênua que reivindica o *status quo* “de uma forma tradicional” ou com o formalismo absenteísta; a *tradição* por nós invocada é o elemento dinâmico que dá sentido à evolução das *formas* – de ser, de estar, de criar – de um povo em sua trajetória nacional). Essa noção se funda obviamente numa tomada de posição crítica do escritor, que saberá discernir os traços válidos de nossa tradição criativa daquilo que, ao longo da história literária, muitas vezes capciosa em seus levantamentos, é sustentado por velhas deformações culturais e por critérios judicativos falseados. (ÁVILA, Afonso, p. 59, 1978).

É esse tipo de tradição que também traduz a poesia de Guilherme de Almeida. Trata-se de uma noção ampla, que envolve um percurso histórico, mas que reinventa formas, cuja finalidade é estritamente formal e estética. Em crítica cinematográfica publicada no jornal *Estado de São Paulo*, no dia 6 de janeiro de 1927 – cinco anos após a Semana de Arte Moderna – o poeta expõe uma ideia importante sobre a arte no contexto de produção modernista, recontextualizando a ideia de *correspondência*, redimensionada por Charles Baudelaire, em suas *Fleurs Du Mal* (1857), o que será retomado posteriormente. Assim, escreve Almeida:

Não é apenas o hipnótico do Baudelaire, não são apenas os perfumes, as cores e os sons que “se répondent”. As artes também – e isto é uma novidade velha como o guarda-chuva – se relacionam, se completam. Quantos poemas não têm inspirado músicas, e quantos quadros, esculturas, e vice-versa. E quantos vice-versa! Ora, uma legítima, verdadeira marca da arte é justamente essa reciprocidade, essa mútua relação. Nada garante mais a autenticidade de uma arte do que o fato de haver ela inspirado outra. É como um **poignon** em metal de lei (...). (ALMEIDA, p. 125, 2015).

Conforme primeira nota a essa crítica – dos organizadores²² – o sentido de “se répondent” está associado à ideia de relação, interação. No entanto, acreditamos que o sentido baudelariano – isto é, o de uma relação sinestésica, ou correspondente, de apropriação e combinação de sentidos – está presente não só nesta crítica, mas também na sua produção poética, de modo geral. Trata-se, sim, do procedimento, potencializado pelos modernistas, da apropriação criativa – o que remete ainda à própria tradição – mas, ao mesmo tempo, de certo aguçamento dos sentidos provocado exatamente pela relação entre as artes. Afirma-se aqui que, se

²²Crítica de cinema publicada na coluna *Cinematógrafo*, do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 6 de janeiro de 1927. Em 2015, a Casa Guilherme de Almeida, juntamente com a Editora UNESP, organizou uma antologia de críticas cinematográficas do poeta campinense, publicadas entre os anos de 1926 a 1942, sob curadoria de Marcelo Tápia (Diretor da Casa) e Donny Correia (Coordenador de programação da Casa).

há relação entre signos e formas artísticas distintas, há inegavelmente criações sinestésicas.

Muito influenciado pela leitura e pela suas traduções de Charles Baudelaire, a arte, para Almeida, constrói-se por meio de associações, de inspirações, não no sentido romântico, mas no sentido de se recriar a partir do que permanece cotidianamente, do que se torna tradição, memória – voluntária ou involuntária. Por assim dizer, essa mesma tradição não é necessariamente uma seleção formal, um gesto de escolha do olhar ou do ouvido, um fazer acadêmico de pesquisa guiada. Trata-se, por outro lado, de múltiplas vias: de um escritor que incorpora, lê, reflete, traduz e, portanto, impulsiona a sua escrita para transcriá-la em procedimentos poéticos que são, ao mesmo tempo, tradição, transfusão e construção poética em experimentação. A isto denominamos de um duplo movimento temporal, ou ponto de convergência, para Octávio Paz (2012), por meio do qual se propõe um complexo jogo temporal, de produção e de leituras, de modulações escritas.

Guilherme de Almeida resgata, em muitas obras, a tradição, o seu sentido histórico, necessário para o escritor em processo, mesmo que este já tenha alcançado o domínio pleno do verso. Para Silviano Santiago (1985), em texto intitulado “O discurso da tradição no modernismo brasileiro”, alguns escritores modernistas, especialmente Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, buscaram na tradição os elementos para criação de suas artes, por meio ainda do conhecimento *in loco*. Oswald e Mario de Andrade, por exemplo, viajaram para as cidades históricas de Minas Gerais, com vanguardista suíço Blaise Cendrars²³, para conhecer a arte e a arquitetura produzida nessas cidades e “(...) se depararam com o primitivo enquanto manifestação do barroco setecentista mineiro.” (EULÁLIO, p. 121, 2000).

Para Paz (2013), a poesia modernista, incluindo-se nesta o romantismo inglês e alemão – evidentemente que se inclui aí o modernismo hispano-americano – instituiu uma paradoxal relação com a tradição. Devido a isso, provocou a denominada tradição da ruptura, caracterizada por um tipo de negação que reinscrevia o passado

²³A *Aventura brasileira de Blaise Cendrars*, de Alexandre Eulálio, 2001.

criticamente, à procura do novo. Nesse viés, a tradição da ruptura gerou um impasse entre tempo passado e o presente, impasse este necessário para que o moderno se colocasse como descontinuidade. A ruptura, assim, possibilitou a instauração de um novo paradigma estético, marcado pelo surgimento dos modernismos hispânico e brasileiro:

Se a ruptura é destruição do vínculo que nos une ao passado, negação da continuidade entre uma geração e outra, pode chamar-se de tradição àquilo que rompe o vínculo e interrompe a continuidade? E há mais: inclusive, caso se aceitasse que a negação da tradição por extenso poderia, pela repetição do ato através das gerações de iconoclastas, constituir-se uma tradição, como chegaria a sê-lo realmente sem negar-se a si mesma, ou seja, sem afirmar em um dado momento, não a interrupção, mas a continuidade? A tradição da ruptura implica não somente a *negação da tradição*, mas também a *negação da ruptura*. (PAZ, p.. 15, 2013). **(Grifo nosso)**.

De acordo com Paz, a partir no romantismo, os escritores se propuseram à revisão do ato poético, por meio de alguns procedimentos estéticos, sendo o mais influente – comum a toda poesia moderna, inclusive às vanguardas – o da analogia. Esta pode ser entendida como a correspondência entre o sujeito, mundo e percepção estética. Foi por meio da ideia de correspondência, ou de analogia universal, herdada de pensadores e poetas como Pascal, John Donne, Schelling, São João da Cruz, Swedenborg e Edgar Allan Poe, que Baudelaire, na França, produziu o seu famoso soneto “Correspondances” e propôs uma teoria da analogia poética, que estabelecia relações não só entre homem e natureza, mas também entre homem e tempo passado. As metáforas, as metonímias, as aliteraões, as assonâncias, as rimas internas e externas, deste modo, podem remeter a uma estrutura primitiva, no sentido de ser primeiro, e que se reatualizam no tempo e no espaço. Ainda segundo Paz:

Em cada um dos grandes poetas franceses desse período se abre e se fecha o leque de correspondência da analogia. Do mesmo modo, a história da poesia francesa, de *As quimeras* a “Um lance de dados”, pode ser vista como uma vasta analogia: cada poeta é uma estrofe desse poema de poemas que é a poesia francesa, e cada poema é uma versão, uma metáfora, desse texto plural. (...) Se queremos captar a unidade da poesia europeia sem atentar contra sua pluralidade, devemos concebê-la como um sistema analógico: cada obra é uma realidade única e, simultaneamente, é uma tradução das outras. Uma tradução: uma metáfora (PAZ, p. 74, 2013).

O que o crítico e poeta hispânico define é o sentido da tradição inscrito na analogia, na reinscrição da arte no presente. Se Guilherme de Almeida é leitor da tradição poética francesa – e de outras – pode-se dizer que o princípio analógico ocorre ainda no sentido preciso da *transfusão*, tendo em vista que ele *recria*, para retomar, novamente, Haroldo de Campos, a língua poética francesa na língua poética brasileira, reativando-a como uma poética crítica. Assim, o poema, “(...) sem deixar de ser palavra e história, transcende a história. Examinando com atenção em que consiste esse transpassar a história, é possível concluir que a pluralidade de poemas não nega, e sim afirma a unidade da poesia.” (2012:31)²⁴.

Para Maria Esther Maciel, a ruptura com a tradição, sob a perspectiva paziana, não só provocou o rompimento com o passado, mas ocasionou o surgimento da tradição moderna também como ruptura, o que possibilitou o ressurgimento de outras tradições, com inclusão daquelas que “ficaram à margem da história” (MACIEL, p. 191, 1995)²⁵. Diferentemente dos modernistas de 1922, que buscavam, no primitivismo, o fundamento cabal de suas artes, Guilherme de Almeida preferiu conduzir-se pelos caminhos percorridos na biblioteca de sua família, formando-se, assim, como leitor, tradutor e poeta.

Em “Sobre a saudade”, publicado nas suas *Canções Gregas* (1922) e no primeiro número da *Revista Klaxon*, de maio de 1922, novamente o clássico e o moderno se fazem presentes, não para valorizar ou imitar essa tradição, mas para impulsionar as interações estéticas:

Na madrugada toda rósea,
eu desci ao fundo do vale verde
enfeitado de bruma,
para encher meu cântaro de argila porosa
numa água noturna
que foi o espelho das estrelas.

Quando a sede
pôs um beijo seco, de fogo, em minha boca,

²⁴ *O arco e a Lira*, Cosac e Naify (São Paulo) e Fondo de Cultura Economica da Espanha (2012).

²⁵ *Vertigens da Lucidez*, Maria Esther Maciel (1995). Nesta obra, a escritora, professora e crítica literária propõe um estudo esclarecedor sobre Octávio Paz, atentando-se aos conceitos centrais da obra paziana. No decorrer da nossa pesquisa, voltaremos a ela, para melhor compreender os estudos do crítico e poeta mexicano.

eu estendi meus lábios para a argila fosca:
 – e o reflexo branco de uma estrela gelada
 boiava na superfície da água exilada.
 (ALMEIDA, *Klaxon*, p. 7, 1922).

Se as imagens são clássicas, como nas bucólicas e églogas gregas de versos hexâmetros – modelos para a poesia neoclássica posterior – a forma é nova, livre; o ritmo é brasileiro. O ritmo, nele, é polifônico, uma vez que as imagens se sobrepõem, e a estrutura estrófica se deforma com o auxílio dos *enjambements*, que tornam fremente a liberdade formal do poema. No entanto, a paisagem é pastoril – reverenciando a Arcádia – e a voz poética remete ao nobre selvagem, que contempla a natureza ao redor.

Neste livro, pois, composto de 34 poemas – todos em versos livres, mas de motivo clássico – há ainda uma epígrafe de Teócrito, um dos maiores poetas gregos bucólicos do período helenista, o que reforça esse duplo movimento a que frequentemente recorre o nosso poeta: moderno e, ao mesmo tempo, helenista. Mais do que incorporar o clássico ao moderno, ele também teoriza, poeticamente, sobre o tempo, sobre a aparição-desaparição de um objeto artístico, sobre a necessidade de sua sobrevivência incorporada, renovada no presente. Leia-se outro poema deste livro, “O domador”, que também irá expor o diálogo com a tradição e diversidade de formas e dos estilos:

Todas as vozes amáveis da natureza
 moram no bojo da minha fruta.

Eu recosto a cabeça
 ao tronco familiar desta árvore alta:

e de dentro da cana rústica
 o meu sopro tira uma música
 que encanta o rio que corre
 como uma serpente mole,
 e faz dançar as estrelas
 como uma ronda de abelhas.
 E até
 esta pequena sombra,
 toda negra e malhada de sol, rola e tomba
 como um tigre doméstico a meus pés.

(ALMEIDA, 1921, p. 13).

No poema, germina igualmente uma paisagem campestre, mas que é movida pelo sopro musical inerente ao eu-poético. As vozes polifônicas da natureza habitam no bojo da “fauta”: a parte mais dilatada desse instrumento, cujo som suspende-se, aberto, com o apoio na direção da onda e no volume de ar expirado pelos pulmões. A imagem inicial é a de um pastor, que se recosta à árvore para evocar o seu canto; no entanto, dessa pulsão aparentemente neoclássica, surge um turbilhão de imagens simultâneas, que combóiam o ritmo livre e ondulatório inscrito nos versos. Assim, tem-se que da cana rústica (referência metafórica à forma da flauta) extrai-se uma música, um som: capaz de cativar o rio, *que corre como uma serpente*, fazendo dançar *as estrelas*, que são como *ronda de abelhas*, condutora da *sombra negra e malhada de sol: que rola e tomba, como um tigre doméstico*. Essa psicodelia imagética remete ao procedimento da polifonia poética que, em muitos aspectos, dialoga ainda com ultraísmo borgeano, para o qual: a) a lírica deve se reduzir ao seu elemento primordial, que é a metáfora; b) devem ser suprimidos os nexos textuais, c) deve-se propor uma síntese entre duas ou mais imagens, ampliando a sua faculdade sugestiva.

Dito de outro modo, ritmo e metáforas são os componentes cabais do texto poético e, por isso, este passa a prescindir de outros instrumentos. No caso do poema de Guilherme de Almeida, apesar da simultaneidade visual, tem-se ainda um trabalho ornamental na proposição das metáforas (“esta pequena sombra,/ toda negra e malhada de sol, rola e tomba/como um tigre doméstico a meus pés.”), o que é rechaçado pelos vanguardistas, tendo em vista indicar a exuberância estética do modernismo hispano-americano, ou certo helenismo estético.

Nessa mesma via, faz-se importante pensar ainda de que modo a atuação do poeta como tradutor – ou melhor, como transfusor – articula-se às suas reflexões sobre a criação poética, em geral, e sobre a sua própria relação com a literatura, com a tradição. O poeta traduz e, do mesmo modo, como crítico poeta, reflete sobre as formas e sobre como estas se agregam à sua produção:

(...) Nesta *marginalia*, servir-me-ei de outra terminologia: “recriação” (já preconizada no citado prefácio de *Poetas de França*), “reprodução”, “recomposição”, “reconstituição”, “restauração”, “transmutação”, “correspondência”, etc.; e, principalmente,

"transfusão". É este, dentre tantos, o termo que mais acertado me pareceu, mais significativo das minhas intenções. O uso corrente já não o separa da ideia de sangue. (...) a revivificação de um organismo pela infiltração de um sangue alheio, mas de "tipo" igual. Uma língua, uma poesia reabastecendo-se da seiva de outra, análoga, para mais e melhor se afirmar". (ALMEIDA, p. 98, 2010).

Guilherme de Almeida – em nota explicativa às traduções feitas por ele à obra *Flores das flores do mal de Baudelaire* (2010), expõe a sua reflexão sobre o modo como lida com a tradução literária. Trata-se, para ele, de um processo criativo, em que, na tarefa do tradutor, tem-se o gesto criativo, ou (re) criativo²⁶. Nessa tarefa, não se trata apenas de transpor um signo verbal de uma língua à outra, mas de refazer a língua poética “primeira”, tendo em vista o viés estético, principalmente pelo ritmo, no caso da poesia. O gesto de transfusão, deste modo, performa toda a produção de Almeida, sendo este um dos elementos estruturadores de sua escrita. O que denominamos de transfusão não é somente um ato interlingual²⁷ – a passagem de uma língua para a outra – e sim o ato de retirar de um lugar, de uma língua, de uma tradição, de uma memória-poética, e transpô-lo a outra.

Fato é que a prática tradutória tem passado por frequentes revisitações no que tange à sua forma de realização, especialmente na poesia. Para Haroldo de Campos (2013), por exemplo, é impossível a traduzibilidade do viés estético em matéria poética e, nessa via, o que se faz é a recriação, transcrição, reimaginação, no sentido mesmo de uma imaginação conjunta. Walter Benjamin, também nessa seara, considera que a tradução é “(...) em primeiro lugar uma forma. E concebê-la como tal significa antes de tudo o regresso ao original em que ao fim e ao cabo se encontra afinal a lei que determina e contém a ‘traduzibilidade’ da obra” (BENJAMIN, 2008, p. 28). Já para o poeta e professor Paulo Henriques Britto (2008), traduzir poesia e criar poesia são essencialmente a mesma coisa, já que, nas duas tarefas, ocorre:

(...) a construção de um texto e de um sujeito textual com base em uma série de materiais pré-existentes. Se alguém lembrar que, no caso da tradução de poesia, o trabalho de escrita se faz em função de um texto pré-existente, ao contrário do que ocorre na escrita de poesia, seria possível contra-argumentar que nem aí há uma diferen-

²⁶ Marcelo Tápia, poeta e tradutor, comenta, em seu trabalho monográfico premiado pela Academia Paulista de Letras, ofício de tradutor de Guilherme de Almeida, indicando a sua importância para a teoria da tradução moderna.

²⁷ Jacques Derrida, *Torres de Babel*, 2006. (Ed. UFMG).

ça real. Pois escrever poesia “original” também pressupõe a leitura de outros poemas. Como meu relato autobiográfico deixa claro, só pude escrever os poemas que vim a escrever por ter lido antes uma série de outros poemas de outros autores, e só pude elaborar uma persona poética com base nas *personae* que depreendi da leitura desses autores. (BRITTO, 2008, p. 5).

Assim como para Britto, a tradução foi, para Almeida, uma forma de aprendizado, de experimentação íntima com a poesia e com sua dimensão estética. Traduzir, nesse contexto, é inserir-se na língua do outro ou assimilá-la por via formal. Almeida não foi um teórico da tradução, embora tenha criado noções importantes, como a de transfusão, da qual se pressupõe que todo tradutor seja também um poeta. Todo esse procedimento, a nosso ver, insere-se na dimensão modernista de sua produção que, por essa via, torna-se adepto da própria antropofagia: deglutir uma língua outra na língua portuguesa.

Imerso em um contexto que estabelecia intensas modificações à ideia de tradição – cujo estro central seria certa ruptura com o passado – Guilherme de Almeida torna evidente a fissura dentro do modernismo, admitindo que não deve haver criação presente sem que haja uma imersão na história da literatura, das artes, do cinema e da música, especialmente no que tange ao seu ofício de transfusor. Desse modo, a escrita do poeta transfere sentidos, atualiza a tradição por meio de sua linguagem, que é crítica, também, devido à consciência de leitura desse passado.²⁸ Quando o poeta se apropria criticamente da tradição, há um gesto, por vezes aflito, de distorção da própria realidade, do tempo passado e do presente, tendo em vista certa memória reinscrita, como se pode notar neste belo Haikai, “Hora de ter saudade”:

Houve aquele tempo
(e agora, que a chuva chora,
ouve aquele tempo!). (ALMEIDA, 2002, p. 257).

Tempo-havido e tempo-ouvido parecem conduzir esse poema-síntese para a escuta de algo que não está no agora, e sim no tempo passado – a tradição, talvez –

²⁸Vale lembrar novamente o ensaio T.S Eliot, “tradição e talento individual”, publicados em seus *Ensaio*s, de 1989. Para Eliot, o poeta *em tradição* deve estar cômico da sua relação com o passado para não somente retomá-la pela via da semelhança. O poeta deve criar a diferença em relação ao passado, e nisso consiste o seu talento, a sua obra e a própria continuidade da tradição.

inscrita na paronomásia houve-ouve. O elemento climático e temporal personificado – a *chuva chora agora* – promove também um salto à experiência passada da voz poética, transpassada pela memória fissurada, e que se transpõe à escrita. Esse tempo-ouvido – tempo sinestésico – é, portanto, um elemento múltiplo, pois ele olha e, na tentativa de recordar, ouve também a chuva, como se observa na aliteração CH, que sugere o som da chuva. Em outro poema de *Acaso* (1925), “Houve e ouve”, o poeta constrói uma espécie de poema-temporalidade, em que teoriza, num diálogo intratextual, sobre “a passagem irremissível do tempo”, um dos motivos dos haicais, como bem pontua Suzi Sperber, em apresentação à obra do poeta²⁹. Leia-se, então, o poema:

Houve aquele tempo...
 Houve uma rodelinha de confete,
 pétala cor-de-rosa de uma vida,
 que esvoaçou pela sala
 no ar de éter e Champagne;
 e caiu; e ficou longamente escondida
 na dobra de uma seda,
 no fundo de uma luva,
 como um instante bom entre as malhas do Tempo,
 um olhar na surpresa de uma esquina...
 Aquela rodelinha de confete
 que fica para ser encontrada, e que, um dia,
 a gente encontra: e é como
 se encontrasse a si mesmo...
 Aquele disco tão pequenininho
 em que a Saudade — a pérfida! — gravou
 numa imperceptível espiral
 a melodia toda de um passado,
 e de que o olhar de agulha do presente
 tira e desfia a música de outrora...

Sim, houve aquele tempo...

E hoje, que é noite e chove e estás sozinha,
 pobre Alma, vem! E, na canção da chuva triste,
 ouve aquele tempo! (ALMEIDA, 1928, p. 22).

Nesse belo poema, o sujeito lírico, a partir de uma pequena rodela de confete, propõe uma viagem simbólica ao tempo passado, num ritual proustiano de rememoração. O confete perdido, e depois encontrado, aponta para jogo temporal

²⁹ Presente em *Encantamento, Acaso e Você*, seguidos dos Haicais completos. (SPERBER, 2002, p. 45).

entre passado (houve) e o presente (ouvir, no indicativo presente). Ademais, nesse gesto de lembrar está contida a própria dimensão poética criativa, já que, a partir dela, a tessitura poemática se completa neste e no outro poema – o haikai anteriormente citado – que fora produzido em momento posterior a esse. Conforme aponta Maria Helena de Queiroz (2002): (...) “Em se tratando do aspecto formal, métrica, seleção de vocabulário, sintaxe empregada e estilo, esses dois poemas são bem diferentes, o que comprova a capacidade do poeta em trabalhar um mesmo tema de maneira distinta” (QUEIROZ, 2002, p. 69).

Mais do que isso, Almeida se impõe à tarefa crítica – ou metacrítica, nesse caso – uma vez que, via palinódia, reconhece as rasuras potentes no ato de lembrar. Diante desse reconhecimento, resta ao poeta reduzir também a sua linguagem, tornando-a mínima, concisa, síntese mesma do processo de recordar, síntese por ser procedimento modernista. Inscrito nesse duplo movimento entre passado e presente, tradição e modernidade, a obra de Almeida olha, deseja, amplia o que se põe intra e intertextualmente.

Em *Poetas de França* (1944) – antologia pessoal de poesia francesa, traduzida/recriada por Guilherme de Almeida – o poeta reflete sobre a impossibilidade de se verter de uma língua para outra o ritmo, elemento essencialmente estético, na ótica do poeta (TÁPIA, 2009). Segundo o escritor, o que de mais importante ele herdou da poesia francesa foi o fato de ter aprendido a fazer poesia: “versos que me ensinaram a fazer versos”:

Versos – quase todos – que eu sempre soube de cor e que, de tão ditos e reditos, citados e recitados ao acaso das minhas vadiagens, pouco a pouco se foram tornando uma fôrma para a forma do meu próprio sentimento e do meu pensamento próprio, até que eu me surpreendi repetindo-os como coisas minhas, na língua que é a minha. (ALMEIDA, 1944, p.17).

Como se pode observar, há uma correlação entre o que se lê, para traduzir, e o que se lê como tradição, para incorporar à escrita. Também pela via da tradução e da (re) criação, mantém-se a tradição na nova poética, o sentido histórico, o “sentimento ‘total’ da literatura, o atemporal e o temporal reunidos.” (ELIOT, 1989, p. 39). Para Marcelo Tápia, autores que não rompem, em definitivo, com padrões

estéticos advindos da tradição “não só podem alcançar resultados artisticamente mais elevados, como dispor de tais recursos para a afirmação do caráter múltiplo de sua obra, que poderá incluir exatamente o diálogo com a tradição, inclusive por meio da tradução” (TÁPIA, p. 19, 2010).³⁰

Para Almeida, (...) transcrição = tradução: todos os valores iguais, só os instrumentos diferentes” (ALMEIDA, 1965, p. 4). Esse instrumento, no caso do escritor brasileiro, é a língua pátria, a língua brasileira, que possibilitava a ele recriar ritmos nacionais a partir dos ritmos estrangeiros:

Tema que me interessa, esse [a tradução]. E como e quanto! Quando a ele mais decididamente me atirei, e com certa volúpia, foi ao perceber que, intuitiva e instintivamente, o que eu estava fazendo era o louvor da nossa língua, minha grande amada. Cada poema que eu traduzia, de qualquer das línguas minhas conhecidas, era uma declaração de amor à doce dona dos meus lábios, senhora de todas as minhas palavras e, pois, de todos os meus sentimentos e pensamentos, que tudo é capaz de exprimi-lo tão bem, se não melhor, que as outras todas. E, a sublinhar tal intenção, tentei produzir uma definição minha, pessoal, da arte de traduzir, nos prefácios. (ALMEIDA, 1965, p. 2).

Como se pode notar, esse fragmento, extraído de um pequeno texto de Almeida, intitulado “Traduzir poesia” (1965)³¹, delineia parte do seu projeto tradutório e, nesse âmbito laboral, o poeta foi ainda um antropófago das culturas e das línguas, valendo-se da sua ideia de transfusão. Nesse sentido, talvez tenha sido essa sua atividade que mais o aproxima da vertente antropofágica do modernismo brasileiro. Sobre isso, Marcelo Tápia considera que “(...) A nova identidade estética, para construir-se, alimenta-se do sangue alheio; isso, contudo, sem negar a mão reversa (...). (TÁPIA, 2013, p. 217). Metaforicamente, ao valer-se do conceito de transfusão – retirar o sangue de um corpo para inseri-lo em outro, cujas condições tipológicas são as mesmas – Guilherme de Almeida propõe uma via atraente para se ler a tradição e

³⁰ *A voz dos botequins e outros poemas*, publicado pela editora Hedra, em associação com a Casa Guilherme de Almeida, centro de estudo de tradução literária. Sobre isso, vale destacar o título original atribuído por Almeida a este trabalho – *Paralelamente a Paul Verlaine*, em que se consegue vislumbrar o modo como o poeta lida com a tradução. Segundo Marcelo Tápia, o título original associa-se ao nome do autor, pois o trabalho é considerado por Guilherme de Almeida como sendo, paralelamente, de sua autoria.

³¹ Esse texto encontra-se ainda inédito, pertencente ao acervo do poeta adquirido pela CEDAE, do IEL/UNICAMP.

a tradução, pois a segunda não existe sem a primeira; a tradução não pode ser possibilitada sem tradição, sem a imersão na cultura que se deseja traduzir.

A obra de Guilherme de Almeida se constrói como experimento poético, a partir da relação consciente que ele estabelece com a tradição, que é tradução, recriação e transfusão, ao mesmo tempo. Ao se ler a poesia de Almeida, acessa-se linguagens, códigos semióticos complexos – em atrito – friccionando fazeres poéticos entre o presente da escrita e a tradição. Mesmo no contexto modernista, a tarefa futurista de destruir o passado tornou-se exígua, apesar dos esforços constantes nessa direção. Dentro do contexto amplo do modernismo brasileiro – a partir ainda do conjunto de sua obra – o poeta figura-se como uma das vozes importantes da poesia nacional, por haver nele o poeta clássico e o moderno, o conservador e o vanguardista, o crítico e o leitor. A seguir, iremos dissertar sobre essa poética, sobre as relações que ela irá estabelecer com a tradição, por meio do ofício poético.

1.4 O olhar que inquieta a forma: uma primeira demonstração

*Accipe librum. Et devora illum; et faciet amaricari
Ventrem tuum, sed in ore tuo erit dulce tamquam mel.* (APO, X, 9).

Após essas considerações acerca da escrita poética relacional de Guilherme de Almeida, torna-se imprescindível exemplificar os procedimentos evidenciados em sua poesia, reunidos nesse primeiro modernismo exposto. O diálogo estabelecido com a tradição será evidenciado aqui tanto no que diz respeito à imersão do poeta nos movimentos finisseculares – a exemplo do modernismo hispano-americano e das outras estéticas inerentes a este movimento – quanto no que tange às formas empregadas nesta obra para impulsionar a operação poética. Veremos, neste trabalho, o metro variado do modernismo finissecular, o diálogo com as formas da tradição místico-sagrada e a prática conciliatória das escritas passadas.

Em *Livro de horas de Sórora Dolorosa* (1920), assim, Guilherme de Almeida cita, na primeira página do poema, a seguinte epígrafe bíblica – “E fui ter com o anjo e lhe pedi que me desse o livrinho. Disse-me ele: toma-o, e come-o; ele fará amargo o teu ventre, mas na tua boca será doce como mel” (APO, X, 9). Devorar o livro, nesse contexto, confirma o comprometimento do poeta no que tange à literatura, aos processos intertextuais de escrita e, essencialmente, à criação de uma nova obra, inscrita na modernidade e na tradição das letras, ainda que de forma inconsciente. Por sua vez, a ideia de tradução como recriação está inscrita também nessa obra, ainda que pela via indireta, no sentido de uma apreensão de outras estéticas. Guilherme de Almeida, desse modo, produz e reproduz ritmos e estruturas, na tradução e na apreensão da tradução, incorporando-os à sua escrita:

Sem dúvida (valendo-me aqui da expressão usada por Carlos Vogt em frase usada como epígrafe no início desse trabalho), é “prova de surpreendente vitalidade” de Guilherme – me, claro, de sua percepção e compreensão profundas da própria poesia – o fato de seu pensamento e de sua obra tradutória estarem, em aspectos fundamentais, afinados com as concepções mais atuais e reconhecidas acerca da tradução poética (...). (TÁPIA, 2008, p. 46).

A tradução foi, para o poeta, uma forma de aprendizado, de experimentação íntima com a poesia e com sua dimensão estética. Tápia, ao comentar a tradução feita por

Guilherme de Almeida do poema “Perfume Exótico”, de Charles Baudelaire, salienta que o poeta pôde compor, em português, um texto muito próximo do francês, tendo em vista o seu esquema rítmico, métrico e rímico, o que conservou o seu sentido principal (TÁPIA, 2009).

Nessa mesma via, Antoine Compagnon, em *Trabalho da citação* (2007)³², propõe-nos um questionamento sobre quais livros desejaríamos reescrever, referindo-se às noções de texto *legível* e de *escriptível*, propostas por Roland Barthes (1992)³³. Pela via barthesiana, o texto *legível* é aquele que impossibilita a reescrita, haja vista o seu valor comum, cotidiano, comercial e representativo; trata-se, pois, de um produto de consumo, construído pelo e para o mercado. Na outra via, o texto *escriptível* é o que se perpetua na escrita (ou na reescrita), tornando-se, por isso mesmo, fruição, tensão entre passado e presente, disseminação. Para Barthes, o *escriptível* conduz o leitor a uma experiência que o retira do usual, deslocando-o para o jogo da recepção. Leia-se:

(...) o texto escriptível não é uma coisa, dificilmente será encontrado em livraria. Além disso, sendo seu modelo produtivo (e não representativo), ele suprime toda crítica, que, produzida, confundir-se-ia com ele: o re-escrever só poderia consistir em disseminar o texto, dispersá-lo no campo da diferença infinita. *O texto escriptível é um presente perpétuo, no qual não se vem inscrever nenhuma palavra consequente (que fatalmente, o transformaria em passado); o texto escriptível é a mão escrevendo, antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como jogo) seja cruzado, cortado, interrompido, plastificado por algum sistema singular (Ideologia, Gênero, Crítica) que venha impedir, na pluralidade dos acessos, a abertura das redes, o infinito das linguagens. (...).* (BARTHES, p. 43, 1992).

O *escriptível* – por ser *presente perpétuo* – atualiza-se na escrita, por meio da configuração de uma nova linguagem, que é signo da leitura a ser desvelada e transcrita esteticamente. Em se tratando de Guilherme de Almeida, poeta que consideramos crítico, esse processo ocorre na manipulação do código verbal, uma vez que seus diálogos são sobreposições de estilo, de formas e de temporalidades.

³² Em *O trabalho da citação*, “Reescrever”, publicado pela Editora UFMG, 2007.

³³ Presente em *S/Z*, p. 43-44. Nova Fronteira, 1992.

Em *Livro de horas de sóror dolorosa* (1920), é essa noção de *escreptível*, juntamente com a ideia de transfusão, que se faz potente na narrativa; nela, há um olhar atento do leitor e transfusor Guilherme de Almeida, que elegeu um conjunto de narrativas e poemas – *O Cântico dos cânticos*, de Salomão; “O Cântico espiritual” e “Noite Escura”, de São João da Cruz; o *Rubaiyyat*, de Omar Khayyam; *O jardineiro* e o *Gitanjali*, de Rabindranath Tagore, do qual, inclusive, ele foi tradutor; além de outros poemas de amor da tradição sagrada.

Nesta análise, no entanto, iremos nos ater apenas ao poema de Salomão, vinculado à tradição cristã, tendo em vista as referências escolhidas pelo nosso poeta. Antes de analisarmos alguns poemas dessa obra, faz-se necessário apresentar, brevemente, o *livro de horas*, já que sua estruturação delineia algumas marcações empregadas por Almeida.

1.4.1 O livro de horas: entre cânticos

Para Roger Chartier (2002), o gênero *livro de horas* surgiu como uma necessidade religiosa e social da igreja católica, intensificando-se, como gênero litúrgico, no contexto da Idade Média, sendo produzido, particularmente, pelos indivíduos que não podiam participar dos eventos religiosos da nobreza. O gênero configurou-se como um manuscrito, em forma de breviário, que continha orações, cantos, salmos e oratórias, possuindo especificações de leitura para cada período do dia. De acordo J. Harthan:

Sob muitos aspectos, os mais impressionantes documentos escritos do final da Idade Média. Os Livros de Horas eram, essencialmente, livros pessoais de orações encomendadas por aristocratas leigos e produzidos para eles pelos melhores calígrafos e iluminadores da época. Eram populares e, com frequência, muito belos, com ilustrações que fornecem numerosas informações sobre a vida não só religiosa, mas também social desses dias. Sua função básica era fornecer uma série de orações adequadas às horas canônicas em que o dia estava dividido. Começavam invariavelmente com um calendário e incluíam normalmente extratos dos ofícios divinos, orações populares à Virgem, as Horas da Virgem, salmos de penitência e o ofício para os mortos. As Cortes francesa e borgonhesa destacaram-se particularmente por seu patrocínio de

artistas dedicados a esse tipo especial de produção de livros. (J. Harthan, **Books of Hours and their Owners** (1977), (LOYN, Henry, p. 366, 1989).

Outro aspecto importante do gênero diz respeito à sua organização, em conformidade com as horas do dia – manhã, tarde e noite, ou *matinas*, *laudes*, *vésperas* e *completas* – sendo, muitas vezes, iniciado com salmo-oferenda, que introduzia o motivo nele desenvolvido, como se verá na peça de Guilherme de Almeida. Ademais, a presença das iluminuras – contornos de flores, volutas e arabescos – não tinha como finalidade apenas complementar a escrita, mas sim propor um universo pictural rico em detalhamento. Lucien Febvre considera que:

(...) Realmente, o livro de grande luxo, verdadeira obra de arte destinada a ser olhada e não lida, como os sumptuosos volumes pertencentes ao Duque de Berry, sem qualquer dúvida o maior bibliófilo do seu tempo, exigia meses (ou mesmo anos) de trabalho e custava verdadeiras fortunas. Mas, na mesma época, fabricava-se também uma grande quantidade de livros, eventualmente com iluminuras e ornatos - em particular, livros-de-horas, cujo uso se espalhou por toda a Europa nos séculos XIV e XV - que estavam ao alcance de bolsas mais modestas. A indústria do livro-de-horas, por sua vez, ocupava exclusivamente certas oficinas especializadas: aí também (aí, sobretudo), métodos engenhosos de divisão de trabalho permitiam ganhar tempo e executar uma verdadeira produção em série. (FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean; p. 28, 2000).

Ainda com relação ao gênero, Alberto Manguel (1996) propõe que a popularidade do livro de horas, até o século XVI, o transformou em suporte para os ofícios canônicos, sendo ainda um tipo de produção particular vinculado às famílias mais ricas. Se antes o gênero estava vinculado, especificamente, aos breviários sacro-litúrgicos, após esse período, passou-se a ressignificá-lo como expressivo procedimento literário, tendo em vista também as iluminuras, que criavam uma nova textualidade.

Guilherme de Almeida, com o intuito de seguir, ao menos em parte, o modelo medieval, compôs o *Livro de horas de sóror dolorosa*, estruturando-o em 38 poemas, subdivididos em 10 *laudes e matinas*, poemas maiores em número de versos e estrofes; em 15 *vésperas*, constituídas por *estâncias*, ou agrupamento estrófico de reflexão filosófica; e 13 *completas*, que evocam paisagens lendárias, conventos e imagens vagas, como jardins que remetem ao bíblico. No primeiro conjunto de poemas, simboliza-se a manhã, a vida nascente, os relacionamentos amorosos, a

negação do corpo; a segunda, por sua vez, à tarde, momento reflexivo e filosófico; e a terceira, por fim, à noite, a despedida da vida e a morte. *Sóror dolorosa* contém também poemas narrativos, que, liricamente, narram a história de uma monja que morreu de amor, ao se entregar a um encontro amoroso.

Para o nosso estudo, elegemos alguns poemas desse livro, uma vez que eles sintetizam o projeto almedino, bem como representam a diversidade rítmica própria de sua poesia, o que o insere nesse primeiro modernismo do qual falamos. Guilherme de Almeida objetivou, até certo ponto, seguir o grafismo original, ilustrando seus poemas com iluminuras de José Wasth Rodrigues, importante pintor acadêmico, desenhista e ceramista, que produzia no contexto modernista, até mesmo para sinalizar o exotismo da construção livresca.³⁴

1.5 Poema-sinestesia: o corpo em polirritmia e a escrita do desejo

Quando se analisa poesia, é possível dizer que o olhar do poeta, muitas vezes, atua condensada e sinestesticamente, desvelando sentidos, ao produzir o poético. Deste modo, há um olhar que pulsa na leitura, na apreciação, na criação estética, com o propósito de experimentar tempos, memórias, formas e, assim, propor um novo objeto artístico. O olhar, na poesia de Guilherme de Almeida, é uma reinscrição temporal, que faz pulsar as alegorias possíveis de um passado, reinventando-o no presente na escrita. Assim, por meio de sua estética variada – para retomar aqui a tese de Maria Helena de Queiroz³⁵ sobre o poeta – de apelo à sonoridade, aos sentidos e às imagens etéreas, tem-se a construção de texto complexo, que não é propriamente clássico, em sentido estrito, mas diverso, por buscar essa variedade.

Como já assinalado, *Sóror Dolorosa* é constituído de 38 poemas, e cada um deles possui diversidade métrica e estrófica, alternando versos de 8, 10 e 12 sílabas

³⁴No anexo a este trabalho, estão expostos alguns dos desenhos-iluminuras produzidos para *O livro de horas de sóror dolorosa*, por J. Wasth, a fim de que se possa vislumbrar melhor as referências às iluminuras medievais das *Horas*.

³⁵Refiro-me à tese de Maria Helena de Queiroz, defendida em 2003 (**A variedade literária na obra poética de Guilherme de Almeida**), em que a professora investiga as diversas possibilidades poéticas na obra do poeta. Segundo a autora, Guilherme se une a uma tradição clássica e busca, ao mesmo tempo, a renovação artística, o que não foi aceito com naturalidade por muitos críticos.

poéticas, em sua maioria, mas sem deixar de experimentar versos de 3, 4, 6 sílabas, de acordo com Cesar Veneziani (2014). Essa diversidade, como não poderia deixar de ser, além de evidenciar possibilidades rítmicas e sonoras, sugere também uma poética em estudo, que põe em prática teorias poéticas, sem se deter a um projeto estético único, apontando a questão própria da métrica variada do primeiro modernismo.

No poema de abertura, “Oferenda” – ou salmo-oferenda – analisa-se o motivo de produção do canto. Veja-se:

Em minha mão mais fresca que uma concha,
Suspendo aos lábios do Senhor
As lágrimas de fel da pobre monja
Que amou demais o seu amor;

Em minha voz de desbotados timbres,
Levo aos ouvidos do Senhor
Uma alma feita em sons, uma alma simples
Que amou demais o seu amor;

Em meu alento, onde ânsias se diluem,
Envio ao rosto do Senhor
Um coração desfeito numa nuvem
Que amou demais o seu amor;

Em meu burel que é um grande lírio negro,
Revelo aos olhos do Senhor
Um corpo, em luto eterno e sem sossego
Que amou demais o seu amor...

Como na valva fresca de uma concha
Ressoa o mar, deixai, Senhor,
Que tudo fale na canção da monja
Que amou demais o seu amor!

(ALMEIDA, p. 139-40, 1920).

Como nos livros de horas medievais, observa-se a presença de uma voz que oferta ao Senhor as “lágrimas de fel” da monja – lágrima esta que é metáfora ao canto proposto no poema. Essa relação, evidentemente, possui uma tônica sacro-religiosa, mas também profana, conforme se verá, tendo em vista o amor revelado pela personagem: a voz é feminina, é a própria monja que irá cantar o seu enclausuramento, a sua dor e entregá-la ao amado/Senhor.

Mais uma vez, salienta-se que Guilherme de Almeida foi grande leitor da lírica medieval portuguesa, o que deu origem aos sonetos de *Camoniana* (1956) e *Pequeno Romanceiro* (1957), extraindo dessa leitura aspectos estruturais importantes, como o refrão, ou estribilho, e as paralelísticas, comuns nas cantigas galaico-portuguesas. Em cada uma das quadras, tem-se a repetição do último verso – *que amou demais o seu amor* – o que estabelece uma vinculação entre o todo do poema e o particular refrão, que, via de regra, denuncia certa origem social do canto, conforme assinala Segismundo Spina (2002).

Além disso, há a presença de um eu-lírico feminino, presente nas cantigas de amigo, o que aponta para a caracterização profana desse canto e para as leituras empreendidas pelo poeta. O poema, assim, organiza-se em cinco estrofes, formando quadras de versos alternados, entre o decassílabo e octossílabo, sendo que em cada uma delas sugere-se um dos cinco sentidos humanos, como aponta Frederico Ozanam (1982): “Em minhas mãos/Em minha voz/Em meu alento/Em meu burel/Na valva fresca/ressoa o mar”.

Essa sensibilização pelos sentidos está associada à própria potência correspondente da metáfora, que gera certa psicodelia verbal, próprio da estilização finissecular, como se percebe nestes versos: “em minha voz de desbotados timbres/em meu burel, que é um grande lírio negro/envio ao rosto do senhor/um coração desfeito numa nuvem.” Em todos os versos, assim, prevalece a metáfora-crítica, para retomar João Alexandre Barbosa, uma vez que ela se vincula ao texto em si, mas também à tradição, no caso em questão, a do *livro de horas* e a bíblica cristã. Pode-se dizer:

(...) que o exercício metafórico não é mais apenas uma vinculação entre realidades anteriores dando como resultado uma nova: no conjunto do texto, a metáfora é a realidade sobre a qual se discute em termos de poema. E, para a sua discussão, importa tanto nomear quanto sugerir desde que não é de uma possível aura que o seu efeito surge, mas de sua própria relevância enquanto componente estético do texto. E – o que é sobretudo importante – esta relevância não é conferida a partir de um sinal positivo, isto é, o valor da metáfora enquanto tropo, mas a partir de uma negação de sua viabilidade como instrumento de representação. A sua "relevância enquanto componente estético do texto" é dada assim em termos de recusa de seu valor tópico. (BARBOSA, p. 97, 1973).

Portanto, nesse primeiro canto, que ora denominamos de poema-sinestesia, há um corpo que se desvela sensualmente na estrutura do poema: cada estrofe revela um sentido, cada verso uma símile ou metáfora sensorial, que sintetizam a oferenda (*em minha mão mais fresca que uma concha/suspendo aos lábios do Senhor/as lágrimas de fel da pobre monja*), e, a partir disso, cria-se o poema, a canção. Esse mesmo corpo vai se esfacelando: há uma voz de desbotados timbres, um alento de ânsias em diluição, uma mulher em luto e em sossego e um coração que se quer nuvem. À medida que o corpo se esvai, o poema se integra, o que aponta também para a transformação do corpo na ambígua experiência místico-erótica.

A respeito disso, Octavio Paz, em *A dupla chama do amor* (1994), empreende um estudo sobre a lírica amorosa, passando pela antiguidade hebraica, pelas tradições greco-romanas e pelas culturas orientais e cristãs. Nessas culturas, o amor esteve associado à paixão, à completude, ao sofrimento, à cortesia e, ainda, à negação. Para Paz, o erotismo é uma metáfora da sexualidade; já a poesia, uma erotização da linguagem, o que sugere o corpo como signo verbal que se reverbera poeticamente, quer seja pela via do desejo, quer seja pela união mística, pelo êxtase. Nesse primeiro poema, o canto é produzido para ofertar uma história de amor, a história de um corpo – fragmentariamente descrito nos versos – que se desintegra na composição do seu canto, como se entreve na força do estribilho final de cada verso (*que amou demais o seu amor*). Para Segismundo Spina (2002), o refrão, além de marcar a cadência rítmica do poema, impulsiona o seu efeito melódico e temático, ao propor a condensação entre forma e conteúdo, entre corpo e poema. Pode-se afirmar, assim, que o estribilho é o elemento que condensa o corpo estrófico, revelando o motivo de composição do canto.

A narrativa poética, nesse sentido, possui uma de suas origens no *romanceiro* popular: trata-se da história de um amor impossibilitado, cantada em cinco quadras – estrutura estrófica comum na lírica popular primitiva e trovadoresca, conforme sugere Spina (2012) – com a mesma tônica final. Por outro lado, os versos não possuem redondilhas, o que é comum a esse tipo de composição, mas octossílabos e decassílabos, mais comuns à lírica clássica. Essa variação rítmica sugere não só a musicalidade, mas também o modo como ocorre a relação entre o sagrado e o profano, entre o erótico e o místico, entre o gozo real e o gozo extático. Nos últimos

versos, por meio do pedido, chega-se ao clímax do poema, anunciando a canção de amor: “Como na valva fresca de uma concha/Ressoa o mar, deixai, Senhor,/Que tudo fale na canção da monja/Que amou demais o seu amor!”.

Entre a fragmentação e a unificação do corpo – metaforizado nas estrofes e nos versos – há o princípio da transfusão – do beber o sangue-sagrado, ou texto, para ressuscitá-lo no poema:

De início, Cristo *deseja comer*, "comer antes de padecer", como ele mesmo diz. Depois, ele dá de comer: *dá* e reparte o pão, à imagem de sua palavra, desse ensinamento que ele acaba de prodigalizar a seus discípulos. E para terminar seu ensinamento, rematar completamente o valor de salvação desse ensinamento, ele se dá de comer, enquanto corpo, sob as espécies palpáveis de pão e vinho (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 103).

Metáfora para os processos de criação, o sangue-metáfora, como propõe Didi-Huberman, ou melhor, como propõe Guilherme de Almeida a respeito da sua *transfusão*, deve ser parte de uma ressurreição transfiguradora, pois, nesse processo corpóreo e cântico de composição e decomposição, há o sangue do poeta – a língua do poeta – que transfunde a sua memória, as suas leituras, transportando-as ao corpo-poema.

Em outro texto, “A cadeia de cristal”, tem-se acesso ao enclausuramento da personagem-feminina, que não mais lamenta a dor da perda, mas a transforma em beleza:

Muda em beleza a dor! A ave presa tem tanta
saudade do seu céu, que já não chora: canta.

Na graça colonial deste claustro, atrás destas
paredes de azulejos claros, entre as frestas
das rótulas e sob a benção destes largos
beirais verdes de musgo, os meus olhos amargos
têm doçuras de mel para olhar este mundo,
que é tão belo na forma e tão triste no fundo.
Olho: – no peitoril de uma janela aberta
há um lânguido edredon ao sol, e um coberta,
contando, com seu riso alvíssimo de linho,
a vida de uma alcova onde o amor fez o seu ninho;
mais longe, uma mulher de branco, muito loura,
colhe, na sombra verde, uma flor tentadora;
mais além, sobre a areia, uma criança brinca,

bebendo o céu pelos seus olhos de pervinca;
na rua, um homem passa e, assobiando loucuras,
no pudor da manhã põe saudades impuras.

Olho – e sofro de ver. Mas quando esta alma,
[cheia
de *spleen*, sacode os elos fortes da cadeia
que a prende à branca paz deste convento calmo,
sobem, na sombra, os sons suavíssimos de um
[salmo...
É que a cadeia se transforma, à luz dos sonhos,
nos anéis de cristal dos versos que componho.
(ALMEIDA, p. 141-42, 1920).

Uma vez exposto o paradoxo no mote inicial do poema – a dor se transforma em beleza e, com isso, em canto – analisa-se também o pensamento estético do poeta, para o qual o belo é constituinte fundamental da arte; essa beleza, no entanto, não se dá exatamente pela abordagem de um *topos* literário, mas pela manipulação das formas, como fica evidente em “É que a cadeia se transforma, à luz dos sonhos,/nos anéis de cristal dos versos que componho”. Esse processo de cristalização é modo de o poeta experimentar procedimentos, especialmente da escola parnasiana e simbolista, como se nota no uso do verso alexandrino, comum à primeira estética; e ao vocabulário etéreo, inerente à segunda.

Entretanto, o mais importante a se observar neste poema é o desnudamento feito pelo olhar: é ele que vê, observa, analisa e incorpora cenários; é ele que capta o dentro e fora, criando, pois, um jogo analítico de sentidos e de espaços. Novamente, aqui, parte-se de um corpo que fala, metonimicamente, pelo olhar. Assim, paradoxalmente, com seus olhos amargos, mas que possuem doçuras de mel, o eu feminino descreve um claustro de graça colonial, de azulejos azuis claros e beirais verdes de musgo. Ao olhar, essa voz reflete sobre o visível do mundo – ou do seu mundo, melhor dizendo – e afirma ser ele belo na forma e triste no fundo; esse olho sensibilizado do eu transborda dentro e fora do claustro, ao intuir o que a sua visão consegue captar. Olha-se um endredon ao sol e uma coberta que conta a história de um amor; olha-se uma mulher que colhe flores tentadoras, uma criança que bebe o céu com olhos de pervinca e um homem que assobia loucuras, no pudor da manhã, deixando saudades impuras.

Há, portanto, nesse poema, um corpo que fala pelo olhar, compondo-se através do que a sua intuição consegue entrever. Nessa via, Merleau-Ponty, em seu belo ensaio *O olho e o espírito* (2004), propõe um estudo sobre a capacidade perceptiva do olhar, considerando que:

Basta que eu veja alguma coisa para saber juntar-me a ela e atingi-la, mesmo se não sei como isso se produz na máquina nervosa. Meu corpo móvel com o mundo visível faz parte dele, e por isso posso dirigi-lo no visível. Por outro lado, também é verdade que a visão depende do movimento. Só se vê aquilo que se olha. Que seria a visão sem nenhum movimento dos olhos, e como esse movimento confundiria as coisas se ele próprio fosse reflexo ou cego, se não tivesse suas antenas, sua clarividência, se a visão não se antecipasse nele? Todos os meus deslocamentos por princípio figuram num canto de minha paisagem, estão reportados ao mapa do visível. Tudo o que vejo por princípio está ao meu alcance, pelo menos ao alcance do meu olhar (...). O mundo visível e o mundo dos meus projetos motores são partes totais do mesmo Ser. (MERLEAU-PONTY, p. 16, 2004).

Só se vê aquilo que o nosso olho consegue olhar, logo, olha-se para o que se deseja ver; e é nesse processo de percepção sensível do mundo que o sujeito feminino do poema – por meio do seu corpo cativo – olha, sofre (*olho: e sofro de ver*) e imagina ao redor, entre o espaço real e o imaginário, entre o amor que experimentou e as “saudades impuras” que latejam. Desse modo, no monólogo interior da monja, orchestra-se ainda a síntese conflitiva do poema, contida *no mundo como forma e no mundo como fundo* – intuição e olhar, espírito e percepção. Metáfora metatextual para o poema composto, o *mundo como forma* se avigora nos dois versos finais, impulsionando o efeito estético em substituição à dor do olhar profundo sobre as coisas.

Reforça-se, pois, que o poema é narrado por um eu – corpo que sofre um amor negado, ou aprisionado no êxtase cristão – como se verá a seguir, mas que transfigura a sua dor em símbolo poético. Entre o formalismo parnasiano, expresso nas rimas emparelhadas (*tanta/canta/destas/frestas*), na metrificacão alexandrina; e a sensível analítica do olhar, muito cara aos simbolistas, a cadeia se transmuta, à luz

do sonho, nos versos composto pelo poeta e revelam a potência do signo verbal, que é imagem e sentido. Segundo Charles Gentil (2014)³⁶:

(...) [Em] *Sóror Dolorosa* e *O festim* há o emprego, por Guilherme de Almeida, da metáfora como um momento do movimento dialético; isso significa dizer que, para o autor, o sentido figurado tem a importância de uma etapa transitória, cuja função consiste em, por um lado, dilatar o sentido original da palavra; por outro lado, inscrever-se, em decorrência desse alargamento semântico, no registro da moral católico-cristã, e enquanto elo de ligação, isto é, estado intermediário, irá proporcionar a manutenção do movimento na cadeia dialética, cujo horizonte é a inevitável ascensão e surgimento do advento do simbólico como destino. (GENTIL, *Re-produção*, 2014).

Como se nota, a enunciação dialética está presente em toda a textualidade, desde os dois versos iniciais, sentenciada na dor geradora da beleza; até olhos amargos que possuem doçura de mel. Não se trata apenas de um efeito antitético da linguagem, mas sim de um jogo discursivo que aponta para o conflito existente entre *fundo* e *forma*, entre a experiência da dor, que passa a ser estética. A questão formal novamente se faz presente, evidenciando o neo-simbolismo a que se refere o nosso poeta, visando explorar sonoridade e visualidade (*sobem, na sombra, os sons suavíssimos de um/salmo...*) e, com isso, potencializar a aliteração sibilante em S; esta, sugestivamente, remete à canção, à oração, à suavidade do salmo. Um dos aspectos da poética simbolista é o fato de que a realidade se insere na consciência individual do poeta – nesse caso, do eu-feminino do poema – na capacidade que este possui de transgredir a dor e, a partir dela, criar outro universo estético.

Um dos mais importantes poemas do livro é “Cântico dos cânticos”, em que se consegue entrever os diálogos, a tradição bíblica, a metáfora crítica e a poesia como tradição a ser reiventada, em seus constantes processos indiretos de transfusão. A esse respeito, em um de seus escritos jornalísticos, “Do cântico dos cânticos”, o poeta expõe um pequeno trecho do epitalâmio por ele traduzido, afirmando, mais uma vez, o modo como ele opera o seu fazer tradutório. Leia-se:

³⁶ Revista eletrônica **Re-produção**, da Casa Guilherme de Almeida, organizada por Marcelo Tápia, Simone Homem de Mello e Donny Correia. In: www.casaguilhermedealmeida.org.br/revista-reproducao/ver-noticia.php?id=68. Acesso em 22 de outubro de 2016.

Isso que aí em baixo vai é um trecho pequeno e discreto do Capítulo V do “Canticum Canticorum” – esse epitalâmio ardente e suntuoso que, para a sua Sulamita, compôs o bom Rei Salomão, aquele que fez para si “um leito de lenho do Líbano, que tinha as colunas feitas de prata, o estrado feito de ouro, a coberta feita de púrpura, e o acolchoado feito de amor das filhas de Jerusalém”... A muito respeitável “Bíblia Sacra – Vulgate Editionis – Sixti V pontificis Maximi Jussu Recognito et Clementis VII Autoritate Edita”, da qual traduzo diretamente a doce maravilha, afirma com seriedade e prudência, que esse cântico “totum est mysticum”... – Por isso, tive que abrandar, que aveludar bastante o ardor místico do original, nesta minha familiar expurgada tradução. (ALMEIDA, S.D)³⁷.

Nesse fragmento introdutório, o poeta está consciente do seu trabalho, afirmando a sua necessidade, ao recriar o poema, de aveludar o teor místico do original, na sua familiar e expurgada tradução. Nessa ação expurgatória, por assim dizer, o ofício do tradutor se desenvolve, em processo semelhante ao do ofício poético, crítico e analítico, mas que, do mesmo modo, permite reverberar os influxos da tradição. Vejamos, pois, o texto de Guilherme de Almeida:

Este é o meu Cântico dos Cânticos,
a exaltação da minha vida,
toda a expressão do meu amor.
Meus pobres olhos são românticos
porque me viram refletida
nos olhos bons do meu Senhor.

O Bem Amado é longo e pálido,
pálido e longo como um lírio,
e suave, e bom como um perdão.
Ao seu contato amante e cálido,
meu corpo todo é como um círio
piedoso aceso em sua mão.

A sua mão é meu oráculo:

³⁷ Leia-se a tradução do poeta:

“

2 – Estou dormindo, mas o meu coração está velando; e eis escuto palpitar a voz do meu amado: Abre-me a tua porta, ó minha irmã, ó minha amiga, ó minha pomba, ó minha imaculada, porque a noite enfiou contas de orvalho nos fios desfeitos dos meus cabelos. 3 – Já despi a minha túnica: como hei de tornar a vesti-la? Já lavei os meus pés: como hei de pisar o chão impuro? 4 – O amado tocou com as suas mãos o trinco da minha porta: e esse contato fez estremecer o fundo da minha carne. 5 – Eu me levantei para abrir a porta ao meu amado: e as minhas mãos distilavam mirra, e escorria mirra puríssima dos meus dedos. 6 – Eu abri a porta ao meu amado, mas ele já se tinha ido, já estava longe. Eu sentira fundir-se, quando ele falou, a minha alma; procurei-o, e não o achei; chamei-o, e não respondeu. 7 – Encontraram-me os guardas que rondavam a cidade: e perseguiram-me, e maltrataram-me. E os guardas das muralhas tiraram o meu véu. 8 – Filhas de Jerusalém, eu vos conjuro: se encontrardes o meu amado, dizei-lhe que estou toda lânguida de amor”... “Versão censuradíssima de G.A”. (SOMBRA AMIGA, “Do cântico dos Cânticos”, S.D). Esse texto está entre os escritos de Guilherme de Almeida, na seção intitulada Sombra Amiga, pesquisada por mim na hemeroteca da Casa Guilherme de Almeida.

tomo-lhe os dedos e desfolho-os
 como se fosse um malmequer.
 O seu olhar é um tabernáculo
 onde eu adoro e
 estes meus olhos,
 estes meus olhos de mulher.

Em cada nervo, em cada músculo
 ele tem sombras de sol posto
 que se prolongam sobre mim:
 por isso há sempre este crepúsculo
 agonizando no meu rosto
 feito de cinza e de marfim.

É como o sol a sua túnica.
 Com longos fios de cabelo
 da minha trança, que cortei,
 fiz-lhe esse manto esplêndido, única
 e simplesmente para vê-lo
 vestido de ouro, como um rei.

Sempre que estendo a mão fanática,
 ou que debruço o olhar tristonho
 sobre o meu lago espiritual,
 é como uma alva flor aquática,
 na superfície do meu sonho,
 sua silhueta de cristal.

Como volutas de um turíbulo,
 voaram meus braços para o Eleito,
 desde a primeira vez que o vi.
 Quando transpus o seu vestibulo,
 meu coração fugiu do peito:
 foi nos meus joelhos que o senti!
 (ALMEIDA, p. 151, 1920).

Em um processo contínuo de sobreposição de imagens – pela analogia, pela polifonia poética – o poema de Guilherme de Almeida tem como texto-referente o “Cântico dos Cânticos”, de Salomão, no Antigo Testamento, além do possível diálogo com os poemas místicos de San Juan de la Cruz, “Em uma noite escura” e “Cântico espiritual”. De acordo com Leo Spitzer, o cântico salomônico se transformou, pela exegese cristã, em tratado alegórico da união mística (SPITZER, p. 56, 2003), o que foi transformado, por San Juan, em cântico católico.

No caso de Guilherme de Almeida, a tradição bíblica se faz presente já pela epígrafe bíblica – “ego dilecto meo; et dilectus meo mihi qui pascitur inter lilia” (Cânticos, VI,

2)³⁸. No jardim de Salomão, há a presença do amado e o mito do jardim como fecundação, articulação e criação da escrita; o amado, nesse caso, é a fusão extática da alma com Deus: o Verbo primeiro ou o texto-primeiro. Assim, inicia-se o processo de apreensão de um possível sagrado: por meio da auto-reflexividade – da historicidade – por meio do processo crítico de transfusão de um poema, que se transpõe do “Cântico dos cânticos”, de “En una noche oscura” até *Sóror dolorosa*.

Quando Sóror – personagem do poema – afirma ter olhos românticos porque eles se viram refletidos “nos bons do meu Senhor” já se nota o processo formativo, a fusão: “a amada em amado transformada” e, conseqüentemente, pelo sagrado, tem-se a transfiguração ao sublime. Nesse sentido, há uma correspondência, uma transfiguração em que Sóror – designação dada tradicionalmente às monjas e às santas – funde-se aos olhos do amado, aos olhos do senhor – homem ou Deus – obtendo-se as instâncias fundamentais do processo criativo de transfusão da textualidade sagrada.

Em “Imanência estética” (2003), Didi-Huberman – em estudo à obra de Victor Hugo – constrói uma importante reflexão sobre a imanência, a partir da metáfora da onda, uma vez que, nesta imagem, há, ao mesmo tempo, forma e ausência desta. Nesse sentido, a poesia busca algum tipo de relação com o sagrado – imaterial por excelência – dando pulsão estética e formal ao sublime. Afirmamos com isso que o sublime, *a priori*, é sagrado – tendo em vista que ele lida com sensações que não são dadas por uma materialidade.

A onda, ainda que observada, somente pode ser sentida como onda no momento exato de sua permanência-presença; é precisamente nessa (in) existência que há a transfusão, a imanência do objeto no ser. Não podendo mais ser onda, o que resta é a sensação, a aderência entre o estado natural e a sua correspondência. No caso do poema almedino, a instância mística ocorre quando não há mais um amor real – ou um texto real – que existiu alhures.

³⁸ “O meu amado desceu ao seu jardim, aos canteiros de bálsamo para se alimentar nos jardins e colher lírios”. “Cânticos”, VI, 2. *A bíblia sagrada* (o Antigo testamento).

Do ponto de vista da articulação bíblica, da transcrição dos mitos, surge ainda a referência à “torre de Babel”³⁹, em que é sugerida a vontade humana – como propõe Haroldo de Campos (2004) – de “reconquistar o Éden perdido” e, assim, transpor o poder divino. Nessa tentativa de se alcançar o céu, Deus dá ao homem a multiplicidade das línguas, não mais a *língua-lábio uma* (CAMPOS, 2013) – a unidade, a compreensão, a clareza – e sim a complexidade das vozes, da língua transformada, da linguagem obscurecida. O poeta – demiurgo moderno de sua criação – põe-se, continuamente, como tradutor de uma língua plural, de um texto dentro do texto: metaforizando a metáfora, narrando narrativas. É nessa continuidade intermitente – nesse processo paradoxal de compreensão e incompreensão – que “reside um não-acabamento, a impossibilidade de totalizar”⁴⁰.

O poeta cria um novo Verbo – a partir da recriação, da transfusão – articulando este Cântico atual: “Esse é o meu Cântico dos cânticos”. Para além desse substrato primeiro, têm-se também as figuras, o paralelismo sintático, a sinestesia, a associação entre som, imagem e sentido, as analogias, tal como ocorre no Cântico primeiro: “Teus olhos são como pombas. “Como és belo, meu amor! Como és encantador!”(1998:31). Em Guilherme de Almeida, lê-se: (...) O Bem Amado é longo e pálido / meu corpo todo é como um círio/ piedoso aceso em sua mão. / (...) O seu olhar é um tabernáculo /onde eu adoro estes meus olhos, / estes meus olhos de mulher. (1920, p. 33).

O que poderia ser lido como símile é, na verdade, a *analogia* entre um estado e outro, entre uma imagem e outra até se alcançar a fusão extática, o transbordamento: “Os meus sentidos/ distendidos/ ao teu contato encantador, / são cinco cordas /com que acordas / no bojo da alma a voz do amor (1920, p. 37). Deve-se ressaltar que, por si só, o poema de Guilherme de Almeida já é a metonímia de uma narrativa-fonte aqui recriada. Nessa textualidade, há uma sobreposição de planos teciduais, que vão da história do poema primeiro – o Cântico dos Cânticos – à história de *Sóror dolorosa*, da composição poética, entendida na técnica de recriação de outras temporalidades.

³⁹ Livro do Gênesis.

⁴⁰ DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*, 2006.

Nesse processo de fusão, a Amada é transportada, passando da forma ao informe. A forma do poema e o sagrado – estabelecido não apenas por meio de uma historicidade literária – são, portanto, os elementos cabais dessa analítica, que, em certo sentido, está sempre por terminar, por desvendar o não-desvendável *poema-primeiro*. No poema, é possível perceber também uma teoria do processo de transfusão do poético: esta alude a uma obra primeira – amada-primeira – mas que aparece, desaparece como um fantasma: "A Bem-Amada floriu nas vinhas e sumiu./Onde está a Bem-Amada? (...) Eu sinto parcelas de sua presença,/eu sinto a sua chegada e a sua fuga."

Nessa via sacro-amorosa, faz-se presente, também, certo decadentismo francês, de tons acinzentados e melancólicos; o simbolismo, de imagens reminiscentes e etéreas; que se fundem para revelar a potência erótico-sagrada do eu-poemático em seu percurso. Essa fusão de linguagens, por assim dizer, impulsiona a tônica misteriosa do poema, já que nele reverberam símbolos próprios da mística cristã, como o do jardim, que, de acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1986), está associado à fecundação e à potência dos desejos eróticos.

Vimos, até então, alguns aspectos importantes da poética de Guilherme de Almeida. Inicialmente, tentou-se delimitar o modernismo dentro do palco extenso da modernidade e da modernização, o que possibilitou o surgimento de várias estéticas, grupos, formas e rupturas. Ao mesmo tempo, tentou-se destacar o modo como o artista brasileiro dialoga com um primeiro modernismo, o hispano-americano inaugurado em finais do séc. XIX, por Rubén Darío e José Martí, e que mantém estreitas associações com culturas diversas, especialmente com a francesa. Ademais, nesse movimento, apregoou-se a necessidade de uma produção literária hispano-americana autônoma, revelando uma consciência inicial de liberdade e de autonomia estética. Dentro ainda desse contexto, dissertou-se sobre a sua relação com a tradição literária não apenas a ocidental, mas também a japonesa e outras – a exemplo dos haikais por ele produzidos e traduzidos – o que permitiu a configuração de uma poética estruturalmente vária, conforme assinala Queiroz (2003), que conviveu, ao mesmo tempo, com a poética clássica, romântica e moderna.

2 O MODERNISMO VANGUARDISTA DE GUILHERME DE ALMEIDA

2.1 A compreensão e a divulgação da Semana

Neste capítulo, iremos desenvolver a atuação de Guilherme de Almeida junto aos modernistas de 1922, sendo ele também um dos integrantes operacionais da Semana de Arte Moderna. Apesar da sua vinculação às tradições – o que nos parece possuir relação com o seu ofício de tradutor – o poeta foi articulador e defensor da nova estética.

Em um de seus escritos inéditos, intitulado “A revelação do Brasil pela poesia moderna”, de 1925, Almeida afirma haver um movimento inicial, literário, que segue a ordem natural de uma articulação universal, mas que se difere desta pela impulsão nacionalista, pelo sentimento de brasilidade:

Movimento de poetas moços, movimento moço: é dizer – estabonado, desrespeitoso, atrevido; mas sempre nobre, vigoroso, atlético, saudável. Movimento que seria idêntico ao movimento universal que ora impulsiona todas as literaturas de todo mundo atual, se não tivesse um derivante, lindo, belíssimo desvio que os afasta da diretriz comum: o nacionalismo. E esse movimento é hoje imperativo categórico. Anda a gente nova do Brasil de hoje – como nunca ninguém ainda sentiu – que é brasileira. E o artista põe a sua arte a serviço desse sentimento. (ALMEIDA, p. 2, 1925, CEDAE).

O modernismo brasileiro nasceu, como se sabe, a partir da necessidade de um regaste do nacional, do novo, que visava ao aprofundamento em um Brasil ainda por se conhecer, especialmente por meio da antropofagia – como afirma Raul Bopp, em *Vida e morte da antropofagia* (1977) – das inovações técnicas, da negação ao parnasianismo, ao romantismo e ao realismo-naturalismo. Guilherme de Almeida, nesse contexto, afirmava que a Semana de Arte moderna propôs um marco divisório entre o passado e o presente, fundando uma poética que objetivava a *síntese*:

Nestas três sílabas gregas, resumem-se todos os esforços, todas as tendências, todas as preocupações, todas as energias da atualidade. Síntese. Gravitamos em torno dela, como um sistema planetário gravita em torno do sol. De tudo o que é da vida atual – comércio, indústria, lavoura, ciência, arte – a síntese é a lei. Síntese quer dizer: rapidez, essência. O máximo no mínimo. Um automóvel procura reduzir ao mínimo as distâncias e o volume do motor de explosão: um transatlântico concretiza no seu bojo rápido e confortável toda

uma cidade cômoda (...). Eu convido um senhor apressadíssimo para sair comigo para trocarmos ideias. Esse senhor diz que não pode, que não tem tempo a perder, que a Bolsa fecha às três horas, que... Mas a trepidação de um motor e grito de urso de um *klaxon* argumentam por mim e vencem. (...). Acabou o devagar. Agora é o depressa. (ALMEIDA, p. 13-16, 1925, CEDAE).

Este é talvez o termo que melhor definiu a nova estética, segundo Guilherme de Almeida: síntese. E esta se modula nos gestos, nas leituras, nos acontecimentos, nas ações do homem moderno, no barulho de um *klaxon* – termo que, inclusive, nomeou a primeira revista do modernismo brasileiro, publicada em nove volumes, entre maio de 1922 e janeiro de 1923. O projeto gráfico da capa da revista é de Almeida, conforme consta em Mário da Silva Brito⁴¹, apesar de haver dúvidas quanto à sua autenticidade. Sérgio Buarque de Holanda afirmava que o artifício gráfico empregado pelo nosso poeta teria sido baseado em Fernand Léger, quando este produziu *La fin du monde filmée par l'ange Notre Dame*, de Blaise Cendrars.⁴²

Guilherme de Almeida, por outro lado, afirma que a capa foi criada quando ele visitou a Tipografia Paulista, juntamente com Couto, Tácito (seu irmão), Aranha e Rubens, nomes associados ao modernismo de primeira-fase:

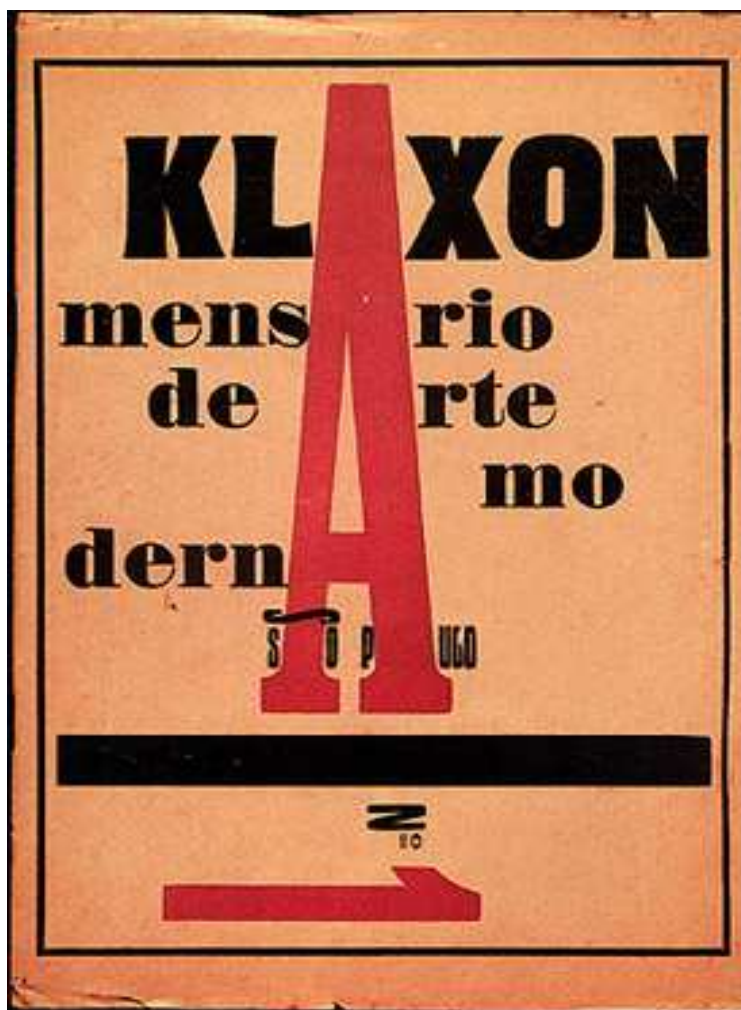
A capa não foi esboçada por mim ante um livro de Léger. Nada disso. Couto, Tácito, Aranha, Rubens e eu fomos à *Tipografia Paulista*, e aí foi que compus tipograficamente [...] o 'enigma pitoresco'. Retirei eu mesmo do caixotim das maiúsculas de madeira o que me pareceu melhor: um A imenso, igual àquele que estava ali, num cartaz, na parede: o 'A' da ópera *Aída*, que ia ser cantada no Municipal. E no componedor, sobre esse 'asão', apliquei todos os dizeres da capa, até mesmo o til de São Paulo. (MORAES, p. 65, 2001).

Fato é que o grafismo dessa revista causou impacto nos meios literários, por incorporar a letra A em dimensões gráficas amplas, o que seria mantido em todos os nove números da revista. Além de ter criado a capa, Guilherme de Almeida formava o grupo *Klaxon*, em parceria com Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tácito de Almeida, Couto de Barros, Yan de Almeida Prado, Luís Aranha e Sérgio Milliet,

⁴¹ "O alegre combate de *Klaxon*", de Mário da Silva Brito, publicado como prefácio à edição *fac-símile* da Revista modernista.

⁴² Nota às *Correspondências entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. (Org). Marcos Antonio de Moraes (2001).

publicando seus poemas e crônicas em sete números da Revista (exceto na de número dois e na de quatro). Frederico Ozanam – biógrafo e pesquisador de Guilherme de Almeida – pontua que a atuação modernista do poeta foi bastante intensa na redação da *Klaxon*, redigida potencialmente na casa da família Almeida, na então Fausto Ferraz, ou no escritório de Tácito de Almeida, no centro de São Paulo (OZANAM, 1982).



Capa da Revista *Klaxon* - projeto gráfico de Guilherme de Almeida, com a letra A ampliada para efeitos gráfico-visuais

O envolvimento do poeta no movimento não se restringia apenas à organização, mas à criação de ensaios, artigos e poemas que esboçavam as ideias defendidas pelos artistas do momento. Guilherme de Almeida definia o moderno e modernismo como um estado de espírito; ser moderno “era ser do momento”, era mover-se em direção ao efêmero, às mudanças:

(...) que impõem novos conceitos. O modernismo descobriu que a beleza é anterior à forma. O mármore derretido, chispando no inferno moderno de uma usina é belo, mesmo antes de entrar na forma para gerar estátua. (...). O pensamento moderno despiu a beleza de uma porção de lantejoulas inúteis – convenções, preconceitos, etc. (ALMEIDA, p. 25, 1925, CEDAE).

O modernismo, para o poeta, estava associado à construção de outro conceito de beleza – mais cotidiano e experimental – como se verá em *Natalika*, obra lítero-teórica, publicada em 1926; e em *Narciso – a flor que foi um homem*, de 1925, o que abre caminho para o desenvolvimento de um novo percurso estético, questionador dos padrões, das formas, do cotidiano e da imitação da natureza. Nesse ponto, o escritor brasileiro se aproximará, inclusive, das vanguardas latino-americanas, principalmente do chileno Vicente Huidobro e de sua teoria *creacionista*, cujo objetivo era também libertar os signos linguísticos, fazendo com que adquirissem poder exatamente por refletir o sentimento estético e não pelo objeto, *per se*, a que alude em sua materialidade.⁴³

Em entrevista publicada no Jornal do Comércio, em 1925, o poeta afirma que os modernistas são chamados ainda de futuristas, referindo-se às declarações de Oswald de Andrade sobre *Canções Gregas* (1921) e sobre a poesia de Mário de Andrade, o que será contestado inúmeras vezes por Mário. Guilherme de Almeida, logo, considera que:

(...) Chamam-nos ainda de futuristas. Um equívoco que não vale mais a pena tentar desmanchar. Para quê? A palavra é mesmo engraçada; agradou mesmo a todo mundo; já pegou mesmo. Que remédio? Futuristas? Seja! Mas eu quero que acreditem, que acreditem de verdade numa coisa que eu vou confessar aqui com a maior sinceridade: não somos “arrivistas”, não somos “pavernos”; não somos *nouveaux-riches*; não surgimos do nada, não aparecemos. Não. O que se deu foi apenas um fenômeno peculiar a tudo quanto é vivo: evolução. Evoluímos. Chegamos a fazer o que

⁴³ As semelhanças entre *Natalika* (1924) e os ensaios “Creacionismo” (1916) e “La creación pura” (1916), de Huidobro, mostram-se intensas em várias passagens da primeira obra, na divisão conceitual das artes, na periodização, na instância da autonomia estética: arte reprodutiva, arte de harmonia e arte criativa. (HUIDOBRO, 2009, p. 12). O poeta chileno considera, assim como está presente em Guilherme de Almeida, que cada uma dessas etapas historiográficas se vincula a um momento da arte, sintetizadas em, respectivamente, predomínio da inteligência sobre a sensibilidade, harmonia entre a sensibilidade e a inteligência, predomínio da sensibilidade sobre a inteligência. Um estudo aprofundado dessas semelhanças está sendo traçado por mim, em trabalho que será publicado e apresentado em momento posterior.

estamos fazendo por um caminho natural, com rastros, pegadas marcadas atrás de nós. Afirmo isto. Nós todos temos, condenados ao ineditismo, livros, muitos livros de versos antigos, burilados, bem medidos, bem rimados, bem feitiños (iguazinhos aos das antologias). Livros que, com certeza, agradariam ao público e seriam até rendosos se os publicássemos. (ALMEIDA, 1925, CEDAE).

O futurismo italiano surge em 1909, com o primeiro *Manifesto Futurista*, de F. T. Marinetti, publicado no jornal francês *Le Figaro*, em 20 de fevereiro de 1909 (MENDONÇA TELLES, 2005). Por meio de uma dicção agressiva e incendiária, Marinetti impulsionava a destruição do passado, a valorização extrema do progresso, o desprezo aos museus, às bibliotecas, e a potência das guerras.

Muitos escritores, entre eles Mário de Andrade, consideram o futurismo italiano exagerado, agressivo, mas acabam por aceitar a designação, em certo sentido, já que esse movimento propunha a ruptura estética com o passado, fazendo avançar a rapidez do progresso. A despeito da tentativa de ruptura com o passado, esta, ao menos no caso de muitos escritores brasileiros, será apenas formal. Como propõe Mário da Silva Brito:

Brecheret, Vicente do Rêgo Monteiro, Di Cavalcanti, Anita Malfatti e John Graz, unidos pela crítica do seu tempo, sob a denominação – depreciativa – de futuristas, estarão, mais tarde, no saguão do Teatro Municipal, como representantes, entre outros, das artes plásticas na Semana de Arte Moderna. Mas, não é a toa que a crítica conservadora reúne esses artistas no bloco dos futuristas. Se nem sempre acertavam na aplicação indiscriminada do rótulo, não erram em agrupá-los, pois realmente se aproximam uns dos outros, por se distanciarem da arte acadêmica de então. A palavra futurista não implica, necessariamente, a ideia de que sejam seguidores da estética italiana. Quer dizer, simplesmente, que não são reconhecidos como cultores da arte apoiada nos padrões estéticos aceitos pacificamente. E nem querem, mesmo, que isto lhesaconteça (...) (SILVA BRITO, p. 164-65, 1971).

Como se pode observar em Silva Brito, o futurismo de São Paulo – assim denominado, inicialmente, a Semana de 22 – foi consagrado, nos jornais, como a batalha contra os passadistas, conforme propõe ainda o artigo de Menotti del Picchia (sob pseudônimo de Hélios), “Futurismo no Municipal”, publicado em 12 de fevereiro de 1922, no *Correio Paulistano*⁴⁴. Guilherme de Almeida, no entanto, “aristocrata

⁴⁴ Em *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. Maria Eugênia Boaventura (Org.). EdUSP, 2008.

maravilhoso. Admirador de Oscar Wilde. Autor de *Canções Gregas*. Seria desprezado pelo futurismo” (ANDRADE, Mário, p. 41, 2008)⁴⁵. E esse desprezo se dava, principalmente, pela ingerência da tradição literária.

Apesar das negações a que constantemente se submeteu o poeta, Almeida debatia o modernismo brasileiro, redefinindo noções, revelando-o em entrevista e em conferências pelo Brasil – estas ocorreram, quase todas, no ano 1925 – e buscavam especificar a ocorrência do movimento em São Paulo e a sua subsequente difusão. Em “São Paulo e o espírito moderno”, outra conferência ainda inédita do poeta, de 1925, ele disserta sobre o modernismo brasileiro, perpassando a formação histórica de São Paulo⁴⁶. Assim, considera:

O que foi a Semana de Arte Moderna, ninguém ignora. No teatro Municipal, entre os labores barrocos do saguão, esdruxulamente, paradoxalmente estatelavam-se uma exposição de quadros e de esculturas; e, lá dentro, sob a utilíssima, sob a vaia consagradora, um grupo de rapazes dizendo versos e fazendo música... (...) De quem a ideia desse movimento? De todos e de ninguém. Uma ideia espontânea, natural. A Semana veio por si mesma, porque veio, porque deveria vir, ou antes, não veio: manifestou-se, exteriorizou-se, aconteceu. Nós, os mocinhos de 1922, não tínhamos consciência do que então tentávamos, como agora não temos consciência do que estamos realizando. Nem os nossos contemporâneos a tem. Os homens precisam de distância para ver: são espectadores que se deslumbram com cenários (...). A Semana de Arte Moderna plantou na nossa vida artística um marco entre o passado e a atualidade. A Semana de Arte Moderna foi único acontecimento intelectual que conseguiu tirar da sua descuidada e superior indiferença o espírito mercantil da nossa grande cidade. A semana preocupou: e preocupar é tudo. (ALMEIDA, pp.15-16, 1925, CEDAE).

A Semana, para Guilherme de Almeida, propôs um processo de certa inovação nas artes, ainda que esta já estivesse se formando, naturalmente ou por necessidade, na cultura brasileira. O modernismo, pois, criou um cenário, juntamente com os manifestos e publicações, que aclimatou as mudanças, tornando-se referência estética no que tange à formação da literatura e da cultura brasileira. Nessa mesma conferência, o poeta campinense considera que, por meio da Semana, começou-se a se pensar o que é ser brasileiro e atual.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ ALMEIDA, Inédito, 1925, CEDAE.

O que se avigora no discurso de Almeida é o senso de transmutação provocado pelo espírito moderno, ou seja, a necessidade de atualizar as artes, uma vez que o velho, o antigo, por mais que permaneça como consciência histórica, declina-se em sua forma e, com isso, perde em vigor, instalando-se em outro tempo, em outro espaço:

Queríamos uma arte atual, uma arte do nosso tempo, da nossa gente e da nossa terra, uma arte sincera, que não ouvisse mais rouxinóis impossíveis cantando nos nossos jequitibás, nem colhesse boninas primaveris no nosso abril nevoento, nem sentisse frios de neve branca dos nossos natais escaldantes (...). O nosso movimento foi estouvado, irrefletido mesmo, porque foi um movimento de moços: teve todos os exageros, todos os atrevimentos, todas as audácias. Naturalmente, irritamos. Não queríamos destruir: queríamos reconstruir; não queríamos jogar fora: queríamos aproveitar. “Klaxon”, a nossa revistazinha que sucedeu a Semana de Arte Moderna e que morreu de tanto rir, explicou isso nitidamente em seu cartaz: – Não pretendemos derribar nenhum Campanile de nenhuma Veneza; mas se esse Campanile, de podre e de velho, ruir por si mesmo, não seremos nós que o reconstituiremos; não: aproveitaremos o terreno para nele edificarmos um sólido, higiênico arranha céu de cimento armado (...). (ALMEIDA, p.17-19, 1925, CEDAE).

O escritor, entretanto, em seu “Discurso para a Academia Brasileira de Letras”, em 1930, defende a liberdade poética, entendida como a necessidade de o artista se vincular, segundo a própria vontade, a outros movimentos estéticos, ou a nenhum deles, inclusive à própria tradição clássica:

Todos estes têm o direito de desejá-la, de querê-la para si. Todos, indistintamente: os que se dizem ou são julgados antigos ou os que se dizem modernos. Todos, indiferentemente, desde que sejam poetas, de verdade. Porque não se compreende poesia verdade – como não se compreende nenhuma arte – sem liberdade. Liberdade total. Liberdade de quem não tem e de quem não pode ter escolas, isto é, prisões, outras que não sejam a sua própria vontade. (ALMEIDA, 1930, p. 4, CEDAE).

Almeida cita ainda poetas parnasianos e românticos – especialmente Olavo Bilac e Gonçalves Dias – destacando a relevância destes para a formação da poesia brasileira. A liberdade, para ele, está na leitura, na escrita, nos processos criativos, nas escolhas estéticas e, principalmente, na capacidade de fazer poesia, de ser poeta e de experimentar formas, independente do ritmo que se deseja seguir. Porém, esse mesmo poeta está consciente de sua imersão na estética modernista,

como se nota nas formas verbais empregadas por ele, na 1ª pessoa do plural: “queríamos uma arte atual”.

Para Alfredo Bosi (1974), a Semana de 22 representou, ao mesmo tempo, o encontro de tendências modernas que se firmavam em São Paulo e no Rio de Janeiro, desde a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), possibilitando a formação e a consolidação de grupos e publicação de livros, revistas e manifestos, associados à nova realidade sócio-cultural vista pelos artistas. Sobre Guilherme de Almeida, porém, o crítico afirma ter sido ele um escritor moderno passageiro, uma vez que os seus livros posteriores retomaram antigos percursos, como os parnasos-decadentes e simbolistas, que se estruturavam em *cancioneiros*; ou “*nos estilos mortos dos trovadores*” e na lírica renascentista de Camões (BOSI, p. 375, 1974). Manuel Bandeira (2009), por sua vez, considera que o nosso poeta é o maior artista do verso em língua portuguesa:

(...) Realmente, ele brinca com todos os recursos de técnica, inventa a cada passo novas combinações surpreendentes, faz o que quer, faz positivamente o que quer. O pobre do poetinha comum precisa das dez sílabas bem medidas para dar o ritmo decassílabo: Guilherme, não, arranja a mesma coisa com onze sílabas ou nove. *Raça*, por exemplo, é um prodígio de virtuosidade. A célula rítmica de todo o poema é o pentassílabo. (BANDEIRA, Manuel, p. 131, 2006).

Já Roger Bastide afirma que “entre o momento do cantor do amor e do poeta da revolução modernista, há, em torno de 1922, um *intermezzo* grego. Musicalmente definido, é, entre o piano e os instrumentos de percussão indígena e africana, o momento da frauta rústica (BASTIDE, Roger, p.85, 1997). Bastide, apesar de sua análise atenta ao sociológico, comenta elementos importantes da diversidade poética de Guilherme de Almeida, referindo-se às *Canções Gregas*, de 1921, que mesclam um motivo clássico à liberdade vérsica. Para Carlos Vogt, em posfácio à *Margem* (2010), Guilherme de Almeida está nas bordas que desenham a São José do Rio Pardo de Euclides da Cunha⁴⁷; porém, ele navega pela ponte e transita por várias margens, ao mesmo tempo:

⁴⁷ Vogt se refere ao ensaio de Guilherme de Almeida sobre *Os Sertões* – “A poesia de *Os sertões*”, publicado no *Diário de São Paulo*, cedido a ele pela Casa Guilherme de Almeida. Nesse texto, Guilherme propõe uma bela análise poética do romance euclidiano, afirmando que: “(...) Toda a verdadeira poesia, de quaisquer escolas e credos, em todas as suas muitas modalidades e com todos os seus muitíssimos fatores, está nitidamente fixada n’*Os sertões* que, já de si, são uma epopéia.

(...) contra e a favor das águas, na direção em que o tempo escorre e no sentido do que ocorreu no tempo: na terceira margem, a do presente como tensão de forças de histórias já contadas e como história de fatos e de acontecimentos ausentes. O quadro é impressionista, a cena é clássica, romântica, moderna, modernista, pós-moderna, moderníssima (VOGT, Carlos, p. 65, 2010).

Por se tratar aqui de um poeta diverso, ou de uma poética da diversidade, é pertinente afirmar que o poeta se insere, poética e discursivamente, nessa abordagem do modernismo de 1922, apesar de estar à margem do próprio movimento, ao menos para a crítica literária contemporânea. Não se pode deixar de mencionar que, mesmo dentro da hegemonia do modernismo paulista, houve uma supressão de escritores por parte da crítica literária e por parte dos próprios artistas do período. Guilherme de Almeida, ao mesmo tempo em que publica seus textos nas revistas *Klaxon* e *Estética*, por exemplo, será criticado por outros pensadores (Sérgio Buarque de Holanda e mesmo Mário de Andrade), por causa do seu viés classicista.

Não só como articulador do movimento atuou Guilherme de Almeida, mas, especialmente como poeta, que refletiu sobre as inovações estéticas, sobre a linguagem, buscando um modo de sistematizar a sua própria produção. É fato que, a partir da Semana de Arte Moderna e dos movimentos literários a ela associados – antropofagia, Pau-Brasil, verde-amarelismo, dentro outros – fundou-se uma nova dimensão artística no Brasil, que deixou, como legado, uma linguagem crítica, reflexiva, paródica; uma liberdade no modo de ser e de se expressar metricamente. Se pensarmos ainda que todas essas mudanças ocorreram, essencialmente, de 1922 a 1930, é também, nesse período, que Guilherme de Almeida irá experimentar, divulgar e aderir à nova linguagem. Vejamos, pois, como essa abordagem do modernismo está presente, de forma variada, em seus ensaios e em sua poesia.

Versos regulares de todos os matizes; todos os gêneros poéticos: o heróico, o lírico, o descritivo, o bucólico, o satírico, o epigramático; não importa que filigranas da ourivesaria poética, desde o capricho da onomatopéia simplesmente auditiva, ou os rebuscados arabescos das aliterações, até os mais sutis desenhos do ritmo e da idéia e os mais inéditos achados da “imagerie” – versos, puros versos, poesia, pura poesia, é o que sempre salta, vivo, das páginas vívidas d’*Os sertões*. E isso, sem necessidade de acuradas pesquisas: mas a olhos vistos, à mais rudimentar observação. ”**Revista Brasileira**, março de 2002. Acesso em 15 de fevereiro de 2015.

2.2 Os ensaios: entre a crítica e a prática

Guilherme de Almeida, além de ter sido poeta, atuou também como ensaísta, publicando, em 1924, *Natalika* (1924), texto em que ensaia sobre a natureza autônoma da obra de arte. Em 1926, vem a público *Ritmo, elemento de expressão* (1926) e *Do sentimento nacionalista na poesia brasileira*, textos com os quais o poeta irá concorrer ao cargo de professor de Literatura de São Paulo, dissertando, respectivamente, sobre o ritmo na poesia brasileira, com foco no verso livre modernista; e no sentimento nacional que se configurou desde a chegada dos portugueses à terra brasileira. Nessa seara ensaística, Guilherme de Almeida, muitas vezes, mostrou-se menos elaborativo – no sentido analítico do termo, de propor um estudo rigoroso, atento aos conceitos e às práticas poéticas – pois seus estudos se compõem de divagações sugestivas, que ora se articulam ao seu modo de operar o poético ora se afastam dele, paradoxalmente. Apesar dessa dimensão subjetiva de suas análises – como se verá – acreditamos ser importante trazer a baila tais textos, por se configurarem como parte da dimensão modernista e cambiante de Guilherme de Almeida. Com todos os seus equívocos enunciativos, esses ensaios apontam para o pensamento teórico em voga no momento, a exemplo da autonomia da arte discutida pelos vanguardistas europeus e brasileiros e pelos primeiros modernistas; do verso livre e da questão nacionalista acima.

2.2.1 Natureza e autonomia da arte: uma leitura de *Natalika*

Um dos fundamentos teóricos do movimento modernista brasileiro, de 1922, está relacionado ao modo como os escritores e artistas passaram a lidar com a natureza, com a realidade, em sentido estrito. Dispostos a romperem, definitivamente, com o paradigma realista-naturalista e parnasiano, que prevaleceu até os anos iniciais do século XX, Mário Andrade, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Graça Aranha – para citar apenas alguns expoentes literários – não só articularam um novo modo de operar os signos artísticos, como também teorizaram sobre ele, com o auxílio das discussões propostas pelas vanguardas, conforme aponta Mário da Silva Brito (1959).

É nesse contexto que a natureza – como objeto filosófico, teórico e estético – ganha outra visibilidade e deixa de ser apenas realidade exterior para se tornar *expressão* do artista. O expressionismo alemão – que tem início em 1910 – tornou-se, desta maneira, o movimento de vanguarda que perpassaria quase todos os outros movimentos, imerso na ideia de que a arte é a expressão sentida pela visão e potencializada pelo eu, em sua manifestação quase subconsciente do universo. Para Kassimir Edschmid (1918), o artista expressionista torna-se visão intuída no ato da percepção:

(...) o universo total do artista expressionista torna-se visão. Ele não vê, mas percebe. Ele não descreve, acumula vivências. Ele não reproduz, ele estrutura. Ele não colhe, ele procura. Agora não existe mais a cadeia de fatos: fábricas, casas, doenças, prostitutas, gritaria e fome. Agora existe a visão disso. Os fatos tem significado somente até o ponto em que a mão do artista o atravessa para agarrar o que se encontra além deles. Esse tipo de expressão não é alemão nem francês. Ele é supre nacional. Ele não é somente assunto da arte. É exigência do espírito. Não é um programa de estilo. É uma exigência da alma. Uma coisa da humanidade. (EDSCHMID, p.111, 1918).

A vanguarda expressionista, por assim dizer, abre espaço para o questionamento das formas, das cores, das relações humanas, a partir da visão como percepção, sendo mais um caminho para a abstração e, principalmente, para a deformidade que interessou tanto aos modernistas. Por meio dessa abstração, a percepção do artista, no que tange à natureza, modificou o estatuto da obra de arte, permitindo-lhe a ruptura com o modelo representacional. A esse respeito, Graça Aranha, em sua famosa conferência “O Espírito Moderno”, de 1924, considera que:

(...) A arte não é um canto da natureza, visto através de um temperamento, como a paisagem não é um estado da alma. Todas essas fórmulas subjetivas fizeram o seu tempo. São incompreensíveis hoje. A essência da arte está nas emoções provocadas pelos sentimentos vagos, que nos vem dos contatos sensíveis com o Universo e que se exprimem nas cores, nas linhas, nos sons, nas palavras. (...) Que é a natureza? Não é a matéria universal. Ela está na matéria, na energia, porque nada existe fora desta, e realiza-se perpetuamente na profunda inconsciência, independente do espírito humano. No sentido artístico, a Natureza é tudo o que se apresenta aos nossos sentidos como exterior a nós. (...) A imitação no princípio, a libertação no fim. (...) Assim, será a obra de arte, que é cultura liberta da imitação da natureza para dar-lhe forma artística, forma espiritual, peculiar, como um organismo

vivo. Esta independência da natureza e da arte é uma das maiores conquistas do **objetivismo dinâmico**. (ARANHA, 1992, p. 317).

Graça Aranha, como diplomata em viagem, esteve envolto nas principais discussões estéticas das vanguardas. Contudo, o escritor brasileiro parece buscar um percurso novo para as suas indagações, fundado no que ele denomina de *objetivismo dinâmico*. Essa noção visava criar uma oposição ao subjetivismo romântico, para o qual, na natureza, encontrava-se a expressão máxima do artista, mesmo que, neste, já houvesse certa ruptura com o modelo clássico.

Em Graça Aranha, por outro lado, aponta-se para o *objetivismo dinâmico*, que significa observação analítica e sensibilidade estética, afastando-se a “intromissão exagerada do indivíduo” (2014), de acordo com Renato Almeida, ao analisar o ensaio de Aranha, no primeiro número da Revista *Estética* (1924). Deve-se frisar que esse espírito objetivo não anula a subjetividade, a sensibilidade em arte, mas sim propõe uma nova via, mais centrada na distorção do objeto – deformado esteticamente – e não no indivíduo. Logo, o poeta também se torna visão, nesse sentido, cabendo a ele redefinir as condições para a execução de sua arte.

Ao lado disso, uma das críticas realizadas pelas vanguardas européias e pelo modernismo brasileiro diz respeito ao modelo estético da *mímesis* como subordinada à realidade, o que marcou quase todos os estilos até o fim do século XIX. Ao menos na situação da produção modernista brasileira, buscou-se a autonomia da obra de arte, a independência do objeto artístico em relação às formas produzidas pela natureza, como se verá a seguir em *Natalika*, uma das obras críticas do poeta Guilherme de Almeida

Nesta obra, narra-se a história da personagem mítica Natalika – filha de um rajá – que morreu de amor porque não pode ser do “homem moreno de olhos líricos”. Segundo o nosso poeta, essa história foi-lhe ensinada por Lafcadio Hearn, escritor de contos de fada, também conhecido por Koizumi Yakumo, após adquirir cidadania japonesa. A personagem, depois ter a sua relação amorosa impedida, comete suicídio, sendo, para ela, construída uma estátua de mármore eterna.

Natalika era a filha de um rajá e a amada de um príncipe. A sua lenda conta que ela matou-se porque não pôde ser desse homem moreno de olhos líricos, que tinha um turbante de pérolas e era feroz e lindo como um tigre. Ele achou a vida INÚTIL sem NATALIKA e não quis mais o trono ao qual sonhara elevar a virgem nas asas quentes de um beijo. E ficou à margem do mundo: e fez-se um santo mendigo do Templo de Tirouvicaray. Quando sentiu que devia partir para a cidade branca de cristal, onde impera Yama, o Senhor da Morte, o Marajá dos Reinos Desaparecidos, o príncipe mendicante convocou os talhadores de pedra de seu país e mandou formar a estátua preta que esmaga rosas. Depois, cavou uma sepultura e pediu que pusessem de pé, sobre o seu coração, quando ele partisse, a figura de pedra que sacrificava flores, como NATALIKA sacrificara a sua mocidade límpida. (ALMEIDA, p. 42, 1993).

A despeito de propor uma imersão na estética modernista de 1922, entrevê-se, por outro lado, valores estéticos do primeiro modernismo hispano-americano, tendo em vista a instância mítico-imaginária, o espaço exótico e o amor não encarnado, construções próprias do contexto finissecular. A partir do mito, porém, cria-se a escultura de mármore – a arte – que materializa o artifício do escultor. Nesse ritmo, Almeida defende a tese de que a arte é superior à natureza, uma vez que esta é perene, superficial, inconfessável. Através de oito afirmativas – como em um tratado filosófico – o poeta discorre brevemente sobre a história da arte e sobre a estética, evidenciado o processo crítico de autonomia da arte no que tange à natureza. Temos, assim:

Primeira afirmação: tudo passa na natureza; tudo fica na arte. A natureza é provisória; a arte é definitiva. Porque a natureza conhece o tempo que a arte não conhece. **Segunda afirmação:** uma coisa só possui razão de ser enquanto carrega uma intenção de beleza. A natureza não tem boas intenções. **Terceira afirmação:** se a natureza fosse bela, a arte não teria razão de ser. **Quarta afirmação:** é só a arte que dá valor às coisas. A natureza não vale nada. **Quinta afirmação:** a natureza é inconfessável. **Sexta afirmação:** ninguém deve acreditar na natureza. Ela está fora de moda, porque não tem elegância, nem conforto, nem estilo. **Sétima afirmação:** em arte, como em tudo, o único artifício imperdoável é a naturalidade. **Oitava afirmação:** no princípio, arte e a natureza era a mesma; depois, a arte foi a cópia da natureza, depois a interpretação, depois o aperfeiçoamento e, agora, é a negação. (ALMEIDA, p. 35-36, 1993).

Na primeira consideração, Almeida afirma ter existido uma princesa e um príncipe natural, inseridos, ambos, em uma narrativa de amor supostamente real, que não pôde se concretizar. Houve ainda um suicídio natural da personagem feminina, também uma pedra real e um escultor natural. As naturalidades todas se foram e

permaneceu uma criatura artificial – a escultura de mármore preto criada pelo artista-escultor, nomeada Natalika, a pedido do seu príncipe.

Para provar a sua tese, o poeta afirma que a arte não conhece o tempo, em sentido relativo, mas a natureza sim, já que tudo o que existe nela é provisório, passageiro e fugaz. O jogo entre imaginário e realidade é, como se entrevê, uma das tônicas, pois o crítico – sujeito real e, ao mesmo tempo, narrador – recria a personagem Natalika, baseada na mitologia hindu:

Este nome tem perfume longo, duradouro. É um perfume que atravessou muitos séculos e que vem de muito longe: vem das ruínas do Tirouvicaray, que são onde foi o país de Golconda. Aí, o sábio branco, que veio das terras de cinza onde o sol se paga como um carvão, e que tinha olhos imprudentes, descobriu a estatueta de uma virgem, toda de mármore preto e toda maravilhosamente esculpida. O seu corpo era fino e era liso e era nu, como é o corpo das mulheres de Krishna; e o seu rosto era puro, e o seu gesto era suave como é o gesto das baiadeiras de Armanagar, a cidade eterna, onde Indra, de barbas azuis, entronado no seu elefante de três trombas, assiste à dança volante das Apsáras celestes. (ALMEIDA, p. 41, 1993).

A narrativa, inicialmente, incorpora procedimentos formais das narrativas míticas, como a linguagem cognominada para descrever seres mitológicos, como a dança volante das Apsáras celestes – espíritos femininos das nuvens e das águas, pertencentes à mitologia hindu e budista, essencialmente orientalista. A finalidade, desse modo, é criar uma personagem alegórica, que simbolize a arte modernista, que se opõe, pela negação, à natureza. A estrutura adquire caráter fragmentário, tendo em vista que a prosa modernista de *Natalika* conta uma história, ao mesmo tempo em que defende uma teoria. A linguagem, por outro lado, possui coerência com a estrutura formada: no mito, por exemplo, mais clássica; na crítica, no entanto, tende ao cotidiano modernista.

Na segunda afirmação, o poeta propõe que a natureza é infiel à arte, posto que, quando há declínio de qualidade material, deteriora-se a composição do objeto estético, destituindo-lhe a beleza. Para o nosso poeta, a natureza oferece apenas um material insignificante, “de péssima qualidade”, sendo o artista aquele que impulsiona, maneja a matéria e a transforma em arte:

E nem é a expressão que dá realidade ao belo, como não é a lágrima que dá realidade à dor. Pelo contrário: a dor, em si, é bela; a lágrima é antiestética porque desmancha a maquiagem. O Belo existe de *per si*, fora de tudo, acima de todos, abstratamente. (ALMEIDA, p. 48, 1993).

A teoria de Guilherme de Almeida considera o belo a partir do que se cria abstratamente e, por isso, prescinde da matéria real; a natureza, por outro lado, é concretude. Nessa via, arte e natureza não são semelhantes, conforme supunha Aristóteles, e sim instâncias independentes e autônomas, que se colocam em atrito.

A terceira afirmação, por sua vez, associa-se à segunda, vinculando a arte à manifestação do belo estético. O poeta menciona o artifício da pirotecnia como uma das mais completas expressões de arte, já que ele prescinde do natural:

(...) O pirotécnico é o mais completo dos artistas; e um fogo de artifício é a mais completa das obras de arte. Não há quem contrarie, quem negue mais a natureza do que esse homem que não precisa do sol, nem das estrelas, nem da lua, nem do ar, nem da terra, nem da água, nem do fogo – digo e repito: nem do fogo –; que não precisa de nenhum dos quatro elementos da natureza para fazer um universo novo. O fogo, o único elemento que lhe parece indispensável, já não é o fogo: o artista joga com ele à vontade; dá-lhe a cor, o movimento, a forma, a intensidade, a beleza, enfim, que lhe apraz dar e que o fogo natural nunca teve, nunca terá. Não, decididamente a natureza não é bela. No entanto... NATALIKA! Se a natureza fosse bela, tu não terias razão de ser, pois o teu príncipe, muito comodamente, em vez de mandar esculpir-te, mandaria mumificar-te. (ALMEIDA, p. 54, 1993).

Nesse contexto, faz-se importante destacar a distinção que faz o poeta entre arte e artifício. O artista utiliza do artifício – do método para produzir um efeito – e é o manuseio desse mesmo método que gera o objeto estético, a arte; logo, o modo como se opera o artifício é o que possibilita a realização do efeito estético. Já a natureza é objeto durável no tempo e no espaço, possuindo, por essa razão, pequeno valor simbólico. Por consequência, em sua quarta, quinta e sexta afirmativas, além de comparar o natural e o artificial, o poeta atribui valor à natureza e à arte, afirmando ser a primeira inconfessável, sem estilo e sem elegância.

Na sétima afirmativa, o poeta aprofunda a discussão estética, comparando o real ao artístico, por meio da imersão nos sentidos humanos, estes responsáveis por apreender o objeto e o elevar à categoria do belo:

Só o artifício pode satisfazer comodamente os cinco sentidos de um homem de boa companhia. I) A VISTA: não há ninguém no mundo capaz de provar que um homem nu, sentado, pensando na morte de Luiz XVI, seja mais belo do que o *Penseur*, de Rodin. II) O PALADAR: não há ninguém no mundo capaz de provar que uma fruta incômoda, que tem casca, sumos e ácidos, e que pode esconder no interior surpresas desagradáveis, seja mais gostosa do que um bombom *fondant* de Marquise de Sevigné ou um *cake* de Dauphin. III) O OUVIDO: não há ninguém no mundo capaz de provar que o estrondo perigoso de uma tempestade com ribombos ensurdecedores seja mais agradável de ouvir-se do que a Tempestade da Sinfonia Pastoral de Beethoven. IV) O OLFATO: não há ninguém no mundo capaz de provar que perfume perigoso de uma rosa, com bichinhos quase invisíveis que podem matar atletas, seja superior ao perfume de uma rosa ambreada por Guerlain. V) O TATO: não há ninguém no mundo capaz de provar que o contato de uma pedra suspeita e suja, ou de um momento de feno, ou de uma erva em que *latetanguis*, seja mais confortável do que uma poltrona de couro da Rússia, dessas que abraçam e sugam a vítima como um polvo bom, e fazem perder a noção da gravidade (...). (...) Foi quando pensei nisso que comecei a preferir as flores artificiais. As flores artificiais! Meu Deus! (ALMEIDA, p. 65-67, 1993).

A fruição se dá ocorre pela imersão atenta dos sentidos na apreciação da obra de arte. Como sugere Almeida, não há fruição na natureza, por isso, o artificial, em oposição ao natural, agrada mais, pois consegue alcançar a abstração sinestésica oriunda de flores artificiais, rememorando, conscientemente, Baudelaire, Verlaine e Rimbaud. Na sua sétima afirmação, deste modo, o poeta nega todas as formas de naturalidade.

Em síntese, na oitava afirmativa, Guilherme de Almeida descreve uma breve história da arte em associação à natureza, descrevendo etapas e modelos para cada tipologia citada. Nas idades primitivas, por exemplo, o grande artista era aquele que mais sabia olhar e o que menos sabia ver: a arte era, definitivamente, a natureza. Depois disso, o homem reproduzia modelo; sua arte era, pois, cópia da natureza. Em um terceiro momento, a natureza já não mais bastou, nesse contexto, inicia-se a imitação da natureza. Em um quarto momento, criou-se a arte oriental, que interpreta, e a arte grega, que aperfeiçoa a natureza; esta, no entanto, prolongou-se no tempo e no espaço, criou redes, mármores em Roma, flechas góticas na Idade

Média, volutas na Renascença, torres fidalgas em França. Na modernidade, enfim, a arte nega a natureza; esta, num processo de inversão, passa a imitar a arte:

Não há quem não esteja convencido INCOSCIENTEMENTE desta verdade. Um homem sério diz muito seriamente diante de uma paisagem que lhe agrada: “Que linda! Até parece um quadro!”. Um homem sério diz muito seriamente diante de uma rosa que ele acha belíssima: “Que beleza! Parece artificial”. Um homem sério diz muito seriamente à mulher que ele vê com más intenções: “Que perfeição! És a Vênus de Milo em carne e osso!”. Não resta dúvida: a natureza está ficando parecida com a arte. (ALMEIDA, p.80, 1993).

O estatuto de autonomia conferido à arte pelo poeta possibilita um jogo de inversão: satírico e paródico, evidentemente, conforme se nota na comparação que o escritor propõe entre o clássico e o cotidiano. Para Peter Bürger, em sua *Teoria de vanguarda* (2008), o pensamento kantiano em relação ao objeto e à percepção estética influenciou na questão da autonomia da arte e no projeto vanguardista, já que essa autonomia é vista a partir de diferentes perspectivas. No caso brasileiro, está vinculado à liberdade criacional do artista, que não quer se vincular a regras academicamente pré-estabelecidas e nem mesmo imitar a natureza circundante.

No entanto, faz-se relevante destacar, ao menos, três categorias da autonomia: a primeira, como experiência estética, pressupõe que o efeito estético esteja vinculado à intuição, pelo sujeito, de determinado objeto, vinculando-se à ideia de juízo, proposta por Immanuel Kant, em sua *Crítica do Juízo*, de 1790. Kant propõe que o juízo estético se afirma como algo *desinteressado*, deslocado da *práxis vital*, pois, quando se considera um objeto belo, parte-se da contemplação desse mesmo objeto, que satisfaz um desejo do sujeito, conforme as suas referências intuídas do mundo. A beleza, assim, não está no objeto, mas no olhar que o sujeito imprime sobre ele e que potencializa os sentidos. De acordo com Peter Bürger, para Kant:

O estético é declarado independente não só da esfera do sensível e do moral (o belo não é nem o agradável nem o bem moral), como também do teórico. A especificidade lógica do juízo de gosto consiste em pretender efetivamente a validade universal, “é claro que não *uma* universalidade lógica segundo conceitos”, porque, do contrário, a necessária aprovação universal poderia ser conseguida através de provas. Para Kant, portanto, a universalidade do juízo estético funda-se na concordância de uma representação com as condições subjetivas de uso da faculdade de julgar, válidas para qualquer pessoa – concretamente: na concordância de imaginação e entendimento. (BÜRGER, p. 86-87, 1998).

A categoria do belo, nesse caso, está associada à autonomia da percepção, possibilitado pelo contato formal, pela aparência superficial – dada pela observação, pela intuição dos objetos e pelo julgamento de juízo. Nessa situação, a natureza não é determinante, mas, como projeção, auxilia o indivíduo na sua intuição da realidade. Ao formar uma visão em torno do real, inevitavelmente, a imaginação, como produto da mente, interfere e redimensiona a percepção.

Por outro lado, a segunda categoria da autonomia está relacionada à liberdade dos elementos composicionais e da arte, mas também ao possível elemento social que ela poderia (ou não) simbolizar. Neste caso, estamos diante de um dos questionamentos do modernismo brasileiro e das vanguardas europeias, uma vez que se requer, para a arte, a liberdade formal e social em relação às outras instâncias humanas:

(...) os conceitos de abstração são inextricavelmente ligados a conceitos de autonomia. Em seu sentido mais direto, o termo autonomia se refere à condição de autogoverno ou independência. Nas ciências, um processo ou um desenvolvimento autônomo é aquele que pode ser estudado isoladamente, baseado no fato de que conforma um conjunto de leis próprio dele. Tratar o desenvolvimento da arte como um desenvolvimento autônomo – como os modernistas são às vezes criticados por fazer – é supor que a arte se desenvolve de acordo com suas próprias leis; ou, pelo menos, é tratar o caráter autocrítico da prática artística como o fator mais importante no desenvolvimento da arte. É sugerir que a arte é, num sentido importante, autogovernada (...). (HARRISON, FRASCINA e PERRY, p. 210, 1998).

Em *Natalika*, em síntese, o que Guilherme de Almeida defende é o processo de autogestão da arte, que seja governada pela liberdade formal e estética de cada artista. Os modernistas, de modo geral, combatem a transcrição, a representação, a dependência, criando oposições à natureza classicista. Ademais, revisita-se, neste movimento, o conceito de beleza, transformando-o de *belo imutável* em *belo relativo*. Mario da Silva Brito (1971) afirma que os modernistas lutam pela arte livre, pela queda das regras sistemáticas, em busca de meios amplos e dinâmicos de expressão e de comunicação; a liberdade estética, assim, é livre como expressão de um contexto ou de uma época.

Não impondo apenas uma sistemática acadêmica para sua produção, em defesa ainda da liberdade estética e formal, Guilherme de Almeida não exclui o caráter social de sua produção como sujeito, voltada para o real, estritamente, mas reconhece que a poesia não deve possuir uma entonação abertamente política, como confessa em “Confiteor”, publicado na seção “Eco ao longo dos meus dias”:

(...) não tenho cor – confesso. Sou apenas um poeta: e os poetas, queiram ou não queiram, são todos mais ou menos ‘nefelibatas’. Você não ignora a formação grega dessa palavra que Rabelais inventou. ‘Nephelè’ quer dizer ‘nuvem’. Os poetas vivem mesmo nas nuvens. E as nuvens não têm cor própria: são vapores que recebem e estilizam os cambiantes reflexos do meio (...). (ALMEIDA, 1959).

Opera-se, assim, um deslocamento teórico: do clássico conceito de representação da natureza, passa-se à natureza que imita a arte, num processo de esvaziamento da *physis* e do deslocamento do sujeito no que diz respeito às suas múltiplas percepções do objeto. Para Oswald de Andrade, “a arte procura criar um belo oposto ao belo da natureza”⁴⁸, como se evidencia a seguir. No poema “Realidade”, de *Encantamento*, é possível compreender essa tópica:

Ora,
já faz talvez uma hora
que fumo e penso
sob a lâmpada e as asas do silêncio.
Sobre a mesa,
a luz de ouro rasgou, como a arena de um circo,
um largo disco
e armou um cone azul sobre a minha cabeça.

É o meu circo. E eu assisto
à pantomima dos meus pensamentos.
Uns são alegres e violentos
como amazonas ariscas...
outros, finos e elásticos
como malabaristas
que jogam facas, pondo um luxo no seu jogo...
outros, incríveis e fleumáticos (...)
E a grande companhia invisível e lenta
representa... representa...

⁴⁸ ANDRADE, Oswald apud Silva Brito. *História do Modernismo Brasileiro*, (BRITO, 1971, p. 209). Mario de Andrade, em “A escrava que não é Isaura”, também problematiza a questão da arte e da natureza para os modernistas: “Quem procura o Belo da natureza numa obra de Picasso não o achará. Quem nele procurar o Belo artístico, originário de eurtimias, de equilíbrios, da sensação de linhas e de cores, (...) encontrará o que procura.” (ANDRADE, 2009, p. 238).

Mas de repente, qualquer coisa
 passa: é uma mariposa
 que gira e gira e gira
 tonta de luz... E eu ponho-me a segui-la:
 – e toda a minha troupe taciturna
 evapora-se no ar.
 E fica apenas a mariposa importuna,
 única personagem real
 daquele circo singular.

(ALMEIDA, 1955, p. 79).

No poema, o que primeiro se nota é a justaposição de planos, como se estes existissem contra a ordem lógica do pensamento do eu-poético. Criação e realidade, arte e natureza são, assim, as tópicas do poema, que teoriza sobre a arquitetura poética, numa constante sobreposição de imagens, procedimento teorizado por Mário de Andrade como *polifonia poética*, uma espécie de bailado russo em que se opera o jogo entre consciente e subconsciente. Sobre a mesa, num salto poético, o real cede espaço ao imaginário; inicia-se o bailado de imagens circenses, uma se transformando em outra nas cenas em representação poética. Nos últimos versos, acordado pelo giro pequeno, mas incômodo da mariposa, o poeta-personagem é despertado pelo real, e, assim, esvaece não só a trupe imaginária, mas também o poema.

Diante dessa imersão modernista na autonomia da arte – autonomia esta, ressalta-se, entendida como liberdade de criar segundo regras próprias para Guilherme de Almeida – impera-se a crítica à natureza como determinante representacional. Não basta que algo exista, de fato, para que seja bom e belo. Tudo o que existe na arte moderna é belo, pois congrega a potência criativa e o desvio de um real-natural. O belo, assim, não é propriamente o elemento visto, mas aquele criado pelo poeta, ainda que sob a necessidade de ressignificação estética. Esse real-natural condiciona-se à naturalidade, negada pelos modernistas, uma vez que ela impede a liberdade estética e formal do artista. Certamente, nisso também consiste a potência da produção estética na modernidade, ou seja, conferir à obra de arte a liberdade própria de sua condição produtiva. Guilherme de Almeida, nesse sentido, universaliza a sua escrita, ao se posicionar em favor dessa autonomia, que circunscreve as poéticas a partir do séc. XIX.

2.2.2 Teoria rítmico-sensorial: novamente vanguarda e tradição

A produção ensaística de Guilherme de Almeida, apesar de pouco conhecida, aponta também para o virtuosismo rítmico e métrico do poeta, como se observa em *Ritmo, elemento de expressão*, publicada em 1926, pela Tipografia da Casa Garraux, como tese de concurso para professor de Literatura da cidade de São Paulo. Nesta obra, dá-se ênfase ao entendimento do poeta sobre o *ritmo* como elemento poético, expressional e oral – intuitivo, por assim dizer – buscando emulá-lo às teorias e às criações do seu tempo e de outras temporalidades. Estes ritmos, em sua obra, encontram campo fértil de experimentações poéticas. Essa obra, no entanto, não se forma pela via analítica do ritmo e dos procedimentos formais, mas pela analogia entre motivo literário e exploração dos recursos fônicos, próprios de um simbolismo sonoro. De acordo com Marcelo Tápia (2008), o ritmo, para produção de Guilherme de Almeida, é uma entidade que se fundamenta e manifesta na arte. Leia-se:

O propósito, portanto, de *Ritmo, elemento de expressão*, é abordar o ritmo como uma entidade que se manifesta e que fundamenta toda a arte, mostrando-o realizado; não se buscará o desvendamento dos processos pelos quais ele se dá numa obra, não se olhará para os procedimentos, mas unicamente para os resultados. O estudo de Guilherme de Almeida é, antes de tudo, criação, criação que inclui outras criações – poemas – que o ilustram, sempre no sentido de manifestação, da presença estética. Poderíamos dizer que o autor exibe a mágica, emulando – à maneira classicista – a criação divina, sem desvelar os “truques” (a técnica) que a possibilitam. (TÁPIA, 2008, p. 28).

Nota-se, como já destacado, uma poesia criativa e um poeta múltiplo – que transitava, com fluência, por diversas áreas: pela tradução, ou transfusão, como ele preferia; pela criação e pela crítica literária. Dessa maneira, ideia de ritmo do nosso poeta está associada à ideia de liberdade formal do verso, mas também a teorias que possibilitam essa manifestação, como as noções de estética e a de beleza, discutidas no contexto das vanguardas.

Retomando novamente Graça Aranha, em conferência inaugural da Semana de Arte Moderna, intitulada “A emoção estética na arte moderna” (1922), ressalta-se que

“(...) nenhum preconceito é mais perturbador à concepção de arte que o da beleza (...)” (TELLES, Mendonça, 1992, p. 280). Em seguida, o escritor aponta que aqueles que pensam o belo abstrato são, muitas vezes, seguidores de convenções e definições sobre as quais não pode haver precisões e certezas. Em outra via, ele defende que são as sensações, as emoções advindas dos nossos sentidos – das formas, das cores, dos sons, dos tato, dos sabores – que conduzem os indivíduos à experimentação estética e ao reconhecimento do que se pode denominar arte. A função estética, para Graça Aranha, deste modo, está vinculada aos sentidos universais e não mais às convenções criadas em nome de certo idealismo academicista. O poeta e crítico propõe que a obra de arte esteja vinculada não a valores, mas às sensações, isto é, à mistura de sentidos, às relações sinestésicas ou *correspondentes* provocadas pela observação atenta e sensível dos objetos, das formas, das cores, no mundo.

A reflexão estética de Graça Aranha parece ter suas origens na *teoria das correspondências*, desenvolvida, inicialmente, pelo místico e matemático sueco (1688-1772), e muito praticada pelos românticos e simbolistas. Conforme tal teoria, tudo o que existe na terra – no reino animal, no reino vegetal e no mineral – corresponde-se ao que ele denomina de “Homem- Máximo”, ou seja, ao céu, ao mundo espiritual, em que tudo se corresponde:

Em uma palavra, todas as coisas que existem na natureza, desde a menor até a maior, são correspondências. Elas são correspondências porque o mundo natural, com tudo o que o constitui, existe e subsiste pelo mundo espiritual, e um e outro pelo Divino. Diz-se também que ele subsiste, porque tudo subsiste segundo aquilo que existe, porque a subsistência é uma perpétua existência, e porque nada pode subsistir por si mesmo, mas toda coisa subsiste por uma anterior a si, assim por um Primeiro, do qual ela não pode, por conseguinte, ser separada sem perecer e sem se dissipar inteiramente. Tudo aquilo que na natureza existe e subsiste pela ordem Divina é o Divino Bem que procede do Senhor. Ela começa por Ele, porque d'Ele desce pelos céus sucessivamente no mundo e termina nos últimos deste. As coisas que nele estão segundo a ordem são correspondências. (SWEDENBORG, 2006, p. 90).

Como se pode observar, trata-se de uma teoria mística que dá origem a alguns procedimentos estéticos românticos e simbolistas, tendo maior repercussão no movimento francês, associada ainda à sinestesia e à analogia. Em passagem

anterior à citada, Swedenborg menciona também a relação entre os órgãos humanos, destacando a existência dos sentidos corpóreos como elementos internos espirituais. Deste modo, tudo o que está fora do corpo é mediado pelo real, cabendo aos sentidos fazer a associação entre a percepção do mundo e a sua correspondência espiritual.

Logo, o procedimento da *correspondência* – muito praticado por Willian Blake, Edgar Allan Poe, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine e Charles Baudelaire, Cruz e Souza, entre outros artistas e poetas – despertou a poesia e as artes para uma nova dimensão estética, que não mais estaria ligada ao domínio estrito do real, e sim à percepção individualizada pelos sentidos e sensações. Em seus ensaios “Salão 1846” e “Richard Wagner e *Tannhauser* em Paris”, presentes em *Poesia e Prosa* (1995), Baudelaire escreve sobre as analogias íntimas, sobre a comunhão indivisível entre os sons, as cores e os perfumes, necessária para a constituição da ideia vaga e da imagem sugestiva. É, porém, o seu clássico soneto *Correspondance*, publicado em *Les fleurs du mal* (1857) e que se tornou um dos manifestos da escola simbolista, o responsável por difundir e transformar tal teoria em procedimento estético.⁴⁹ Esse círculo correspondente arquitetou, assim, uma poética em que era oportuno associar tradição filosófica metafísica a uma poética de sugestão, de associações vagas que mesclam sons, visualidade, gostos, cheiros e toques.

Nesse mesmo sentido, segundo Octavio Paz, a partir no romantismo, houve uma revisão do ato poético, através de procedimentos estéticos, sendo o mais influente – comum a toda poesia moderna, inclusive às vanguardas – o da analogia. As metáforas, as metonímias, as aliterações, as assonâncias, as rimas internas e externas, assim, podem remeter a uma estrutura primitiva, no sentido de ser primeiro, e que se reatualizam no tempo e no espaço. Ainda segundo Paz:

Em cada um dos grandes poetas franceses desse período se abre e se fecha o leque de correspondência da analogia. Do mesmo modo,

⁴⁹ A natureza é um templo onde vivos pilares/Deixam filtrar não raro insólitos enredos;/O homem o cruza/em meio a um bosque de segredos/Que ali o espreitam com seus olhos familiares./Como ecos/longos que à distância se matizam/Numa vertiginosa e lúgubre unidade,/Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,/Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam./Há aromas frescos como a carne dos infantes,/Doces como o oboé, verdes como a campina,/E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,/Com a/fluidez daquilo que jamais termina,/Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,/Que a glória exaltam dos sentidos e da mente (2002, p. 109).

a história da poesia francesa, de *As quimeras* a “Um lance de dados”, pode ser vista como uma vasta analogia: cada poeta é uma estrofe desse poema de poemas que é a poesia francesa, e cada poema é uma versão, uma metáfora, desse texto plural. (...) Se queremos captar a unidade da poesia europeia sem atentar contra sua pluralidade, devemos concebê-la como um sistema analógico: cada obra é uma realidade única e, simultaneamente, é uma tradução das outras. Uma tradução: uma metáfora (2013, p. 74).

Além de nos remeter à correlação feita também por Baudelaire, Paz sugere a ideia de que, na lírica moderna, tudo é continuidade – pela analogia e pela correspondência – mesmo que ocorram negações – inclusive a negação da negação – dentro das vanguardas e do modernismo. A tentativa vanguardista de pôr fim a procedimentos imediatamente anteriores, dentro do contexto amplo de renovação das artes e da literatura, reforça, por outra via, exatamente o que permanece dessas técnicas, uma vez que o gesto da leitura corresponde ao gesto de incorporar, na maioria das vezes inconscientemente, aquilo que se lê e aquilo que se deseja negar.

Guilherme de Almeida, por sua vez, em *Ritmo, elemento de expressão*, parece estar atento a essas formulações e apresenta o ritmo, de forma a distingui-lo da métrica, inicialmente, esclarecendo que se trata de elemento sensorial, de movimento correspondente entre tempo e espaço, de continuidade de ideias, enfim, de mistura de sensações e de sentidos.

Ritmo, elemento de expressão (1926), porquanto, apresenta-se como um ensaio-poético, por meio do qual Guilherme de Almeida articula a sua poesia aos ritmos da criação, sendo tal obra dividida em três partes: explicação, exposição e demonstração. Na primeira delas, o poeta irá explicar os motivos que o conduziram à construção do livro – trata-se, como já dito, de tese para concorrer ao cargo de professor de literatura, “tratada em caráter literário” e “em prosa ritmada”, por ele escolhida entre os dez tópicos formulados pela Congregação. Na segunda parte, por sua vez, Almeida irá expor conceitos sobre o ritmo, sobre a poesia, de modo a associá-los à crítica e às teorias do verso. Na terceira e última parte, por fim, o poeta nomeia os ritmos poéticos, tendo em vista as sensações e os elementos da natureza, sendo todas as referências extraídas de sua própria poética.

A relação entre ritmo e universo, logo, foi a primeira a ser pensada por Guilherme de Almeida na obra em estudo; para ele, “o Ritmo estava com o Universo, e o Ritmo era o universo”. (1926, p. 11). Trata-se de expor que o universo e todas as suas criações possuem um ritmo próprio, imanente e correspondente a cada forma de construção e projeção no mundo. Semelhantemente às teorias swedenborgianas, embora não nomeado diretamente em sua formulação, é possível notar que a noção de ritmo está associada à de criação da terra e, conseqüentemente, à de tempo, espaço e movimento, sendo estes conceitos relativos, do mesmo modo que o elemento constituinte do verso. O ritmo, para ele, não ocorre apenas por meio da medida, da métrica, mas, essencialmente, pela contemplação, pela inteligência, pela ideia expressa poeticamente: primeiro a ideia, depois o ritmo. No entanto, este é definido pelo poeta como anterior ao verso, pois sugere uma construção específica para a sua síntese:

Da contemplação nasceu a imitação, e da inteligência o aperfeiçoamento. Imitador – gemeu [o homem] como as feras da terra, assoviou como os ventos do céu, murmurou como as águas das fontes, rugiu como o ódio dos vulcões. E a sua voz exprimiu apenas uma emoção: foi grito, foi interjeição, foi onomatopéia, foi som imitativo das vozes que ouvia. Inteligente – sentiu que a essa sua voz faltava uma eternidade e a significação da terra fecunda, dos ventos cantantes, das águas inquietas, dos fogos multiformes. (...) Ora, todas as coisas que ele sentia – via, ouvia, aspirava, provava, tocava – eram ritmadas e precisavam ser expressas. (...) Só o ritmo pode comunicar às palavras o sentido imortal que vai além dos furtivos objetos e dos inconstantes pensamentos que elas representam. Acima de todas as verdades sensíveis, havia a beleza inatingível: e só o ritmo pode conduzir a verdade à beleza. (ALMEIDA, 1926, p. 15).⁵⁰

Na reflexão de Guilherme de Almeida, observam-se noções importantes da estética – como a de natureza, a de imitação/representação/mímesis e a de beleza, já mencionados no capítulo anterior. Estes, na realidade, assumem uma dupla função: a de revisitar a tradição crítica e a de imprimir uma nova dicção a essa mesma tradição, que é tão apreciada pelo escritor. O processo formativo, expresso nas linhas expostas anteriormente, aponta uma sequência que vai da contemplação ao aperfeiçoamento – imitação e inteligência-deformidade, respectivamente – por meio das quais o homem imita os sons natureza, em um estágio inicial, e os transforma

⁵⁰ *Ritmo elemento de expressão* só foi publicado em 1926, como já dito, pela Casa Garraux. Por se tratar de obra que possui quase cem anos, desde a sua primeira e única edição, optou-se, aqui, por fazer a adequação ortográfica para o português contemporâneo.

em ritmo e obra de arte, em um segundo momento, criando, assim, uma correspondência entre espaço real e sentidos. Logo, a imitação existe do ponto de vista da observação, da análise atenta, mas, ao menos para os modernistas, ela se transforma em objeto a ser explorado e deformado analiticamente na poesia.

O ritmo, por assim dizer, é uma composição de ideias e, por isso, não existe sem elas. O escritor campinense parece compor a sua teoria do ritmo com base também nas tradições orais, em que não havia ainda medidas compassadas do verso. Para ele, “o ritmo fundamental do verso não é nada sem o ritmo da ideia, que se origina na inspiração – impulso inicial de toda poesia. O ritmo completa a ideia, como a arte completa a natureza.” (IBIDEM, p. 19).

Segismundo Spina (2002), por outro lado, propõe uma distinção importante sobre o ritmo e o compasso, deixando evidente que não há uma intrínseca relação entre os dois:

O compasso é uma sucessão de tempos fortes e tempos fracos, indefinidamente repetidas; ao passo que o ritmo estético se sobrepõe à medida regular, pois é uma criação relativamente recente, que se caracteriza por uma sequência irregular de pausas e pela estrutura da composição; o ritmo pode coincidir com as pausas, mas essa coincidência não é obrigatória, e sua linha melódica pode terminar, por exemplo, na metade do segundo compasso; logo, as frases e os períodos, agrupamentos diversos de duração dessemelhante, é que caracterizam o ritmo. (SPINA, 2002, p. 25).

Spina considera que o ritmo se sobrepõe ao compasso, sendo este um possível componente regular do verso, que define tempos fortes e tempos fracos, ou melhor, a acentuação ou não-acentuação das sílabas poéticas. Segundo o autor, o ritmo é criação relativamente recente, sendo, por essa razão, técnica poética. Embora haja essa distinção entre os dois conceitos, afirma-se que ritmo contém o compasso, mas o ultrapassa exatamente por ser apenas medida e duração.

Alfredo Bosi (1977), por outro lado, afirma que, no poema clássico, o ritmo tende a demarcar, no interior de uma língua geral, uma área particular de regularidades:

É o tempo em que nasce a consciência do metro. Nesse momento, o velho canto ritual cede ao trabalho da *ars poética*. Começa-se a fazer

poesia, intencionalmente, segundo uma técnica refletida que exige a composição regular de um texto cujas partes devem ser segmentos iguais, ou quase iguais. A licença poética, isto é, a entrada do irregular, faz-se, nos períodos clássicos de qualquer cultura, uma concessão à natureza mal domada. "Aos poetas concedeu-se o furor", diz Plínio, na Sétima Epístola. *Poetis furere concessum est*. O andamento da fala, que dispõe de alternâncias irregulares (sílabas fortes misturadas com sílabas átonas), é submetido a leis de polaridade estrita. O efeito dessas leis chama-se verso metrificado. *Verso* quer dizer *caminho de volta* dentro de um conjunto verbal em que o ir e o vir demoram o mesmo tempo. (BOSI, p. 45, 1977).

A noção de ritmo de Guilherme de Almeida, logo, está relacionada à técnica mencionada por Alfredo Bosi, mas também à noção de cultura, de brasilidade, o que aponta para a dimensão ideológica nacionalista, própria de sua arquitetura poética e de todo o movimento modernista iniciado pela geração de 1922. A esse respeito, faz-se importante destacar que o ritmo pode ser compreendido como um modo de operar o processo de mudança em torno do que se compreendia por cultura e literatura brasileira, como ele bem descreve no ensaio "A revelação do Brasil pela poesia moderna", de 1925⁵¹. Neste, Almeida, caracteriza o ritmo e a língua poética a partir de cada estado do país, chegando à síntese de que:

(...) O nosso poema tem de ser o Brasil! A nossa língua, o nosso ritmo – caudaloso e elástico, flexível e excitante, múltiplo e quente, colorido e útil, líquido e caprichoso, extenso e claro, fértil e doce, cheiroso e saboroso, ruidoso e de lei, variado e prolífero, vivo e belo, rico e pródigo, brilhante e raro, calmo e bom, forte e enérgico, bravo e audaz, ardente e sólido, impetuoso e alegre – tem que ser a língua e o ritmo do Brasil. (ALMEIDA, 1925, p. 22).

Não é difícil observar o caráter nacionalista inerente ao escrito de Guilherme de Almeida, expresso pela adjetivação hiperbólica e sinestésica, que caracteriza a cultura e os ritmos existentes no país, segundo sua visão um tanto apaixonada. Ressalta-se, porém, que se trata de um nacionalismo crítico, em que o poeta se propõe a deglutir as diversas fontes que recebeu e transformá-las a partir de suas percepções estéticas e culturais, como ocorre, por exemplo, no livro-poema *Raça* (1924), em que há uma mistura estética das três etnias constituintes da fase inicial de formação do Brasil. A ideia de ritmo, pois, está associada à devoração do outro, a

⁵¹ Ensaio pertencente ao Fundo Guilherme de Almeida, do Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE), UNICAMP. Em 2014, a UNICAMP adquiriu o acervo do escritor campinense – pertencente, até então, a Frederico Ozanam Pessoa de Barros, biógrafo do poeta.

um processo de outridade, para retomar novamente Octávio Paz, em que vozes são captadas e ritmadas poeticamente, gerando um novo procedimento, que se aproxima das *correspondências* swedenborguianas, da polifonia poética, de Mário de Andrade, mas que é ritmo sentido e percebido nos elementos da natureza, da arte e da cultura, como se pode notar a seguir:

Tudo ritmou o homem para completar o ritmo de si mesmo. Incontentado de si mesmo, fez a arte: – com ritmo petrificou em grandiosidades a geometria: e fez a arquitetura; com o ritmo paralisou na pedra um gesto divino, uma atitude humana, um movimento animal: e fez a escultura; com o ritmo combinou as cores e os volumes, jogou as sombras e as luzes, esticou distâncias, encolheu as aproximações: e fez a música; com ritmo moveu o seu corpo que a sua veste sublinhava: e fez a dança; com o ritmo, enfim, exprimiu pela palavra a vida harmoniosa da sua imaginação: e fez a poesia. (ALMEIDA, 1926, p. 15).

O caráter performativo expresso neste excerto revela as mudanças que se operam na percepção do ritmo e da poesia, uma vez que nele há também o rito criador – lento, processual, gerador das artes, associativo, correspondente – que é, ainda, analogia ao gesto poético. A repetição da palavra ritmo, vinculada às frases nominais, revela a consciência do poeta sobre a poesia, na medida em que, para ele, não há vida sem ritmo, arte sem ritmo e poesia sem ritmo. O homem, do mesmo modo, ritmou tudo para completar o seu próprio ritmo e, ao observar o seu movimento, produziu arte: arquitetura, escultura, música, dança, poesia, esta sim expressa na harmonia da imaginação. Para Guilherme de Almeida, o ritmo articula elementos verbais e não-verbais, possuindo caráter performativo, “sedutor”, já que, através dele, concebe-se a arte, a criação poética:

No fundo de todo fenômeno verbal há um ritmo. As palavras se juntam e se separam atendendo a certos princípios rítmicos. Se a linguagem é um vaivém de frases e associações verbais regidos por um ritmo secreto a reprodução desse ritmo nos dará poder sobre as palavras. O dinamismo da linguagem leva o poeta a criar seu universo verbal utilizando as mesmas forças de atração e de repulsão. O poeta cria por analogia. Seu modelo é o ritmo que move todo o idioma. O ritmo é um imã. Ao reproduzi-lo – por meio de metros, rimas, aliterações, paronomásias e outros procedimentos – ele convoca as palavras. Depois da esterilidade, vem a abundância verbal; abertas as eclusas interiores, as frases brotam como jorros ou mananciais. O difícil, diz Gabriela Mistral, não é encontrar rimas, mas evitar sua abundância. A criação poética consiste, em boa parte,

nessa utilização voluntária do ritmo como agente de sedução. (PAZ, p. 60, 2012).

O caráter dinâmico da criação possibilita à linguagem buscar associações que se performam na poesia: “o poeta cria por analogia”. É essa mesma analogia que o coloca como articulador dos sentidos, imprimindo ritmos cotidianos, pessoais, reais na instância do seu processo criativo. Não se trata, pois, só de palavra, mas da potência da linguagem de criar correlações de ideias, de imagens, de sons e, com isso, alcançar o efeito estético.

Há que se notar ainda a definição de poesia contida nesse excerto, pois ela possui três elementos essenciais: palavra, ideia e ritmo. A esse respeito, Ezra Pound, em *ABC da Literatura* (2006), compreende a palavra a partir da articulação de três modos, que são a *fanopeia*, a *melopeia*, a *logopeia*. A primeira associa-se à imagem, à visualidade projetada por meio de uma imaginação visual; a segunda encontra o seu sentido no som e no ritmo da linguagem e a terceira produz os dois efeitos anteriores, estimulando associações – intelectuais ou emocionais – para o alcance máximo dos significados. A poesia lírica, conforme Pound, atem-se ao mínimo da expressão para o máximo dos sentidos, é a configuração do *dichten* alemão, da condensação poética:

Polifônica em sua essência e em sua forma, toda naturalmente feita de assonâncias, aliterações, onomatopéias – todas as impressões, todos os sentimentos, todas as ideias podem externar a língua brancarana. E toda de ritmos como é, tudo pode nela o ritmo exprimir. Ritmo bem entendido, ritmo puro, não apenas metro. Que o ritmo, quando verdadeiro, isto é, quando da ideia e da expressão a um tempo, é superior ao metro, não se prende dentro do estrito rigorismo de um certo número de sílabas ou de uma certa acentuação. Prova: – nos “enjambements” bem feito, o ritmo persiste imbricando os versos; é a continuidade da ideia. (ALMEIDA, p. 22, 1926).

Chega-se, nessa via, à ideia primordial de *Ritmo, elemento de expressão* (1926): o ritmo está contido na ideia, sendo livre, aberto, natural, polifônico, aliterante e, por isso, superior ao metro, à acentuação. Nesse ponto, está a grande amostra do modernismo do poeta, uma vez que ele se apropria dos elementos tradicionais dos tratados de versificação – dominando-os como estudioso – para subvertê-los e criar a sua própria definição de poesia, de ritmo e de verso. Não que Guilherme de

Almeida se propusesse a romper com a tradição, como já salientado, com vistas à liberdade formal do verso, porém, em meio à constante negação das formas parnasianas imposta pelos modernistas, o nosso poeta se coloca como crítico, que defende o verso-livre e, ao mesmo tempo, o segue em algumas de suas obras. O verso-livre modernista – experimental em sua essência – também adquire status de nova forma, tendo em vista que possibilita ao poeta criar ritmos a partir de outras relações que não estejam articuladas à acentuação ou à contagem métrica apenas:

Quanto à licença poética, se no poema livre ela não tem conseqüências sobre o metro ou a rima, sempre exercerá papel preponderante em termos de plasticidade, de sonoridade e de ritmo, do mesmo modo como os mecanismos acessórios (aliteração, anáfora, homoteleuto, paronomásia, parequema, proposopeia, onomatopéia, tautofonia) compensarão a irregularidade silábica (anisissilabismo) e a dissonância entre os versos. (MATTOSO, Glauco, p. 260, 2010).

Glauco Mattoso, em seu *Tratado de Versificação* (2010), define bem o que Almeida compreende sobre o ritmo poético: trata-se, por assim dizer, de elemento de expressão, que está além da materialização formal da contagem silábica e que se associa mais aos sentidos do que propriamente à marcação.

No plano formal, também se faz fundamental uma comparação entre a teoria almedina e a *polifonia poética*, de Mário de Andrade, uma vez que nesta as associações rítmicas ocorrem pelas correlações de ideias sincrônicas, pelos instrumentos sensoriais. Teorizada por Mário de Andrade em seu “Prefácio interessantíssimo”, publicado juntamente com a *Pauliceia Desvairada* (1922) – obra inaugural do movimento modernista – e em “A escrava que não Isaura”, em 1925, a polifonia poética define-se como o procedimento técnico, que visa à sobreposição simultânea de ideias, por meio de um jogo verbo-visual e sonoro, sintático e semântico, ao mesmo tempo. Nesta, Mário de Andrade – poeta-crítico, como Guilherme de Almeida – recorre à parataxe, com a finalidade de criar associações rítmicas que obedecem ao subconsciente criador, à harmonia. Mário de Andrade, nesse sentido, afirma que sabe:

(...) construir teorias engenhosas. Quer ver? A poética está muito mais atrasada que a música. Esta abandonou, talvez mesmo antes do século 8, o regime da melodia quando muito oitava, para

enriquecer-se com os infinitos recursos da harmonia. A poética, com rara exceção até meados do século 19 francês, foi essencialmente melódica. Chamo de verso melódico o mesmo que a melodia musical: arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível. Ora, si em vez de unicamente usar versos melódicos horizontais: "Mnezarete, a divina, a pálida Frinéia comparece ante a austera e rígida assembléia do Aerópago supremo..." fizemos que se sigam palavras sem ligação imediata entre si: estas palavras, pelo fato mesmo de não seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para nossa sensação, formando, não mais melodias, mas harmonias. (1926, p. 67).

Mário de Andrade foi professor e grande estudioso da música clássica e da brasileira, fundamentando-se nestas para articular as suas definições sobre a poesia. Melodia, pois, é sucessão, ordem lógica, intelectual, ligação subordinada entre palavra e ideia, expressas sintaticamente, o que ocorre, por exemplo, na poesia parnasiana. Harmonia, em contraposição, é simultaneidade, subconsciente, parataxe e, por isso, combinação de sons simultâneos, sem ligação sintática entre palavras:

Explico melhor: Harmonia: combinação de sons simultâneos. Exemplo: "Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!..." Estas palavras não se ligam. Não formam enumeração. Cada uma é fase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico. Si pronuncio "Arroubos", como não faz parte de frase (melodia), a palavra chama atenção para seu insulamento e fica vibrando, à espera duma frase que lhe faço adquirir significado e que não vem. "Lutas" não dá conclusão alguma a "Arroubos"; e, nas mesmas condições, não fazendo esquecer a primeira palavra, fica vibrando com ela. As outras vozes fazem o mesmo. Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia - o verso harmônico. Mas, si em vez de usar só palavras soltas, uso frases soltas: mesma sensação de superposição, não já de palavras (notas), mas de frases (melodias). Portanto: polifonia poética. Assim, em "Paulicéia Desvairada" usam-se o verso melódico: "São Paulo é um palco de bailado russos"; o verso harmônico: "A cainçalha... A Bolsa... As jogatinas..." e a polifonia poética (um e às vezes dois e mesmo mais versos consecutivos): "A engrenagem trepida... Abruma neva..." Que tal? Não se esqueça, porém, que outro virá destruir tudo isto que construí. (ANDRADE, Mário de, p.67-69, 2013).

Na construção de uma mesma teoria – a da polifonia poética – Mário de Andrade define verso harmônico e verso melódico e, feito isso, conceitua a polifonia, sinalizando que, em sua *Pauliceia*, há a recorrência das duas formas de construção. A polifonia poética é o verso formado a partir frases nominais soltas – harmonia – noção esta essencial ao verso livre e ao modernismo brasileiro.

Ora, se o interesse imediato deixa de ser a melodia do verso, entendida como uma sucessão lógica – palavra após palavra ou som após som – afigura-se, por outro lado, a harmonia, que impulsiona a linguagem ao jogo estratégico do subconsciente e à liberdade rítmica, construída não apenas pelos versos harmônicos, mas também pelos jogos sonoros e visuais a que recorre constantemente o nosso poeta. Em “A escrava que não é Isaura”, Mário sustenta que o termo polifonismo deriva de sua compreensão da música e que tal conceito se fundamenta na simultaneidade, de Epstein; no simultaneísmo, de Divoire, no sincronismo de Marcelo Fabri, sendo, pois, superposição de ideias, em oposição à concatenação.

De acordo com Lilian Escorel (2008), Mário de Andrade organiza a sua teoria estética com base nas páginas da Revista Francesa *L'Esprit Nouveau*, movimento francês, iniciado em 1918, com o manifesto “Espiritonovismo”, de Guillaume Apollinaire, e que apregoava, entre outros aspectos, o bom-senso clássico e a valorização do nacional. Sem dúvidas, o nosso modernismo de primeira fase encontrará, no movimento francês, motivo de conciliação estética, mas sem deixar – como receituário antropofágico – de agregar novas técnicas à formação estética do movimento de 1922.

Na teoria estética de Guilherme de Almeida, o ritmo expressional está associado às teorias de Mário de Andrade, bem como às ideias do espiritonovismo francês. Trata-se de uma teoria pulsante de poesia, que não se molda apenas no ritmo tradicional, e sim nos efeitos da linguagem como potência sígnica, como se notará em nossa análise.

É por essa razão que Guilherme de Almeida nomeia os seus ritmos: o dos elementos, ritmo da terra, ritmo do ar, ritmo da água, ritmo do fogo; o dos sentidos, ritmo da vista, ritmo do olfato, ritmo do paladar, ritmo do tato, ritmo do ouvido, e, por fim, o do silêncio – este essencial para que haja o som. Nesse caso, deve-se recordar sempre de que o som é oscilatório, que este não existe sem a sua pausa: “o som é presença e ausência, está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quanto sons no som, e, por isso se pode dizer, como John Cage, que *nenhum som teme o silêncio que o extingue*” (WISNIK, p. 18,

2006). Se Guilherme de Almeida ausculta a potência do efeito poético, ele soube, de forma magistral, fazer vibrar o silêncio por meio dos seus ritmos expressionais, por mais paradoxal que isso possa parecer.

Lêdo Ivo (1972), ao prefaciar a 2ª edição do livro *Raça*, afirma que o lirismo de Guilherme de Almeida se conforma a elipses e superposições cubistas que favorecem ou provocam as sínteses fulgurantes, impondo à fase inaugural modernista (e a todo movimento restante) a marca inconfundível de seu virtuosismo. Distintamente de seus pares, o poeta não se atém ao poema-piada, praticado por Oswald de Andrade, por exemplo, mas sim às fontes intensas de ritmo e de musicalidade. (IVO, 1977).

A interpenetração das artes, das culturas e das teorias – bem como a apreciação do nosso poeta à tradição – revela muito sobre o modernismo brasileiro, imerso, em um primeiro momento, na ideia da antropofagia, que formou uma nova consciência – miscigenada – do povo e da língua brasileira. É dessa forma que Guilherme de Almeida propõe a sua visão sobre isso:

E essa língua – mosaico de tantas línguas – tem a policromia, a flexibilidade, a inquietude, o bulício, a vivacidade imitativa do latim, que já era o grego eufônico, elegante, claro, reto, exato, desfigurado pela rude gente do Lácio; tem a aspereza das línguas germânicas, despejadas do norte bárbaro (...). E vem assim a língua antiga e mista para as terras novas e puras. Vem e recebe a benção verde da sombra fresca despencada do alto das árvores arrepiadas de gritos de papagaios; e o abraço preto que veio da África na torpeza esmolambada dos porões dos navios-negreiros. E a língua adquire a frescura e o pitoresco do tupi-guarani, chiando fino nas caatingas, cacarejando nas capoeiras, sibilando como laços elípticos no pampa, deslizando como igaras nos rios silenciosos, matraqueando e uivando nas tabas em maracás e borés...; e adquire a tristeza trombuda e bamba da fala negra fungada no banzé das senzalas, resmungada no bodum das quitandas, rosnada no batuque das macumbas. (ALMEIDA, p. 20, 1926).

Nessa reflexão sinestesticamente policromada de ritmos, a língua é a parte central da cultura, esta sim performática em sua essência, por conter sons, ruídos, signos e uma história que ultrapassa fronteiras geográficas, como bem descreve o poeta, não obstante a densidade subjetiva de sua reflexão. Pode-se notar que a síntese desse processo está contida nos ritmos poéticos, os quais revelam a liberdade do verso e

também a liberdade de ser o que se deseja ser nacionalmente. Sobre a antropofagia, Raul Bopp propõe que:

Debaixo de um Brasil de fisionomia externa, havia outro Brasil de enlaces profundos, ainda incógnito, por descobrir. O movimento, portanto, seria uma descida às fontes genuínas, de ainda puras, para captar os germens da renovação; retomar esse Brasil, subjacente, de alma embrionária, carregado de assombro e procurar alcançar uma síntese cultural própria, com maior densidade de consciência nacional. (BOPP, p. 40, 1977).

Estudioso da cultura brasileira, paradoxalmente entre o nacionalismo e o cosmopolitismo de São Paulo, escritor exilado em Portugal, tradutor do francês, do inglês, do grego e do hindu, além de possuir pleno domínio das formas clássicas e modernas, Guilherme de Almeida, como escritor múltiplo, potencializa a diversidade do nosso modernismo, passando pela revista da tradição e pela radicalização estética e formal. Esses pontos de tensão na poesia almedina serão analisados dos capítulos seguintes, quando serão estudadas algumas de suas produções poéticas.

2.2.3 *As Juvenilidades auriverdes: as nacionalidades*

(...) *somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra.*
(Sérgio Buarque de Holanda).⁵²

Neste ensaio, pretende-se discutir os elementos nacionalistas inscritos na poesia de Guilherme de Almeida, partindo do seu estudo *Do sentimento nacionalista na poesia brasileira*, publicado em 1926, sendo este um dos aspectos constituintes de seu modernismo. Nesta obra, o escritor irá dissertar sobre o modo como se configuraram os *ciclos da poesia brasileira*, tendo em vista a dimensão pátria. Aqui, não nos ateremos profundamente a esse ensaio, mas, a fim de compreendermos melhor uma poética sob signo do nacional – de modo especial em *Meu* (1922) – faz-se preciso, ao menos, uma abordagem ao texto citado.

⁵² Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil* [1936], 14ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1981, p.3.

Importante avivar, como já se comentou no primeiro capítulo deste trabalho, que a demanda por uma literatura nacional esteve presente desde o modernismo hispano-americano em finais do séc. XIX – sob o princípio da autonomia literária – sendo ela rediscutida pelas vanguardas latinas ao longo do séc. XX, não apenas nos anos iniciais dos movimentos. Em *Do sentimento nacionalista na poesia brasileira*, notar-se-á uma postura mais conservadora – ideologicamente sectária dos manifestos verde-amarelistas – e que se contrapõe, por exemplo, às experimentações formais presentes em suas obras vanguardistas, inclusive em *Meu*.⁵³

Como é comumente difundido pela crítica literária, um dos propósitos do modernismo brasileiro, especialmente de 1922 até 1930, foi a resignificação da identidade nacional, com o objetivo de debater uma “ambiguidade fundamental: a de sermos um país latino, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas” (CANDIDO, 1976, p. 117). Para Candido, essa ambiguidade, muitas vezes, parecia se resolver pela idealização do índio, que era europeizado nas virtudes e nos costumes; ademais, apagava-se centralmente a mestiçagem, criava-se uma paisagem amaneirada, afetada pela linguagem importada dos portugueses. O modernismo de 1922, logo, visa romper com essa estrutura europeizante consideravelmente, reinterpretando a cultura também pela sua raiz, ao integrar componentes diversos, nacionais e universais, à expressão literária.

Inseridos nesse propósito revisionista da cultura e da arte, estavam os principais modernistas do primeiro momento, como Mário e Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfati, dentre outros, que visavam, numa espécie de ritual totêmico, deglutir a cultura europeia e resgatar as identidades locais, por meio do primitivismo, da paisagem brasileira e da mitologia racial, como se evidencia nos manifestos “Pau Brasil” (1924) e no “Antropófago” (1928). Oswald de Andrade propunha uma poesia Pau Brasil, em que defendia o trabalho – a técnica – contra a inspeção naturalista; a síntese, contra a morbidez dos românticos; o equilíbrio do acabamento técnico, contra a cópia, em favor ainda de uma poesia inventiva e imprevista.

⁵³ Esse impasse esteve presente em muitas produções do poeta, opondo-se à sua ideia de *transfusão*, que, no campo da tradução, significava o gesto de extrair sangue de um corpo e enxertá-lo em outro, extrair.

De outro lado, formado por Menotti del Picchia, Plínio Salgado, Alfredo Élis, Cassiano Ricardo e Cândido Mota Filho, surgiu a Escola da Anta, com seu manifesto nacionalista conservador – “Nhengaçu Verde-Amarelo” (1928) – que propunha a radicalização da cultura nacional, expressa na figura do homem e na língua tupi. Esse movimento fixou-se em um nacionalismo ufanista, o qual negava a antropofagia, já que esta, para eles, baseava-se no “afrancesamento do Brasil”. Negava-se, desse modo, a cultura do outro e o jogo relacional circunscrito, inclusive, no processo de formação da cultura e da literatura brasileira. Fato é que, a partir desse movimento, originou-se o integralismo nazi-fascista (1930-45) de Plínio Salgado, difundido como nacionalismo integral, responsável por tentar impor o controle estatal da cultura e da economia. Para Alfredo Bosi (1994, p. 371), o criador do integralismo preferiu fanatizar-se em um mito “racial” purista – que de brasileiro nada possuía – importando sua ideologia da Alemanha e da Itália, o que só contribuiu para o descrédito dos ideais nacionalistas inerentes aos primeiros modernistas.

Ideologicamente, os diversos processos de compreensão da cultura brasileira não ocorrem apenas na literatura e nas artes, mas nos ensaios sócio-antropológicos, como os de Sérgio Buarque de Holanda, Paulo Prado e Gilberto Freire, todos estes vinculados à Semana de Arte Moderna. Sergio Buarque de Holanda atuou, inclusive, como diretor da revista modernista *Estética* (1924-1925), publicando artigos fundamentais – não só nesta revista, ressalta-se – para tentar abranger o novo movimento e as especificidades da cultura nacional. Em um deles, publicado originalmente em 1922, na revista *Mundo Literário*, Holanda tece uma crítica contundente aos poetas Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho, afirmando que a manifestação do nacional, nesses escritores, ocorria de modo forçado, antinatural e artificiosa:

Penso naturalmente que poderemos ter em pouco tempo, que teremos com certeza, uma arte de expressão nacional. Ela não surgirá, é mais evidente, de nossa vontade, nascerá muito mais provavelmente de nossa indiferença. Isso não quer dizer que nossa indiferença, sobretudo nossa indiferença absoluta, vá florescer por força nessa expressão nacional que corresponde à aspiração de todos. Somente me *revolto contra muitos que acreditam possuir ela desde já no cérebro tal e qual deve ser, dizer conhecer de cor todas as suas regiões, a suas riquezas incalculáveis e, até mesmo, os seus limites e nos querem oferecer essa sobra em vez da realidade que*

poderíamos esperar deles. Pedimos um aumento de nosso império e eles nos oferecem uma amputação. (Não careço de citar o nome de Tristão de Athayde, incontestavelmente o escritor mais representativo dessa tendência, que tem pontos de contato bem visíveis com a dos acadêmicos “modernizantes” que citei, embora seja mais considerável). O que idealizam, em suma, é a criação de uma elite de homens, inteligentes e sábios, embora sem grande contato com a terra e o povo (...). (PRADO, 1996, p. 229). **(Grifo meu).**

Apesar da crítica à poesia de Guilherme de Almeida, o pensamento de Holanda (e de outros sociólogos) está também assinalado por muitos equívocos, como a crença na mitologia racial pacificadora (Gilberto Freire) e na cordialidade das relações sociais que marcam o caráter do brasileiro. É o convívio entre os povos, a formação da cultura, das relações econômicas, rurais, citadinas; dos hábitos alimentares, sociais e religiosos que estarão em voga nesses ensaios, os quais visavam à compreensão da brasilidade e a caracterização do sujeito nacional, em meio ao hibridismo cultural formador da nação.⁵⁴

A construção de uma estética modernista nacional – ou melhor, a transformação de um nacionalismo literário em modernismo estético – potencializou-se com a redescoberta de certas raízes culturais no país, por meio do primitivismo antropofágico e das viagens realizadas pelo poeta franco suíço Blaise Cendrars – uma das quais à cidade de Ouro Preto – em conjunto com Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, René Thiollier e Olívia Guedes Penteados⁵⁵. Estes artistas visavam ao conhecimento da cultura, dos monumentos e dos artistas do barroco e de Minas Gerais, o que será descrito no longo poema-relato de Mario de Andrade, “Noturno de Belo Horizonte”, publicado no *Clã do Jabuti* (1927). Assim, os grupos nacionalistas surgidos ao longo do movimento, especialmente a vertente antropofágica, de Oswald e Mario de Andrade; e a verdeamarelista, de Plínio

⁵⁴ Vale destacar aqui que essa visão assemelha-se também à do mexicano José Vasconcelos, em seu ensaio “A raça cósmica” (*La raza cósmica*), publicado em 1925. A partir dos processos de mestiçagem, criar-se-ia uma latinidade ocasionada pela imersão do homem branco às culturas e localidades por ele dominadas.

⁵⁵ Olívia Guedes Penteados nasceu em Campinas, 1872, na mesma cidade de Guilherme de Almeida. Filha de aristocratas cafeeiros, ela foi uma grande mecenas do modernismo, relacionando-se, primeiramente, com os parnasianos Olavo Bilac e Alberto de Oliveira, quando os três estavam em Paris; e, depois, no Brasil, com Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Heitor Villa-Lobos e com outros modernistas. Olívia estudou em Paris, conhecendo, nesta cidade, os movimentos vanguardistas europeus, sendo, inclusive, uma das difusoras de Pablo Picasso no contexto brasileiro.

Salgado, opuseram-se consideravelmente, tendo em vista o viés dinâmico e agregador do primeiro grupo e o supressivo inerente ao segundo.

Nesse contexto, aqui bastante sintetizado, Guilherme de Almeida já havia produzido poesias, peças teatrais, em parceria com Oswald de Andrade; transfusões-traduições, crônicas, com a qualidade máxima própria do estilo e da formação intelectual do poeta. Porém, é no ano de 1926 que ele ensaia sobre o nacionalismo na poesia brasileira – dividindo o seu trabalho em “quatro ciclos”, sendo estes entendidos como “[...] um sistema de poemas a gravitar em torno de um motivo principal [...] o Brasil” (ALMEIDA, 1926, p. 26). Para Guilherme de Almeida, o nacionalismo, ainda que em fase mais orgânica, esteve presente desde 1500, quando se abordava, textualmente, a descoberta da *terra brasilis*.⁵⁶ Nessa via, ele entende o sentimento nacional, primeiramente, a partir da dimensão terra, ou seja, das manifestações localistas centradas na paisagem e na cultura local, ainda que marcada pelo domínio estrangeiro. Trata-se de uma ideia do nacional não vinculada ao Estado-Nação, logicamente, mas ao reconhecimento *das coisas* intrínsecas à posse da terra:

(...) o gosto bravo daquelas frutas fortes embriagou-lhe o paladar; a cor vertiginosa de todo aquele cenário iluminado entonteceu-lhe os olhos. E tudo, ai, abria perspectivas infinitas ao seu sonho de ambições desmesuradas, de cobiças inconfessáveis. Então, na sua língua ariana, já complicadamente mestiçada na Península, o forasteiro possessor exprimiu o seu êxtase tonto, mandando, à sua velha terra, novas descobertas da terra nova (...). (ALMEIDA, 1926, p. 12).

Outro tópico relevante assinalado por Guilherme de Almeida é a compreensão da poesia como um ciclo literário em desenvolvimento – no sentido próximo do *sistema literário* teorizado por Antonio Candido, na introdução à sua *Formação da literatura Brasileira* (1959) – uma vez que a produção de um período influencia a expressão

⁵⁶A respeito dessa ânsia nacionalista, Emílio Moura, em seu artigo “Renascença do Nacionalismo”, publicado no primeiro número da Revista modernista *Terra roxa e outras terras* (1926), também discute o ímpeto nacionalista, pontuando que, desde Santa Rita Durão, já existia esse anseio libertador. Ele afirma que esse anseio possivelmente teria surgido com a *Carta*, de Pero Vaz de Caminha. No contexto modernista, Moura considera que possuir uma visão estética nacionalista seria sinônimo de sacrifício: “Renunciar a uma paisagem civilizada e polida, a um ambiente de estilizações, onde a cultura adoça o veneno de uma arte de decadência; trocar toda essa visão harmoniosa por um *habitat* bravo e num estado admirável de primitivismo é um heroísmo que exige forças pouco comuns” (MOURA, 1926, p. 38).

do período posterior. Subentende-se disso que, para haver poesia com caráter nacional, é preciso que haja língua, leitor, motivo literário – expresso também na representação do seu povo – e continuidade.

Nessa via, para Almeida, a motivação nacionalista subjaz à esfera terra – entendida como espacialidade manifestadora dos anseios locais, da natureza e do povo gentio, inicialmente, como já sinalizado. Esse sentimento nacional na poesia se forma por meio de quatro ciclos distintos, sendo o “(...) primeiro, uma terra; depois, um valor; depois um anseio de liberdade; e afinal, uma nação livre. Teve a sua história. E teve a sua poesia” (ALMEIDA, 1926, pp. 7-8). Os ciclos, assim, são definidos em:

- a) de 1500 a 1601: historicamente, denominado “Da descoberta da terra à descoberta das minas”; literariamente, “O sentimento da terra, de Anchieta à *Prosopopéia*”;
- b) de 1601 a 1750: historicamente, denominado “Da descoberta das Minas à Conjuração Mineira”; literariamente, “A consciência da terra: o grupo baiano – a primeira metade do século XVIII”;
- c) de 1750 a 1836: historicamente, “Da conjuração Mineira à independência”; literariamente, “A consciência da nacionalidade: primeira poesia do povo – a Escola Mineira – os últimos clássicos”, e
- d) de 1836 a 1914: historicamente, “Da independência à Grande Guerra”; literariamente, “A consciência da nacionalidade: o romantismo – a reação anti-romântica”.⁵⁷

Resumidamente, o primeiro ciclo abarca o processo inicial de colonização feito pelos portugueses e o modo como essa “descoberta” reverbera na oratória e no teatro de Padre José de Anchieta e, de modo especial, na *Prosopopéia* (1601), de Bento Teixeira. Ao Padre Anchieta, ele atribui o papel de precursor de um nativismo, que dá pulsão a um nacionalismo embrionário, que cresceria vultuosamente nos séc. XVII, XVIII, XIX e XX. De Bento Teixeira, por outro lado, considera-se um rudimentar

⁵⁷ Vale destacar aqui que Guilherme de Almeida não se propõe a estudar o modernismo brasileiro no que tange à questão da nacionalidade, já que, segundo ele, este momento estaria apenas começando.

sentimento da terra, focalizado nas manifestações da cor local, na natureza pomposa que subscreve a sua épica:

Interpretes do puro sentimento da terra, Anchieta e Bento Teixeira Pinto são os vultos desse primeiro ciclo da nossa poesia. Aquele representa o estrangeiro que, à pátria adotada, surpreendida em plena idade da pedra e da arrancada para encantar os olhos menos bárbaros do homem branco das conquistas, trouxe o sangue importado e o espírito novo que iriam fortificá-lo e animá-la; este simboliza a primeira inteligência espontânea que brotou naturalmente da terra – flor espontânea, mas tímida e hesitante ainda num meio inquieto apenas em *formação*. Admiração importada e admiração nativa. Mas o ídolo é um só: a terra. (ALMEIDA, 1926, p. 22). **(Grifo nosso)**.

Como se pode analisar, não se trata ainda de uma consciência, ou do desenvolvimento de uma poesia nacional independente, mas de um sentimento da terra (*da terra*, ressalta-se e não *sobre a terra*), traduzido na ideia da posse e nos arranjos coloridos de representação da natureza feito pelos escritores portugueses aqui instalados. A preposição – contida em *da terra* – é importante, uma vez que pode indicar a origem de onde se produz (a terra de Santa Cruz) ou mesmo a posse sobre o que se escreve (a terra sob o domínio dos portugueses). Com efeito, o primeiro objetivo dessa poesia, ou da literatura de viagem, produzida em terras coloniais era indicar as conquistas dos ditos heróis colonizadores, evidenciando as riquezas e a beleza da fauna e da flora. De forma incipiente, sobressai, neste primeiro ciclo, o embrião nacionalista, que só se efetivaria com a independência política, em 1822.

No segundo ciclo, por sua vez, o poeta reforça o que ele denomina de “consciência da terra”, que se forma de 1601 a 1750, abrangendo, historicamente, o período da mineração (idade do ouro) e a Conjuração baiana. No campo literário, entre outras figuras importantes, tem-se o papel centralizador de Gregório de Mattos, que possui “a verdadeira consciência do valor da terra salteada” (ALMEIDA, 1926, p. 26). Gregório de Mattos foi um dos primeiros poetas a se rebelar contra a submissão cega à metrópole, construindo suas sátiras ao reino português e àqueles que se colocavam em desfavor do povo:

E, principalmente, foi brasileiro. Sempre brasileiro. Educado em Portugal – ao contrário do que acontecia com os seus

contemporâneos que, assimilando, por inferiores, o espírito do Reino onde iam beber sabedoria, se desnacionalizavam – o poeta baiano voltou mais nacional arraigado à terra que o seu coqueiro familiar. Um mérito a acrescentar aos inúmeros de Gregório: ele descobriu, no Brasil, o povo – elemento constitutivo da nacionalidade que seria pressentida logo depois, e sentida e compreendida mais tarde. Este um dos seus maiores títulos de poeta nacional. (ALMEIDA, 1926, p. 29).

Nesse ponto, necessária se faz uma digressão aos nossos estudos historiográficos, para lembrar a posição de Antonio Candido (2006), em relação ao Barroco e à figura de Gregório de Mattos, para o qual, apesar de ter permanecido na tradição local da Bahia, não existiu, histórico-literariamente, antes de 1882, quando foi descoberto por Varnhagen. Segundo Candido, antes desse período, o poeta baiano não contribuiu para formar o que ele denomina de *sistema literário brasileiro*. Este irá abarcar os anos que vão de 1750, com a criação das Academias; a 1880, quando se conclui a fase romântica da nossa literatura. O crítico uspiano distingue *manifestações literárias*, que perfazem os três séculos iniciais da colonização portuguesa no Brasil; da literatura brasileira, em sentido estrito, na medida em que esta se formou por intermédio de um conjunto de obras vinculadas “por denominadores comuns”. Tais denominadores, assim, são a utilização de uma linguagem (traduzida em estilos) e a construção de temas típicos, impulsionados pela natureza local e pela expressão das características do povo.

A partir disso, Candido propõe uma tríade constitutiva da nacionalidade literária, formada pela produção, ou pelos produtores, que devem estar conscientes de sua função; pela recepção, ou público leitor e consumidor dessa arte; e, enfim, pela transmissão, que, como já pontuado, é a linguagem traduzida em estilos. Nessa via, a conjunção desse esquema triádico conforma o sistema literário, simbólico, em grade medida, uma vez este conduzirá a continuidade da literatura brasileira, formando uma tradição.

Como historiador literário em sua *Formação*, Candido se atém a um princípio diacrônico-analítico, o que significa dizer que há uma cronologia, ou linearidade, a ser seguida por ele, mesmo em face de sua delimitação temporal. O processo formativo da literatura brasileira terá início, pois, com o surgimento da Academia dos Seletos e a dos Renascidos, além dos primeiros trabalhos de Cláudio Manuel da

Costa, mais especificamente a partir de 1750. Se, por um lado, ele afirma a necessidade da função histórica – ou de uma ciência histórica – inerente à consciência dos escritores, e essa função inscreve-se também na ideia de nacionalidade; por outro lado, há uma eleição feita pelo autor sobre uma possível origem da literatura nacional, condicionada pela marcação de certa subjetividade, presente, inclusive, no julgamento das obras que o crítico avalia. Para Candido, a história não se constitui como mera narratividade – ou como relato de um passado – mas como fundamento crítico sobre a origem dos fatos. Assim, para que haja uma *ciência literária*, não basta narrar genealogias, mas é preciso que se proponha um método, sendo esta a função do historiador. Isso significa afirmar que a literatura só possuirá um papel histórico-nacional quando dela insurgir uma postura ideológica que permite inseri-la dentro de uma tradição, por meio de um método investigativo crítico.

Essa breve imersão pelo clássico texto de Antonio Candido não tem por finalidade discutir sua obra, propriamente, mas sim contextualizar o pensamento de Guilherme de Almeida em torno de um sentimento sobre o nacional ou sobre a brasilidade de nossa literatura, o que o aproxima da ideia de um *sistema em formação*. Esses ciclos, pois, irão integrar constitutivamente o mote central das literaturas produzidas a partir do romantismo brasileiro (1836), cujas temáticas estão em torno do ser brasileiro, de sua suposta origem sistêmica e da consciência da nação. Por outro lado, Almeida se distancia de Antonio Candido, na medida em que o primeiro insere o poeta baiano no cerne da consciência nacional, mesmo que ele estivesse inscrito no barroco mineiro.

Deste modo, na origem dos ciclos, como se pode ver a partir da visão do poeta, unem-se, *pari passu*, poesia e história: a primeira não teria existido sem a segunda e, tão menos, sem o sentimento inerente à terra dominada e, posteriormente, livre. Em todos os ciclos literários descritos, já se esboçava uma continuidade – não pela via de um *sistema* propriamente – e sim pela ideia de um motivo comum em constituição. Como se sabe, um ciclo possui começo, meio e fim, mas está sempre em repetição; e é exatamente essa repetição que irá configurar a continuidade do nacional na formulação de Guilherme de Almeida, criando, com isso, uma tradição. Se não existe, até então, uma literatura brasileira, institucionalmente, por outro lado,

permanece uma consciência nacional em progresso, sendo a esta acrescidas novas formulações, revisões e propostas.

Gregório de Matos, como pontuado por Almeida, foi o primeiro poeta a pensar a nação, a trabalhar poeticamente em favor da população e, mais do que isso, a ter consciência de sua função social como artista⁵⁸. Na contramão do que propõe Antonio Candido, o poeta campinense acredita ser Gregório o *iniciador da literatura nacional*, por se opor à submissão cega contra os colonizadores, por ter se formado em Lisboa e utilizado a sua formação a metrópole.⁵⁹ No eixo cíclico proposto pelo poeta, poderíamos, pois, pensar em um nacionalismo pancrônico, uma vez que nele há sucessão dos ciclos, mas, ao mesmo tempo, o estudo da literatura em conjunto com a história em seu momento específico de manifestação.

Passemos, assim, ao terceiro ciclo – de 1750 a 1836, ou da Conjuração Mineira ao início do Romantismo brasileiro. Neste momento, Guilherme de Almeida cria uma visão idealizada, e mesmo inocente, da formação cultural brasileira. Ele afirma que, inicialmente, havia o "sangue" dos índios nativos, muitas vezes, insurgentes contra a invasão dos brancos; havia o do branco exilado, dolente de saudades, vestido da cobiça mercantil portuguesa; e, enfim, o do negro açoitado em nome do desenvolvimento da metrópole. Nesse contexto, segundo Almeida, tem-se ainda a fusão entre a história política e a história literária – deve-se frisar que, nesse ponto, o poeta aproxima-se, mais diretamente, do conceito *sistema*, de Antonio Candido, mas sem sinalizar o esquema triádico proposto pelo crítico – fusão essa que impulsionará a emancipação política, iniciada pela Inconfidência Mineira.

Feito isso, Almeida disserta sobre o movimento árcade, incursionando pela épica, a lírica e a sátira desse período. Com os escritores desse movimento, formou-se um

⁵⁸ A esse respeito, José Miguel Wisnik (2010) afirma que o poeta baiano parece ter vivido entre o impasse do homem histórico e o de ser poeta.

⁵⁹ Vale lembrar aqui que essa também é a visão de Haroldo de Campos (2010), para o qual Gregório esteve sempre presente na constituição da literatura brasileira. Opondo-se a Antonio Candido, Haroldo assevera que se deve imaginar a história literária “menos como **formação** do que como transformação. Menos como processo conclusivo, do que como processo aberto. Uma história onde relevem os momentos de ruptura e transgressão e que entenda a tradição não de modo essencialista (...), mas como uma ‘dialética da pergunta e da resposta’, um constante e renovado questionamento da diacronia pela sincronia.” (2010, p. 66). *O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso de Gregório de Matos* (CAMPOS, Haroldo, 2010).

modo de se sentir brasileiro: "(...) numa ânsia de cantar tradições, quebrar cadeias, castigar costumes, constituir o povo, edificar a nacionalidade." (ALMEIDA, 1926, p. 48). Nesse sentido, Basílio da Gama e Frei de Santa Rita Durão, respectivamente, poeta de *Uruguai* e *Caramuru*, evidenciaram um sentimento – e não uma consciência – da nacionalidade, uma vez que ambos cantaram a terra, o homem, a natureza, fazendo surgir um senso de progresso e de nação⁶⁰. Além disso, deve-se frisar, em relação à sátira e à lírica, que vários foram os escritores que censuraram os costumes portugueses ou “maldisseram os magnatas”, como nos afirma o poeta, enriquecendo de brasileirismos a língua de Portugal que foi se modificando com a presença dos novos elementos culturais.

Ao fim desse terceiro ciclo, é possível entrever não apenas o sentimento de uma nação, mas também a formação e o fortalecimento de sua consciência. Os ditos poetas inconfidentes – Claudio Manoel da Costa, Tomaz Antonio Gonzaga, Alvarenga Peixoto – “(...) representam uma transição para o romantismo literário que, paralelamente ao romantismo político, vão afirmar definitivamente a nação brasileira.” (1926, p. 72).

No quarto e último ciclo proposto por Guilherme de Almeida – o mais relevante do ponto de vista de uma consciência efetiva da nacionalidade – instala-se com a Independência política, em 1822, e com o surgimento do Romantismo no Brasil, em 1836:

Romantismo: junção da poesia cavalheiresca medieval com as lendas religiosas (Mme. de Staël)? Apresentação das obras literárias com o fito de proporcionar ao homem cansado a maior soma de prazeres (Stendhal)? Expressão livre do belo indiferente – sublime ou grotesco, bom ou mau, triste ou alegre (Victor Hugo)? (...). Um indefinido estado de espírito; reforma de ideias; abandono à melancolia; preferência pelos tons fanados da terra – outonos, crepúsculos, ruínas, águas quietas...; vontade dorida de sofrer e morrer; desejos de heroísmos impossíveis e de sacrifícios insensatos; mansa compaixão, tumultos interiores, inquietude, abatimento, morbidez, religiosidade, desconsolo, tédio, dúvida, descrença, pessimismo, fatalidade (...) (ALMEIDA, 1926, pp. 73-74).

⁶⁰ Em relação à via da natureza, Afonso Ávila (1978) considera que, desde o período colonial até os modernistas, a flora e a fauna brasileiras se configuraram como mitos paradisíacos de uma cor local, sendo poetizados por toda poesia desse período. ÁVILA, Afonso. “A natureza e o motivo edênico na poesia colonial”. *O poeta e a consciência crítica*, 1978, p. 25.

Como se observa, Almeida irá situar o movimento a partir dos primeiros românticos europeus (Mme. de Staël, Sthendal, Victor Hugo, Goethe), caracterizando os elementos fundacionais da nova corrente, como a relação entre poesia e religião⁶¹ – muitas vezes por meio da analogia – originária da teoria da correspondência, do espiritualista sueco Emanuel Swedenborg; além do pessimismo, do individualismo e do heroísmo comuns à estética. Na origem do movimento, está enraizada também um valor social, imerso à cultura, à política, aos costumes do povo. Por isso, o que de mais importante se pode extrair dos influxos românticos, na concepção de Guilherme de Almeida, é a consciência histórica alcançada com este movimento. Nesse sentido, para Jaco Guinsburg (2002, p. 14), o romantismo foi um fato histórico que “(...) assinala, na história da consciência humana, a relevância da consciência histórica”. No contexto nacional, desse modo, esse movimento irá inaugurar um novo pertencimento, assinalado historicamente pelo conhecimento de uma pátria nascente (1822), em conjunto ainda com a primeira Constituição (Constituição Política do Império do Brasil), outorgada, dois anos depois, em 1824:

O Romantismo foi aqui, a uma vez, literário e social. Fez versos e fez uma constituição. Fez uma pátria. E, consciente de sua obra, quis, com as mesmas mãos, fazer também uma língua. (...) pôs-se a escrever a língua que falava. Encheu-a de indianismos e de africanismos; adotou, usou e gozou as populares corruptelas de forma e deturpações de sentido; pelo participio presente substituiu a preposição portuguesa depois do infinitivo; submeteu à eufonia tropical a colocação do pronome oblíquo; libertou as frases de gerúndio da obrigatoriedade de começarem por ele; exagerou no falar, o esparramado gostoso das vogais abertas, lentas e moles (...). (ALMEIDA, 1926, p. 74-75).

Ao introduzir uma consciência sobre a “nação recém-nascida” – se assim se pode dizer – haverá também a tentativa de consolidar as suas instituições, o seu povo, a sua natureza e língua, potencializando, com isso, as expressões literárias de caráter nacionalistas. Nachman Falbel, em “Os fundamentos históricos do romantismo” (2002), afirma que, na França, o nacionalismo era essencialmente político e social, ao contrário do que ocorrera na Alemanha, que mudará esse enfoque,

⁶¹ Para Mme. de Staël: “(...) a literatura romântica ou cavalheiresca é, entre nós, indígena, e a nossa religião e as nossas instituições é que a fizeram eclodir”. In: *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Roberto Acízelo de Souza (Org.). “Sobre a poesia clássica e sobre a poesia romântica” (1810), Roberto Acízelo de Souza (Trad).

particularizando-se na ideia de povo (*volk*). O romantismo brasileiro, pois, irá integrar, inicialmente, o povo em sua composição, especialmente na figura do índio primitivo – porém já europeizado em seus costumes e comportamentos – mas também o branco e o negro: sem a composição desses povos, o Brasil jamais teria se constituído como pátria, como nação, conforme assinala Guilherme de Almeida. Não se pode deixar de acenar que a visão do poeta, ou ao menos a sua dimensão discursiva, é assinalada por uma aberta pulsão emocional, menos crítica aos modelos formais, mas coerente com o movimento analisado⁶². Segundo o poeta, foi no decorrer do romantismo que as três “raças” dominantes no Brasil – o índio, o negro e o branco – uniram-se como nação: “(...) o poema é o Brasil, o poeta é o brasileiro. Brasil selvagem de tabas, palhas, penas e páos – Tupan! Brasil suado, negro e mazombo, de senzalas, troncos e quilombos; Brasil branco de deportados enobrecidos pelo trabalho, pela revolta e pela libertação” (ALMEIDA, 1926, p. 75).

Há que se notar uma tentativa de construir um panorama não apenas literário, mas também histórico, de como se formou uma consciência nacionalista na poesia brasileira, desde os primeiros escritores aqui aportados. No decorrer desse ensaio, observa-se um ensaísta que visa naturalizar uma ideia de nação que se ergue por meio de um povo híbrido, nas feições e nos costumes culturais formados de uma relação, apesar da ideologia harmonizante inerente à sua escrita. Guilherme de Almeida também esteve consciente, no decorrer de sua expressão poética, de que um nacionalismo brasileiro não poderia negar as influências advindas de outras nações; porém, como desejavam os modernistas, essa poesia – ou literatura – deveria ser de exportação e não o contrário. Nessa obra, como se verá, o poeta irá de encontro ao seu próprio pensamento, dialogando aqui com a visão conservadora do grupo verde-amarelista:

O movimento brasileiro é lógico, é centrífugo e não centrípeto; parte do particular para o geral. O contrário é absurdo. Quem fizer arte no Brasil, arte pura, sem influências estranhas, sem moldes importados,

⁶² Aliás, essa tônica emotiva irá percorrer todos os ensaios do poeta, que buscamos propor uma visão crítica do que afirmar o seu modelo poético. Guilherme de Almeida sempre foi um apaixonado por tudo o que estava relacionado à escrita, afirmando, inclusive, que traduzir para aprender a ser poeta, ou seja, o ofício do tradutor, para ele, o formava como poeta. O excesso de adjetivação também irá marcar os poemas do *Meu* e de *Raça*, sendo esta uma das dimensões estéticas do modernismo hispano-americano.

inconscientemente irá aos poucos se universalizando: irá do particular para o geral. Quem, ao contrário, imbuído de ideias, teorias, literaturas estrangeiras, quiser nacionalizá-las, aclimá-las, enxertá-las aqui, virá do geral para o particular: será regionalista. Grande erro, grande inutilidade. A nossa poesia deve ser uma riqueza nossa: deve ser de exportação e não de importação. Estes últimos conceitos são o pensamento de um grupo de poetas modernos – mal compreendidos ainda – que ora se esforçam por fazer uma poesia legitimamente brasileira. Desse grupo, nada se dirá aqui – não só poder ser cedo ainda para julgar dos seus esforços, como também e, principalmente, porque a ele pertence e por ele tem combatido, com o duplo sacrifício do seu nome e dos seus interesses, o autor desse estudo. (ALMEIDA, 1926, p. 106).

Nesse excerto, é possível perceber algumas incoerências inerentes ao discurso do poeta, que parecem mais seguir uma visão, à guisa dos modernistas mais afeitos à nacionalização extrema da literatura; do que propriamente a sua intuição crítica e poética. A sua ideia de transfusão, discutida no segundo capítulo, opõe-se consideravelmente a essa incursão integralista, nitidamente condicionada pelo visionarismo da escola da Anta, e que propõe um purismo ideológico que, em nada, condiz com a real dimensão social da formação cultural brasileira. Aliás, é exatamente disso que trata o ensaio de Guilherme de Almeida. Nesse trecho, pois, o poeta-ensaísta revela apenas uma das faces do modernismo, que é aquela criada pelos poetas Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Plínio Salgado, criadores do manifesto Nhengaçu Verde-amarelo.⁶³

O que significaria, então, uma poesia centrífuga, legitimamente brasileira, de exportação? O movimento centrífugo, como se sabe, atua do centro para as bordas, ou seja, de dentro para fora, num processo de separação dos corpos, quando estes estão em oscilação. No caso da formação cultural brasileira, quando aqui chegaram navegadores portugueses, ao contrário, atuou uma força centrípeta – de fora para dentro. No entanto, a formação dos momentos literários brasileiros consolidou-se

⁶³ Paradoxal a postura do poeta, uma vez que sua obra, em grande parte, estabelecerá um diálogo constante com a tradição. Se pensarmos na função deste ensaio, no objetivo a ele, inicialmente, proposto, por mais que isso fuja, em um primeiro momento, do escopo deste trabalho, teremos de acessar a vida do poeta para tentarmos buscar uma explicação, o que não cabe discutir aqui, nesse momento. O ensaio *Do sentimento nacionalista na poesia brasileira* foi escrito em 1926, como tese de concurso, para concorrer a um cargo de professor de Literatura do Estado, juntamente com *Ritmo, elemento de expressão*, publicado no mesmo ano. Estaria o poeta tentando se alocar politicamente, por meio de seus escritos, vinculando-se, nesse sentido, ao estado pela dimensão ideológica de seus escritos? Talvez sim, se pensarmos no conjunto de sua obra em diálogo com a tradição. Mas talvez não, pois esse mesmo diálogo seria visto como conservador pela maioria dos modernistas.

pela via relacional, mesclada ainda ao valor atribuído à paisagem natural e, depois, aos elementos constituintes da cultura de um povo. Essa paisagem natural, por outro lado, será desenvolvida na poesia do poeta, como valor estético e, ao mesmo tempo, ideológico do seu nacionalismo. Essa visão antagônica, observada nesse trecho, revela, mais uma vez, os conflitos inscritos em sua produção.

Guilherme de Almeida não foi propriamente um antropófago, como, em maior medida, foi Mário, Oswald de Andrade e Raul Bopp; tão menos inventariou formas, como Mário de Andrade, apesar de ter sido um dos grandes praticantes do ritmo livre e da polifonia poética. Mais do que se ater às questões estético-formais do modernismo, Almeida foi adepto das “influências natas”, ou seja, daquelas sem as quais a literatura e a cultura brasileira não teriam se formado, mesmo que ele se ponha em contradição em alguns momentos. Ao fazer isso, ele propõe um nacionalismo paradoxal, que integra culturas, como se observa, por exemplo, no seu livro-poema *Raça* (1925) e, ao mesmo tempo, nega uma literatura de importação, a despeito da forte influência europeia presente no contexto do modernismo brasileiro e mesmo em suas obras. A esse respeito, vale endossar as observações de Leyla Perrone-Moisés (1997), quando ela avalia o cosmopolitismo das vanguardas europeias e o nacionalismo cosmopolita dos latino-americanos:

As vanguardas eram cosmopolitas. Os vanguardistas latino-americanos pretenderam realizar a proeza de serem, ao mesmo tempo, nacionalistas e cosmopolitas. Essa contradição, na verdade, já estava colocada e não resolvida no conceito de nação difundido pelo Iluminismo. O recurso à inspiração primitivista permitiu às nossas vanguardas uma solução para esse problema. (...) No decorrer do século XX, os discursos antifranceses dos intelectuais nacionalistas intensificaram-se e, paulatinamente, à medida que declinava, em toda parte, a influência francesa e crescia a norte-americana, transformaram-se em discursos contrários a toda influência estrangeira emanada dos países hegemônicos, por definição opressivos. Constituiu-se então, em alguns intelectuais, um ideal cultural latino-americano que ainda persiste em nossos dias e que se esteia em dois enganos: a pretensão a uma cultura própria, isenta de toda contaminação estrangeira, e a concepção de uma América Latina uniforme, culturalmente homogênea. O projeto de uma união latino-americana face às potências hegemônicas, perfeitamente compreensível quando se trata de política e de economia, produz amálgamas e equívocos quando se trata de cultura e de literatura (PERRONE-MOISÉS, 1997, p. 251).

Como ainda destaca Perrone-Moisés (1997), quando eclodiram as vanguardas, foi, mais uma vez, a França – no centro das mudanças estéticas – a responsável por expor aos povos latinos possibilidades culturais nativas, através, por exemplo, do primitivismo associado à arte indígena e africana. Vale lembrar aqui que Guilherme de Almeida foi tradutor da poesia francesa – e de outras literaturas – chegando a afirmar que esse seu ofício o ensinava a ser poeta, reconhecendo abertamente as influências recebidas de outras culturas, por meio do seu processo de transfusão, visão que se opõe abertamente ao nacionalismo purista dos verde-amarelistas. Assim, uma literatura nacional, que se tornou independente tardiamente (a nação e a literatura), como é o caso do Brasil – cuja população nativa era indígena, colonizada por portugueses, com mão de obra escrava por mais de três séculos – não poderia negar seu hibridismo, por mais nacionalista⁶⁴ que se ambicionasse ser.

Ao passo que a cultura está associada às mudanças de ordem social e política, é válido afirmar que as tendências literárias modernas no Brasil, especialmente a partir do romantismo, estavam, quase sempre, condicionadas às instituições nacionais. Valores, posturas, dimensão sociocultural eram formadas, literariamente, para atender e agradar também ao Estado. No contexto modernista, por outro lado, o nacionalismo literário de Guilherme de Almeida foi se transformando, mais uma vez, numa marca conflituosa entre tradição e ruptura, tendo em vista a abertura a outras culturas inscrita na produção do poeta e a negativa a que o poeta se propõe.

Desse ensaio, portanto, perceberemos, além dessa dimensão nacionalizante, a valorização da terra, da natureza, como se esta, internalizada pelo poeta, possibilitasse a ele uma consciência integrativa, formadora de sua personalidade como artista. Esse ensaio, mais uma vez, revela o modernismo nacionalista de

⁶⁴ Guilherme de Almeida teve seu nome, muitas vezes, associado ao nacionalismo autoritário dos verde-amarelistas, em função talvez desse ensaio. Mas ele também atuou, como soldado, na Revolução de 1932, a qual objetivava depor o governo provisório de Getúlio Vargas, fato que gerou o seu exílio para Portugal. Escreveu poemas que demonstravam o seu amor por São Paulo, como “Nossa Bandeira”, “Moeda Paulista” e “Oração ante a última trincheira”. Além disso, em “Canção do expedicionário”, o poeta endossou o caráter heróico dos combatentes das tropas expedicionárias, o que acabou por tornar tal poema o hino da Força Expedicionária Brasileira (FEB). O viés nacionalista marcou um compasso importante do poeta, que esteve entre a tradição literária e renovação, tentando se inserir nos novos parâmetros modernistas.

Guilherme de Almeida, que irá se opor, inclusive, aos encontros e às relações poético-literárias circunscritas em sua produção. Veremos, a seguir, a natureza do livro *Meu* abarcará, parcialmente, esse nacionalismo, já que ela se centrará na natureza, como signo primordial da relação entre nacionalismo e as novas formas modernistas.

2.4 A natureza pictórica do *Meu* – uma segunda demonstração: a palavra-cor, a palavra-visualidade, a palavra-natureza

Vimos, anteriormente, que a ideia de nacionalidade inscrita na poesia de Guilherme de Almeida insere-se também numa pulsão particularizada do eu e não apenas na dimensão ideológica e histórica do modernismo ou de outros movimentos inseridos na estética do poeta. Em muitos momentos, o olhar sobre a natureza brasileira – diversamente matizada e híbrida como símbolo de certo nacionalismo – será potencializado pela função emotiva da linguagem, tensionada entre o *meu*, o *eu*, o *outro*, uma tríade da nossa formação cultural. Essa função emotiva, por outro lado, irá fundir-se à outra função – a poética – que opera para transpor sentidos e intensificar o efeito estético. Se o nacionalismo de Almeida é híbrido, este tenderá à reconstrução da cor local, que não será só verde e amarela, mas multicolorida em sua constituição.

Outro aspecto importante se associa ao interdiscurso presente neste livro, que remete a uma revisitação ao romantismo. Para Alfredo Bosi (2002), este movimento, em sua fase mais individualizada, reduziu a dimensão social da arte, ao sustentar a subjetividade do eu, centrada no poeta-demiurgo. Este, por outro lado, torna-se, para retomar Fichte (1988), o infindável criador de realidades que permanecem, primeiramente, dentro dele. Imerso nessa potência criativa, o poeta, já imbuído de entidade divinal, transforma a natureza que observa em gesto poético-literário.

De modo bastante diverso, Guilherme de Almeida irá reconstruir essa função emotiva, agregando a ela a função poético-estética, como forma de legitimar o romantismo e, ao mesmo tempo, desconstruí-lo pela via crítica de sua linguagem. Assim, se existe um caráter emotivo nestes poemas, este se configura como alusão ao primeiro movimento literário surgido no Brasil – já como Estado autônomo – com a finalidade de fazer pulsar as técnicas modernizantes em meio à imersão numa natureza imaginária, particular, intuída pelo artista.

Inicialmente, nesta obra, há a criação de uma *poética-paisagem* – que se constrói pela lente de verbal das técnicas empregadas pelo poeta: está focada no objeto,

pelos olhos do poeta. De acordo com Susanna Busato, poeta e ensaísta (2015), em *Meu está*:

Circunscrito no universo do olhar do sujeito, as imagens que tece nascem de uma lírica que procura, no encontro sinestésico de aromas, sons e paladares da paisagem que visita, as cores vivas de um lugar todo seu, regional e íntimo, que emerge para o mundo como poesia. O olhar não é romântico, pois o sujeito se lança ao outro para descobri-lo e é o outro que se situa no foco do sujeito. *O olhar é objetivo no foco, mas subjetivo no modo, ou seja, a atmosfera que circunscreve o outro participa de um dado íntimo, de uma voz lírica que se debruça no outro, que compartilha o seu modo de ver e sentir na presença que flagra do outro. (Grifo nosso).*

É esse olhar focal que desenha a brasilidade ficcional no *Meu*, brasilidade que será descoberta metafórica e sinestesicamente, entre um eu particular e um eu que se configura pela sua relação com a paisagem. O olho do poeta, além de ver, também imagina, no sentido iseriano⁶⁵, pois é um olho que cria, técnica e subjetivamente, o ambiente em que ele se encontra. Vejamos, pois, como isso se forma no “Prelúdio nº 1”, que introduz essa obra:

Os pássaros coloridos e as frutas pintadas
na transpiração abafada da floresta
e estas folhas transparentes como esmeraldas
e esta água fria nesta sombra quieta
e esta terra trigueira cheirosa como um fruto:
este grande ócio verde, isto tudo, isto tudo
que um deus preguiçoso e lírico me deu
se não é belo é mais do que isso – é MEU.
(ALMEIDA, 1924, p. 123)

Esse primeiro prelúdio (primeiro, porque são três, o que remete novamente à gênese triádica anteriormente aludida), assinala a presença de uma voz lírica observante, andarilha, que se insere no ambiente descrito por ela, o que se mostra pela presença anafórica dos pronomes demonstrativos *esta/este/estas*. O valor anafórico se forma duplamente, tanto pela sua repetição na sequência dos versos (anáfora como recurso poético) quanto pela ideia de referenciação demonstrativa da posição do sujeito que fala e descreve (anáfora como recurso gramatical). O sujeito

⁶⁵ De acordo com Wolfgang Iser, é o imaginário que realiza a ponte entre ficção e realidade, por intermédio do ato de fingir, uma vez que, através dele e da linguagem, consegue-se transpor os limites entre um e o outro. (ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectiva de uma antropologia literária*, 2013).

observante, nessa situação, está próximo à locação da fala, diante da natureza, poetizando-a pelo seu olhar-escrita. Assim, devem-se ler os poemas do *Meu* como pequenas descrições criativas do espaço nacional, que se forma e se perfoma na consciência do sujeito lírico, o qual atua como um fotógrafo, entre a câmara clara e a câmara escura, entre um real imaginado, “copiado”, e a sua transcrição poética.

O mesmo ser que vê introjeta-se nessa natureza, que lhe é ofertada por um “deus preguiçoso e lírico”. Não se trata mais de uma *persona* demiúrgica, emotiva, a exemplo do eu-romântico, mas de um sujeito que imagina e recria um espaço ambientado em torno de si, fotografando imagens, muitas das quais sobrepostas (e estas folhas transparentes como esmeraldas/e esta água fria nesta sombra quieta/e esta terra trigueira cheirosa como um fruto:/este grande ócio verde), como se fossem sequências de flashes a iluminar a consciência criativa do poeta.

O “Prelúdio nº 1” propõe, portanto, a abertura do *Meu*, evidenciando um dos motivos a serem desenvolvidos no livro, ou seja, a natureza e suas formas criadas. Vale destacar que, com o modernismo, as relações entre as artes se estreitaram intensamente, o que restaurou as experiências poético-pictóricas, especialmente nos procedimentos das vanguardas. Mario de Andrade, por exemplo, apresentou aos modernistas a técnica da polifonia poética, da simultaneidade das imagens. O poeta de *Pauliceia desvairada* (1922), assim, denomina:

(...) Polifonismo e Simultaneidade dos franceses, com Epstein por cartaz, o Simultaneísmo de Fernando Divoire, o Sincronismo de Marcelo Fabri. (...) Obrigado por insistência de amigos e dum inimigo a escrever um prefácio para “Paulicéia Desvairada” nele despergi algumas considerações sobre o Harmonismo ao qual milhormente denominei mais tarde Polifonismo. Polifonismo e simultaneidade são a mesma coisa. O nome Polifonismo caracteristicamente artificial deriva de meus conhecimentos musicais que não qualifico parco, por humildade. Por seu lado a psicologia verifica a simultaneidade. Lembrai-vos do que chamei “sensações complexas”. (ANDRADE, 1980, p. 226-256).

Guilherme de Almeida constrói essas mesmas “sensações complexas”, propondo uma imersão sinestésica à paisagem ao redor (o olhar, o olfato e o tato/ folhas transparentes como esmeraldas, terra trigueira cheirosa de fruto, água fria nesta sombra quieta), potencializada pela pintura verbal, pelo jogo entre o objeto visto e o

imaginado. Cada poema torna-se uma extensão do eu poemático, que enumera sensações, aleatoriamente, por meio das analogias visuais inscritas em seu texto. Verbalmente, pode-se notar que o substantivo se potencializa com a caracterização adjetiva da terra – *grande ócio verde, pássaros coloridos, frutas pintadas* – já que a finalidade é pintar uma paisagem pessoal, inscrita no pronome que nomeia o seu *Meu*.

Esse *Meu*, no entanto, aponta também para o outro, ou seja, para uma natureza observada pelo olhar daquele que a vê como sendo de sua posse: “(...) *isto tudo, isto tudo/que um deus preguiçoso e lírico me deu/se não é belo é mais do que isso – é MEU.*” Nesses versos, o sujeito lírico possui o domínio do objeto que ele analisa, ainda que essa posse se dê pela via do olhar e da coisa imaginada. Natureza e sujeito poético, assim, fundem-se no *Meu* e no *Eu*, que, juntos, intensificam a caracterização verbo-visual circunscrita ao poema. O “outro”, esse corpo-natureza que se presentifica aos poucos no olhar e no discurso do sujeito, persegue um roteiro que o liga à dimensão plástica visualmente construída pela linguagem poética, como sugere Busato (2015).

Leia, agora, o “Prelúdio nº 2”:

Como é linda a minha terra!
 Estrangeiro, olha aquela palmeira como é bela:
 Parece uma coluna reta reta reta
 Como um grande pavão verde pousado na ponta.
 A cauda aberta em leque
 E na sombra redonda
 Sobre a terra quente...
 (Silêncio!)
 ... há um poeta. (ALMEIDA, 1925, p. 124)

Neste poema, por sua vez, o sujeito insiste em oferecer o Brasil, inicialmente, a si mesmo: “*Como é linda a minha terra!*”. O pronome possessivo de primeira pessoa (minha), mais uma vez, aciona a operação do eu na descrição de sua paisagem – *como é linda a minha terra* – que está em sua posse, ao menos no momento em que ele a observa e a produz. É a partir dessa posse também que ele a apresenta ao estrangeiro: *estrangeiro, olha aquele palmeira como é bela*.

Ainda nos prelúdios, já se notam os procedimentos formais empregados na construção dos poemas, sendo a primeira delas a comparação: o sujeito está circunscrito à terra, de onde compara uma palmeira (natural) a uma coluna reta, artificialmente construída (coluna reta). Vale lembrar que, em *Natalika* (1926), Almeida disserta sobre o artifício, sobre a técnica poética, afirmando que a arte se opõe à natureza, tendo em vista o caráter artificial da primeira. O artifício, por sua vez, está na ordem do trabalho, da técnica, dos procedimentos da linguagem capazes de distanciar, definitivamente, realidade e arte. O natural, para o poeta, apenas está inserido em seu local comum, sendo este vazio e findável. Assim, se, por um lado, a natureza é um dado real ofertado visualmente a quem a observa, a instância lírica do sujeito também poderá – e assim o faz – reconstruí-la e efetivá-la como um objeto de sua poesia. Mais uma vez, a associação entre o objeto real (a palmeira alta) e o elemento concreto-simbólico (a coluna reta), apresenta-se pelo efeito pictórico visual (a palmeira é como uma coluna reta, *com um grande pavão verde pousado na ponta e a cauda em leque*). Ao transformar a palmeira real em outra poeticamente ficcional, o princípio da autonomia da arte, tão discutido pelos vanguardistas, instaura-se, tendo em vista o olhar desviante do poeta, a sua lente verbal.

Na outra via desse percurso, eis que surge um novo elemento, o silêncio, tão necessário à composição poética: “Sobre a terra quente./ (Silêncio!)/... há um poeta.” Metalinguisticamente, o sujeito lírico parece sugerir que a origem da sua produção está rodeada pela linguagem meditativa, silenciosa, nesse sentido, pois o que os olhos veem será desenvolvido pela via criativo-reflexiva e poética. O silêncio, como metáfora, também está associado às formas breves modernistas, à linguagem concisa e enxuta – e ainda ao haicai tão belamente trabalhado por Almeida. Para Cassiano Ricardo (1969), poeta modernista associado ao nacionalismo do grupo Anta, “o imagismo de Guilherme em *Meu* é, de todos os de 22, o que também mais se aproxima do ideograma, base da tentativa visualista dos nossos dias, pela ‘civilização da imagem’”.

Os ideogramas chineses são escritos pictóricos, representando, cada um deles, uma palavra-ideia, a partir do seu viés icônico. Explorando fonemas e grafemas, a escrita de Guilherme de Almeida é, em grande medida, enxuta, como se observa no

“Prelúdio nº 2”: nele, há somente um sujeito e um estrangeiro que, juntos, observam uma bela palmeira, talvez sentados em uma sombra quieta. Essa pulsão ideogramática está presente também na relação intratextual existente entre alguns dos seus principais livros e os haicais, uma vez que, muitos destes, foram extraídos de poemas já criados. O silêncio, desse modo, também marcará consideravelmente a forma inscrita nos poemas de *Meu*.

Vejamos, agora, o “Prelúdio nº 3”:

Eu achei na minha terra a fruta de Pan
Vem ouvir cantar a avena pagã
Na ventania
Que encanada entre os barrancos assovia,
Nos bambus acrobáticos vergados
No estrondo dos rios despedaçados
Na várzea trêmula e sibilante de arrozais,
No vento cheio de vogais
Que chora nas folhas dos canaviais
E conta histórias de bruxas nas casas de telha-vã.

Eu achei a fruta de Pan. (ALMEIDA, 1925, p. 125).

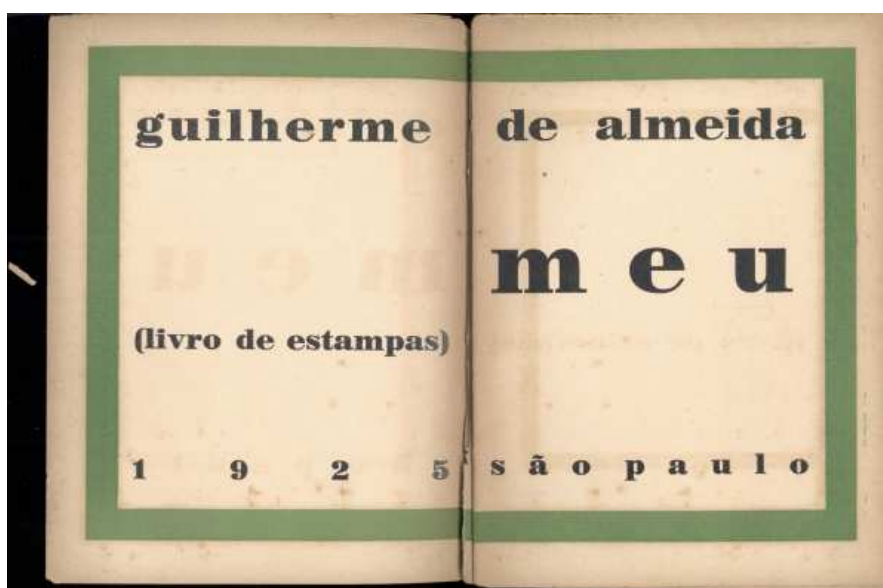
Inicialmente, observa-se uma aparente contradição, por meio da referência ao deus grego Pan, que é o condutor da vida natural e dos bosques. Esse deus é temido por aqueles que necessitam atravessar as florestas noturnas. A flauta de Pan – ou fruta, na dicção do poeta – por sua vez, é um instrumento musical, de origem grega, constituída por tubos fechados em uma de suas extremidades, ligados uns aos outros em feixe ou lado a lado. A alusão inicial é a Grécia antiga e, por meio dela, tem-se a sensação de um deslocamento, para onde nos conduz o poeta, na tentativa de buscar o motivo inicial desse canto. Dono de uma formação erudita e consistente, Almeida parece assumir a influência de suas leituras, da tradição poética clássica, em que viveu imbuído em boa parte de sua formação, o que novamente irá se contrapor ao nacionalismo centrífugo do ensaio anteriormente discutido.

Numa via mais formal, há que se notar a complexidade dos sons emitidos (a aliterações sibilantes: S, V, Z, CH), que parecem, onomatopaicamente, imitar essa natureza – a ventania que assovia – os sons ao redor. Outro aspecto formal é

novamente a sobreposição de imagens simultâneas, que arquitetam uma estrutura sonora e visual em consonância com a ideia imagético-sonora inscrita no poema.

Guilherme de Almeida prenuncia, nesses três prelúdios iniciais, o que será visualizado nos outros poemas de *Meu*, ou seja, uma tentativa de pintar a natureza, não pela sua materialidade visual, mas pela sensibilidade modernista do poeta. Essa sensibilidade, por sua vez, é a do poeta moderno, poeta crítico, que visa performar o ambiente tropical, característico do meio no qual o sujeito de insere: o Brasil. Para Péricles Eugênio (2009), “em *Meu*, [há um] livro do qual a natureza se reduz e se organiza em estampas, em quadros que o poeta prefixa arbitrariamente, humanizando-a ou colocando-a em situações e atividades de pessoa. (...)”. Tal fato se justifica pelo subtítulo inscrito no livro – *Meu – livro de estampas*, gravura rápida, pintada verbalmente pelo imagismo do poeta:

Imagem I (Casa Guilherme de Almeida)



Folha de rosto à 1ª Edição da obra *Meu*, de Guilherme de Almeida.

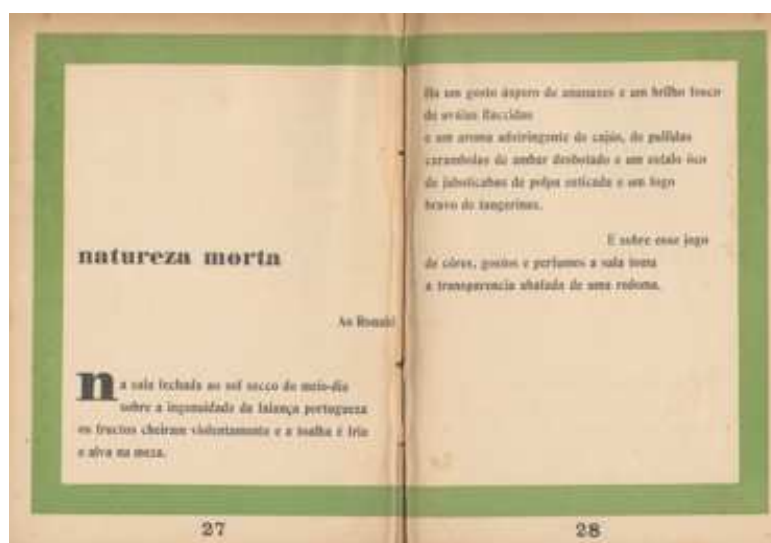
Imagem 2 (Casa Guilherme de Almeida)



Ilustração por Antônio Paim (São Paulo, 1895-1988), “Natureza morta com frutas tropicais” (1920), publicado em *Meu*.

Tem-se, desse modo, não apenas a palavra escrita, mas a palavra tocada pelas mãos do poeta-pintor, fotógrafo, convidativa de uma brasilidade sinestésica, híbrida, colorida e artificiosa. É o olhar poético que fotografa as flores, as plantas, os pássaros, as árvores, que será transmitido ao leitor e observador da paisagem aqui inscrita. Na edição original do livro, publicado em 1925, as páginas foram emolduradas com uma barra verde, que faz remissão à própria ideia de pintura em tela. O leitor, ao ler o poema, coloca-se em contato com uma espécie de livro-arquitetura, livro-objeto ou livro-tela (vale destacar aqui que Guilherme de Almeida foi leitor e tradutor de Mallarmé), condicionando o nosso olhar para o gesto visual-significante da palavra:

Imagem 3 (Casa Guilherme de Almeida)



Susanna Busato – Casa Guilherme de Almeida.

As poesias, por outro lado, estão antecedidas por um vazio espacial, significativo também da síntese e do silêncio inerente aos procedimentos poéticos. Como ressalta Susanna Busato (2015, p. 5):

A poesia de Guilherme de Almeida aqui realiza, pois, a síntese barroca de um mundo moderno que assume a confluência de cores e perfumes, sabores e formas, numa festa íntima, percebida como pintura e palavra, como espaço e tempo, relativizados no diálogo não somente entre linguagens, mas entre gêneros. A releitura, pela poesia, do gênero pictórico, herdado da tradição, funciona para o poeta como estratégia para entrar na modernidade. Experimentar os recursos estilísticos da linguagem poética de modo a ditar o ritmo certo de uma nova dicção é o desafio de *Meu*, nesse momento.

Para Busato, como ilustração de abertura do livro *Meu*, o desenho de Paim ofereceu-nos uma atmosfera essencialmente modernista, tendo em vista a descoberta do elemento tropical “como traço de uma identidade íntima do sujeito, como traço de um pertencimento a um espaço solar onde o antigo e o moderno podem conviver” (2015, p. 5). Essa inscrição nos conduz, assim, a compreender a necessidade de atualizar um passado – por via de uma poética da sugestividade visual, sensorial – e pelo olhar que ultrapassa uma representação realista, o que evidencia o jogo semântico que expõe pensamento um dos nacionalismos circunscritos ao modernismo, via dimensão natureza-criada, inerente ao olhar do poeta. Veja-se, pois, o poema “Alvorada”, que parece movimentar-se em direção a amanhecer, agitando a paisagem:

Imobilidade alva da alvorada branca
toda enfeitada de missanga.
As folhas estão paradas nos ramos quietos
para refletir ainda as últimas estrelas;
na grama as gotas de água são olhos abertos
para elas porque a terra ainda quer vê-las.
E esse fio teso prateado
que de um galho uma aranha deixou escapar
parece um fio de chuva paralisado
no ar. (ALMEIDA, 1925, p. 126).

Sonoramente, o poema se inicia por meio de uma profusão aliterante da vogal A, o que sugere a abertura à luminosidade do amanhecer, ainda marcado pela dimensão crepuscular. As imagens do poema apontam para essa abertura, para o alvorecer – na grama, as gotas de água são olhos abertos para as estrelas, pois é a (ou da)

terra que se deseja vê-las. Essa imobilidade, entre o despertar e o sono, vai contornando a dimensão imagética que compõe a abertura do dia. Alfredo Bosi, ao estudar o simbolismo sonoro de Maurice Grammont, afirma que, para o linguista francês construir a sua “fonética impressiva”, ele se valia ora de razões acústicas, ora de razões articulatórias, agregando a essas razões uma configuração visual:

(...) Assim, é o caráter grave ou agudo das vogais que o atrai no estudo sobre as onomatopéias; e quando lida com as consoantes, segue de perto o seu modo de produção em oclusivas, expirantes, líquidas e nasais para dar conta dos efeitos de secura, dureza, síncope, brusquidão ou humildade, moleza, fluidez e doçura que produzem as “palavras expressivas” (BOSI, 1977, p. 44).

A presença fremente da letra A, assim, estaria associada, além do simbolismo sonoro recorrente na poesia do poeta, à luminosidade, ao espaço natural que se abre ao iniciar o dia. Almeida, apesar de valer das técnicas modernistas, como o verso livre e as imagens simultâneas – empregando a polifonia poética – mesmo aqui não abandona o padrão rímico de suas composições, como se observa nas rimas pareadas e, depois, cruzadas, ao longo do poema, criando, dessa forma, uma poesia que é modernista e particular, ao mesmo tempo.

Aqui, propomos apenas uma pequena amostra desse vertente criativa de Guilherme de Almeida, que está inscrita em toda a poética do *Meu*. Os poemas desse livro expõem, da melhor maneira possível, toda a sua verve criativa, que, em meio ao som e ao silêncio – potencialmente artificializados pela dicção de sua técnica, de seu ofício – modulam presente e passado – romantismo e modernismo, nesse caso, revelando, mais uma vez, a movência de modernismos inerentes a poética do escritor.

No que tange à questão do nacionalismo, ele se constrói de modo mais reflexivo nessas composições, voltado para uma natureza brasileira, mas também para uma natura intuída pela imaginação poética. Guilherme de Almeida, novamente, coloca-se como sujeito dos modernismos, pluralmente: do verde-amarelismo, tendo em vista uma brasilidade estética; e, em certo sentido, da antropofagia, uma vez que o poeta se apropria, criativamente, das técnicas desse movimento, a exemplo da polifonia poética.

(IN) CONCLUSÕES: O POETA E SUAS MARGENS

Sempre o inverso,
o reverso,
o disperso,
o diverso
o adverso
desse terso
universo,
Que é o VERSO.

(Guilherme de Almeida, *Margem*, 2010)

O que vislumbrar de uma poética que transita, movimenta-se e constrói percursos complexos, diversos, entre modernismos, tradições, processos de rupturas, linguagens e formas? Dessa poética, é possível vislumbrar um virtuosismo estético, que não apenas experimentou formas várias – como o haicai, o soneto, o poema-síntese, o cancionero, o poema-concreto – num exercício constante de diálogos, mas também propôs um desafio analítico à crítica literária, ao fazer com que esta se despidesse de concepções acabadas para examinar uma obra literária. Sabe-se bem que essa é a função primordial da crítica, mas esta, ao se deparar com uma poética que está num *entre-lugar* estético (não no sentido culturalista do termo), o desafio se torna ainda mais vigoroso, sobretudo quando se sugere uma análise conjunta – dos ensaios e da poesia – desse escritor.

Guilherme de Almeida teve o seu nome, quase sempre, associado às poéticas classicistas, haja vista o seu pleno domínio técnico da poesia, mesmo dentro do contexto modernista. Em virtude disso, no ano de 1959, foi eleito “Príncipe dos Poetas Brasileiros”, em concurso realizado pelo periódico *Correio da manhã*, após já terem sido eleitos Olavo Bilac, Alberto de Oliveira e Olegário Mariano. Almeida concorreu com os também virtuosos poetas, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Bandeira, por exemplo, assinalou que Almeida era o *miglior fabbro*⁶⁶ da poesia brasileira – designação de Ezra Pound aos escritores cuja produção era tecida pelo artifício e pelo empenho. Esse termo (artifício), por sua vez, é bastante apropriado à obra de Guilherme de Almeida, uma vez que, de fato, ele se propunha

⁶⁶ Marcelo Tápia, em seu estudo monográfico (2008), também utiliza a expressão *miglior fabbro* para se referir a Guilherme de Almeida.

ao ofício – ao *fazer poesia* ou ao *fazer, a poesia* (*to make, poetry*) – para lembrar aqui o famoso ensaio de Jean-Luc Nancy, publicado em seu livro *Resistência da poesia* (2004). Nesse ensaio, Nancy indica que a poesia diz muito “mais do que poesia quer dizer”, ou seja, ela aponta para um fazer que está em si e, ao mesmo tempo, no outro, sendo ofício e construção contínua.

Para ele, o poema é “coisa feita do próprio fazer”, uma vez que pode ser, simultaneamente, *coisa a se fazer* – no campo específico do gênero lírico – ou um estado locatário e discursivo de poesia, inscrito da afinidade entre quem cria e quem lê, entre produção e o seu acesso. Poesia, assim, é um estado a partir da *coisa feita*, que se apresenta na consciência criativa de um artista e no gesto receptivo da leitura, quer seja esta escrita, visual ou sonora. Guilherme de Almeida foi um artista diverso nessa arte da *coisa feita*: produziu design gráfico, a exemplo da capa da Revista *Klaxon*; escudos de heráldica, poesia, prosa, teatro e tradução, como já apontado algumas vezes neste trabalho, e nisso consiste também a dimensão poética em sua produção. A poesia esteve presente em todas essas modalidades produtivas, pois ele as fazia a partir da sensibilidade do poeta.

Até o ano de sua morte, em 1969, ele era considerado um dos grandes nomes da poesia brasileira; contemporaneamente, porém, a sua criação ficou circunscrita a espaços dedicados à sua própria produção ou aos seus ofícios, como à Casa Guilherme de Almeida, localizada no bairro de Perdizes, em São Paulo, e que, além de abrigar o acervo monumental do poeta (não apenas o literário), realiza relevantes estudos da tradução, edição e publicação de obras nesse âmbito criativo.

Neste trabalho, tentamos buscar algumas searas inscritas na poética almedina, o que foi se tornando, cada vez mais complexo e irrealizável, em certo sentido, à medida que descobríamos a infinidade de obras, de formas e de teorias empregadas em sua escrita. Em uma dessas buscas, descobrimos o importante conceito de transfusão – ou de tradução como recriação – designado pelo poeta, associado ao seu ofício primoroso de tradutor. Para ele, a prática tradutória inscreve-se no domínio do trabalho criativo, estético, uma vez que não se consegue transpor, de uma língua a outra, o ritmo, por exemplo. Cada língua, na concepção do poeta, possui um ritmo próprio, um som e um sentido e, por isso, a tradução ocorreria por

via análoga, possibilitando um produto novo, em língua nova, a partir de um código já prescrito. Marcelo Tápia, assim, expõe a sua visão sobre esse procedimento em Guilherme de Almeida:

Ao ler-se tradução – ou transfusão, como preferiria o poeta – de Guilherme, é perceptível de imediato o compromisso essencial com a recriação estética do poema, ficando em segundo plano a suposta possibilidade de uma “tradução fiel” de seu “conteúdo”; agindo de modo a considerar o nível semântico como um campo demarcatório dentro do qual se pode criar com a necessária flexibilidade, o poeta pôde compor, em português, um poema esteticamente análogo ao do autor francês, dentro do seu esquema rítmico, métrico e rímico, conservando, ao mesmo tempo, o essencial do seu sentido. Usando da “lei de compensação” da tradução poética – segundo a qual se deve criar um novo efeito quando não é possível reproduzir um outro, presente no original – Guilherme chega a criar versos que se sobrepõem com vantagem, pela beleza da solução, ao poema do qual partiu. É o caso dos seguintes versos, que apresentam perfeita associação entre som e sentido, exibindo ao mesmo tempo rítmica e semanticamente a malemolência, o sono (...): “Cintilando o ardor de um sol morno de sono:/Uma ilha preguiçosa, e molenga, e sem dono.” (TÁPIA, 2008, pp. 45-46).

A tradução, para Almeida, é um modo também se fazer operar o poético, apreendido por ele, por meio dos estudos e da leitura atenta da tradição literária em língua estrangeira. Dizendo de outro, o escritor traduz – ou recria – também para se tornar um poeta, na medida em que a prática transfusiva corresponde, em grande medida, ao ofício poético. É nesse sentido que formulamos a ideia de uma transfusão como tradição, tendo em vista não se tratar apenas de uma transposição de uma língua a outra, mas da manipulação dos códigos verbais e sonoros estéticos de uma determinada língua inserida na língua do tradutor-falante. Desse modo, acreditamos que a tradução é outra maneira que o poeta encontra de aprimorar, do mesmo modo, o seu ofício poético, ou seu fazer, a poesia.

Além dessa abordagem da tradução como transfusão, no âmbito da criação poética, abordamos a relação de Guilherme de Almeida com as poéticas clássicas, tendo em vista esse conceito e a sua relação com outras poéticas – as modernistas finisseculares e as modernistas vanguardistas. Nessa esfera, acreditamos que toda produção desse escritor é também um modo de ele propor a sua leitura, como poeta, como tradutor, como cronista, enfim, como escritor.

Poeta movente foi Guilherme de Almeida, no sentido mesmo de uma movimentação cambiante, que somente ampliou a sua dimensão literária. Em virtude disso, foi lido, equivocadamente, como poeta paradoxal, sem aderência fixa a este ou àquele estilo específico. Em nossa opinião, essa é a maior fortuna de sua obra, que propõe, simbolicamente, uma história particular das formas literárias, não apenas as produzidas no Brasil, mas as universalizadas. Como ensaísta, tentou consolidar a sua dimensão crítica-ideológica em torno do movimento modernista e em torno da formação da poesia brasileira, sendo menos efusivo nesse meio de sua criação.

Em seu último escrito poético, *Margem* (1968), publicado em 2010, é possível entrever mais uma de suas formas poéticas: semanticamente silenciosa, mas potente em sua dimensão sonora e imagética. Trata-se de um livreto composto de poemas curtos, que irão propor jogos de linguagem, em diálogo contemporâneo com as vanguardas concretistas. Composto de 50 poemas, neste livro nota-se uma profusão de anagramas, anáforas, aliterações, onomatopéias, caracterizando, mais uma vez, uma poética em aderência não só com a tradição, mas com a “tradição da ruptura”. Leia-se um poema desse livro, “A palavra mal pronunciada”:

Ouviu um “estampido”?
Que som entupido
e tão sem sentido!

“ESTAMPIDO”, sim:
o “ES” do estopim,
o “TAM” da explosão
e o “PIDO” chinfrim
da repercussão.
(ALMEIDA, 2010, p. 46).

Neste pequeno poema, Almeida propõe um jogo crítico entre som e o sentido, entre a forma sonora e sua dimensão semântica, valendo-se, ao mesmo tempo, dos recursos próprios de simbolismo sonoro, assim como da materialidade inscrita no ato explosivo. Por meio de apenas uma palavra, como em grande parte dos poemas desse livro – ESTAMPIDO, ou ES, TAM, PIDO – o poema é construído com auxílio dos métodos fônicos: fonemas (Es, Tam, Pido) e grafemas aliterantes (S, CH), responsáveis por potencializar o referente da mensagem a ser transmitida. Como se pode observar, não apenas a função poética é plenamente desenvolvida, mas, de algum modo, também a função referencial, já que a primeira e trabalhada para a

manifestação da segunda. A explosão, desse modo, repercute no som e no sentido do poema, evidenciado a envergadura criativa da escrita de Guilherme de Almeida.

Retomando aqui a persistente instância temporal, quatro anos são, do meu ponto de vista, insuficientes para uma pesquisa, principalmente se o interesse do pesquisador é diverso, principalmente se considerarmos os imprevistos, as contingências. Talvez, cada um desses motivos aqui descritos seja atraente (ou não) para gerar novos artigos, dissertações, teses e ensaios. Na realidade, cada um desses capítulos, ou matérias, é suficientemente importante sim para futuros escritos. Fato é que todo trabalho está sempre por se complementar e nunca por se completar. São todos eles suplementos. Estamos conscientes também dos nossos erros e acertos, dos entreditos e dos interditos, das falhas de linguagem, do excesso de palavras, das incompletudes de toda escrita.

Tentamos, portanto, integrar e compartilhar um pouco da escrita, do pensamento, das vinculações de Guilherme de Almeida, escritor relevante não só para a Semana de 1922, mas para a compreensão das formas literárias desse e de outros momentos literários.

REFERÊNCIA

ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. Palestra sobre lírica e sociedade. São Paulo: Editora 34, 2003, pp. 65-89.

AGUIAR, Flávio; GUARDINI, Sandra Vasconcelos (orgs.). Meio século de narrativa Latino-Americana (RAMA, 2001, p. 140). **Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina**. Edusp: São Paulo, 2001.

ALMEIDA, Guilherme. (Trad.) **Flores das Flores do mal de Baudelaire**. São Paulo, Editora 34, 2010.

ALMEIDA, Guilherme. **Acaso: versos de todo tempo**. São Paulo, Editora Nacional, 1938.

ALMEIDA, Guilherme. **Encantamento, Acaso e Você**. UNICAMP: Campinas, 2002.

ALMEIDA, Guilherme. **Natalika**. Campinas, UNICAMP, 2000.

ALMEIDA, Guilherme. **Os meus haicais**. São Paulo, O Estado de S. Paulo, 1937.

ALMEIDA, Guilherme. **Poetas de França**. São Paulo, Editora Babel (em colaboração com a Casa Guilherme de Almeida), 2010.

ALMEIDA, Guilherme. **Ritmo, elemento de expressão**. Casa Garraux, São Paulo, 1926.

ALMEIDA, Guilherme. **Toda Poesia**. São Paulo: Livraria Martins, 1952.

AMORA, Antonio Soares. O romancista 'Almedino'. In: O Estado de S. Paulo, São Paulo, p. 4, 11 jan. 1958. ANDRADE, Mário de. "O movimento modernista". In: O Estado de S. Paulo. São Paulo, fev 1942. Disponível em: < <http://vermelho.org.br/noticia/175420-11> > Acesso em 09 dez. 2015. AZEVEDO, Sânzio de. Relendo Guilherme de Almeida. Mossoró: Sarau das Letras, 2012.

ANDRADE, Mário. A escrava que não é Isaura. **Obra imatura**. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2009.

ANDRADE, Mário. **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

ANDRADE, Mário. **Ensaio sobre música brasileira**. Belo Horizonte: Villa Rica, 2006.

ANDRADE, Mário. **Poesias Completas**. V. I. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Oswald. Manifesto da poesia Pau-Brasil. In. **Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ANDRADE, Oswald. **Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande. Obras completas II.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

ANDRADE, Oswald. **Poesias reunidas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

ATHAYDE, Tristão de. **Contribuição à história do modernismo: o pré-modernismo.** Vol. I. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.

ATHAYDE, Tristão. **Raça.** Brasileirismo. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972, pp. 37-44.

ÁVILA, Affonso (org.). **O Modernismo.** São Paulo: Perspectiva, 1975.

ÁVILA, Affonso. **O poeta e a consciência de leitura.** São Paulo: Summus, 1978.

AZEVEDO, Sânzio. "Príncipe dos poetas". In: Guilherme de Almeida. São Paulo: Abril, 1982.

BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira.** Rio de Janeiro: Cosac e Naify, 2011.

BANDEIRA, Manuel. **Crônicas da Província do Brasil.** Rio de Janeiro: Cosac e Naify, 2006.

BANDEIRA, Manuel. **Crônicas inéditas I.** Rio de Janeiro: Cosac e Naify, 2008.

BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

BARROS, Frederico Ozanam Pessoa de; **Guilherme de Almeida: Literatura comentada.** São Paulo: Abril cultural, 1982.

BRITTO, Paulo Henriques. Depoimentos. **Ipotesi:** Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 11 - 17, jul./dez. 2008.

BOURDIEU, P. & CHARTIER, R. A leitura: uma prática cultural (debate entre Pierre Bourdieu e Roger Chartier). Tradução de Cristiane Nascimento Em: CHARTIER, R. (Orgs.) **Práticas da leitura.** SP: Estação Liberdade, 2001, p. 231- 253.

FRANCA, Sandra Mara. Viagem ao oriente mais do que próximo. In: BARROS, Frederico Ozanam Pessoa de et al. **Monografias: Guilherme de Almeida.** São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 2010.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARTHES, Roland. **S/z.** Lisboa: 70, 1980.

BASTIDE, Roger. **Poetas do Brasil**. São Paulo: Edusp e Duas Cidades, 1997.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. São Paulo: Arx, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imesp, 2007.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BILAC, Olavo, PASSOS, Guimarães. **Tratado de versificação**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1944.

BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.). **22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos**. São Paulo: Edusp, 2000.

BOPP, Raul. **Vida e morte da antropofagia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

BOSI, A. "Moderno e modernista na literatura brasileira". In: _____. **Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2010. p. 209-226

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. O nome e a natureza do modernismo. **Modernismo: guia geral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BRASILIANA USP. **KLAXON**: mensário de arte Moderna. Disponível em: http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/62/search?order=ASC&sort_by=dc.title. Acesso em: 03 de abril de 2015.

BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo brasileiro**: antecedentes da Semana de

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2008.

BUSATO, Susanna. A construção da natureza no trajeto modernista de Meu, de Guilherme de Almeida. A dialética pacificadora enquanto modernidade em Guilherme de Almeida. **Re-produção** (online). São Paulo: Casa Guilherme de Almeida, 2014.

CABANAS, Maria. I. M; CABO, José Antônio S; VIEIRA, Yara Frateschi. **O Caminho poético de Santiago: lírica galego-portuguesa**. Rio de Janeiro: Cosac e Naify, 2015.

CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

CAMPOS, Haroldo. **Transcrição**. (org. M. Tápia). São Paulo, Editora Perspectiva, 2013.

CAMPOS, Mario Mendes. **Rubén Darío e o modernismo hispano-americano**. Belo Horizonte: Publicações SEE-MG, 1968.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e crítica literária**. 7.ed. São Paulo: Nacional, 1985.

CARVALHO, José Jorge de. **Os melhores poemas de Amor da sabedoria religiosa** de todos os tempos. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CASA GUILHERME DE ALMEIDA. **Museu e Centro de Traduções**. São Paulo, 2017.

CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena; SILVA, Noé. **Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental**. (Org.). São Paulo: Associação editorial Humanistas (USP), 2005.

CEDAE. **Centro de documentação Alexandre Eulálio**. Fundo Guilherme de Almeida. Instituto de Linguagem/IEL. Campinas: Unicamp, 2016.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. 2. ed. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1999.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CRUZ, São João da. **Poemas selecionados**. Trad. Hugo Langone. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2013.

DARÍO, Rubén. **Azul**. 2ª edición. Prólogo de Juan Valera. Santiago de Chile: ZigZag, 1954.

DARÍO, Rubén. El modernismo. **España contemporánea**. Paris, Garnier, 1901.

DARÍO, Rubén. **Obras completas**. 5 tomos. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950–1955.

DARÍO, Rubén. **Poesía**. Prólogo de Ángel Rama. Edición de Ernesto Mejía Sánchez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

DICKINSON, Emily; LAGO, Ângela. **Um livro de horas**. São Paulo: Editora Scipione, 2009.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. **Ensaio**. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1989, p. 37-48.

ESCOREL, Lilian. **L'Esprit Nouveunas estantes de Mário de Andrade**. São Paulo (USP - tese), 2008. Humanitas/ FAPESP, 2011.

EULÁLIO, Alexandre. **As aventuras brasileira de BlaiseCendrars**. São Paulo, EDUSP, 2001.

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henry-Jean. **O aparecimento do livro**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

FOLLIS, Fransergio. **Modernização urbana na Belle époque paulista**. (online). São Paulo: Editora UNESP, 2004.

FRYE, NORTHROP. **O código dos códigos: a bíblia e a literatura**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas, Belo Horizonte, UFMG/Faculdade de Letras, 2005.99 p. Extratos: capítulos 1, 2, 7, 40, 41, 45, 80.

GENTIIL, Charles. A dialética pacificadora enquanto modernidade em Guilherme de Almeida. **Re-produção** (online). São Paulo: Casa Guilherme de Almeida, 2014.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A estética simbolista: textos doutrinários comentados**. São Paulo: Atlas, 1994.

GRIECO, Agrippino. **Raça**. Um pouco de arte negra. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972, pp. 45-49.

HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. **Primitivismo, Cubismo e Abstração**. São Paulo, Cosac & Naify, 1998.

HELENA, Lúcia. **Movimentos da vanguarda européia**. São Paulo: Editora Scipione, 1993.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Trad. de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

HUIDOBRO, Vicente. **Manifiestos**. Chile: Edições Mago/Fundación Vicente Huidobro, 2009.

IVO, Ledo. **Raça**. O principal do príncipe. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. São Paulo: Ática: 1997.

JOZEF, Bella. **História da literatura hispano-americana**. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/ Editora Francisco Alves, 2005.

KHAYYAM, Omar. **Rubaiyat**. Trad. Omar Ali-Shah e Robert Graves. Rio de Janeiro: Edições Dervish, 2006.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. 2ª ed. São Paulo, Editora 34, 2000.

LOYN, Henry R. (Org.). **Dicionário da Idade Média**. Com 250 ilustrações. Tradução Álvaro Cabral. Revisão técnica Hilário Franco Junior. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

LYOTARD, J. F. **O Pós-Moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio: 1990.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MARTÍ, José. Los códigos nuevos. **La nuestra America**. Barcelona: Linkgua Digital, 2016.

MATTOSO, Glauco. **Tratado de versificação**. São Paulo, ANNABLUME, 2010.

MICELI, Sergio. **Vanguardas em retrocesso: ensaios de história social e intelectual do modernismo latino-americano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MILLIET, Sérgio. **Raça**. Poesia. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972, pp. 50-52.

MILLIET, Sérgio. **Panorama da Moderna Poesia Brasileira**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1952.

MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 1999.

MORAES, Isabela. Modernidade e modernismo em Rubén Darío. Belo Horizonte: **Cadernos CESPUC**, nº 22, 2013. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/viewFile/8129/7080>. Acesso em 10 de julho de 2018.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. "Literatura Comparada, intertexto e antropofagia". In: **Flores da escrivantina - Ensaios**. São Paulo: Cia das Letras, [1990]. 1998. p. 91-99.

NANCY, Jean-Luc. **Resistência da poesia**. Lisboa: Edições Vendaval, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia** (tradução de J. Guinsburg); São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OZANAM, Frederico. **Guilherme de Almeida: literatura comentada**. São Paulo, Abril Cultural, 1982.

PAES, José Paulo. **Gregos e Baianos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

PAULILLO, Maria Célia Rua de Almeida. **Tradição e modernidade: Afonso Schmidt e a literatura paulista (1906-1928)**. São Paulo: Annablume/FAPESP/UNIFIEO, 2002.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1995.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo, Cosac e Naify, 2012.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. São Paulo, Cosac e Naify, 2013.

PORMOSKA, Krystyna. **Formalismo e futurismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

PUNTONI, Pedro; TITAN JÚNIOR, Samuel. **Revistas do modernismo: 1922-1929**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2015.

QUEIROZ, Maria Helena de. **A variedade literária na obra poética de Guilherme de Almeida**. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) UNESP. Assis, 2003.

QUEIROZ, Maria José de. Rubén Darío e o modernismo hispano- -americano. In: **A América Latina no Suplemento Literário de Minas Gerais: 1967 - 1975**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2009, p. 42 - 43.

RAMA, Ángel. **Rubén Darío y el modernismo**. Caracas: Ediciones de la Biblioteca, 1970.

RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Trad. Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RONAI, Paulo. **A tradução vivida**. São Paulo: Nova Fronteira, 1981.

ROUGEMONT, Denis de. **A história do amor no ocidente**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. **Nas malhas da Letra**. Rio de Janeiro, 2002, p.108-145.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

SCHWARTZ, Jorge. **Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos**. 2ª edição, revista e ampliada. São Paulo: Edusp, 2008.

SILVEIRA, Tasso. **Revista Festa**. O simbolismo brasileiro, dezembro de 1927, In: **Festa**, edição fac-similada. Rio de Janeiro: Inelivro, 1978.

SPERBER, Suzi Frankl. Sons do silêncio: sendas da condensação. **Encantamento, Acaso e Você**. Campinas: Editora Unicamp.

SPINA, Segismundo. **Manual de versificação românica**. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2003.

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. São Paulo: Ateliê, 2002.

SPTIZER, Leo. **Três poemas sobre o êxtase**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

TAGORE, Rabindranath. **O Gitanjali**. New Delhi: Rupa &Co, 2004.

TAGORE, Rabindranath. **O jardineiro**. Trad. Guilherme de Almeida. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.

TÁPIA, Marcel, CORREA, Donny (orgs.). **Cinematógraphos**. São Paulo: UNESP, 2016.

TÁPIA, Marcelo. **Guilherme, il miglior fabbro**. São Paulo: APL, 2008.

TAVARES, Bráulio. **Contando história em versos: poesia e romanceiro popular no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 2009.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Petrópolis.

THEODOR, E. **Tradução: ofício e arte**. São Paulo: Cultrix, 1986.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1978.

UREÑA, Max Henríquez. **Breve historia del Modernismo**. México: Fondo de cultura econômica, FCE, 1954.

VELOSO, Mônica Pimenta. **História e Modernismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

VENEZZIANI, Cesar. A forma na poesia pré-modernista de Guilherme de Almeida. **Re-produção** (online). São Paulo: Casa Guilherme de Almeida, 2014.

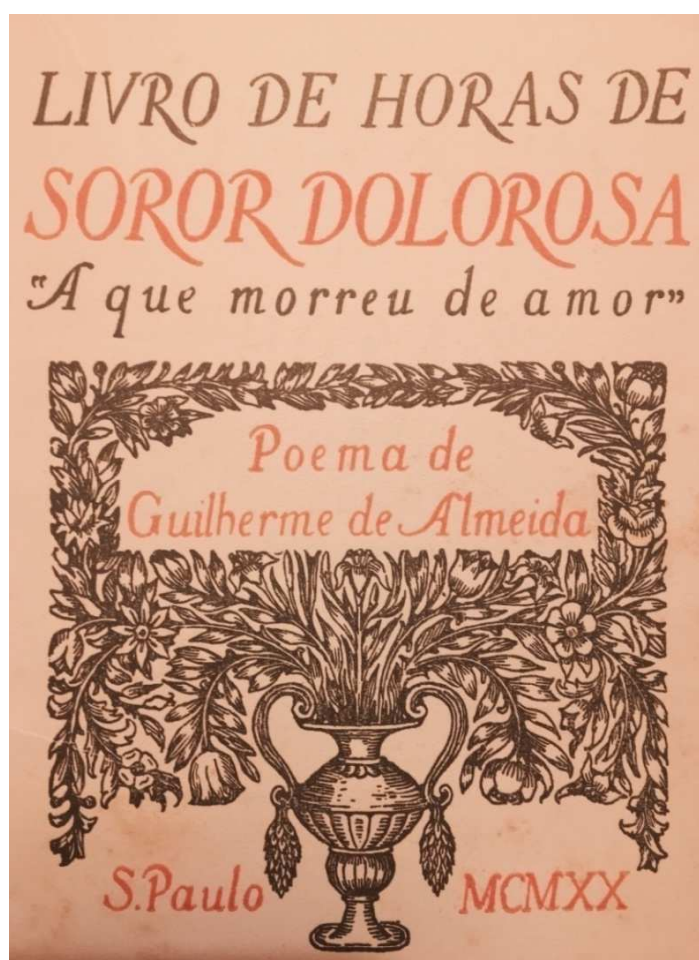
WILLIAMS, Raymond. **A política do modernismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

ZANETTI, Susana. O intelectual modernista como artista: Rubén Darío. **Tempo Social**, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 19-31, june 2007. ISSN 1809-4554. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12532/14309>>. Acesso em: 15 de maio de 2018.

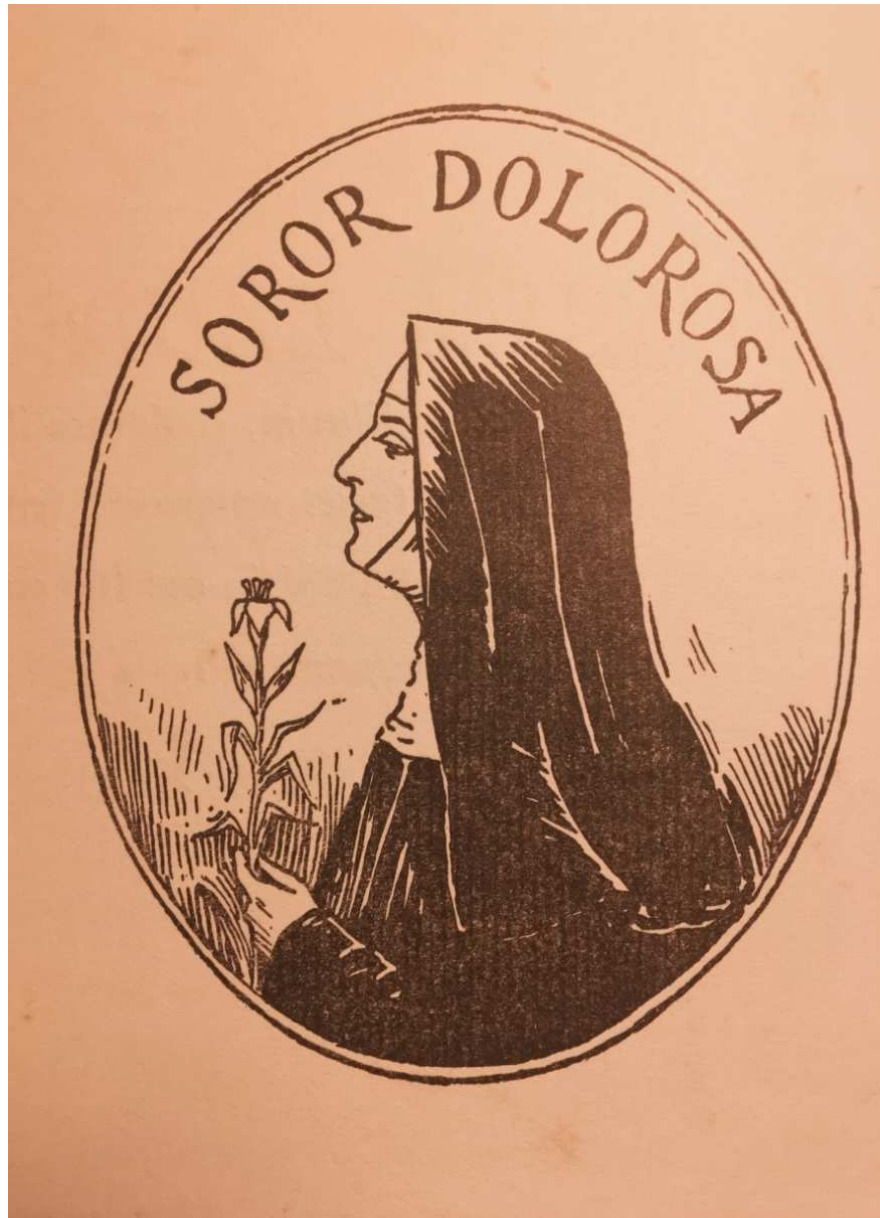
ANEXO AO PRIMEIRO CAPÍTULO

Imagens da primeira edição do *Livro de Horas de Sórora Dolorosa*

Os *livros de horas* produzidos e publicados na Idade Média eram, quase sempre, acompanhados de iluminuras e outros tipos de pinturas e ilustrações. Estas não eram apenas figurativas, mas, muitas vezes, construía e completavam o sentido do tecido oracional. Havia nelas um conjunto de elementos decorativos, além de representações imagéticas produzidos, especialmente, nos conventos e abadias da Idade Média, relacionados aos momentos de orações do cotidiano da população medieval. No caso de *Sórora Dolorosa*, as ilustrações foram feitas por José Wash Rodrigues, pintor e desenhista, do contexto modernista, em diálogo com Guilherme de Almeida.

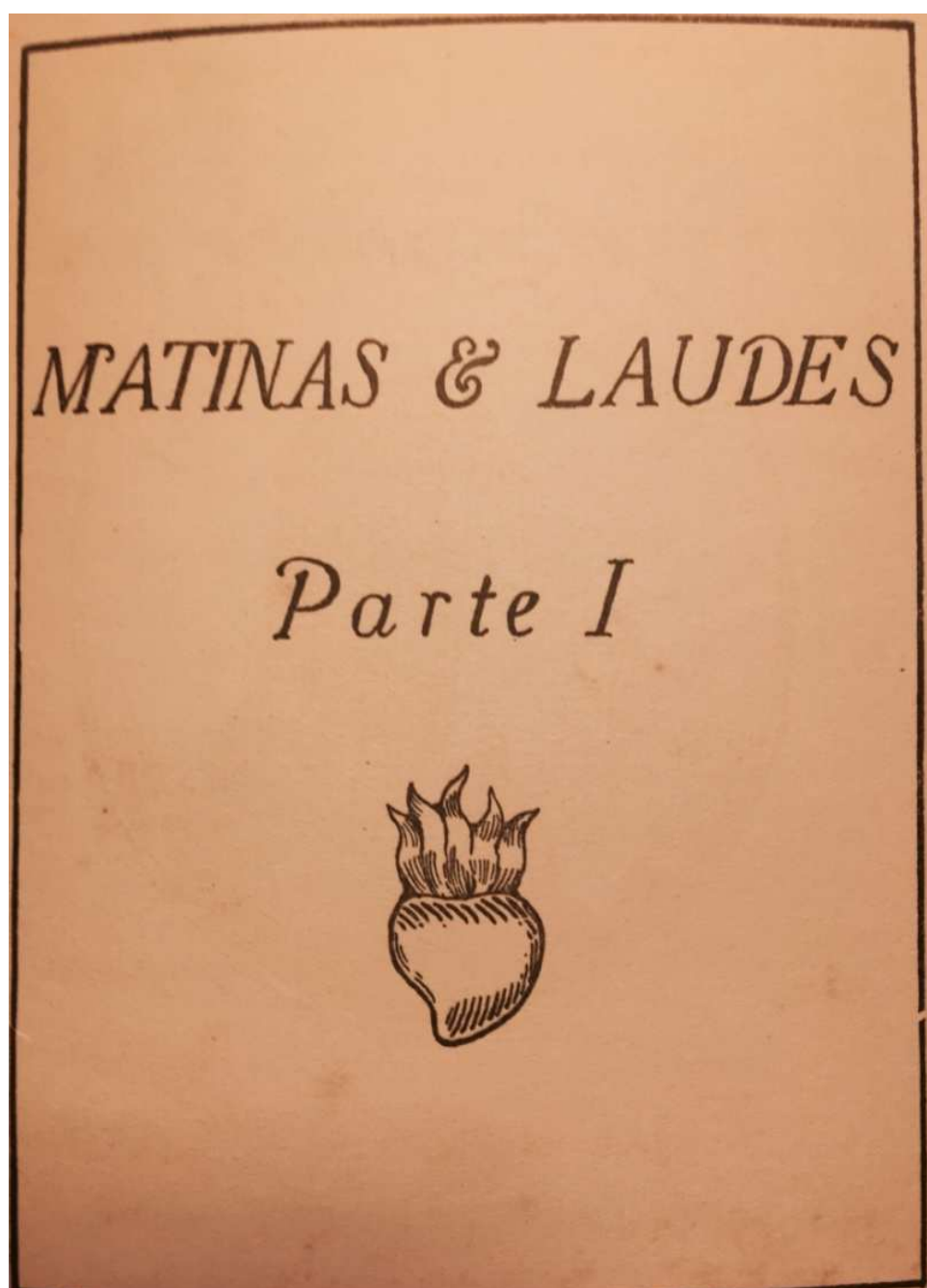


Contracapa original ao *Livro de horas de Sórora Dolorosa*.



A monja, referência ao motivo central do poema

A personagem central do poema é Sórora Dolorosa, que remete ainda a outras figuras de poemas da tradição sagrada, a exemplo do "Cântico dos Cânticos", de Salomão, dos poemas cristãos de São João da Cruz e dos Jardins, com a presença da amada, de Rabindranath Tagore.



Matinas e laudes

Composição para a primeira parte da obra. No livro de horas tradicional, as *matinas* e *laudes* são orações compostas para serem lidas ou rezadas, pela manhã ou pela madrugada.



O F F E R E N D A



M minha mão mais fresca
 [que uma concha,
 suspendo aos labios do Senhor
 as lagrimas de fel da pobre monja
 que amou demais o seu amor;

Primeiro canto à *laudes e matinas*

O poema oracional de Guilherme de Almeida propõe uma oferenda, uma oferta àquele a quem a voz poética derrama as suas lagrimas.



ESTANCIA I

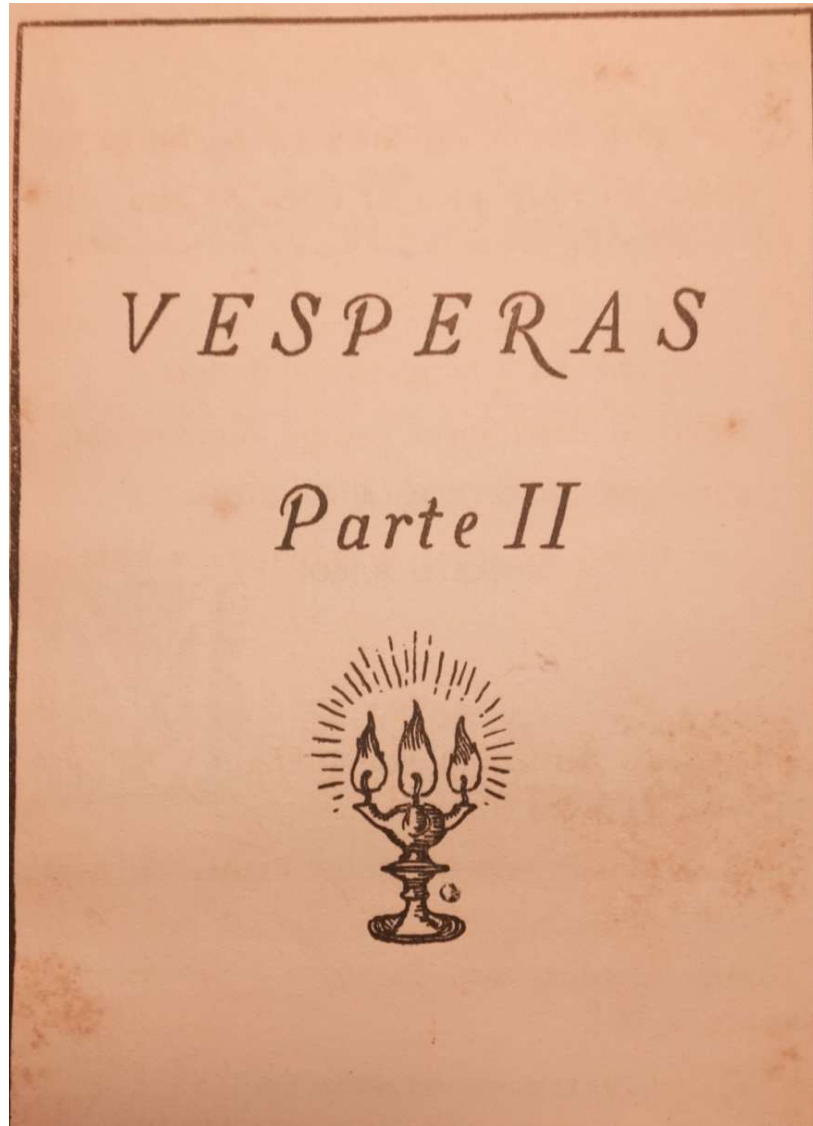
SOBRE O AMOR



MEU amor fel-o rei. Depois, a
 [minha historia
 foi a de todas: no esplendor que o deslum-
 [brava,
 esqueceu - me -- esqueceu que tinha o throno
 [& a gloria
 no coração da escrava.

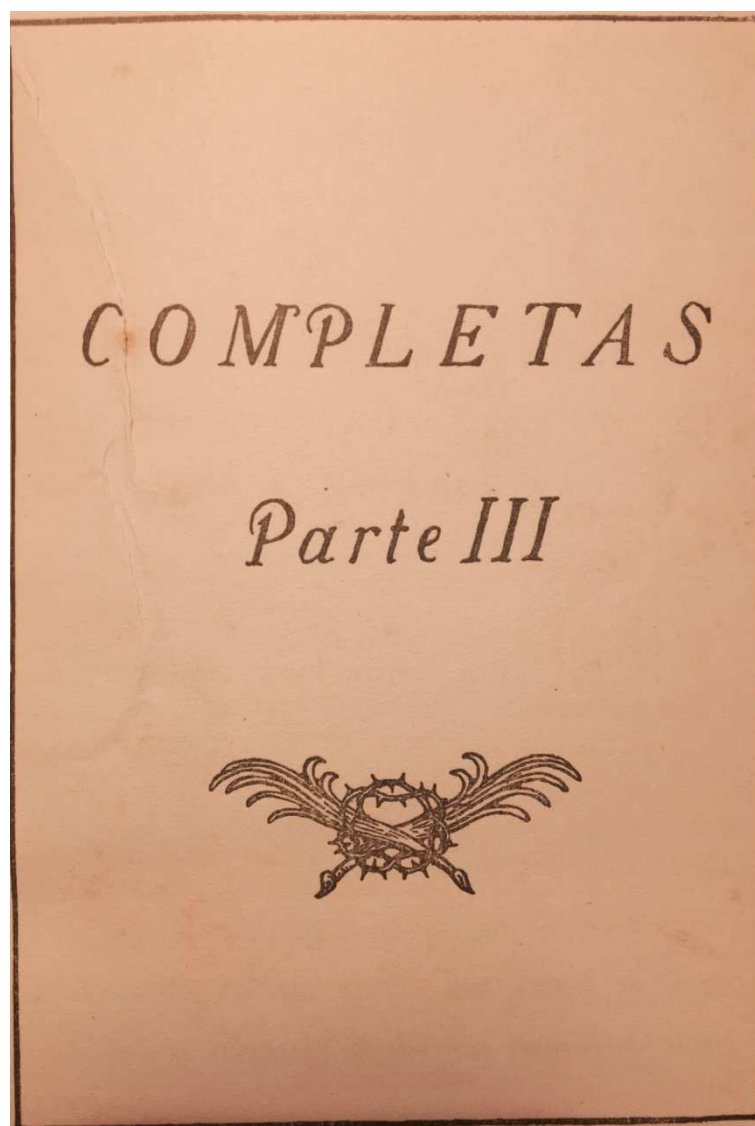
ES

(Canto I às Vésperas)



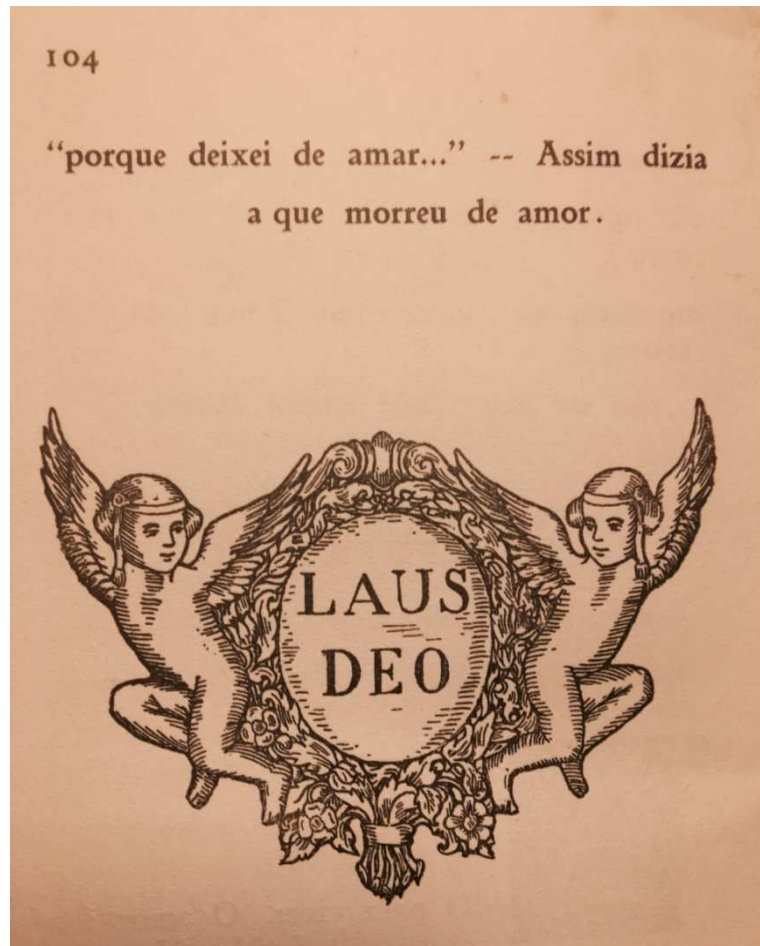
(Ilustração inicial de *Vésperas*)

As vésperas são poemas para serem lidos e clamados à tarde.

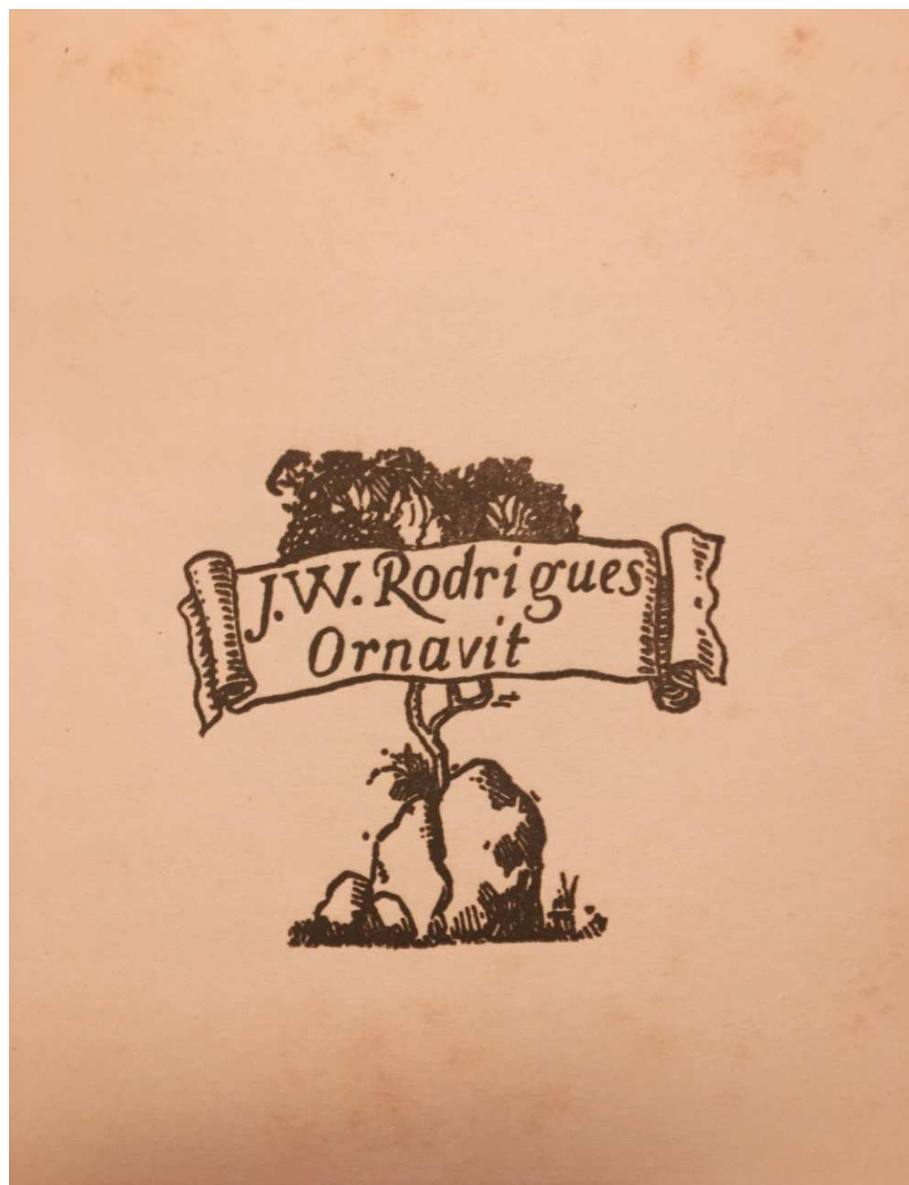


(Ilustração à terceira parte *Completas*)

As completas são poemas “oracionais” para serem declamados ao anoitecer.



A partir do modelo medieval, o agradecimento final a Deus, pelo auxílio na composição da obra.



A referência ao ilustrador, José Wash Rodrigues

Ilustração produzida pelo pintor, desenhista e ceramista, José Wash Rodrigues, que desenhou o brasão de algumas cidades, juntamente com Guilherme de Almeida, além de ter ilustrado alguns livros desse poeta.