

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Leandro dos Santos

Uma leitura de *Meu (livro de estampas)*, de Guilherme de Almeida
(versão corrigida)

São Paulo

2024

LEANDRO DOS SANTOS

**Uma leitura de *Meu (livro de estampas)*, de Guilherme de Almeida
(versão corrigida)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Augusta Bernardes Fonseca.

SÃO PAULO

2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo

Santos, Leandro dos
Uma leitura de Meu, de Guilherme de Almeida / Leandro dos Santos; orientadora;
orientadora Maria Augusta Bernardes Fonseca – São Paulo, FFLCH, 2024.

209 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Teoria
Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo, 2024

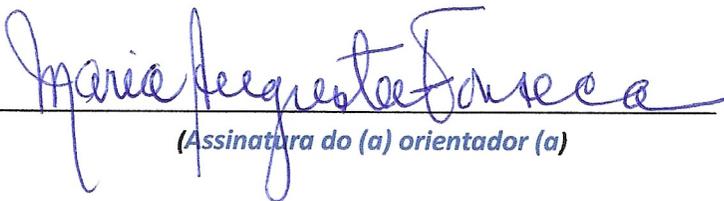
Versão Original

1. Literatura Brasileira. 2. Poesia Moderna. I. Fonseca, Maria Augusta, orient. II.
Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Leandro dos Santos****Data da defesa: 30/04/2024****Nome do Prof. (a) orientador (a): Maria Augusta Bernardes Fonseca**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, __27__ / __06__ / ____2024__



(Assinatura do (a) orientador (a))

Nome: SANTOS, Leandro dos

Título: Uma leitura de *Meu (livro de estampas)*, de Guilherme de Almeida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

Esta pesquisa não teria sido possível sem os préstimos do Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho, da Fundação Casa Ruy Barbosa, da Hemeroteca Histórica da Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais, da Hemeroteca da Biblioteca Mário de Andrade, da Casa Guilherme de Almeida, da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin da Universidade de São Paulo, da Biblioteca Florestan Fernandes da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Registro também minha enorme dívida para com a Prof.^a Dr.^a Ana Maria de Almeida Camargo (*in memoriam*) por suas aulas, por seu incentivo e pela cessão de raro material bibliográfico. Agradeço à amiga Elly Rozo Ferrari pelo interesse com que acompanhou o desenvolvimento deste trabalho. Aos Profs. Drs. Fábio de Souza Andrade e Anderson Gonçalves da Silva pelas críticas enriquecedoras realizadas no exame de qualificação, meu reconhecimento. Sou igualmente grato pelos juízos emitidos durante a arguição da banca examinadora, composta pela Prof.^a Dr.^a Maria de Lourdes Eleutério, pela Prof.^a Dr.^a Salete de Almeida Cara e pelo Prof. Dr. Anderson Gonçalves da Silva. Procurei, na medida de minhas forças, incorporar à versão final desta dissertação as observações feitas durante a defesa. Agradeço, por fim, à Prof.^a Dr.^a Maria Augusta Bernardes Fonseca pelo incentivo e pela orientação paciente e rigorosa sem os quais esta pesquisa não se teria tomado rumo.

Sempre defendi sozinho contra Oswald, Sérgio, Prudente, e outros a arte, a técnica fantástica do Gui. Mas realmente, Mário, os rapazes sinceramente não fazem caso nenhum disso. No fundo eu dou razão a eles, mas como o gosto é livre eu continuo a admirar o *tour de force* criador rítmico do Guilherme (...). O que atrapalha tudo é essa história de modernismo. Que coisa pau! Parece uma putinha intrigante que apareceu pra desunir os amigos. Ninguém sabe definir essa merda, que todo mundo quer ser! Isso sempre me aporrinhou. Não tem a menor importância ser modernista! Vamos acabar com isso? Por enquanto o que acabou de fato foi o meu papel!

Ciao.

Manuel Bandeira. Carta a Mário de Andrade de 13 de novembro de 1926.

(Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira (Org.) Marcos Antonio de Moraes. 2ª Ed. São Paulo: Edusp; IEB-USP, 2001, p. 327)

RESUMO

Em 1925, o poeta Guilherme de Almeida publica *Meu (livro de estampas)*. Nesta obra, pautado pelo ideário do grupo modernista do qual faz parte desde a primeira hora, o poeta alia nacionalismo e pesquisa formal inspirado, em parte, pelas vanguardas europeias. Esta pesquisa pretende explorar, em um primeiro momento, o impacto desta obra no meio literário local, onde provocou a reflexão tanto dos críticos afins do modernismo quanto daqueles que lhe faziam frente. Em um segundo momento, busca-se investir na organização interna de *Meu* como, dadas as devidas diferenças entre artes, a obra assimila parodicamente procedimentos afeitos à forma de uma sinfonia. Por fim, busca-se investigar, por um lado, a relação dos poemas da obra em questão com certos conceitos de poética formulados por Guilherme de Almeida. Nesse andamento o intuito também é analisar suas relações com o universo gráfico, posto que o poeta se vale do conceito de “estampas”, como uma chave de gênero para seu livro.

Palavras-chave: Crítica Literária. Gêneros literários. Poesia modernista. Guilherme de Almeida.

ABSTRACT

In 1925, the poet Guilherme de Almeida published "Meu (book of prints)". In this work, guided by the ideology of the modernist group to which he has belonged from the outset, the poet combines nationalism and formal research inspired, in part, by European avant-gardes. This research aims, firstly, to explore the impact of this work on the local literary scene, where it sparked reflection among both modernist-aligned critics and those who opposed it. Secondly, the internal organization of "Meu" is investigated under the hypothesis that this work parodies, to some extent, the structure of a symphony. Finally, an investigation is carried out into, on one hand, the relationship of the poems in the work with the poetic concepts formulated by Guilherme de Almeida. And, on the other hand, to analyze their relationships with the graphic universe, as the poet uses the concept of "prints," or engravings, as a genre key for his book.

Keywords: Literary Criticism. Literary genre. Modernist poetry. Guilherme de Almeida.

LISTA DE ABREVIATURAS

AC	- A Cigarra
AG	- A Gazeta
AVM	- A Vida Moderna
CM	- Correio da Manhã
CP	- Correio Paulistano
CSP	- Correio de São Paulo
DC	- Diário Carioca
DN	- Diário da Noite
DdN	- Diário de Notícias
DP	- Diário de Pernambuco
DSP	- Diário de São Paulo
FM	- Folha da Manhã
FN	- Folha da Noite
GN	- Gazeta de Notícias
JC	- Jornal do Commercio
JN	- Jornal de Notícias
OP	- O Pirralho
OJ	- O Jornal
OESP	- O Estado de S. Paulo
SL-OESP	- Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo

SUMÁRIO

Introdução – Um retrato borrado de... Guilherme de Almeida!	13
Capítulo 1 – A Fortuna crítica de <i>Meu (livro de estampas)</i>	29
1. Guilherme de Almeida, o poema mais querido	30
2. Poeta malabarista escafandrista prestidigitador.....	37
3. Balanço crítico.....	93
Capítulo 2 – Estampas musicais	95
1. <i>Meu</i> , um livro paródico?	96
2. Variações.....	124
3. Considerações.....	156
Capítulo 3 – Estampas gráficas.....	159
1. Imagem, natureza e artifício.....	160
2. Impressões	170
3. Considerações II.....	187
Bibliografia.....	189

Introdução

Um retrato borrado de... Guilherme de Almeida!¹

Guilherme de Almeida é assim: dois olhos pretos numa cabeça em triângulo; uma cintinha apertada, um lenço de linho castíssimo, um chapéu de palha muito enterrado na cabeça. É moço, parece criança².

G., G de A, Guidal, Guy, Guy d’Herval, Guilherme d’Almeida, Urbano e, mais frequentemente, Guilherme de Almeida, foram algumas das formas com que Guilherme Andrade de Almeida, nascido em Campinas em 1890 e expiado em São Paulo em 1969, assinou seu nome ao longo dos anos, a maior parte dos quais devotados à atividade literária³. Ele se dedicou ao teatro, à crônica, à conferência, à reportagem jornalística, à crítica cinematográfica, à radiodifusão da literatura⁴, à tradução, ao libreto⁵, à literatura infantil, ao roteiro⁶, ao hino⁷ e, sobretudo, à poesia. De fato, a segunda e última edição de sua antologia poética, *Tôda a poesia*, de 1955, enfeixa não menos que vinte e cinco títulos até aquela data, de *Simplicidade*, composto entre 1912 e 1914, até *Acalanto de Bartira*, de 1954. Contudo, outros títulos inéditos se seguiram àqueles, constituindo, ainda hoje, livros extravagantes: *Rua*, de 1961, *Rosamor*, de 1965, e *Margem*, que veio postumamente a lume em 2010. Como se nota, Guilherme de

¹ Neste trabalho, a ortografia de textos de época foi atualizada salvo nos casos em que a determinada grafia pareceu atender a propósitos estéticos específicos.

² HÉLIOS. “Cartas a Crispim III – Guilherme de Almeida”. CP, São Paulo, n. 20.577, 14 out. 1920, p. 3.

³ Para a biografia de Guilherme de Almeida e lista completas de suas obras cf. BARROS, Frederico Ozanam Pessoa de. “Príncipe dos poetas”. In: *Guilherme de Almeida – Literatura Comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982, p. 3-13; idem. “Introdução”. In: Guilherme de Almeida. *Pela Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. IX-XXVI; RIBEIRO, José Antonio. *Guilherme de Almeida, poeta Modernista*. São Paulo: Traço Editora, 1983, p. 26-42.

⁴ Segundo Frederico Ozanam Pessoa de Barros, a partir de 1933, Guilherme de Almeida manteve dois programas na rádio Cruzeiro do Sul, *Momentos de poesia* e *Preview*, sobre cinema. Acrescente-se aqui que, por volta de 1946, o poeta manteve também um programa de literatura na *Rádio Difusora de São Paulo*, depois Rádio Tupi, que ia ao ar aos sábados às 19h. Cf. CASTELOS, Martins. “Os escritores em face do *Broadcasting*”. *Vamos Ler!*, Rio de Janeiro, ano VII, n. 312, 23 jul. 1942, p. 14-15; “NOTICIÁRIO”. DN, Rio de Janeiro, ano XVIII, n.º 4.164, 6 ago. 1946, p. 17; BARROS, Frederico Ozanam Pessoa de. “Príncipe dos poetas”, op. cit. p. 3-13.

⁵ Guilherme de Almeida compôs, em 1946, o argumento do *Balé Iara* a pedido do *Original Ballet Russe*, espetáculo que contou com música de Francisco Mignone e figurino e cenários de Cândido Portinari. Cf. MATTAR, Denise. Cândido Portinari: *Balé Iara*. Youtube, 2 fev. 2021, 33min16s. Disponível <https://www.youtube.com/watch?v=6VxTSePL55M>. Acesso 06 out. 2023, 14h20min.

⁶ Guilherme de Almeida escreveu os roteiros para os filmes *Apassionata* e *Tici-tico no Fubá*, de 1952, e *Sinhá-Moça*, de 1953, todos para a Cia. Cinematográfica Vera Cruz.

⁷ Incluindo o hilário *Hino da Televisão Brasileira*, com música de Marcelo Tupinambá, e imortalizado na voz de Lolita Rodrigues. Cf. Youtube. Strat Willt. Hino da Televisão Brasileira. Youtube, 22 jan. 2021, 1min20s. Disponível <https://www.youtube.com/watch?v=6pXDflu9qHU>. Acesso 11 fev. 2023, 23h 34min.

Almeida foi um verdadeiro comunicador, tendo utilizado, sem preconceitos, quase todos os meios de comunicação disponíveis em seu tempo: o livro principalmente, mas também o jornal, a revista, o cinema, o teatro, o rádio.

Apesar de tantas realizações, é certo também que, ao longo de sua carreira, Guilherme de Almeida abandonou muitos projetos literários, como a série de poemas *Das orientais*, da qual se conhece apenas uma composição, “Tapete oriental”⁸. A “Série I” de *Gente de cinema*, de 1929, espécie de livro de retratos no qual o poeta traçou o perfil dos astros e estrelas de Hollywood, não teve as continuções assinaladas⁹. Embora Guilherme de Almeida tenha traduzido Sófocles, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Oscar Wilde e tantos outros, algumas traduções ficaram pelo caminho, como a dos *Quatro livros do confucionismo*¹⁰ para a qual aprendeu a ler a língua chinesa. Do mesmo modo, não vieram a prelo as anunciadas traduções do *Livro de Ruth*¹¹ e do *Livro dos salmos*¹², este último anunciado como um dos títulos que comporiam a coleção *Rubayah*, da prestigiada editora José Olympio. Algum destes projetos, talvez, não tenha sido levado a termo em decorrência das muitas ocupações que o poeta assumiu ao longo da vida pois, ao contrário do que equivocadamente se imagina, ele não era nem “playboy” nem “diletante”¹³.

Esta última alcunha, aliás, foi ironizada pelo próprio Guilherme de Almeida em 1962, em provável resposta a alguma crítica atávica que então procurou desacorçoar a ele e aos demais participantes da Semana de Arte Moderna de 1922:

Éramos os playboys intelectuais de 1922: ano do Centenário da Independência ou Morte. Para manter aquela e destruir esta, inventamos uma fórmula: um pouco de idealismo, muito de curiosidade e muitíssimo de gozação. Agite antes de usar. Nós mesmos receiptamos, aviamos, tomamos e ministramos a droga. Bastante agitada, fez bem a uns, nada a alguns e mal a nenhuns¹⁴

⁸ ALMEIDA, Guilherme de. “Tapete oriental”. OP. São Paulo, ano II, n. 52, 3 ago. 1912, s. p.

⁹ Idem. *Gente de cinema. Série I*. São Paulo: Sociedade Imprensa Paulista, 1929, s. p.

¹⁰ NORTON, Barbara. “Guilherme de Almeida, o esteta”. *Carioca*, Rio de Janeiro, ano X, n.º 485, 20 jan. 1945, p. 24.

¹¹ “LIVROS para breve”. JdN, São Paulo, ano III, n. 857, 6 fev. 1949, p. 9.

¹² O *Livro dos salmos* é listado como um título desta coleção na orelha dos livros que vieram a prelo.

¹³ CASTRO, Ruy. “A Semana de 22 arrombou uma porta aberta”. *Correio Braziliense*. Disponível <https://www.correio braziliense.com.br/diversao-e-arte/2021/12/4974254-ruy-castro-a-semana-de-22-arrombou-uma-porta-aberta.html>. Acesso 16 ago. 2023 23h15min.

¹⁴ “A SEMANA e a Geração de 1922”. SL-OESP. São Paulo, ano VI, n. 269, 17 fev. 1962, p. 1.

Ironias a parte, é certo que, em sua juventude, o poeta contou com certo conforto material por conta do sucesso profissional de seu pai, Dr. Estevão de Almeida, advogado e professor da Academia de Direito do Largo de São Francisco¹⁵. Nesta instituição, aliás, Guilherme de Almeida se diplomou Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais (turma de 1912) e embora tenha exercido subsidiariamente a advocacia ao longo dos anos – mantendo, mesmo, até o final da vida, um escritório na Rua Barão de Itapetininga¹⁶, no centro histórico da cidade de São Paulo -, recusou-se a seguir carreira no judiciário, abandonando após poucos meses o cargo de Promotor interino em Apiaí e Mogi-Mirim, para o qual fora nomeado em 1914. Diversamente, Guilherme de Almeida mobilizou, para empregar o conceito de Sérgio Miceli, o “capital de relações sociais”¹⁷ de que dispunha para ingressar profissionalmente na vida literária. O então aclamado poeta Vicente de Carvalho¹⁸, graças ao intermédio do Dr. Estevão de Almeida, aconselhou o jovem vate quanto à seleção de poemas que comporiam seu primeiro livro de versos a ser publicado, *Nós*, de 1917¹⁹. Por sua vez, o também poeta e jornalista Amadeu Amaral²⁰, por assim dizer, apadrinhou Guilherme de Almeida na carreira jornalística, recebendo-o, em 1918, n’*O Estado de S. Paulo*, jornal que então gozava de grande prestígio.

Muito antes de ingressar n’*O Estado de S. Paulo*, porém, o nome de Guilherme de Almeida já não era completamente desconhecido na imprensa. É fato que, desde sua época de estudante de Direito, o poeta publica esporadicamente poemas – como o “O Eucalyptus”, na revista *O Onze de Agosto*, da Faculdade de Direito²¹ – mas também crônicas e textos de gêneros vários, sobretudo na revista *O Pirralho*, que pertencia a seu amigo de infância, Oswald de Andrade. É, aliás, junto a Oswald de Andrade que Guilherme de Almeida publica seu primeiro livro, em 1916. Trata-se do volume *Théâtre brésilien*, que enfeixa duas comédias escritas em francês, *Mon coeur balance* et *Leur âme*. Em 1917, Guilherme de Almeida torna-se colaborador

¹⁵ Sobre Estevão de Almeida cf. BUZUID, Alfredo. “Elogio histórico de Estevão de Almeida”. *Revista da Faculdade de Direito*, São Paulo, vol. 70, p. 253-275, 1975.

¹⁶ S. L. “Guilherme de Almeida: a casa do poeta”. AC, São Paulo, ano 47, n. 11, nov. 1961, p. 56-57.

¹⁷ MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 53 ss.

¹⁸ Ao que tudo indica, jovens vates costumavam procurar o crivo do poeta Vicente de Carvalho, então muito comemorado por livros como *Rosa, rosa de amor* (1902) e *Poemas e canções* (1908). Mário de Andrade, por exemplo, em busca de conselho, endereça-lhe uma carta “assombrada de idolatria e servidão” contendo alguns de seus poemas. A missiva dirigida a Vicente de Carvalho jamais foi respondida, o que causou grande ressentimento em Mário de Andrade. Cf. SÁ, Marina Damasceno de. *O empalhador de passarinho, de Mário de Andrade. Edição de texto fiel e anotado*. Dissertação (mestrado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013, vol. 2, p. 292-294.

¹⁹ ALMEIDA, Guilherme de. “Os condenados – e porque”. SL-OESP, São Paulo, ano X, n. 472, p. 2.

²⁰ Sobre a relação entre Amadeu Amaral e os modernista cf. GOLOVATY, Ricardo Vidal. *Elogio da mediocridade: percursos de Amadeu Amaral*. Tese (doutorado) Instituto de História da Universidade de Uberlândia, 2010, p. 86 ss.

²¹ GUIDAL. “O Eucalyptus”. *O Onze de Agosto*. São Paulo, ano IX, n. 2, jun.-jul. 1911, p. 7.

da revista “de maior circulação no Estado de S. Paulo”, *A Cigarra*²² e, no ano seguinte, atua também como um dos diretores da revista *Panoplia: Mensário de Arte e Literatura* ao lado de Emiliano Di Cavalcanti, artista que ilustra um de seus livros.

É, de fato, curiosa a impressão que Di Cavalcanti deixou de Guilherme de Almeida desta época. Em suas memórias, o pintor escreveu acerca de seu primeiro encontro com o poeta: “fiquei impressionado com a elegância de Guilherme. No [Café] *Progreior*, bebemos ao nosso feliz encontro. Com Guilherme eu fiquei sabendo o que era um poeta integral”²³. Com efeito, a sensibilidade e elegância do poeta são um traços destacado por seus contemporâneos. Menotti del Picchia esboçou um perfil de Guilherme de Almeida no qual pontuou: “Duas cousas me impressionaram no poeta do *Nós*: seus ternos cintados e sua admirável sensibilidade”²⁴. Menotti completa sua impressão em outra crônica, observando que o poeta de *Nós* costumava vestir “uma cintinha apertada, um lenço de linho castíssimo, um chapéu de palha muito enterrado na cabeça”²⁵. É, inclusive, com esta *sillouette* cinturada que o ilustrador e companheiro dos modernistas Ferrignac (Inácio da Costa Ferreira) faz uma caricatura do poeta estampado na revista *A Cigarra*²⁶. Este tipo de traje era, na gíria da época, a roupa diletta dos “encantadores” ou almofadinhas, um tipo social tipicamente urbano: o do jovem de boa família que, gozando de certo conforto material, podia adotar certas modas e hábitos então tidos como afetados. Uma nota publicada em um jornal da época explica: “os almofadinhas acham meios e modos de cintar bem os paletós, de vestir camisas finíssimas de seda, de se empoarem e porem carmim nas faces e nos lábios”²⁷. A identificação de Guilherme de Almeida a este tipo de figura foi feita também com intenção derrisória. Assim, o jornal humorístico *D. Quixote* informava a seus leitores que em São Paulo surgia “a Escola vitoriosa do almofadismo”, corrente literária cujo porta voz era Guilherme de Almeida, com suas “cadeiras apertadas e largos óculos”²⁸. O jornal simula ainda uma entrevista com o poeta, imputando-lhe a seguinte fala: “O nosso futuro literário está na poesia almofadinha. Esta, só esta, é que vencerá, como já venceram as calças curtas, o paletó cintado, os óculos grandes e verdes com aros de tartaruga”²⁹. Em 1927, o próprio

²² Sua primeira colaboração em AC parece ser a crônica “Outomno”. Cf. GUY “Outomno”. AC. São Paulo, ano 3, n. 63, 28 mar. 1917, s. p.

²³ CAVALCANTI, Emiliano Di. *Viagem da minha vida. (Memórias) I – O testamento da alvorada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955, p. 99.

²⁴ PICCHIA, Menotti del. “Os operários da beleza – V: Guilherme de Almeida”. CP. São Paulo, n. 19.973, 9 fev. 1919, p. 1.

²⁵ HÉLIOS. “Cartas a Crispim III – Guilherme de Almeida”, op. cit. p. 3.

²⁶ “GUILHERME de Almeida”. AC, São Paulo, ano V, n. 102, 29 nov. 1918, s. p.

²⁷ “A MODA masculina”. *Fon-Fon*. Rio de Janeiro, ano XVII, n. 30, 28 jul. 1923, s. p.

²⁸ “FUTURISMO, penumbrismo & C”. *D. Quixote*. Rio de Janeiro, ano 6, n. 294, 27 dez. 1922, s. p.

²⁹ Op. cit. s. p.

Guilherme de Almeida ironiza em carta-entrevista sua identificação com os modismos da época, e declara que sempre foi considerado por seus amigos “um rapaz muito dado às coisas da moda”. O poeta menciona, inclusive, que já fora alcunhado de “poeta almofadinha”, de “predileto das melindrosas”, de “moço de armarinho”, de “cantor dos tules e dos tafetás”³⁰.

Guilherme de Almeida, contudo, não ter contado com o tempo ocioso necessário para as práticas de almofadinhas durante muito tempo. Por volta de 1922, além de colaborar com as revistas literárias, ainda trabalhava com Direito. Joaquim Inojosa conta que, naquele ano, conheceu o poeta no escritório de advocacia de Dr. Estevão de Almeida, onde Guilherme de Almeida se encontrava a “datilografar umas razões de agravo para o Superior Tribunal”³¹. Porém, ao optar pela carreira no mundo das letras, Guilherme de Almeida profissionaliza-se paulatinamente, ou seja, passa a sustentar-se sobretudo com rendimentos que obtém com o trabalho jornalístico e literário. Em meados da década de 1920, Mário de Andrade escreve em carta endereçada ao jovem Carlos Drummond de Andrade que o poeta de *Nós* publicava poemas em *A Cigarra* para ganhar dinheiro e sustentar a popularidade adquirida, o que lhe garantia a venda de livros³².

Após participar da Semana de Arte Moderna de 1922, Guilherme de Almeida toma parte também nos periódicos modernistas que então principiam a aparecer, a começar por *Klaxon: Mensário de Arte Moderna*, que circulou de 1922 a 1923. Para este periódico, gestado no escritório de seu irmão mais moço, o também advogado e poeta Tácito de Almeida³³, Guilherme concebe os anúncios e a capa. Acerca desta recordou: “Eu mesmo rebusquei nas caixas de velhos caracteres os mais graúdos e esquisitos que pudessem formar a capa que havíamos idealizado”, tendo então descoberto, para sua maravilha, um “A” enorme acerca do qual o chefe da oficina da Tipografia Paulista José Napoli disse “Isso nós só usamos para cartaz de ópera! É o ‘A’ da Aida”³⁴. Em 1923, o poeta muda-se para o Rio de Janeiro após casar-se com Belkiss Barroso do Amaral, mais conhecida como Baby. Em sua casa, o jovem casal costumava receber às sextas-feiras Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Holanda, os fundadores de

³⁰ PEREGRINO JÚNIOR. “Uma hora com o Sr. Guilherme de Almeida”. OJ. Rio de Janeiro, ano IX, n. 2.475, 2 jan. 1927, p. 3.

³¹ INOJOSA, Joaquim. *Os Andrades e outros aspectos do modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 35.

³² *Carlos & Mario. Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mario de Andrade*. (Org.) Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002, p. 258-259.

³³ ALMEIDA, Tácito de. *Túnel e poesias modernistas – 1922/23* (Org.) Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Art Editora, 1987.

³⁴ ALMEIDA, Guilherme de. DSP, São Paulo, 10 jan. 1948. Sobre a contribuição gráfica de Guilherme de Almeida a *Klaxon* cf. TRENCH, Daniel. “A forma inquieta: da *Klaxon* ao *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*”. In. ANDRADE, Gênese (Org.). *Modernismos 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 411 et seq.

*Estética*³⁵, revista na qual a presença de Guilherme de Almeida foi, de acordo com André F. B. da Silva Santos, tão marcante quanto em sua antecessora, a *Klaxon*³⁶. Ainda segundo Silva Santos, o poeta acabou por atuar como um “agente de sociabilidade e fomento ao desenvolvimento dos debates sobre arte moderna do período”³⁷.

De volta a São Paulo, em 1925, o poeta dá a lume não menos que quatro livros de poesia: *Meu (livro de estampas)*, em abril; *Encantamento*, em maio, reunindo poemas de circunstância publicados em revistas; *A flor que foi um homem (Narciso)*, em agosto, poema dramático originalmente composto em 1921; e *Raça*, em dezembro, poema narrativo no qual se canta a formação racial do Brasil. Ainda em 1925, Guilherme de Almeida lê, no Automóvel Clube de São Paulo, uma conferência que se intitulava *Brasilidade*³⁸, texto cujo conteúdo parece não distar, em suas linhas gerais, da conferência *A revelação do Brasil pela poesia Moderna*, que o poeta lê, naquele mesmo ano, em Porto Alegre, Recife e Fortaleza com o objetivo de divulgar o modernismo. Em retrospecto, o poeta diria acerca de sua “turnê modernista”: “Por iniciativa, conta e risco próprios, resolvi percorrer, de Sul a Norte, as capitais da costa brasileira, pregando, com esta conferência, a Renovação”³⁹. A maior parte dos testemunhos⁴⁰ indicam uma boa acolhida das propostas modernistas tal como expressas por Guilherme de Almeida. É certo, porém, que houve também resistência a alguns conceitos e proposições emitidos pelo poeta conferencista. Gilberto Freyre, por exemplo, reagiu fortemente às propostas modernistas que iam então de encontro ao regionalismo⁴¹.

Depois de conferenciar em Fortaleza, era intento de Guilherme de Almeida seguir viagem para o Norte, projeto que não se realizou, em parte, por conta de problemas políticos⁴² e, em parte, por motivos pessoais, notadamente o falecimento de seu pai. Mário de Andrade

³⁵ DANTAS, Pedro. “Trigésimo aniversário da Semana de Arte Moderna”. DC. Rio de Janeiro, ano XXV, n. 7.329, 3ª Secção, 25 maio 1952, p. 3 e 6.

³⁶ SANTOS, André Felipe Barbosa da Silva. “Guilherme de Almeida em revistas: a poesia publicada nos periódicos”. V Colóquio da Pós-Graduação em Letras – Faculdade de Ciências e Letras Campus Assis, UNESP, s.p. Disponível <https://www.assis.unesp.br/#!/ensino/pos-graduacao/cursos/letras/producoes/> 09 out. 2023 12h02min.

³⁷ SANTOS, André Felipe Barbosa da Silva. *Guilherme de Almeida em revistas: a poesia publicada nos periódicos modernistas*. Dissertação (Mestrado), UNIFESP, Guarulhos, 2017, p. 78.

³⁸ ALMEIDA, Guilherme de. “Brasilidade”. *Novíssima: modernismo – nacionalismo – ibero-americanismo*. São Paulo, ano II, n. 11, ago.-set. 1925, p. 20.

³⁹ ALMEIDA, Guilherme de. “A revelação do Brasil pela poesia moderna – I”. SL-OESP. Ano 6, n. 269, 17 fev. 1962, p. 5.

⁴⁰ SANMATIN, Olyntho. *Um ciclo de cultura social*, Porto Alegre: Livraria Sulina, 1969, p. 92-93; LEITE, Lúcia Chiappini de Moraes. *O Modernismo no Rio Grande do Sul: materiais para o seu estudo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

⁴¹ FREYRE, Gilberto. “Acção regionalista no Nordeste”. DP, ano 101, n. 32, 7 fev. 1926, p. 3.

⁴² ALMEIDA, Guilherme de. “A revelação do Brasil pela poesia moderna – I”, op. cit. p. 5.

não deixa de escrever em carta à pintora Tarsila do Amaral, então em Paris, que Guilherme e seu irmão, Tácito, ficaram “acabrunhadíssimos” com a morte de Dr. Estevão, e pede a Tarsila e a seu então marido, Oswald de Andrade, que enviem uma “palavrinha” aos irmãos⁴³. Em 1926, após a morte do pai, o poeta vê-se impelido a arrogar diversas incumbências a fim de sustentar a família há pouco constituída. De volta a São Paulo, Guilherme de Almeida assume duas colunas no jornal *O Estado de S. Paulo* e outra no *Diário Nacional*, além de um cargo no funcionalismo público, o de secretário da Escola Normal do Braz. O acúmulo de empregos, e a subsequente necessidade de deslocamento a fim de cumprir suas obrigações diárias em uma São Paulo em caótica expansão, explica, por um lado, a recorrência da temática “viagem de bonde” nas crônicas redigidas pelo poeta⁴⁴ e, por outro lado, a diminuição de sua produção lírica de 1925 a 1931⁴⁵.

Há de se acrescentar, entretanto, que o relativo afastamento de Guilherme de Almeida da poesia pode se dever, também, a outros fatores. A partir de 1925, o poeta afasta-se do grupo de modernistas que iriam formar o movimento Verde-amarelo. Com efeito, durante o ano 1927, o poeta de *Meu* é repetidamente atacado pelos integrantes deste grupo em artigos de jornal, sobretudo por Cassiano Ricardo⁴⁶. Pela mesma época, o poeta rompe com Sérgio Buarque de Holanda, que publica, em 1926, o artigo “O Lado Oposto e Outros Lados”, no qual o acorçoa duramente. Neste artigo, Sérgio Buarque de Holanda escreveu que Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho “graças a essa inteligência aguda e sutil que foi o paraíso e foi a perda da geração a que eles pertencem, aparentaram por certo tempo responder às instâncias da nossa geração. Mas hoje logo à primeira vista se sente que falharam”⁴⁷. O desentendimento entre estes modernistas obrigou outros a tomarem posição. Oswald de Andrade brincou escrevendo “Eu só quero é que ninguém esteja comigo. O apostolado do lado oposto que a menor oportunidade se transformará no oposto lado do lado oposto”⁴⁸. Apesar da blague, o poeta de *Pau Brasil* declara

⁴³ ANDRADE, Mário de. *Correspondência Mário de Andrade e Tarsila do Amaral* (Org.) Aracy Amaral. São Paulo, Edusp; IEB, 2001, p. 98

⁴⁴ BARROS, Frederico Ozanam Pessoa de. “Introdução”, op. cit. p. XIV-XV.

⁴⁵ Em 1929 Guilherme de Almeida publica *Simplicidade*, com poemas compostos entre 1912 e 1914.

⁴⁶ Cassiano Ricardo publica artigo no qual ataca Guilherme de Almeida; em reação, J. Barbosa Campos acusa Cassiano Ricardo de ter plagiado *Meu* em *Borrões de verde e amarelo*; Cassiano, então, passa a publicar inúmeros artigos no qual investe contra Guilherme de Almeida. Os principais textos desta polêmica são: RICARDO, Cassiano. “Manhã de caça”. CP. São Paulo, n. 22.887, 9 abr. 1927, p. 3; 2) CAMPOS, J. Barbosa. “O caçador cassado – a propósito de um ‘plágio’ de Guilherme de Almeida”. OJ. Rio de Janeiro, ano 9, n. 2.570, 24 abr. 1927, p. 5; 3) RICARDO, Cassiano. “Variações literárias”. CP. São Paulo, 11 maio 1927, n. 22.918, p. 3; 4) RICARDO, Cassiano. “Variações literárias”. CP. São Paulo, n. 22.921, 14 maio 1927, p. 3.

⁴⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O lado oposto e outros lados” In. _____. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária I, 1920-1947*. (Org.). Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 224-228.

⁴⁸ ANDRADE, Oswald de. “Tristão de Athayde e a crítica brasileira”. OJ. Rio de Janeiro, ano 8, n. 2.441, 24 nov. 1926, p. 4.

seu posicionamento: “A minha ligação com qualquer tendência é sempre momentânea. Hoje, de fato, estou com Manuel Bandeira, Prudente, Alcantara, Sérgio e Couto de Barros em quase tudo. Mas a condição que nos liga ainda é a independência”⁴⁹. Oswald de Andrade, como se nota, não tomou o partido de seu antigo amigo. Por sua vez, Manuel Bandeira ficou dividido, e escreveu em missiva para Mário de Andrade: “Sempre defendi sozinho contra Oswald, Sérgio, Prudente e outros a arte, a técnica fantástica do Gui. Mas realmente, Mário, os rapazes sinceramente não fazem caso nenhum disso”, acrescentando, que “No fundo eu dou razão a eles, mas como o gosto é livre eu continuo a admirar o *tour de force* criador rítmico do Guilherme”⁵⁰. Mário de Andrade, então, respondeu a Manuel Bandeira reprovando o ataque feito à obra de Guilherme de Almeida:

Mas eu quero saber no mundo quem poderá definir o Espírito Moderno sem incluir dentro dele as orientações mais díspares! Como afirmar que Ronald e Gui, incluída e relembrada mesmo a parte formalista das obras deles, não são modernistas? E como poetas o verbalismo deles é ua maravilha. Certas páginas do *Meu* [de Guilherme de Almeida] e de *Toda a América* [de Ronald de Carvalho] você não contestará que são maravilhosas. E das *Canções Gregas* [de Guilherme de Almeida] então⁵¹

Ao longo da segunda metade da década de 1920 os ânimos parecem ter arrefecido. Em 1930, Manuel Bandeira, a exemplo de Mário de Andrade, comemora a eleição de Guilherme de Almeida para a Academia Brasileira de Letras⁵², sendo o poeta de *Meu* primeiro modernista a adentrar a Casa de Machado de Assis. Em 1931, talvez aproveitando o prestígio que alcançara, Guilherme de Almeida fundou um colégio de ensino secundário, o *Gymnasio Nacional Guilherme de Almeida*, que teve como diretor Caetano Grecco e funcionou por alguns poucos anos, primeiro na Avenida Brigadeiro Luiz Antonio e depois na Rua Brigadeiro Tobias⁵³. Em 1932, o poeta luta contra o regime imposto por Getúlio Vargas à revelia da oligarquia cafeeira, pegando em armas por São Paulo na Revolução Constitucionalista⁵⁴. O poeta combate, então,

⁴⁹ Ibid. p. 4.

⁵⁰ *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira* (Org.) Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp; Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 2001, p. 322-23.

⁵¹ Ibid. p. 322-23.

⁵² BANDEIRA, Manuel. “Guilherme de Almeida” in: _____. *Crônicas da Província do Brasil*. Vol. 1. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 123 ss.

⁵³ “GYMNASIO nacional ‘Guilherme de Almeida’”. AG. São Paulo, ano XV, n. 7.4695, jan. 1931, p. 2; “ESTABELECIMENTOS de instrução”. Almanak Laemmert. Edição para 1935. Rio de Janeiro: Empreza Almanak Laemmert, p. 1419.

⁵⁴ Para a participação de Guilherme de Almeida na Revolução Constitucionalista de 1932 cf. ULRICH, Aline. *Guilherme de Almeida e a construção da identidade paulista*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

primeiro no fronte, na cidade de Cunha e, depois, na Capital paulista com a prensa, dirigindo o *Jornal das Trincheiras*, periódico cujo número inicial traz um “Manifesto do General Klinger”, então chefe das tropas paulistas, no qual se insiste que: “S. Paulo é brasileiro, tem orgulho de o ser, sê-lo-á sempre e a qualquer preço (...) O movimento é brasileiro e visa a reimplantação do país no regime da lei”⁵⁵. Em 1932, Guilherme de Almeida, por transmissão radiofônica, chegou a conclamar um posicionamento da Academia Brasileira de Letras, instituição que via como uma das defensoras da nacionalidade: “sob qualquer forma e em qualquer sentido se manifeste, urgentemente e de modo inequívoco, sobre o movimento constitucionalista brasileiro”⁵⁶. Ao que tudo indica, o poeta não obteve resposta.

Após a derrota dos paulistas pelo Governo Federal, em setembro de 1932, Guilherme de Almeida é preso, levado ao Rio de Janeiro e então deportado. Embarca, com destino ao Velho Mundo, no navio “Pedro I”, vapor então transformado em prisão⁵⁷. O nome da embarcação que levava o poeta ao exílio ensejou uma conhecida *boutade* de Oswald de Andrade, que escreveu: “Guilherme de Almeida – quem diria? – a futura marquesa de Santos do Pedro I navio!”⁵⁸. Ao contrário de Oswald de Andrade, muito viajado, o exílio foi o único período em que Guilherme de Almeida esteve na Europa. Lá, o poeta não deixou de escrever, tendo mesmo fixado algumas de suas impressões de Portugal nas crônicas depois reunidas no volume *O Meu Portugal*⁵⁹.

De volta ao Brasil, em 1933, Guilherme de Almeida reingressa na administração pública e na imprensa. É então, entre outras coisas, Secretário do Conselho Estadual de Bibliotecas e Museus de São Paulo. Na imprensa, atua como diretor “das Folhas”, isto é, tanto da *Folha da Manhã* quanto da *Folha da Noite*, onde permanece até março de 1945, quando este jornal é adquirido por um grupo cujo posicionamento político é diverso do seu, o que o leva a demitir-se juntamente com outros jornalistas desta gazeta⁶⁰. A seguir, funda ao lado de outros homens de imprensa, *O Jornal de São Paulo*, que chegou a ser fechado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) por caráter fortemente democrático⁶¹. Já na década seguinte, no interregno

⁵⁵ “MANIFESTO do General Klinger”. *Jornal das Trincheiras*. São Paulo, 14 ago. 1932, p. 1.

⁵⁶ “ACADEMIA Brasileira de Letras compelida a manifestar-se sobre a Revolução”. CSP. São Paulo, Ano I, n. 73, p. 1.

⁵⁷ “FORAM deportados os presos políticos que estavam no Rio”. AG. São Paulo, ano XVII, n. 8.040, p. 1.

⁵⁸ ANDRADE, Oswald de. “Prefácio a Serafim Ponte Grande” in: _____. *Obra incompleta* (Org.) SCHWARTZ, Jorge. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021, p. 441.

⁵⁹ ALMEIDA, Guilherme de. *O meu Portugal*. 2ª Ed. São Paulo: Annablume; Casa Guilherme de Almeida, 2016.

⁶⁰ “MENSAGEM dos jornalistas das ‘Folhas’ ao povo de São Paulo”. DN. Rio de Janeiro, ano XVII, n. 3.722, 14 mar. 1945, p. 11.

⁶¹ “COMO se processou a violência contra o ‘Jornal de S. Paulo’”. DdN. Rio de Janeiro, Ano XV, n. 6.923, 20 maio 1945, p. 3.

democrático vivido pelo país, Guilherme de Almeida exerce cargos de prestígio em âmbito estadual e federal. É, em 1952, nomeado presidente da Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo e, em 1959, é chamado para ser o orador oficial na inauguração de Brasília, a convite do próprio Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira. Em 1961, em reportagem sobre sua vida, o poeta teria dito que não sabia “ficar sem fazer nada, pois há sempre algo de novo para ler ou algo para ler de novo” e que jamais ficava perfeitamente em descanso, sempre arranjando algo novo para fazer⁶².

Ainda em 1959, Guilherme de Almeida foi eleito “Príncipe dos Poetas” no preito promovido pelo jornal carioca *Correio da Manhã*⁶³. Ao ganhar o título, ficando em segundo lugar Manuel Bandeira e em terceiro Carlos Drummond de Andrade, o poeta de *Meu* agradeceu pontuando o caráter simbólico da investidura: “Não se trata, pois, de eleição, porque não depende de um censo, mas de um consenso; e este – é claro – pela sua própria essência, condicionado ao fortuito”⁶⁴. Como se lê, o poeta insistia no caráter arbitrário de sua eleição, e concluiu, ao fim, que esta não poderia se justificar senão por uma série de coincidências. Embora accidental, doravante o título de Príncipe dos Poetas atrela-se fortemente ao nome de Guilherme de Almeida, somando-se, assim, à imagem de “poeta cívico” que o acompanhava desde de 1932. Com efeito, por ocasião de sua morte, em 1969, o jornalista R. Magalhães Júnior escreveu mesmo que “nas biografias do poeta, nos extensos necrológicos publicados na imprensa, esse aspecto sem dúvida importante, mas episódico, obscureceu outras facetas da personalidade de Guilherme de Almeida”⁶⁵. Esta observação, de fato, foi bastante acertada.

Aprofundando esta colocação de Magalhães Júnior, a pesquisadora Maria Helena Queiroz, em 1998, asseverava que havia certa reticência acadêmica em relação ao poeta, ainda tido ora como “poeta oficial” ora como um literato com ares de “elitismo”, o que acabou por ofuscar o valor de sua poesia⁶⁶. A crítica Maria Heloísa Martins Dias lembra também que, por volta da década de 1960, “Guilherme afirmava-se como um poeta estigmatizado pelos manuais escolares, nos quais sempre predominou uma visão ortodoxa e canônica da literatura”⁶⁷. Tais

⁶² S. L. “Guilherme de Almeida: a casa do poeta”, op. cit. p. 56-57.

⁶³ “BANDEIRA, Drummond e Vinícius votaram em Guilherme de Almeida”. CM. Rio de Janeiro, ano LIX, n. 20.366, 1º Cad. 18 ago. 1959, p. 3.

⁶⁴ “CONSAGRAÇÃO votação elegeu novo ‘príncipe dos poetas brasileiros’”. CM. Rio de Janeiro, ano LIX, n. 20.391, 1º Cad. p. 14.

⁶⁵ MAGALHÃES JÚNIOR, R. “O príncipe Guilherme”. Manchete, ano 17, n. 901, 28 jul. 1969, p. 148-149.

⁶⁶ QUEIROZ, Maria Helena de. *Guilherme de Almeida (1890-1969): fortuna crítica comentada*. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1998, p. 9 e 135.

⁶⁷ DIAS, Maria Heloísa Martins. *O canto metálico da cigarra: tributo ao poeta Guilherme de Almeida*. Santo André: Risco Editorial, 2021, p. 12.

manuais tratavam Guilherme de Almeida como um exímio sonetista segundo a pesquisadora. Decorrido meio século, a imagem do poeta não se alterou substancialmente, e poucos pesquisadores intentaram estudar sua obra. De fato, em 2001, Antonio Candido - intelectual que, como mostra Maria Augusta Fonseca, foi, desde os anos de 1940, “a ponta de lança dos estudos sistemáticos sobre o modernismo brasileiro”⁶⁸ - escreveu acerca do direcionamento das pesquisas universitárias no que concerne aos poetas modernistas e conclui que:

houve certo desequilíbrio, na medida em que as dissertações, teses e ensaios se concentraram em Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, como em seguida se concentraram em Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Mas os modernistas menores ou laterais foram esquecidos, e ninguém (ao que eu saiba) se debruçou seriamente sobre Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto, Ronald de Carvalho, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo⁶⁹

Como se lê, para Candido, Guilherme de Almeida era um poeta que fora preterido pela pesquisa acadêmica, de modo que sua obra aguardava ainda pesquisas mais robustas. É certo que, à época em que o crítico fez sua constatação, alguns poucos trabalhos já haviam tratado da obra de Guilherme de Almeida. Em 1979, Norma Goldstein, orientanda de Antonio Candido, defendeu sua tese de doutoramento, *Do penumbrismo ao modernismo*, depois publicada sob o mesmo título e com prefácio do próprio Antonio Candido, no qual trata lateralmente da obra de Guilherme de Almeida. O objeto principal do estudo de Goldstein era, porém, a poesia de Manuel Bandeira, como esclarece o subtítulo de sua pesquisa “O primeiro Bandeira e outros poetas interessantes”⁷⁰. Na década seguinte, em 1987, Aurora Ponzó Garcia defendeu sua tese *Reflexões semióticas sobre um poeta que vai à Rua: Guilherme de Almeida*. Sua área, contudo, não era a Literatura, mas a Comunicação e Semiótica, e seu trabalho se limitou a um levantamento sistemático, embora um pouco mecanicista, das imagens e neologismos sintáticos dois livros de Guilherme de Almeida, *Rua*, de versos, e *Cosmópolis*, em prosa⁷¹, demonstrando assim que o poeta empregou os mesmos processos em ambas as linguagens. Em 1988, Jorge

⁶⁸ FONSECA, Maria Augusta. “Modernismo brasileiro: crítica literária pioneira”. In. ANDRADE, Gênese (Org.) *Modernismos (1922-2022)*, op. cit. p. 549.

⁶⁹ CANDIDO, Antonio. “Prefácio”. In. Luiza Franco Moreira. *Meninos, poetas e heróis: aspectos de Cassiano Ricardo do Modernismo ao Estado Novo*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 16.

⁷⁰ GOLDSTEIN, Norma. *Do Penumbrismo ao Modernismo: o primeiro Bandeira e outros poetas significativos*. São Paulo: ática, 1983.

⁷¹ GARCIA, Aurora Ponzó. *Reflexões semióticas sobre um poeta que vai à Rua: Guilherme de Almeida*. Tese (Doutorado) Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

Wanderley defendeu a tese *A tradução do poema entre poetas do modernismo: Bandeira, Guilherme de Almeida e Abgar Renault*. O foco desta pesquisa, como o título dá a ver, não é a poesia autoral de Guilherme de Almeida, mas sua atividade como tradutor.

Com efeito, no âmbito da pesquisa em Literatura, os marcos de revisão da obra de Guilherme de Almeida são os trabalhos de Maria Helena de Queiroz, com sua tese de doutoramento, *A variedade literária na obra de Guilherme de Almeida*⁷², de 2003, e, antes dela, com sua dissertação *Guilherme de Almeida (1890-1969): fortuna crítica comentada*. Neste trabalho, que infelizmente teve pouquíssima circulação, a pesquisadora arrolou e analisou 227 textos críticos publicados sobre o poeta ao longo de oito décadas (1917-1997), a maior parte dos quais em jornais e revistas. Tal levantamento permitiu a Queiroz chegar a uma série de conclusões de grande interesse, dentre as quais cabe destacar, por ora, somente duas. A primeira, é que a maior parte dos juízos críticos emitidos acerca da poesia de Guilherme de Almeida se caracteriza “pela repetição de ideias, de frases e parágrafos inteiros, de clichês” a tal ponto que se pode dizer que a local de instrução de certos críticos é a *terra papagalorum*⁷³. Pode-se acrescentar a esta constatação de Queiroz que as críticas replicantes a Guilherme de Almeida ecoam em dois sentidos: um primeiro, de viés edulcorante e outro, que parte de preconceitos. Nesta última, pode-se incluir até mesmo o nome de críticos de renome, como José Guilherme Merquior, que, em ensaio de 1962, conclui, sem demonstrações, que as obras modernistas de Guilherme de Almeida são “o triunfo do mau intelectualismo, como se o poeta quisesse construir todo o poema a partir de uma imagem *a priori*”⁷⁴. Embora não cite o nome de Mário de Andrade, Merquior não faz mais que parafrasear um juízo emitido pelo poeta de *Pauliceia desvairada* acerca de *Meu*, de Guilherme de Almeida, porém, invertendo completamente seu sentido. Para Mário de Andrade, que escreve em 1925 na revista *Estética*, Guilherme de Almeida “mais inventa o movimento lírico no céu do espírito, do que tira da verdade da sensação (...) Isso dá mesmo pras obras mais descritivas dele uma tinta de intelectualismo (...) [que] lhe serve mais como elemento criador precioso”⁷⁵. Como se lê, o intelectualismo da poesia de Guilherme de Almeida, para Mário de Andrade, não é “mau”, pelo contrário, é traço bastante positivo de sua obra. A glosa deste artigo de Mário de Andrade

⁷² QUEIROZ, Maria Helena de. *A variedade literária na obra de Guilherme de Almeida*. Tese (Doutorado). Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual de São Paulo (Assis), 2003.

⁷³ QUEIROZ, Maria Helena de. *Guilherme de Almeida*, op. cit. p. 7-9.

⁷⁴ MERQUIOR, José Guilherme. “A poesia modernista”. In: _____. *A Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. São Paulo: É Realizações, 2013, p. 49.

⁷⁵ ANDRADE, Mário de. “Guilherme de Almeida – Meu – versos – 1925”. *Estética*. Rio de Janeiro, ano II, vol 1, n. 3, jan-mar. 1925, p. 298-299.

constitui também a maior parte do que Wilson Martins foi capaz de escrever sobre Guilherme de Almeida em *O Modernismo*. Os pontos em que Martins não parafraseia Mário de Andrade são, em suma, especulações contrafactuais⁷⁶.

A segunda constatação de Maria Helena de Queiroz concerne à oscilação do interesse dos críticos pela obra de Guilherme de Almeida no decurso dos anos (ver Figura – 1). Esta teve como picos a década de 1920, anos da explosão modernista e de concentração de publicação de Guilherme; a segunda metade da década de 1950, quando o poeta é eleito Príncipe dos Poetas e escolhido para orador oficial da inauguração de Brasília; e a segunda metade dos anos de 1960, quando o poeta falece, recebendo então muitas homenagens na imprensa. Doravante, o interesse pelo poeta de *Meu* tende a diminuir, justamente no período em que se firmam, nas universidades brasileiras, as pesquisas em Literatura. Em suma, Queiroz, baseada em um corpus textual mais vasto, demonstra quantitativamente a antes referida impressão de Antonio Candido, estrita à pesquisa universitária.

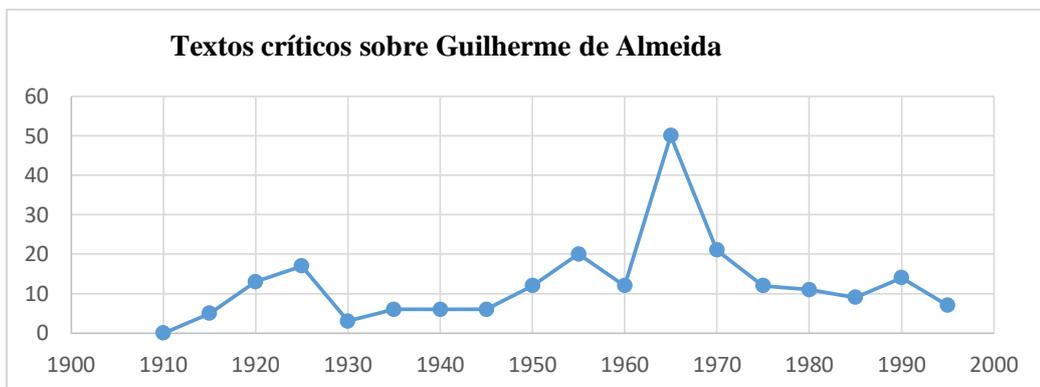


Figura 1- Gráfico adaptado de M. H. de Queiroz, 1997, p. 133.

É certo que o importante é a qualidade dos escritos e não a quantidade. De todo modo, a partir dos anos de 1990, houve um esforço intermitente de recolocar em circulação a obra de Guilherme de Almeida, há muito já ausente das livrarias⁷⁷. Estas iniciativas editoriais, porém, parecem não ter tido nenhuma repercussão a curto prazo, pelo menos no âmbito acadêmico. A

⁷⁶ MARTINS, Wilson. *O Modernismo. A Literatura no Brasil – Vol. 6*. 5ª Ed. São Paulo, Editora Cultrix, 1977, p. 224-225.

⁷⁷ ALMEIDA, Guilherme de. *Natalika* (Intr.) Suzi Frankl Sperber. 2ª Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1993; Idem. *Encantamento, Acaso, Você seguidos dos haicais completos*. (Ed.) Suzi Frankl Sperber. Campinas: Editora da Unicamp, 2002; Idem. *Os Melhores Poemas de Guilherme de Almeida* (Org.) Carlos Vogt. 3ª Ed. São Paulo: Global, 2004 [1ª Ed 1993].

partir de 2010, no entanto, talvez como consequência do fomento à cultura e à pesquisa que marcaram aqueles anos, a obra poética de Guilherme voltou a ser objeto de estudo. A Casa Guilherme de Almeida, sob a direção de Marcelo Tapiá, esforçou-se tenazmente para recolocar em circulação a produção de Guilherme de Almeida. No que concerne à poesia – sem contar, portanto, as reedições de crônicas e traduções –, destacam-se *Margem*, em 2010; *Meu e Raça*, em 2018; e *Caleidoscópio: antologia*, em 2019⁷⁸. Some-se a isto a edição da revista de publicação virtual *re-produção*, editada pela Casa Guilherme de Almeida, que dedicou, em 2014, um número exclusivamente ao poeta⁷⁹.

Diferentemente, a pesquisa universitária sobre a poesia de Guilherme de Almeida ocorreu de maneira difusa, dispersa pelo país. A retomada das pesquisas sobre a poesia de Guilherme de Almeida, deixadas em aberto desde os trabalhos de Maria Helena de Queiroz década antes, ocorre com a dissertação de Altamiro Redondo publicada, em 2011, sob o título *A mulher e o mito na poética de Guilherme de Almeida*. Neste trabalho, de recorte temático, o autor persegue na poesia de Guilherme as variações do amor e do feminino a partir de conceitos como o “mito do eterno retorno” e o “arquétipo da androgenia”⁸⁰. Ainda em 2011, Ulysses Infante publica um interessante artigo, também com recorte temático abrangente, no qual procurou mostrar os diálogos que Guilherme de Almeida estabeleceu com a lírica galaico-portuguesa e quinhentista, com atenção ao uso que o poeta fez das elipses⁸¹. Em 2016, Leonildo Cerqueira concluiu sua pesquisa *Resíduos Medievais em Pequeno Romanceiro, de Guilherme de Almeida*⁸², trabalho no qual investiga, a partir da Teoria da Residualidade de Roberto Pontes, o livro *Pequeno romanceiro*, publicado por Guilherme de Almeida na década de 1950. No ano seguinte, 2017, vem a público a pesquisa de André Felipe Barbosa da Silva Santos, *Guilherme de Almeida em Revistas: A poesia publicada nos periódicos modernistas*. Nesta dissertação, o autor investiga, a partir de quatorze poemas publicados por Guilherme de Almeida em revistas de orientação modernista, como o poeta insere sua produção em um programa coletivo de

⁷⁸ Idem. *Margem: poesia* (Org.) Marcelo Tapiá. São Paulo: Annablume; Casa Guilherme de Almeida, 2010; _____. *Meu Raça* (1925): Poesia. (Org.) Marcelo Tapiá. São Paulo: Giostri, Casa Guilherme de Almeida, 2018; _____. *Caleidoscópio: Antologia Poética de Guilherme de Almeida*. São Paulo: Giostri, 2019.

⁷⁹ <https://www.casaguilhermedealmeida.org.br/revista-reproducao/edicao-2014.php> acesso em 03 de nov. 2023, 16h05min.

⁸⁰ REDONDO, Altamiro. *A Mulher e o mito na poética de Guilherme de Almeida: uma concepção metafísica*. São Paulo: Annablume, 2011, p. 15-16.

⁸¹ INFANTE, Ulysses. “A poesia de Guilherme de Almeida: de tradição e silêncio”. *Agália*. Revista de Estudos na Cultura. 103 (2011): 77-101.

⁸² CERQUEIRA, Leonildo. *Resíduos medievais em Pequeno Romanceiro, de Guilherme de Almeida*. Dissertação (mestrado) Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016, p. 28 ss.

divulgação da nova estética sem abrir mão de certa individualidade⁸³. Em 2018, temos a tese *Escrituras modernistas no Brasil: a poética de Guilherme de Almeida*, de Giovanna Soalheiro Pinheiro Chadid. Nela, a pesquisadora analisa a reverberação dos escritos sobre poética publicados por Guilherme de Almeida, *Natalika*, *Rythmo*, *elemento de expressão* e *Do sentimento nacionalista na poesia brasileira* na prática poética de Guilherme, notadamente em *Livro de horas de sóror dolorosa* e em *Meu*. Chadid, a exemplo de Queiroz, insiste então na multiplicidade da poesia de Guilherme de Almeida, caracterizando-o como “um poeta experimental, no sentido mesmo de ensaiar, provar e tentar, a despeito das constantes afirmativas em torno de sua produção movente”⁸⁴. Em 2019, Pablo Simpson, publica o artigo “*Uma atitude puramente espiritualista*”, *leitura de Festim (1922) de Guilherme de Almeida*”⁸⁵.

Em 2020, Carlos Alberto Bittar Filho publica seu breve estudo *Entre o parnaso e o moderno: os haicais de Guilherme de Almeida*⁸⁶, no qual analisa a partir dos pontos de vista temático, formal e de aproximação e distanciamento em relação ao gênero japonês. Em 2021, às vésperas das comemorações do centenário da Semana de Arte Moderna, Maria Heloisa Martins Dias dá a lume *O canto metálico da cigarra: tributo ao poeta Guilherme de Almeida*⁸⁷, reunião de ensaios sobre a obra de Guilherme de Almeida. É certo, porém, que em termos gerais, as comemorações do centenário da Semana de Arte Moderna jogaram pouca luz sobre a obra de Guilherme de Almeida. Mesmo a exposição *Era uma vez o moderno*, curada por Luiz Armando Bagolin e Fabrício Reiner, pouco explorou a obra do poeta de *Meu* além de ecoar o título fabulador de um de seus livros, *Era uma Vez...*, de 1922⁸⁸.

Na esteira destes trabalhos, propõe-se aqui uma investigação acerca de *Meu* (*livro de estampas*), publicado por Guilherme de Almeida em abril de 1925. No capítulo 1, procura-se mostrar, por um lado, o lugar ocupado por Guilherme de Almeida nos meios literários desde sua estreia como poeta a partir dos testemunhos dos leitores de sua obra. Por outro lado, tenta-se mostrar que *Meu* provocou tanto modernistas como críticos mais conservadores a tecer reflexões acerca da estética modernista. Para tanto, realizou-se um levantamento sistemático

⁸³ SANTOS, André Felipe Barbosa da Silva, *Guilherme de Almeida em revistas: a poesia publicada nos periódicos modernistas*, op. cit. p. 11-12

⁸⁴ CHADID, Giovanna Soalheiro Pinheiro. *Escrituras modernistas no Brasil: a poética de Guilherme de Almeida*. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018, p. 18.

⁸⁵ SIMPSON, Pablo. “*Uma atitude puramente espiritualista*”, *leitura de Festim (1922) de Guilherme de Almeida*”. *Texto Poético*, v. 15, n. 28, p. 305-321 jun./set. 2019

⁸⁶ BITTAR FILHO, Carlos Alberto. Filho. *Entre o Parnaso e o Moderno: Os Haicais de Guilherme de Almeida*. São Paulo: Editora Haikai, 2020.

⁸⁷ DIAS, Maria Heloisa Martins. *O canto metálico*, op. cit.

⁸⁸ BAGOLIN, Luiz Armando; Reiner, Fabrício. *Era uma vez o moderno (1910-1944)*. São Paulo: SESI-SP, 2022, p. 156-157.

dos textos produzidos sobre a obra em questão, que foram analisados conceitualmente, em uma abordagem mais afim da História das Ideias Estéticas. No capítulo 2, discute-se a hipótese de que *Meu* parodia, de certa forma, a estrutura de uma sinfonia. Para tanto, investiga-se a princípio a maneira como Guilherme de Almeida costumava organizar seus livros de poesia e, em um segundo momento, como esta relação paródica está ou não presente em alguns poemas de *Meu*. Neste sentido, efetuou-se uma análise da poesia de Guilherme de Almeida pautada por críticos como João Alexandre Barbosa, Alfredo Bosi e Antonio Candido. No capítulo 3, na esteira da análise realizada no capítulo precedente, busca-se explicitar tanto os possíveis diálogos que *Meu* estabelece com alguns teorias poéticas defendidas por Guilherme de Almeida, como possíveis relações dos poemas de *Meu* com as artes gráficas.

Capítulo 1 – A Fortuna Crítica de *Meu*

Telê Ancona Lopez, aprofundando uma proposição de Manuel Cavalcanti Proença, indicou que o caminho para a compreensão da obra dos escritores ligados ao modernismo e às demais estéticas que marcaram a literatura brasileira deve ser o da pesquisa, pois esta possibilita interpretações livres de apriorismos e projeções. A pesquisadora pontua ainda que, no Brasil, a crítica não pode se dar ao luxo de praticar a exegese pura das obras literárias enquanto a documentação auxiliar ao processo exegetico “continuar arqueologicamente sepultada”⁸⁹. Com efeito, tais colocações só podem ser secundadas, sobretudo quando se procura estudar a obra poética de Guilherme de Almeida, que, apesar de vasta e de grande “variedade”⁹⁰, permanece pouco visada pelos pesquisadores.

Seguindo a orientação dada por Telê Ancona Lopez, procurou-se, por meio da consulta a jornais, periódicos de toda sorte, cartas, marginalia, antologias de crítica, livros de memórias e demais documentos exumar o máximo de informações possíveis acerca de um dos livros de Guilherme de Almeida. Trata-se de *Meu (livro de estampas)*, publicado em São Paulo em abril de 1925 pela Typographia Paulista de José Napoli & Comp, a mesma casa tipográfica que, anos antes, imprimira a revista *Klaxon*. A análise crítica do material encontrado é de grande interesse não só para a compreensão da recepção de *Meu*, como também para a compreensão das discussões estéticas gerais decorrentes do impacto do modernismo no meio intelectual local. Por discussões estéticas entende-se aqui, juntamente com Benedito Nunes, tanto a indagação acerca das condições da sensibilidade artística, como o juízo de valor acerca da natureza e da função da arte. No modernismo, como mostra Nunes, foi sobretudo a poesia que concentrou e mobilizou estas indagações, girando em torno dela o conflito entre o novo e o velho, o moderno e o antigo, passando por ela “a principal linha divisória entre as exigências de renovação”⁹¹ e o *status quo* parnasiano e naturalista. Neste contexto, pretende-se mostrar adiante que *Meu* desempenhou um papel eminente nestas discussões.

Na primeira parte deste capítulo, procura-se compreender como Guilherme de Almeida se inseriu no meio literário brasileiro desde sua estreia em verso, em 1917, até a publicação de *Meu*, em 1925, considerando-se sobretudo os testemunhos deixados pelos leitores do poeta. Almeja-se, assim apontar para as possíveis diferenças de recepção entre esta obra de caráter

⁸⁹ LOPEZ, Telê Ancona. *Mario de Andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972, p. 11.

⁹⁰ QUEIROZ, Maria Helena de. A variedade literária, op. cit. p. 9

⁹¹ Benedito Nunes. “Estética e Correntes do Modernismo”. In. *O Modernismo* (Org.) Affonso Ávila. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 39.

modernista e as obras anteriores do poetas, algumas de feição mais conservadora. A possibilidade de tal confronto parece ser única entre os poetas modernistas, posto que Guilherme de Almeida, à altura em que dá à lume *Meu*, já havia publicado seis livros de poesia. Na segunda parte, analisa-se propriamente a fortuna crítica de *Meu*, ou seja, o conjunto de escritos analíticos – excluindo-se, portanto, os escritos meramente encomiásticos e edulcorantes - que procuraram lançar luz a esta obra à época de sua aparição. Trata-se, para empregar a metáfora utilizada por José de Paula Ramos Jr., do estudo da “primeira onda”⁹² da fortuna crítica do livro, que circunscrevemos aqui entre os anos de 1925 e 1932. Isto porque é por volta desta última data que as considerações críticas acerca da obra em questão se limitam, com raras exceções ulteriores. A segunda edição de *Meu*, no seio da antologia *Tôda Poesia*, de 1952, não provocou análises críticas, não havendo, portanto, uma “segunda onda de pronunciamentos”⁹³. Cabe lembrar, a princípio, que nem o exame da fortuna crítica nem a análise dos testemunhos dos demais leitores do poeta permitem o resgate de um “sentido original” do livro, mas são capazes de informar sobre a circulação do texto e os sentidos atribuídos a ele⁹⁴.

Guilherme de Almeida, o poeta mais querido

Guilherme de Almeida, desde sua estreia em verso em 1917, foi quase unanimemente bem acolhido pela crítica e pelo público. Testemunho do sucesso do poeta junto aos leitores é a sucessão de edições de suas obras naquelas primeiras décadas do século XX: *Nós* (1917; 1922; 1930); *A Dança das Horas* (1919; 1928); *Messidor* (1919; 1923; 1930); *Livro de Horas de Sórora Dolorosa* (1920; 1928); *Era uma Vez...* (1922; 1927); e *Encantamento* (1925; 1930). Tal sucesso editorial não passou despercebido pelos contemporâneos. O crítico Andrade Muricy, em artigo para a revista carioca *Festa* - no qual lamenta, entre outras coisas, a preferência do público leitor brasileiro por autores estrangeiros já rancidos de vinte anos -, observou que o Guilherme de Almeida do *Nós* era um dos poucos autores nacionais efetivamente lidos⁹⁵. Já o crítico e poeta Jamil Almansur Haddad referiu-se a Guilherme como tendo grande aceitação junto ao povo, sendo o “poeta mais querido do Brasil”⁹⁶. Nos anos de 1950, Sergio Milliet, poeta e crítico que participou da Semana de Arte Moderna de 1922 ao lado de Guilherme de

⁹² RAMOS Jr, José de Paula. A fortuna crítica de Macunaíma: Primeira onda (1929-1936). Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 8-9.

⁹³ Ibid. p. 9.

⁹⁴ ZIBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História Literária*. São Paulo: Editora ática, 1989, p. 46.

⁹⁵ MURICY, Andrade. “O dissídio com o público”. In: *Festa*. Rio de Janeiro, ano I, n. 4, 1 jan. 1928, s. p.

⁹⁶ HADDAD, Jamil Almansur. “Prefácio”. In: Guilherme de Almeida. *Tempo (1914-1944)*. São Paulo: Flama, 1944, s. p.

Almeida, detalhou que este poeta conseguiu um êxito inédito nas letras nacionais: alcançar grande popularidade sem perder o requinte e as sutilezas técnicas da poesia⁹⁷.

Outros testemunhos informam ainda sobre a popularidade do poeta junto ao público leitor. Rubens Borba de Moraes, figura muito atuante nos círculos modernistas, escreveu que, ao contrário do que ocorria com outros poetas de seu grupo, Guilherme de Almeida, de 1919 em diante, sempre encontrou quem o editasse e lhe pagasse direitos autorais. Isto se devia, como lhe confidenciou um livreiro, à grande aceitação de seus versos junto à clientela feminina⁹⁸. De fato, esta característica do público leitor de Guilherme foi destacada, também, por outros escritores ao longo dos anos. Para o grande historiador do modernismo, Mário da Silva Brito, parte da obra do poeta de *Meu* “se dirigia à sensibilidade melindrosa”⁹⁹, ou seja, adequava-se ao gosto de uma nova figura feminina que se firma nos anos de 1920: as mulheres que eram vistas como fúteis, viviam para *coquetterie*, preocupavam-se somente com a aparência, a moda e o flerte e rechaçavam valores como a maternidade e o trabalho¹⁰⁰.

A identificação da obra de Guilherme de Almeida com as modas e o gosto das classes médias urbanas tampouco passou despercebida pela análise sociológica. O sociólogo francês radicado no Brasil, Roger Bastide, notou o quão querido dos leitores era o poeta, e atribuiu tal popularidade à capacidade deste de modernizar, em sua obra, o antigo tema amoroso, vestindo-o com os requintes da moda e ambientando-o em cenários urbanos embelezados¹⁰¹. A primeira estrofe de “*Footing*”, poema incluído no livro *Era uma Vez...*, de 1921, bem ilustra as colocações de Bastide: “Sobre a cidade verde e gris,/ feita de folhas e de asfalto,/ o céu, riscado de asas, no alto,/ é uma *abat-jour* azul cobalto/ com mariposas cor de giz”. Assim, a lírica amorosa de Guilherme atendia ao gosto das classes médias emergentes no início do século XX, ávido por certos modismos e novidades, como os abajures, e afeitos às transformações urbanas, como o asfalto, inovação técnica que propiciava condições ideais para o uso dos automóveis.

Pode-se acrescentar, porém, que o apreço pela obra de Guilherme de Almeida parece não ter se limitado às elites letradas e às classes médias urbanas. Segundo declaração do próprio

⁹⁷ MILLIET, Sérgio. *Panorama da Moderna Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde (Serviço de Documentação), 1952, p. 19.

⁹⁸ MORAES, Rubens Borba de. *Testemunha Ocular (Recordações)*. (org.) Antonio Agenor Briquet de Lemos, Brasília: Briquet de livros, 2011, p. 154.

⁹⁹ BRITO, Mário da Silva. *Poetas Paulistas da Semana de Arte Moderna: Antologia*. São Paulo: Martins; Conselho Estadual de Cultura, 1972, p. 76.

¹⁰⁰ MARSON, Melina Izar. “Da feminista “marcha” aos homens sensíveis: o feminismo no Brasil e as (des)construções das identidades sexuais”. *Cadernos AEL, [S. l.]*, v. 2, n. 3/4, 2012, p. 90-91.

¹⁰¹ BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. 2ª Ed. São Paulo: Edusp, 1997, p. 80-83.

poeta, certa madrugada, no bonde, uma jovem operária sentou-se no banco a frente daquele no qual ele se encontrava e, em dado momento, abriu um livro que trazia debaixo do braço; após “espichar o pescoço”, o poeta, curioso, constatou que se tratava de seu livro *Nós*¹⁰². Uma nota anônima publicada no jornal carioca *A Manhã* afirmava que este mesmo título fora “um livrinho de sonetos que conquistou grande êxito na época, fazendo delirar as costureirinhas e empregadas de *bonbonnières*”¹⁰³, ou seja, jovens da classe trabalhadora, quer da indústria, quer do comércio. Ainda neste sentido, o crítico literário e redator-chefe do jornal carioca *Diário da Noite*, Jayme de Barros, afirmou que Guilherme era o autor dileto de todas “mocinhas românticas”¹⁰⁴. Eis aí indícios que sugerem uma penetração da poesia de Guilherme de Almeida entre o público feminino de diferentes classes sociais, de melindrosas a operárias.

Fator e consequência do sucesso de Guilherme de Almeida é sua presença constante nas páginas de revistas ilustradas, como *A Cigarra*, a “revista de maior circulação no Estado de São Paulo” de acordo com seus diretores. Neste periódico, Guilherme colabora com crônicas e pequenos textos mas, sobretudo, com poemas, estes muitas vezes ainda inéditos em livro. Um dos editores de Guilherme de Almeida, o escritor Monteiro Lobato, afirmava mesmo que, para o autor de livros, a exposição “periódica do nomezinho” na imprensa equivalia aos “bons anúncios das casas de comércio, e em vez de pagarmos aos jornais pela publicação dos nossos anúncios, eles nos pagam – prometem pagar”¹⁰⁵. Guilherme de Almeida, sem dúvida, lançava mão desta estratégia publicitária para manter sua popularidade, confessando-a mesmo aos amigos. Mário de Andrade, muito próximo do poeta, escreveu em missiva a Carlos Drummond de Andrade “Enfim o Guilherme mesmo me falou que escreve na *Cigarra* (onde saiu a maior parte maioríssima do *Encantamento*) só para ganhar dinheiro e sustentar a popularidade adquirida dentre as leitoras que lhe compram os livros”¹⁰⁶. Mário de Andrade, ainda, dá a entender que Guilherme de Almeida, de certo modo, adequava sua poesia ao público leitor de *A Cigarra*, chegando a fazer certas concessões em sua “arte”¹⁰⁷. Isto talvez explique, por um lado, a resistência do poeta em reunir tais poemas em livro, o que só foi feito por insistência de

¹⁰² ALMEIDA, Guilherme de. In: Silveira Peixoto. *Falam os Escritores*. Vol. 1. 2ª Ed. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1971, p. 38.

¹⁰³ “GUILHERME de Almeida e o Nós”. In: Letras e Artes: Suplemento de “A Manhã”. Rio de Janeiro, ano 2, n.º 52, p. 3.

¹⁰⁴ BARROS, Jayme de. *Poetas do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1944, p. 200.

¹⁰⁵ LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre: quarenta anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944, p. 266.

¹⁰⁶ *Carlos & Mário*. Op. cit. p. 258-259.

¹⁰⁷ Op. cit. 258-259.

sua esposa¹⁰⁸ e, por outro, a desnível dos poemas que compõe *Encantamento*. De fato, esta obra enfeixa composição banais, como “Tu és o amor” quanto poemas formalmente ousados, inclusive com a exploração do espaço gráfico da página, como “Bailado russo” e “Velocidade”.

Ao que tudo indica, adequação da poesia de Guilherme de Almeida ao gosto do público leitor *d’A Cigarra*, caso de fato tenha ocorrido, dava-se por iniciativa do próprio poeta, e não por imposição dos diretores daquela revista ilustrada. De fato, a colaboração de Guilherme de Almeida em *A Cigarra*, no início da década de 1920, era de tal monta que o diretor da revista o considerava “a prova de qualquer censura”, de modo que o poeta podia fazer estampar os versos que bem entendesse, remetendo-os diretamente à oficina tipográfica. De fato, tal liberalidade sujeitou a revista a um embuste: em julho de 1922 “um moço de boa aparência” entregou na tipografia um poema e uma carta na qual a letra de Guilherme fora “habilmente imitada”, de forma que não se pôs em dúvida sua autenticidade. Na carta pedia-se a inserção do poema na edição de *A Cigarra* então em preparo, o que foi feito. Tratava-se, entretanto, de uma falsificação na qual se podem ler os seguintes versos: “Ó meu diáfano Oswald, / ouve as coisas que te digo, / Mal entrevistas por Oscar Wilde:/ Quando ela veio com seu passo de ave, / toda alvura e candor / trazia o aspecto tão desagradável / que cheguei a pensar que era um credor”. O poema consiste, como se nota, de uma paródia com o objetivo de zombar da estética modernista então adotada pelo poeta, alfinetando, inclusive, Oswald de Andrade e, em outra estrofe, Mário de Andrade.

É também em *A Cigarra* que as seção “Colaboração das Leitoras” frequentemente traz testemunhos que indicam a admiração das leitoras pelo poeta. Em um dos números, informa-se que a senhorita Annita Salles aprecia muito a patinação e também a poesia, sendo os seus poetas preferidos Vicente de Carvalho, Olavo Bilac e Guilherme de Almeida. O “Perfil” de uma aluna de Escola Normal da capital paulista cujo nome não é revelado conta que “Mll detesta a dança”, adora o *foot-ball* e aprecia muito as poesias de Guilherme de Almeida. Em outro número, uma leitora que se esconde sob o pseudônimo “Amor Sensível” confessa que seu maior desejo é ser correspondida, que seu maior sonho é se casar com aquele a quem ama e que os poetas que mais aprecia são Guilherme de Almeida e Olavo Bilac. Outra leitora, referida como “Dama Sensível”, faz saber a todos que seu poeta predileto é Guilherme de Almeida, que o compositor a quem mais se consagra é Schubert e que as fitas cinematográficas que mais aprecia são as da Fox. Ainda outra leitora declara, nas páginas *d’A Cigarra*, seu desejo de se tornar pianista, que

¹⁰⁸ RIBEIRO, José Antonio. Guilherme de Almeida: poeta modernista. Op. cit. p. 13.

sua cor diletta é o verde e que seus poetas preferidos são Guilherme de Almeida e Martins Fontes¹⁰⁹. Como se pode depreender por meio destes fragmentos, a leitura da poesia Guilherme de Almeida integra os lazeres femininos ao lado, por exemplo, da prática pianística e do apreço pelo cinema.

Ao que tudo indica, os primeiros livros do poeta não o tornavam propriamente um risco à formação das “moças de família” cujo comportamento, de acordo com Maluf e Mott, foi traçado por um “preciso e vigoroso discurso ideológico” com o objetivo de cristalizar comportamentos e reiterar rígidos papéis sociais¹¹⁰. Entretanto, cabe lembrar, a respeito da questão de gênero, a crítica acerba a *Nós* feita em 1917 por Antonio Torres, na qual este polemista afirma que aquele volume de versos era um caso de “cio choroso e amulherado, sem coragem de afirmar-se perante o objeto de seus desejos senão por meio de estrofes plangentes (...), versos sem virilidade, gemidos de emasculados”. Como se nota, para Torres, a poesia de Guilherme não era um risco às moças mas, antes, aos rapazes que, contaminados pelo que chama de *Bacillus Lyricus*, mal disseminado pelo poeta, arriscavam perder a “dignidade masculina, ou seja, a soberania do macho sobre a fêmea de sua espécie”¹¹¹. Conclui-se, a partir do exposto, que a obra de Guilherme de Almeida era um risco à masculinidade defendida por Torres.

Como sugere a crítica de Antonio Torres, pode-se presumir que a obra de Guilherme de Almeida também alcançasse o público masculino. Há, mesmo, muitos indícios que levam a esta conclusão. Em 1921, no salão da *Casa Editora “O Livro”*, o poeta leu versos de seu livro *Era uma Vez...*, ainda ser lançado. Na fotografia que registra esta ocasião observa-se que, após as primeiras fileiras, nas quais tomaram lugar jovens e senhoras com seus chapéus, a plateia é composta quase que exclusivamente por homens. Uma nota de revista comentando o acontecimento destaca “a presença de muitos jornalistas, homens de letras e distintas famílias de nossa sociedade”¹¹². O testemunho do sucesso de Guilherme de Almeida entre o público masculino também advém de fonte diversas, por vezes em tom memorialístico. Nobrega de

¹⁰⁹ “COLABORAÇÃO das leitoras - Perfil de Mll. A. Salles”. AC. São Paulo, ano VII, n. 136, 2 de maio de 1920, s. p.; “COLABORAÇÃO das Leitoras – Advinhem!”. AC. São Paulo, ano VIII, n. 171, 1 nov. 1921, s. p.; “COLABORAÇÃO das leitoras - Confidências”. AC. São Paulo, ano X, n. 188, 15 jul. 1922, s. p.; “COLABORAÇÃO das Leitoras – Minhas Confidências”. AC. São Paulo, n. 189, ano X, 1 ago. 1922, s. p.; “COLABORAÇÃO das Leitoras – Questionário”. AC. São Paulo n. 276, ano XIV, 1 maio 1926, s. p.

¹¹⁰ MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. “Recônditos do Mundo Feminino”. In: (Org.) Nicolau Sevcenko. *História da Vida Privada no Brasil: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 373.

¹¹¹ TORRES, Antonio. “O *Bacillus lyricus*”. In: _____. *Verdades Indiscretas*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1920, p. 31-32.

¹¹² “ERA uma Vez...”. AC. São Paulo, ano VIII, n. 163, 1 jul. 1921, s.p.

Siqueira, jovem que se tornaria jornalista, rememorou que, em sua meninice, lia nas páginas d'*A Cigarra* poemas de Guilherme, tendo imaginado o poeta “alto e loiro, espigado e esportista, de ombros largos e músculos de malabarista”¹¹³, imagem bem distante do poeta real, baixo, moreno e franzino. O cronista Luiz Martins - figura que chegou a viver um escandaloso romance com a pintora Tarsila do Amaral por ser quase 20 anos mais novo que a companheira - escreveu em sua autobiografia que Guilherme de Almeida era uma de suas admirações na mocidade¹¹⁴. O articulista João Condé recordou que, quando estudante do Ginásio do Recife, “declamava pelos corredores e recantos ensombrados das velhas mangueiras os sonetos de *Nós*”. Condé conta também que seu colega, Álvaro Lins, em sua juventude, galanteava jovens lhas recitando sonetos de Guilherme de Almeida¹¹⁵. Álvaro Lins, que se tornou um importante crítico literário, por seu turno, ofereceu versão sutilmente distinta de sua leitura juvenil:

Reli hoje o *Messidor* de Guilherme de Almeida. Nesse volume se acha o livro *Nós*, cujos sonetos, aos 16, no colégio, eu sabia de cor e os recitava para mim mesmo. Mas, nesta leitura hoje, como me pareceu todo um novo livro! As qualidades literárias que posso agora admirar nos versos de Guilherme de Almeida são outras novas, outras bem diferentes daquelas que me comoveram outrora¹¹⁶.

Percebe-se, destarte, que os livros de Guilherme de Almeida alcançavam leitores de ambos os sexos, de diferentes grupos sociais e por qualidades várias. Não se pode, portanto, acompanhar a conclusão a que chegou a pesquisadora Michelle Moreira Braz dos Santos, para quem “a ‘consagração’ de Almeida foi mais esculpida por seu capital social do que literário”¹¹⁷. Com efeito, Guilherme de Almeida dispôs de “capital social” para lançar-se na carreira literária, mas isto não implica nem debilidade do valor estético de sua obra nem que pudesse, por mais estreitas que fossem suas relações com as “classes dirigentes” da época, cair no gosto de tantos leitores. O sucesso de Guilherme de Almeida parece decorrer, mesmo, de uma série de fatores de ordem literária e extraliterária.

¹¹³ SIQUEIRA, Nobrega. “Raphael de Hollanda”. CSP. São Paulo, ano II, n. 349, 29 jul. 1933, p. 3.

¹¹⁴ MARTINS, Luiz. *Um Bom Sujeito*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura; Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 195.

¹¹⁵ CONDÉ, João. “Missão em São Paulo ou o fracasso de uma expedição II”. Letras e Artes: Suplemento de “A Manhã”. 2ª Seção. Rio de Janeiro. n. 15, 15 set. 1946, p. 8.

¹¹⁶ LINS, Álvaro. “Notas de um diário de crítica”. CM. Rio de Janeiro, ano XVI, n. 14.339, 2 ago. 1941, p. 2.

¹¹⁷ SANTOS, Michelle Moreira Braz dos. *A Reportagem-Poema em Guilherme de Almeida: Um Estudo da Série “Cosmópolis”*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Bauru, 2012, p. 32.

Um fator extraliterário que pode ter contribuído para o sucesso de público de Guilherme de Almeida é a beleza material de seus livros. *Nós*, de 1917, foi ilustrado pelo artista português Fernando Corrêia Dias, que realizou a capa, contracapa e capitulares iluminadas em preto e vermelho. *A Dança das Horas*, obra que Guilherme publica em 1919, teve capa e ilustrações executadas por Emiliano Di Cavalcanti, e foi todo impresso a cores, inclusive o corpo do texto. Cabe lembrar, mesmo, que alguns dos poemas deste livro com a respectiva ilustração já haviam aparecido anteriormente na revista *Panóplia*¹¹⁸. *Messidor*, de 1919, teve a capa desenhada por José Wash Rodrigues, artista que também desenhou a capa e ornou abundantemente o *Livro de Horas de Sóror Dolorosa*, de 1920, com vinhetas, capitulares e cabeções. De fato, Yone Soares de Lima, em sua pesquisa sobre o livro ilustrado do início do século XX, pontuou o “requisito gráfico” na parte interna deste livro¹¹⁹. Ao se analisar o trabalho de arte dos livros de Guilherme de Almeida, conclui-se que eles reproduzem, embora de maneira simplificada quanto a cor, os recursos gráficos explorados pelas revistas ilustradas da época, como o uso de cores, ornatos e ilustrações.

É assim que, por volta de 1940, Guilherme de Almeida poderia declarar a um entrevistador, Silveira Peixoto, que contabilizando todos seus livros, já vendera cerca de trezentos mil exemplares, sendo 40 mil só de *Messidor*. Seus únicos fracassos de público, de acordo com o próprio poeta, foram seus livros *Meu e Raça*, com apenas mil exemplares tirados de cada. Curiosamente, Guilherme de Almeida atribuiu tal insucesso à razões gráficas: “Ambos são vazados em forma nova e que, para o momento que foram editados, 1925, era um tanto avançada. A feição tipográfica dos dois, por sua vez, influiu no ânimo do público”¹²⁰. De fato, diferentemente de seus outros livros, *Meu e Raça* não contêm nem ornatos nem ilustrações em seu interior, somente uma moldura verde a enquadrar os poemas. A capa do primeiro, traz um desenho de Paim na qual se pode distinguir, em grosso traço verde, o contorno de algumas frutas, umas mais detalhadas que outras, como o abacaxi. Trata-se, assim, de uma natureza-morta, na qual as frutas, vistas de cima, são representadas de maneira chapada, ou seja, sem sugestão de volume ou perspectiva. O desenho, de modo geral, é tributário dos experimentos das vanguardas europeias, particularmente do Expressionismo. Sobre o desenho, sobrepõe-se o paratexto – nome do poeta, título da obra, local de publicação e ano – sem maiúsculas e

¹¹⁸ SIMIONI, Ana Paula. *Di Cavalcanti Ilustrador: Trajetória de um jovem artista gráfico na imprensa (1914-1922)*. São Paulo: Editora Sumaré/FAPESP, 2002, p. 28.

¹¹⁹ LIMA, Yone Soares de. *A Ilustração na Produção Literária: São Paulo na Década de 1920*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1985, p. 150 e ss.

¹²⁰ ALMEIDA, Guilherme de. In: Silveira Peixoto. *Falam os Escritores*, Op. cit. p. 40 passim.

impresso em preto. Esta capa, muito diferente daquelas então em uso, deve de fato ter causado estranhamento nos possíveis leitores.

Meu e Raça, assim, provocaram um dissídio momentâneo entre público leitor e o “poeta mais querido” de São Paulo. Contudo, cabe dizer que, se, por um lado, *Meu e Raça* não encontraram, ao contrário das demais obras de Guilherme de Almeida, boa acolhida junto aos leitores comuns, por outro lado, ambos os livros não passaram despercebidos pelos críticos literários, que escreveram copiosamente a seu respeito à época de sua publicação. Aliás, *Meu*, mais do que *Raça* e, talvez, mais do que qualquer um dos demais livros de Guilherme de Almeida, fez correr tinta.

Poeta malabarista escafandrista prestidigitador

Já em 1919, Mário de Andrade escreve artigo sobre o livro *A Dança das Horas* no qual afirma que Guilherme de Almeida já possuía personalidade e originalidade sobretudo por conseguir entrelaçar versos alexandrinos com versos de outros metros, mais “incisivos”, de modo a fazer “as frases se desenrolam macias como as pelicas de inverno, silenciosas como nossas [de São Paulo] neblinas matinais”¹²¹. No ano seguinte, após o aparecimento de *Livro de Horas de Sórora Dolorosa*, Mário de Andrade escreve que esta obra ainda não era uma obra-prima, mas que estava convicto de que Guilherme de Almeida era “o mais galhardo, mais pessoal e mais poeta dentre os poetas brasileiros vivos”¹²². Não surpreende, assim, que sendo um conhecedor de longa data da obra deste poeta, Mário de Andrade tenha sido ainda mais escrupuloso em sua crítica a *Meu*, em 1925, sobretudo porque, neste ínterim, ambos haviam promovido a causa modernista.

De fato, a proximidade dos dois poetas à época era tal que Mário de Andrade leu o manuscrito de *Meu*. Aliás, Guilherme de Almeida pediu ao amigo que escolhesse entre os poemas do livro um para lhe dedicar. A escolha do poeta de *Pauliceia Desvairada* foi o poema “Noturno”, porque o identificou como a composição “mais Guilherme do livro”¹²³. É graças à esta leitura em primeira mão que Mário de Andrade cita, ainda em 1924, o livro de Guilherme em artigo que escreve a respeito de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, no qual afirma que “no próximo *Meu*, de Guilherme de Almeida”, há uma pesquisa

¹²¹ ANDRADE, Mário de Moraes. “A Dança das Horas”. AC. São Paulo, ano VI, n. 110, 15 Abr. 1919, s. p.

¹²² ANDRADE, Mário de. “Sórora Dolorosa”. Papel e Tinta. São Paulo, ano I, n. 5, Out.-Nov. 1920, s. p.

¹²³ Idem. “Meu – Versos – S. Paulo”, op. cit. p. 296-306.

que incita “o aparecimento da consciência nacional”¹²⁴. É também graças a este contato prévio com esta obra do poeta que Mário de Andrade pode analisá-la em artigo publicado na revista *Estética* de janeiro-março de 1925, ou seja, em um número do periódico que veio a público antes que o livro do poeta se acabasse de imprimir, em 10 de abril, na Typographia Paulista de José Napoli.

Como assinalado acima, o artigo de Mário de Andrade é uma crítica bastante minuciosa que ocupa onze páginas do periódico dirigido por Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Holanda. Pode-se dizer que são quatro os principais pontos discutidos em sua análise de *Meu*, o primeiro dos quais é o caráter do nacionalismo expresso na obra. O autor de *Paulicéia Desvairada* distingue, para tanto, dois conceitos de nacionalismo. O primeiro é o “sentido político”, vertente que Mário parece identificar com a obra de escritores como o Conde Afonso Celso cujo livro *Porque me ufano do Meu País* é parafraseado em sua definição: “num porquê-me-ufanismo incerto e beato”. Nesta obra, Afonso Celso, com o objetivo de despertar o patriotismo, exalta o Brasil por sua grandeza territorial, amenidade do clima, florestas virgens e demais belezas naturais como o Rio Amazonas, a Baía de Guanabara e a Cachoeira de Paulo Afonso, cuja queda é grandiloquentemente descrita como um “salto tremendo, em três gigantescos braços – quatro no tempo da cheia” que contam com “múltiplos jatos copiosos e independentes [que] entrechocam-se no ar, projetando em todas as direções, flechas irisadas, flocos argênteos, nevoeiros diamantinos, poeira húmida”¹²⁵. Pode-se dizer que, para Mário de Andrade, este tipo de nacionalismo limita-se a exaltar as características exteriores da terra de maneira excessiva e moralizante, sem que o sentimento de amor à pátria seja de fato experimentado pelo escritor, por isso a qualificação de *beato*. Quanto ao adjetivo *incerto*, refere-se à falta de exatidão com a qual os escritores adeptos desta corrente do nacionalismo descrevem o Brasil, expressando-se, antes, por meio de lugares-comuns retóricos ou fórmulas vagas. Esta vertente do nacionalismo foi designada, posteriormente, por Antonio Candido, como de “exaltação patrioteira” cuja visão, tola, é a da máxima exaltação e da máxima ingenuidade¹²⁶.

Já o segundo conceito de nacionalismo definido pelo poeta de *Paulicéia Desvairada* é definido como: “uma premência, sofreguidão, precisão (determinados gestos imediatos) de

¹²⁴ Idem. “Oswald de Andrade”. In: *Correspondência Mário de Andrade & Oswald de Andrade* (Org.) Gênese de Andrade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Instituto de Estudos Brasileiros, 2023, p. 192.

¹²⁵ CELSO, Afonso. *Porque me ufano do meu país*. 4ª Ed. Rio de Janeiro; Paris: Garnier, s.d., p. 1 e 26.

¹²⁶ CANDIDO, Antonio. “Uma palavra Instável”. In: _____. *Vários Escritos*. 14ª Ed. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2004, p. 215.

figurar dentro duma nacionalidade definida e original”¹²⁷. Este nacionalismo é o resultado de um sentimento imperativo de amor à pátria que conduz os poetas a se identificarem com a terra. Os adjetivos “definida” e “original” – que se contrapõe à incerteza e à beatice que caracterizam a forma de expressão primeira vertente do nacionalismo – designam, aqui, a capacidade de sentir e, por conseguinte, de descrever as características reais e precisas da terra sem incorrer em fórmulas. Subjaz, aqui, a ideia de conformidade da expressão com as aspectos reais da terra, que foi apreendida e sentida diretamente pelo poeta e transformada em matéria poética.

Para Mário de Andrade, os livros do “modernismo brasileiro” expressam o segundo conceito de nacionalismo, pois seus autores revelam uma “aspiração bruta de nacionalismo”. Entre estes autores, o poeta de *Pauliceia Desvairada* inclui Guilherme de Almeida, afirmando que este poeta possui um “espírito controlado e reflexivo como o que, [que] organiza admiravelmente no *Meu* essa precisão de nacionalidade principiando por posse da terra dele”. Mário de Andrade discute mais detidamente a expressão do nacionalismo de *Meu* a partir do poema “Prelúdio n. 2” em cujo verso inicial percebe uma ilusão de ótica ufanista: “Como é linda a minha terra!”. A seu ver, este verso ecoa o tipo de expressão protocolar típica da vertente do nacionalismo de Afonso Celso, pois a exclamação patrioteira “Faz alegria” e “Se fica até com vontade de secundar: - Puxa, que lindeza! Assim, meio sem convicção, só pra concordar”. Contudo, para Mário de Andrade, os versos seguintes do poema exprimem a “precisão de nacionalidade” tal como defendida pelos modernistas porque neles se verifica a ambientação da subjetividade do poeta em sua terra. Para o poeta de *Pauliceia Desvairada*, “Prelúdio n. 2” é um poema modernista autêntico porque o poeta não apenas olha e descreve a terra em que nasceu, mas a olha e a ama com “os mesmos olhos cegos com que um amante contempla sua amada”. Assim, mesmo quando se se depara, em *Meu*, com versos com um “porquê-me-ufanismo”, eles são legítimos versos modernistas porque contêm amor e nenhum “bodum de sermão”.

O segundo ponto abordado por Mário de Andrade é, por assim dizer, o modo por meio do qual Guilherme de Almeida constrói seus poemas. O autor de *Paulicéia Desvairada* afirma que o lirismo do poeta de *Meu* é um dos mais “raros e originais” de que tinha conhecimento, reiterando assim o juízo que já emitira aquando de sua crítica ao *Livro de Horas de Sóror Dolorosa*. Contudo, desta vez, completa que:

¹²⁷ ANDRADE, Mário de. “Meu – Versos – S. Paulo”, op. cit. p. 297.

Com o manejo contínuo deste poeta muito admirado me veio a parecer que ele mais inventa o movimento lírico no céu do espírito do que tira da verdade da sensação e do sentimento. Isso dá mesmo pras obras mais descritivas dele uma tinta de intelectualismo intransigente e dominante. Tem-se a impressão de que o poeta primeiro cria abstrações puras, idealidades e que só depois busca nas lembranças um símile de sensação ou sentimento de que a abstração criada se possa tornar imagem¹²⁸

Como se lê, para Mário de Andrade, a característica predominante do lirismo de Guilherme de Almeida é o “intelectualismo”, ou seja, a concepção reflexiva de formas ideais que, somente em um segundo momento, conformam-se a elementos do mundo sensível. A fim de compreender mais claramente este conceito talvez se possa recorrer a um trecho do *Prefácio Interessantíssimo* no qual Mário de Andrade escreve: “Parece que sou todo instinto... Não é verdade. Há no meu livro, e não me desagrada, tendência pronunciadamente intelectualista”¹²⁹. Percebe-se a partir deste excerto que em sua teoria estética “intelectualista” opõe-se a instinto, o que, em última análise, remete a sua definição de Poesia, resultado da soma de Lirismo Puro, ou seja, o sentimento que brota do inconsciente do poeta; de Crítica, isto é, o trabalho da consciência que busca comunicar o que foi sentido de modo “mais expressivo”, “mais agradável” e com técnica ou Arte; e de Palavra, a saber, o meio da expressão da poesia¹³⁰. O intelectualismo de Guilherme de Almeida, assim, parece ser uma característica decorrente do exacerbamento da Crítica.

No plano da concretização poética, para Mário de Andrade, o intelectualismo de Guilherme de Almeida o leva, por vezes, ao limiar do convencionalismo, fazendo-o conceber poemas de “gosto oscilante”. Contudo, o poeta de *Paulicéia Desvairada* afirma que, em *Meu*, “as indecisões de gosto são raríssimas e o intelectualismo de Guilherme lhe serve mais como elemento criador precioso” pois confere equilíbrio à obra, ou seja, faz contrapeso ao Lirismo Puro. Mário de Andrade afirma também que graças à predominância do intelectualismo, Guilherme de Almeida deve ser colocado ao lado de escritores como Luis de Góngora e Stéphane Mallarmé, mas deve mesmo figurar como um poeta superior a estes pois aplica “a poetagem bonita” à “uma realidade física que a torna imediatamente verossímil, compreensiva

¹²⁸ Ibidem. p. 298.

¹²⁹ ANDRADE, Mário de. “Prefácio Interessantíssimo”. In: _____. *Paulicéia Desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 1922, p. 32-33.

¹³⁰ ANDRADE, Mário de. *A Escrava Que Não Era Isaura*. In: Idem. *Obra Imatura*. (Coord.) Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 237 passim. O que, em *A Escrava que não era Isaura* Mario de Andrade chama de Crítica, anteriormente, no *Prefácio Interessantíssimo*, chamara de Arte “Arte é mondar (sic) mais tarde o poema de repetições fastiantas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos”. Cf. ANDRADE. “Prefácio Interessantíssimo”, op. cit., p. 16.

e sensibilizante¹³¹”. Pode-se completar que, para Mário de Andrade, Guilherme de Almeida é superior aos poetas supracitados porque, apesar de sua tendência intelectualizante, sua poesia não é nem excessivamente hermética, como se costuma afirmar acerca da poesia de Mallarmé, nem se aprofunda demasiadamente em raciocínios intrincados, como Luis de Góngora, mas, antes, se dá de forma verossímil, ou seja, alude a elementos reais facilmente reconhecíveis; é compreensiva, ou seja, clara; e sensibilizante, isto é, comove os sentidos, e não apenas o intelecto.

Prosseguindo seu raciocínio, Mário de Andrade equipara o intelectualismo de Guilherme de Almeida ao do compositor francês Claude Debussy: “No domínio das artes não encontro senão um homem que iguale Guilherme sob esse aspecto, Debussy”¹³². Isto porque, na opinião de Mário de Andrade, tal como o compositor francês, Guilherme de Almeida cria primeiro uma imagem ideal que somente em um segundo momento se liga a um elemento do mundo sensível. Em decorrência disso, segundo o poeta de *Pauliceia Desvairada*, tem-se por vezes a impressão de em *Meu* “a realidade objetiva é que faz imagem de uma realidade espiritual, tanto esta é mais imperiosa e determinante que a outra”. Assim, as metáforas concebidas pelo poeta, muitas vezes, não constituem uma “superafetação”, mas assumem “um caráter alucinatório de verdadeira objetividade prendendo a gente por si mesma independentemente do que pretende representar”¹³³. Isto quer dizer que o intelectualismo de Guilherme de Almeida é apreensível na maneira como o poeta constrói suas metáforas. Embora Mário de Andrade não empregue este exemplo, pode-se ilustrar sua opinião a partir da metáfora retirada do poema “2 – Catêrêê”:

E a terra toda tem um luxo

eslavo – e a chuva é todo um bailado russo.

Observa-se que Guilherme de Almeida equipara as gotas de chuva se chocando contra as superfícies e respingando para os lados aos movimentos de perna executados em bailados russos. Para Mário de Andrade, não teriam sido as gotas d’água que sugeriram a imagem do

¹³¹ Mário de Andrade. “Meu – Versos – S. Paulo, 1925”, op. cit. p. 298.

¹³² *Ibid.* p. 299.

¹³³ *Ibid.* p. 299.

bailado, mas sim esta que fez com que Guilherme de Almeida buscasse um termo equiparável na realidade circundante.

O terceiro ponto destacado por Mário de Andrade em sua análise de *Meu* é a procura obsedante pela Beleza. Em seu argumento, o poeta de *Paulicéia Desvairada* distingue dois conceitos de Beleza, um primeiro, “impassível”, almejado pelos poetas parnasianos, e um segundo, “uma forma de beleza... subjetiva”¹³⁴, que, a seu ver, está presente na obra de Guilherme de Almeida. Entretanto, Mário de Andrade conceitua a definição de Beleza subjetiva que a obra de Guilherme de Almeida lhe sugere de maneira hermética: “Esta pra Guilherme é antes uma vertigem de luz estranha organizando a lufa-lufa da vida... ‘extases lentos e cismas deslumbradas’”¹³⁵. De todo modo, Mário de Andrade deriva da necessidade de Beleza tanto o modo de construção intelectualista de Guilherme de Almeida, bem com a técnica de composição dos versos adotada pelo poeta. Pode-se dizer, portanto, que para o poeta de *Pauliceia Desvairada*, a motivação última da poesia de Guilherme de Almeida é a Beleza Subjetiva. Este conceito, de fato, está ausente, por exemplo, de seu livro de poética, *A Escrava que Não É Isaura*, no qual postula a existência de uma única Beleza que, ademais, não poderia ser o fim da poesia: “a meu ver a beleza não deve ser um fim. A BELEZA É UMA CONSEQUÊNCIA”¹³⁶. Assim, o conceito de Beleza subjetiva parece ter sido cunhado por Mário de Andrade ante sua leitura de *Meu*.

O tipo de verso empregado por Guilherme de Almeida em *Meu*, é precisamente o quarto ponto sobre o qual Mário de Andrade se detém. Para o poeta de *Paulicéia Desvairada*, Guilherme de Almeida vinha praticando em seus últimos livros um verso metrificado no qual a “obrigação rítmica do metro” tradicional passava despercebida em meio às imposições “rítmicas mais fortes da fraseologia”. Isto quer dizer que Guilherme de Almeida mantinha os metros tradicionais em sua poesia, mas os fazia soarem como se fosse ritmados segundo a prosódia comum. Em *Meu*, entretanto, esta técnica é abandonada em nome de um tipo de verso-livre que Mário de Andrade chama de verso-arbitrário: “não é absolutamente verso-livre. É um verso arbitrário que não tem significação nenhuma nem psicológica nem fraseológica nem rítmica”¹³⁷. Observa-se que o juízo acerca desta inovação em *Meu* é negativo, sobretudo porque este seria “um verso arbitrário quasi que só determinado pela rima e sem nenhuma significação

¹³⁴ Ibid. p. 302.

¹³⁵ Estas distinções sobre os tipos de Beleza não se encontram nem no *Prefácio Interessantíssimo* nem em *A Escrava que não era Isaura*.

¹³⁶ ANDRADE, Mário de. *A Escrava que não é Isaura*, op. cit. p. 238.

¹³⁷ Idem. “Meu – Versos – S. Paulo, 1925”, op. cit. p. 303.

nem valor expressivo.”, tratando-se, assim, de “uma desordem e um defeito”. Não obstante, apesar da crítica reprovativa ao verso empregado por Guilherme de Almeida, Mário de Andrade faz uma ressalva: “Esse pra mim é o defeito máximo da poesia impressa de Guilherme de Almeida. Impressa porque pra quem escuta, o defeito desaparece disfarçado pela rítmica fraseológica”. Conclui-se, assim, que para os ouvidos da época, os versos sem métrica definida dos poemas de *Meu*, ao declamados, confundiam-se com a rítmica da prosa, sendo, portando, o prosaísmo uma de suas características.

Ainda no que concerne às especificidades do verso empregado em *Meu*, Mário de Andrade aponta para o uso particular da pontuação e da rima. Neste livro, a pontuação utilizada é, na maior parte das vezes, reduzida somente aos casos em que sua ausência acarretaria falta de clareza nos versos. Quando não imprescindível, como no verso terceiro de “Prelúdio n. 2” (“parece uma coluna recta recta recta), ela é eliminada por se tratar de mero ditame gramatical. Para Mário de Andrade, a redução da pontuação tem consequências rítmicas positivas¹³⁸. Por fim, no que concerne à rima empregada por Guilherme de Almeida, o parecer do poeta de *Pauliceia* é igualmente positivo. A seu respeito, afirma: “A rima dele é uma volúpia dum encantamento imprevisto sempre, delicioso”¹³⁹. Imprevisto porque o poeta de *Meu* não utiliza somente rimas perfeitas, mas também as ditas rimas toantes, o que permite a presença de soluções rítmicas inesperadas, como terra-bela-recta-ponta de “Prelúdio n.2”.

Mário de Andrade publicou ainda um segundo artigo sobre *Meu* que, como o anterior, estampado em *Estética*, também apareceu em uma revista que servia de plataforma para a causa modernista, o periódico *A Revista*, dirigido por Martins de Almeida e Carlos Drummond de Andrade¹⁴⁰. Trata-se de um texto mais curto que o precedente e que não traz nenhum elemento propriamente novo em sua análise do livro de Guilherme de Almeida. Porém, esclarece e aprofunda o sentido de algumas colocações anteriormente discutidas nas páginas de *Estética*, como o caráter do nacionalismo presente em *Meu*. A este respeito, o poeta de *Pauliceia Desvairada* afirma que Guilherme de Almeida junta-se a ele próprio, Mário de Andrade, e ao poeta Ronald de Carvalho na tarefa de “trabalhar, de verdade, a nossa paisagem”¹⁴¹, paisagem

¹³⁸ Na década de vinte compreendia-se a pontuação como um elemento rítmico. Para o gramático João Ribeiro: “notações sintáticas são sinais ou símbolos que auxiliam a compreensão do discurso escrito. Estas notações são determinadas pelo sentido e pela necessidade de respirar, como diz Roersch. Por isso, estão um pouco ao arbítrio do escritor, e nem se submetem a regras rigorosas”. Cf. RIBEIRO, João. *Grammatica Portuguesa – curso superior*. 19ª Ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1920, p. 343.

¹³⁹ Mário de Andrade. “Meu – Versos – S. Paulo, 1925”, op. cit. p. 305.

¹⁴⁰ Idem. “Meu – Guilherme de Almeida”. *A Revista*. Belo Horizonte, ano 1, n. 1, jul. 1925, p. 48-9.

¹⁴¹ Ibid. p. 48.

que, segundo ele, até então, foi incompreendida e falsificada. Neste sentido, afirma: “Guilherme traz um novo sentimento realista dos planos e dos volumes do nosso meio físico. Sofre um contato profundamente corpóreo com a terra de que acusa as arestas vivas os ângulos agudos com uma precisão admirável”. Em suma, para Mário de Andrade, a paisagem cantada por Guilherme de Almeida não é filtrada por “interpretações literárias”, mas sentida diretamente em contato com a terra. Mário rediz, portanto, que os poemas de *Meu* são uma expressão válida da “precisão de nacionalismo”, porque advém de um experiência real.

A seguir, Mário de Andrade trata da técnica empregada por Guilherme de Almeida na composição dos versos de *Meu*. Aqui, ao contrário do que fizera nas páginas de *Estética*, não faz nenhuma ressalva e afirma que a obra contém “maravilhosa expressão técnica constituída de palavras ajustadas” e “ritmos precisos, de tonalidades nítidas”. Mário de Andrade contrapõe, então, as imagens concebidas por Guilherme de Almeida em *Meu* àquelas utilizadas pelos poetas “neo-simbolistas” cujos nomes não cita mas cuja poesia caracteriza como de “liberdade solta de imagens e de acordes”. A partir desta descrição, pode-se sugerir que o porta de *Pauliceia Desvairada* tinha em mente obras como, por exemplo, *A Mulher Nua* (1922), de Gilka Machado, no qual há poemas como “Comigo Mesma”, cuja primeira estrofe é: “Numa nuvem de renda,/ musa, tal como a Salomé da lenda,/ na forma nua/ que se ostenta e estua,/ - sacerdotisa audaz –/ para o Amor de que és presa,/ rasgando véus de sonhos, dançarás/ nesse templo pagão da Natureza!”¹⁴². Neste versos, intrincados, a mulher torna-se, sucessivamente: musa, Salomé, sacerdotisa e presa do Amor. Além disso, a nuvem de renda conflita com a forma nua que rasga os véus de sonhos. Assim, as imagens não se articulam de forma coerente, dispersando-se em evocação díspares. Por contraste, percebe-se que para Mário de Andrade, as imagens concebidas por Guilherme de Almeida não são fruto de mera soma ou justaposição de elementos tomados livremente, mas obedecem a um critério ou lógica interna.

Em breve revista, pode-se dizer que, malgrado certas ressalvas, para Mário de Andrade, o nacionalismo de Guilherme de Almeida é uma expressão válida e adequada à estética modernista; que seu intelectualismo é um fator positivo pois confere equilíbrio aos poemas; que o poeta de *Meu* busca de uma Beleza Subjetiva, que é o objetivo último de sua poesia; e, por fim, que a técnica de versificação desenvolvida por Guilherme, se não concorde com os critérios

¹⁴² MACHADO, Gilka. *Mulher Nua (Poesias)*. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos, 1922, p. 15.

eleitos por Mário de Andrade, ainda assim é original e bela. Em suma, afirma o poeta de *Paulicéia Desvairada*, “*Meu* é um grande livro do nosso modernismo constructivo”¹⁴³.

Antes que o segundo artigo de Mário de Andrade fosse publicado no periódico *A Revista*, de Belo Horizonte, um de seus diretores, Carlos Drummond de Andrade, em missiva, escreveu-lhe a fim de manifestar sua opinião acerca de *Meu*. A carta remetida a Mário de Andrade é datada de 20 de maio de 1925 e nela Carlos Drummond de Andrade conta:

Achei muito bom o *Meu*, de Guilherme de Almeida, se bem que lhe notasse muito objetivismo. A desculpa está na primeira página: é um livro de estampas. O que me seduz nesse poeta é a agilidade com que domina a sua poesia. Chega ao virtuosismo, que é uma atitude perigosa, senão condenável. Mas que ritmos novos, que expressão justa e pessoal, que imprevisto de imagens! Vê-se que é um livro que só poderia ser escrito por um espírito novo, sob a influência de ideias novas. Sob o ponto de vista da criação brasileira, será ainda tentativa; como arte é perfeito¹⁴⁴.

Nota-se que Drummond declara ter apreciado *Meu*, embora encontrasse nele muito objetivismo. Este conceito, cujo sentido é difícil de reconstruir neste caso, pode ecoar a filosofia de Graça Aranha, para quem a arte moderna exprime o “objetivismo dinâmico”, ou seja, o movimento das cousas, que agem pelas suas próprias forças independentes do eu”, opondo-se, assim, ao subjetivismo, no qual o eu, com seus traços individuais, é imprescindível para a expressão¹⁴⁵. A condenação tácita do objetivismo feita por Drummond revela que, já então, sua concepção de poesia não se desliga da expressão do Eu, subjetivo.

De todo modo, como leitor, Drummond adota uma postura condescendente em relação ao objetivismo mediante a chave genérica que Guilherme de Almeida oferece como modo de apreensão da obra: “livro de estampas”. Era com este nome que, então, costumava-se chamar os livros de gravuras, sobretudo aqueles destinados às crianças¹⁴⁶. O subtítulo da obra conota, assim, que os poemas assemelham-se a estas gravuras coloridas que despertam a imaginação do público infantil. Carlos Drummond de Andrade não teve dificuldade de apreender tais sugestões implícitas na proposição de Guilherme de Almeida. Cabe lembrar que a escolha de títulos alusivos ao universo gráfico ou mesmo fotográfico não eram, de modo algum, inéditos

¹⁴³ ANDRADE, Mário de. “*Meu* – Guilherme de Almeida”, op. cit. p. 49.

¹⁴⁴ Idem. *Carlos & Mário*, op. cit. p. 121.

¹⁴⁵ ARANHA, Graça. *Espírito Moderno*. São Paulo: Cia Graphica Monteiro Lobato, 1925, p. 25.

¹⁴⁶ A este respeito, cf. Capítulo 3 deste trabalho.

na poesia brasileira, podendo-se citar, por exemplo, *Cromos*, de Bernardino Lopes, de 1881; *Fototipias*, de 1893, de Figueiredo Pimentel e, ainda, a prosa lírica de *Arco-Íris: Cromos & Fantasias*, de Arlindo Leal, de 1905. Tais títulos parecem aludir, de modo geral, ao preceito latino *ut pictura poesis*¹⁴⁷, embora o reelaborando em conformidade com as novas formas de produção, circulação e consumo de imagens, pois sugerem que os versos sejam o equivalente escrito não de uma obra de arte única, mas de cromos, fototipias etc. O impacto que as múltiplas técnicas de imprimir gravuras, de fixar a imagem fotográfica e, mesmo, de projetar imagens em movimento – das quais a mais célebre é o cinematógrafo -, tiveram um grande impacto sobre a escrita jornalística e literária. Esta última, como observou Flora Süssekind, passou mesmo a dialogar “maliciosamente com as novas técnicas e formas de percepção”¹⁴⁸. Aliás, o poeta itabirano compôs, na década de 1920, um poema que, por seu título, “Cromo-litografia”, poderia ser incluído no “gênero estampa”. Suas primeiras estrofes são:

Na verde monotonia
do quintal
uma borboleta lépida veio
brincar.

Era amarela como um anel
que tivesse asas para dançar;
era esquiva, era leve e fugidia,
ne verde monotonia
do quintal...¹⁴⁹

Nota-se, neste poema, as sugestões pueris, pois a borboleta vai agilmente ao quintal brincar, a semelhança de uma criança. Como sugere o cromo-litografia, a cena é marcada por

¹⁴⁷ TEIXEIRA, Ivan. “Em Defesa da Poesia (bilaquiana)”. In: BILAC, Olavo. *Poesias*. (Org.) Ivan Teixeira. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. xxi.

¹⁴⁸ SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras: Literatura, Técnica e Modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 48.

¹⁴⁹ ANDRADE, Carlos Drummond de. *25 Poemas da Triste Alegria*. (Org.) Antonio Carlos Secchin. São Paulo: Cosac & Naify, 2012, p. 51-56.

cores sem nuances que saltam aos olhos: o verde do quintal e o amarelo brilhante da borboleta, que faz com que ela seja comparada a um anel.

Assim, após evocar o gênero escolhido por Guilherme de Almeida para os poemas como licença para o objetivismo, Carlos Drummond de Andrade, na carta supracitada, ainda elenca algumas características de *Meu* que lhe surpreendem positivamente, como a agilidade dos poemas e o imprevisto de imagens. Com efeito, algumas destas características parecem coincidir com as anteriormente destacadas por Mário de Andrade, como a originalidade da expressão e o emprego dos ritmos novos. Entretanto, embora o parecer de ambos seja, no geral, bastante favorável ao livro de Guilherme de Almeida, deve-se atentar para o fato de que ambos não estão acordes em, pelo menos, três pontos. Em primeiro lugar, para o poeta de *Pauliceia Desvairada*, Guilherme de Almeida exprime com justeza a paisagem nacional, enquanto que para o poeta itabirano, do ponto de vista da criação brasileira, *Meu* é apenas uma tentativa. Carlos Drummond de Andrade, contudo, não explicita o que, a este respeito, falta à obra. Em segundo lugar, Mário de Andrade acusa a presença de um sentimento sincero de amor à pátria, bem como conceito subjetivo de Beleza em *Meu*, ao passo que Carlos Drummond de Andrade nota no livro, como se viu, um excesso de objetivismo. O terceiro ponto acerca do qual Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade parecem divergir concerne ao valor do apuro técnico de Guilherme de Almeida. Embora o poeta itabirano afirme se sentir seduzido pela agilidade com que Guilherme de Almeida domina sua poesia, ele parece encarar as técnicas de composição empregados em *Meu* como uma faca de dois gumes, caracterizando o virtuosismo do poeta de *Meu* como algo perigoso, e reputando os poemas de perfeitos apenas do ponto de vista da “arte”. Este conceito é indiretamente esclarecido em outra carta de Carlos Drummond de Andrade a Mário de Andrade na qual ele critica *Raça* de Guilherme de Almeida. A partir da leitura desta obra, confessar estar convencido de que artista é uma coisa e poeta é outra”, sendo Guilherme um artista incomparável embora mau poeta porque não teria encontrado uma maneira definitiva de poetar, revelando-se “almofadinha, religioso, tropical”. Drummond entende que Guilherme, em tudo a que se propõe, “sempre se sai bem mas logo se percebe que ele está se divertindo”, o que demonstra falta de brutalidade, ternura e amor que a paisagem brasileira exigia então de seus cantores. Em suma, para o itabirano, “Guilherme é muito fino demais. Não posso acreditar nele”¹⁵⁰.

¹⁵⁰ Idem. *Carlos & Mário*, op. cit. p. 188-9.

Nota-se, assim, que Carlos Drummond distingue claramente entre artista e poeta, donde se pode depreender uma distinção entre arte e poesia. Guilherme de Almeida é um artista porque domina a técnica, mas é um mau poeta, porque lhe falta uma maneira de ser própria e uma visão subjetiva determinável. Assim, é possível interpretar que o excesso de objetivismo e o caráter de mera tentativa de “criação brasileira” apontados por Carlos Drummond em *Meu*, decorre da falta de “brutalidade, amor e ternura” em relação à paisagem. Em suma, para o poeta itabirano, a obra de Guilherme de Almeida resente-se de sentimento e sinceridade, embora sua técnica seja “incomparável”. Pode-se dizer, portanto, que Carlos Drummond foi um pouco menos receptivo ao livro de Guilherme de Almeida do que Mário de Andrade.

Contudo, ainda assim, as reticências de Drummond a *Meu* não o fizeram passar incólume a certas soluções formais típicas de Guilherme de Almeida. O próprio Mário de Andrade, em carta dirigida a Drummond, nota que seus poemas *Oferenda* e *Destino Só* eram, respectivamente, “Guilhermedealmêidico” e “Meio Guilherme, meio inutilidade, meio o ‘não veio não virá mais’”¹⁵¹. A disseminação da técnica de Guilherme de Almeida entre os ingressantes na hoste modernista foi notada também por outro participante da Semana de Arte Moderna de 1922, Sérgio Milliet, que a entrevistou no um volume *Borrões de Verde e Amarelo*, de Cassiano Ricardo. Para Milliet, a “influência” de Guilherme neste poeta é “a tal ponto profunda nos bons poemas do livro que nem vale a pena citar versos”¹⁵².

Sérgio Milliet, de fato, percebeu a repercussão de *Meu* sobre Cassiano Ricardo pois conhecia muito bem a obra de Guilherme de Almeida. Ainda em 1925, Milliet publicou um artigo a respeito de *Meu* no periódico francês *Revue de l'Amérique Latine* no qual afirma de pronto que esta é a melhor obra do poeta. Melhor porque nela Guilherme de Almeida conseguira, por um lado, livrar-se definitivamente das influências estrangeiras e fazer poesia brasileira e, por outro lado, preservar de cada escola literária por qual passara um elemento positivo, como a propensão pelos ritmos difíceis e pelas assonâncias cultas do parnasianismo; a melódiosidade obscura do simbolismo e o verso livre do futurismo¹⁵³. Conclui-se, assim, que estas seriam, para Milliet, algumas das qualidades de *Meu*: ritmos e assonâncias extraordinárias, melódiosidade e o verso livre.

Sérgio Milliet, em sua análise, não emprega conceitos claros, mas utiliza, em contrapartida, comparações cujo sentido podem ser reconstruídos. Assim, para ele, *Meu* é um

¹⁵¹ ANDRADE, Mário de. *Carlos & Mário*, op. cit. p. 231.

¹⁵² MILLIET, Sérgio. “Borrões de Verde e Amarelo”. *Terra Roxa e Outras Terras*. São Paulo, ano I, n. 2, p. 3.

¹⁵³ MILLIET, Serge. “Meu”. *Revue de l'Amérique Latine*. Paris, ano 4, Tomo X, n. 45, set. de 1925, p. 265-6.

livro cheio de “luz e sabor” no qual a poesia é “tropical, acre e succulenta, exuberante e plena” com o “gingado dos ritmos do maxixe”. O crítico, aqui, refere a uma série de atributos tanto naturais como culturais que se consideram típicos do Brasil, como o maxixe, gênero musical popular que era também uma dança tida como lasciva. Um cronista, em 1920, fala mesmo em maxixes “irresistíveis, que fazem as pessoas mais respeitadas e veneradas dessa terra requebrarem-se todas em torcidelas de corpo, arrastadas na voragem da volúpia”¹⁵⁴. Pela mesma época, em uma crônica literária, lê-se que um casal dançava um maxixe “lânguido, sinuoso, cheio de licenciosidades profanas...”¹⁵⁵. “1 - Maxixe”, é também o título de um dos poemas de *Meu*:

1 – Maxixe

O chocalho dos sapos coaxa
 como um caracaxá rachado. Tudo mexe.
 Um vento frouxo enlaça uma nuvem baixa
 fofa. E desce com ela, desce.
 E não a deixa, e puxa-a como uma faixa
 e espicha-a e enrolam-se. E o feixe rola
 e rebola como uma bola
 na luz roxa
 da tarde ôca
 boba
 choca.

O poema inicia-se, por assim dizer, *in medias res*: já no primeiro verso o baile onde se toca e dança maxixe é evocado em curso, com o verbo coaxar (“coaxa”) no presente, mesmo tempo em que se conjugam os demais verbos do poema, característica da lírica, insistindo assim na atualidade dos eventos descritos. Os sapos, antropomorfizados em músicos, tocam um caracaxá, instrumento musical de origem tanto ameríndia como africana semelhante ao chocalho, podendo ser feito de matérias vários, como barro, madeira e ossos nos quais se

¹⁵⁴ PAULO FILHO. “Um Músico Popular”. *Para Todos...* Rio de Janeiro, ano II, n. 67, 27 mar. 1929, s. p.

¹⁵⁵ SOBRÉ, Álvaro. “As modernas Salomé’s...”. *Fon-Fon*. Rio de Janeiro, ano XIV, n. 5, 31 jan. 1920, s. p.

colocam sementes, pedras ou contas¹⁵⁶. Ao chacoalhar o instrumento, produz um som chiado decorrente do atrito entre seus componentes. Neste sentido, deve-se concordar com Marcelo Tapiá, ao notar que, no poema em questão, o som dos chocalhos é incorporado à fatura sonora por meio da repetição das fricativas¹⁵⁷: ch, x, s. A ação evocada a seguir (a partir do verso 3) é atrevida: no final da tarde (“luz roxa”) quando o céu arroxia e a intensidade da luz diminui, um vento, antropomorfizado em um dançarino de movimentos soltos (“frouxo”) puxa para junto de si uma nuvem, também dançarina, baixa e cujo “corpo” mole (“fofa”) não oferece resistência ao chamado para a dança. O vento guia a dança, e ambos ora se entrelaçam (“não a deixa”), ora se afastam (“espicha-a”), ora voltam a se enlaçar (“enrolam-se”) em meneios e movimentos sensuais. A intensidade e convulsividade da dança são reiteradas no poema de maneira progressiva, a partir do verso 4, pela repetição da conjunção coordenada aditiva, e, seguida de um verbo de movimento descendente, atingindo um ponto de maior intensidade no verso 6 (“e espicha-a e enrolam-se. E o feixe rola”). Nestes versos, a colocação dos pronomes, ora proclíticos ora enclíticos, parece sugerir ainda os movimentos dos dançarinos, cujos corpos se alternam em seu movimento. Esse fato é reiterado ao final do poema, com a disposição em cascata dos dois últimos versos, sugerindo assim o afastamento de um dos dançarinos, vento ou nuvem.

Destarte, de fato, “1 – Maxixe” como pontua Milliet, Guilherme de Almeida conseguiu integrar aos seus poemas ritmos inspirados na dança, indo além, portanto, da simples referência temática a eles. Por fim, em seu artigo, o crítico busca oferecer aos leitores francófonos uma amostra da poesia praticada por Guilherme de Almeida em sua última obra. Para tanto, traduz para a língua francesa dois poemas de *Meu*, *Noturne* e *Démon Verd*. A seu ver, esta poesia que “honra as letras brasileiras” é em si tão verdadeira que suporta a tradução¹⁵⁸.

Poucos meses depois da publicação de seu artigo na *Revue de l'Amérique Latine*, nas páginas da revista *Terra Roxa*, publicada em São Paulo, Sérgio Milliet volta a utilizar comparações para tratar de *Meu*. Desta vez, pontua que, enquanto *Raça* de Guilherme de Almeida pode ser comparado a uma catedral, os poemas de *Meu* assemelham-se a *bungalows*¹⁵⁹. Esta comparação guarda um juízo, pois bangalô era como se chamava, nos anos 1920, um gênero arquitetônico que há pouco chegara ao Brasil e que se contrapunha, no tecido urbano,

¹⁵⁶ ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1999, p. 113 e 304.

¹⁵⁷ TAPIÁ, Marcelo. “Apresentação”. In: Guilherme de Almeida. *Meu Raça*, op. cit. p. 11.

¹⁵⁸ MILLIET, Serge. “Meu”. *Revue de l'Amérique Latine*. Op. cit. p. 265-6.

¹⁵⁹ Idem. “Raça”. *Terra Roxa e Outras Terras*. São Paulo, ano I, n. 3, 1926. p. 6.

por um lado, aos antigos sobrados e casarões coloniais de taipa e, por outro lado, aos palacetes de inspiração estilística vária. O modismo imobiliário foi tal que, em um jornal da colônia italiana de São Paulo, pode-se ler, mesmo, uma galhofa: “*Nemmeno il nome della nostra casa s’è salvato; poiché oggi un individuo che si rispetti non deve piú possedere una palazzina, una villetta, o una casetta; ma bensì un Bungalow. Porca miséria!*”¹⁶⁰. Como se lê, “indivíduos de respeito” deveriam, no discurso que se disseminava à época, morar em bangalôs, residências que, deve-se esclarecer, eram erguidas em estilos e técnicas construtivas várias, mas geralmente em arrabaldes há pouco loteados. Essas construções eram, mesmo, anunciadas como casas que obedeciam a “todos os requisitos da estética, higiene e comodidade” modernas, podendo dispor, por vezes, de salas de jantar, salas de visitas, dormitórios, banheiros, copa e cozinha, com pisos encerados e paredes internas estucadas¹⁶¹. Tratavam-se, assim, de casas comparativamente pequenas que representavam o modo de habitar da família nuclear moderna¹⁶². Assim, explica-se a comparação dos bangalôs com os poemets de *Meu*: pequenos, novos e modernos.

Além de Mario de Andrade e Sérgio Milliet, ainda outro participante da Semana de Arte Moderna de 1922 também analisou *Meu*. Trata-se do crítico e jurista Cândido Motta Filho que, a partir de setembro de 1925, ao lado de Plínio Salgado, Menotti del Picchia e outros, integraria o Movimento Verde-Amarelo¹⁶³. A propósito de *Meu*, Cândido Motta Filho publicou um artigo no diário *Correio Paulistano* no qual insiste sobre quatro pontos principais, a saber, o nacionalismo contido no livro, a expressão subjetiva própria do Sujeito Lírico, a musicalidade dos versos e agilidade dos poemas.

O crítico abre seu artigo incidindo, de pronto, no primeiro ponto destacado, o nacionalismo, afirmando que Guilherme de Almeida, em *Meu*, não foi capaz de alcançar aquilo que chama de “nacionalismo integral”¹⁶⁴. Isto porque, para o crítico, o Brasil não possuía nem tradição, nem passado, nem feição própria porque “somos uma nação de exilados, para não

¹⁶⁰ “LATINO”. *Il Pasquino: coloniale*. São Paulo, ano XVII, n. 927, 8 ago. de 1925, s. p.

¹⁶¹ “CASAS de Madeira – Sistema Brasil”. AC. São Paulo, ano X, n. 196, 15 nov. 1922, s. p.

¹⁶² O que hoje se chama arquitetura moderna só começaria a ser divulgado no Brasil à época da publicação do artigo de Milliet. Cf. LIRA, José. *Warchavchik: Fraturas da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 116 ss.

¹⁶³ O Movimento Verde-Amarelo é autodesignação que surge em setembro de 1925 para intitular o grupo composto meses antes por Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, Plínio Salgado e outros. A este respeito, cf. PICCHIA, Menotti del. “Verde e Amarelo”. CP. São Paulo, n. 22.329, 23 set. 1925, p. 3; MOTTA FILHO, Cândido. “Hélio. Pau nelles!”. CP. São Paulo, n. 22.343, 7 out. 1925, p. 5. Para a história do verde-amarelismo cf. GUELFY, Maria Lúcia Fernandes. *Novíssima: Estética e Ideologia na Década de Vinte*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1987, p. 135 passim; e PRADO, Antonio Artoni. *Itinerário de uma Falsa Vanguarda: Os dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo*. São Paulo: Editora 34, 2010.

¹⁶⁴ MOTTA FILHO, Cândido. “*MEU* – Guilherme de Almeida – S. Paulo, 1925”. CP. São Paulo, ano 71, n. 22.194, 11 maio 1925, Cad. Un. p. 4.

dizer de imigrantes”. Por conseguinte “o artista, o poeta, [que] procura na busca dos motivos nacionais ou (*sic*) num esforçado processo antropomórfico, o segredo do espírito racial” está em uma empreitada vã, como a tentar alcançar o horizonte pois sem um tipo definido a emular “a cada instante passamos de um figurino nacionalista para outro”, passando do “índio romântico ao caboclo intelectual”. Lê-se que, para o Motta Filho, tanto a falta de tradições estáveis e como a ausência de um tipo racial definido parecem ser os principais fatores a inviabilizar uma expressão literária própria do Brasil. A falta de referências históricas e de um caráter racial preciso explicam, assim, a descontinuidade nos tipos de heróis escolhidos pelos poetas brasileiros para representar o tipo nacional, que variam do índio romântico, eleito por, entre outros, Gonçalves Dias, ao “caboclo intelectual”, provavelmente alusão ao Juca Mulato, o sujeito lírico do livro homônimo de Menotti del Picchia cuja característica precípua é “cismar”¹⁶⁵. Logo, para Motta Filho, Guilherme de Almeida não alcança o nacionalismo integral em *Meu* não por incapacidade pessoal, mas porque até aquele momento, do ponto de vista da raça e da tradição, o país não possuía uma feição própria para ser expressa em uma obra literária.

Apesar disso, Cândido Motta Filho ajuíza que “lutando com a pressão de uma requintada cultura europeia e com a sua própria sensibilidade civilizada, Guilherme de Almeida escreveu uma obra poética encantadora e com um forte e saboroso gosto nacional”¹⁶⁶. Subjazem nesta avaliação dois postulados. Em primeiro lugar, *Meu* possui um “forte e saboroso gosto nacional”, porque nele há “motivos” brasileiros, ou seja, característica particulares. Há, portanto, em seu pensamento, um nacionalismo integral e um segundo nacionalismo, que pode ser expresso mesmo sem a existência de uma raça e tradições definidas. Em segundo lugar, o crítico afirma que o “gosto nacional” expresso no livro de Guilherme de Almeida resulta da negação da “requintada cultura europeia” e da “sensibilidade civilizada” do poeta; deve-se concluir, portanto, que para cantar sua terra, o poeta brasileiro deve se tornar incivilizado, bárbaro. Este postulado torna-se mais claro quando Motta Filho assevera que em *Meu* há “expressões eruditas que tirem a harmonia espontânea e a clareza ingênua que deveriam ter os versos brasileiros”. Apesar de não apontar quais expressões do livro de Guilherme de Almeida considera “eruditas”, a partir desta afirmação depreende-se que para Cândido Motta Filho a espontaneidade e ingenuidade seriam as características definidoras da poesia nacionalista brasileira. Há, assim, uma contradição interna no raciocínio de Cândido Motta Filho, para quem,

¹⁶⁵ PICCHIA, Menotti del. *Juca Mulato*. s. l. Ediouro. s.d. p. 17 ss.

¹⁶⁶ MOTTA FILHO, Cândido. “MEU”, op. cit. p. 4.

a um só tempo, o tipo brasileiro não tem um caráter definido e também se define por ser espontâneo e ingênuo.

O segundo ponto que se destaca na crítica de Motta Filho é o subjetivismo próprio de *Meu*. A princípio, o crítico enaltece a capacidade de Guilherme de Almeida de figurar a natureza brasileira, mas pontua que “a natureza nossa, universalizada pela arte, pela arte romântica, dominadora, pessoal, surge admirável como na consciência de Obermann”. Subtende-se nesta assertiva que a paisagem cantada pelo poeta no livro em questão não é realizada de maneira objetiva, mas uma maneira subjetiva, daí sua qualificação como romântica e pessoal. Este traço é reiterado pela comparação final, onde se cita o personagem Obermann, protagonista do romance epistolar homônimo de Étienne Pivert de Senancourt, de 1804, uma das primeiras obras movimento romântico francês. Em nota introdutória a *Obermann*, Senancourt adverte os leitores de que, em seu livro “se encontrarão descrições; aquelas que melhor fazem compreender as coisas naturais e iluminam as relações entre o homem e aquilo que se chama o *inanimado*”¹⁶⁷. Como se lê, a comparação feita por Cândido Motta Filho entre *Obermann* e *Meu*, sob este ponto de vista, parece justificada, pois em ambas as obras há descrições que, de fato, lançam luz sobre “as coisas naturais”, embora não se possa dizer que, no livro de Guilherme de Almeida, elas sejam propriamente inanimadas. A comparação de Cândido Motta Filho também parece tocar em uma característica de *Meu* já destacada por Mario de Andrade, a saber, a forma com que os poemas parecem primeiro ideados e só posteriormente concretizados em imagens.

A seguir, em seu artigo, Cândido Motta Filho aborda de um terceiro ponto do livro de Guilherme, a musicalidade. O crítico afirma então que *Meu* é a expressão “de uma alma musical e apaixonada da música moderna de compasso moderno” com a presença de “ofensas à prosódia” e o uso de “uma pontuação particular”. Estas afirmações concernem aos aspectos formais do livro, e exigem elucidações conceituais. Em linhas gerais, a descrição do livro de Guilherme de Almeida por um meio indireto, a música e o compasso modernos, fundamenta-se em dois pressupostos. Em primeiro lugar, subentende-se que, para o crítico, os compassos modernos se contrapõe aos “compassos antigos”, ou seja, aqueles nos quais há o uso sistemático de intervalos regulares com “a divisão proporcional do tempo, a sucessão sonora matematicamente dividida em fragmentos de duração igual, e apoiado na volta periódica das

¹⁶⁷ “On y trouvera des descriptions; de celles qui se vent à mieux faire entendre les choses naturelles, et à donner des lumières, peut-être trop négligées, sur les rapports de l’homme avec ce qu’il apele l’inanimé”. SENANCOURT, Étienne Pivert de. *Obermann*. Préface de Georges Sand. Paris: Charpentier, 1852, p. 22.

acentuações, incidindo sempre nos mesmos tempos”¹⁶⁸. O compasso moderno, portanto, poderia ser aproximado da ideia de ritmo irregular, com durações desiguais e sem volta periódica. Em segundo lugar, a substituição descritiva feita por Motta Filho implica que o compasso da música moderna equivale ao ritmo dos versos empregados por Guilherme de Almeida em *Meu*, ou seja, ritmos modernos, irregulares e, por assim dizer, “inumeráveis”. Por sua vez, as “ofensas a prosódia” e “a pontuação particular” utilizadas por Guilherme de Almeida são elementos técnicos subsidiários que têm consequências rítmicas, como a alteração da vocalização das palavras no caso da primeira, e eliminando pausas no caso da segunda. O crítico exemplifica suas afirmações sobre a musicalidade de *Meu* citando os primeiros versos do poema “2 – Cateretê”:

batuque
bate-pé
saracoteio
pulam pingos brutos pelas telhas pardas

Como se lê, nestes versos a pontuação é inexistente e impõe uma prosódia particular, mais veloz que a comum. De fato, este último aspecto associa-se também ao quarto e último ponto abordado por Cândido Motta Filho, a agilidade. A este respeito, o crítico escreve que, em *Meu*, o poeta se mostra “ágil como uma dançarina” e que “seus pensamentos dançam, movimentam-se numa alternância curiosa de sons e de cores, de ideias e de imagens”. Carlos Drummond de Andrade, como se viu acima, já fizera menção a esta característica da poesia de Guilherme de Almeida neste livro. Motta Filho, porém, aponta com maior precisão para a maneira como o poeta obtém este efeito. A seu ver, ele é conquistado pela sucessão de elementos, quer sejam imagens, quer sejam ideias, quer sejam, ainda, cores e sons. Não se trata, a bem dizer, daquilo que a literatura crítica atual chama de “enumeração caótica”, mas se relaciona, por um lado, com a abolição da lógica em nome da analogia, por outro, com a desarticulação sintática dos versos¹⁶⁹.

Por fim, em vias de concluir seu artigo, Cândido Motta Filho pondera que “No areão movediço e inseguro de nossa vida racial, ele [Guilherme de Almeida] como um garimpeiro

¹⁶⁸ PROENÇA, Cavalcanti. *Ritmo e Poesia*. 2ª Ed. s. l. Organização Simões Editôra. s. d. p. 9.

¹⁶⁹ Cf. Capítulos 2 e 3 deste trabalho.

teimoso, procurou encontrar o veio de nosso contorno espiritual”. Observa-se que o juízo do crítico acerca de *Meu* é, em linhas gerais, bastante positivo uma vez que a imagem empregada, comparando o poeta a um garimpeiro, implica que aquilo que encontrou é um metal ou pedra preciosa. Quanto a ideia de “contorno espiritual” do Brasil, Motta Filho a aprofunda em um ensaio de 1926, *Introdução ao Estudo do Pensamento Nacional*. Nele, mesmo sem avançar para os últimos acontecimentos literários de sua época, ou seja, sem citar Guilherme de Almeida e os demais modernistas, o crítico assinala que a literatura nacional, contém em gérmen o “elã nacional, a tendência orgânica da nação” que se “debate para voar”¹⁷⁰, visão um pouco diferente da que manifesta, em 1925, ao tratar do nacionalismo de *Meu*. A mudança conceitual de Motta Filho revela, entretanto, o rumo conservador de seu pensamento tomaria, viés que, aliás, anima como um todo os participantes do movimento Verde-Amarelo.

Frequentando os mesmos círculos intelectuais que Cândido Motta Filho - com quem integrou o Movimento Verde-Amarelo - o poeta Cassiano Ricardo, também avaliou o livro de Guilherme de Almeida. Assim fez em muitos artigos publicados no jornal *Correio Paulistano* ao longo de 1925 e 1926, mas, sobretudo, em dois, o primeiro dos quais intitulado *Um Pouco de Poesia*¹⁷¹. Nele, a fim de ajuizar sobre *Meu*, Cassiano Ricardo opera uma distinção entre os conceitos de artista e de poeta, mas confere a eles significados próprios. Para Cassiano Ricardo, o artista se preocupa com a Beleza Pura que se encontra na “realidade das coisas objetivas”. Dentre suas manifestações estão “a alegria saudável dos dias de sol”, a claridade dos dias de primavera, e a capacidade de deslumbrar e atordoar, características que, na poesia, podem ser alcançada mediante o emprego de “vocábulos sonoros e aristocráticos” e outros recursos técnicos. Já o poeta, por seu turno, procura a Beleza oculta, ou simplesmente a Poesia cujas características são o mistério, a vagueza, a tristeza, e a capacidade de provocar a imaginação. Na visão de Cassiano Ricardo, a Poesia “aumenta à medida que a sombra disfarça o contorno da realidade” de modo que “Há mais poesia no fundo de um lago do que na sua superfície azulada. Há mais poesia no crepúsculo que na alvorada mais radiante”. Uma vez esclarecidos estes conceitos, Cassiano Ricardo afirma que em *Meu* “há laivos nítidos de beleza tropical, não propriamente de poesia”; depreende-se, portanto, que para ele Guilherme de Almeida é um artista porque se preocupa com a Beleza Pura.

¹⁷⁰ MOTTA FILHO, Cândido. *Introdução ao Estudo do Pensamento Nacional (O Romantismo)*. São Paulo: Editora Hélios – Novíssima, 1926, p. 304.

¹⁷¹ RICARDO, Cassiano. “Um pouco de poesia”. CP. São Paulo, ano 71, n. 22.188, 5 maio 1925, Cad. Un. p. 3.

Adiante, ao referir-se mais precisamente às características formais de *Meu*, Cassiano Ricardo assevera que, nele, Guilherme de Almeida “conseguiu, pelo poder da imaginação, reunir a beleza da forma como num verdadeiro milagre de prestidigitação verbal, à face exterior das coisas, no que tais coisas têm de mais belo e surpreendentes”. Em outras palavras, é possível dizer que, para Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida conseguiu, nos poemas de *Meu* (beleza formal), exprimir adequadamente a beleza da paisagem tropical (“face exterior das coisas”) graças ao poder da imaginação e por meio do que chama de “prestidigitação verbal”. Esta habilidade, que originalmente designa a capacidade de iludir um observador e fazê-lo maravilhar-se mediante o aparecimento ou desaparecimento repentino de objetos, aplicada à poesia de Guilherme de Almeida, descreve a maneira com que o poeta insere, nos poemas de *Meu*, elementos inesperados visando surpreender o leitor. Trata-se, destarte, de uma qualidade ligada, por um lado, ao virtuosismo técnico de Guilherme de Almeida, e por outro lado, relaciona-se à procura de originalidade na construção das imagens, na escolha de adjetivos, nas composição de rimas e de ritmos. De todo modo, é importante notar que tais característica são apontadas por Cassino como elementos positivos.

A seguir, Cassiano Ricardo diz que em *Meu*, Guilherme de Almeida serve-se “a todo instante, da imagem que aumenta o poder de expressão, e da palavra em liberdade que lhe permite revelar, livre de fórmulas consagradas, a personalidade criadora, na plenitude da sua insubmissão vitoriosa”¹⁷². Com efeito, neste livro, Guilherme de Almeida recorre continuamente a imagens chegando mesmo a construir os poemas em torno delas¹⁷³. Porém, deve-se analisar melhor aquilo que Cassiano Ricardo entende por “palavras em liberdade” em referência à obra de Guilherme de Almeida. Trata-se de uma tradução de *mots en liberté*, técnica literária formulada por Filippo Tommaso Marinetti primeiramente no *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*, de 1912, e depois retomado nos livros *Zung tumb tumb*, de 1914, e, por fim, em *Les Mots en Liberté Futuristes*, de 1919¹⁷⁴. Esta técnica é, em Marinetti, conceituada como uma expressão “livre do universo, fora das prosódias e das sintaxes; uma nova forma de ver e sentir as coisas; uma mensuração do universo como somatória de forças em movimento” que, por seu turno, “se cruzam no nosso *eu* consciente e criador, que as registra rigorosamente

¹⁷² Ibid. p. 3.

¹⁷³ Cf. Capítulo 3 deste trabalho.

¹⁷⁴ A bem dizer, embora seja definida no *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*, este não traz a expressão “*mots en liberté*”, que só aparece, em italiano, “*parole in libertà*” no livro *Zung Tumb Tumb*.

com todos os meios de expressão possíveis”¹⁷⁵. Um exemplo desta técnica oferecido pelo poeta italiano é o poema *Dunes*, cujo início é:

Karazoue-zoue-zoue

Karazoue-zoue-zoue

nadI-nadI AAAAAaaaaa (*bis*) dunes

duuuuuuuuunes soleil dunes dunes dunes

dunes dunes dunes¹⁷⁶

Ao se confrontar a definição e o exemplo dado por de Marinetti com os poemas de *Meu*, verifica-se que não há, neste livro de Guilherme de Almeida, estritamente falando, poemas inteiramente construídos com a “palavras em liberdade” pois, nele, não há nem a completa abolição da sintaxe nem um uso tão ostensivo da onomatopeia (“**Karazoue-zoue-zoue**”) nem a repetição tão continuada dos mesmos substantivos com o objetivo de referir a apreensão, pelo sujeito lírico, dos elementos que se sucedem (“dunes dunes dunes”). Entretanto, como se pode apreender com a leitura dos versos de *Cateretê* anteriormente citados, Guilherme de Almeida empregou “palavras em liberdade” entremeadas a versos construídos com a sintaxe simplificada, que não seguem a pontuação determinada pela norma culta, por exemplo. De todo modo, esta restrição ao argumento utilizado por Cassiano Ricardo não afeta a sua conclusão, que é a de que o abandono das fórmulas tradicionais permitem a Guilherme de Almeida revelar sua “personalidade criadora”.

Por fim, Cassiano Ricardo enumera uma série de características de *Meu* que, a seu ver, mereceriam um estudo pormenorizado: a necessidade da imagem, em contraposição às fórmulas de beleza criadas pela inteligência; a questão do nacionalismo em literatura e a questão da independência estética do Brasil; a insubmissão do artista em face da natureza; e, finalmente,

¹⁷⁵ “*Les mots en liberté sont une expression. Absolument libre de l’univers en dehors des prosodies et des syntaxes, une nouvelle façon de voir et de sentir les choses, une mesuration de l’univers comme addition de forces em mouvement. Ces forces s’entrecroisent dans notre moi conscient et créateur qui les note rigoureusement par tous les moyens (sic) d’expression possible*”. Filippo Tommaso Marinetti. *Les Mots en Liberté Futuristes*. Milão: Edizione Futuriste di “Poesia”, 1919, p. 21-22.

¹⁷⁶ *Ibid.* p. 85.

o “debatido problema do modernismo”¹⁷⁷. Do primeiro ponto, depreende-se que, para Cassiano Ricardo, as imagens empregadas por Guilherme de Almeida em *Meu* são salutares uma vez que se contrapõe às fórmulas “criadas pela inteligência, que chama de “enferma e solitária”. A tônica desta afirmação parece residir na condenação da “inteligência” que, para o crítico, deve permanecer como um fator secundário na poesia, sendo esta “tão mais detestável quanto mais intelectual”¹⁷⁸. Esta proposição se aproxima do elogio da espontaneidade e da ingenuidade realizado por Cândido Motta Filho, e a reprovação das expressões eruditas feita pelo mesmo.

O segundo ponto, para ser compreendido, exige que se esclareça o que Cassiano Ricardo concebia por nacionalismo em literatura. Para ele, “a literatura de nosso povo, só mesmo depois de se afirmar em definitivo, sem a menor influência dos temas e dos processos de importação, é que será brasileira”¹⁷⁹. Compreende-se, assim, que, a seu ver, a literatura deve atender dois aspectos para se tornar nacional e, por conseguinte, independente: o aspecto temático, ou seja, tratar de assuntos brasileiros, e o aspecto formal, ou seja, empregar, técnicas próprias. Embora não acuse explicitamente quais técnicas ou processos considera efetivamente brasileiros, Cassiano Ricardo dá a entender em textos subsequentes¹⁸⁰ que, em *Meu*, Guilherme de Almeida atende aos dois critérios apontados. Logo, pode-se supor que os processos empregados por este poeta no livro em questão, como o uso de adjetivos surpreendentes e a utilização de imagens originais, seriam “brasileiros”.

A fim de elucidar o terceiro ponto que o livro de Guilherme de Almeida lhe suscitou, Cassiano escreve um segundo artigo no qual indaga “até que ponto deve chegar a submissão do artista ou a sua insubmissão em face da natureza?”¹⁸¹. A resposta formulada por ele consiste, a princípio, em negar a ideia de que arte seja mera cópia da natureza, de modo que “o artista tem que submeter a natureza ao seu domínio e criar, dentro dela, a sua arte pessoal”. Entretanto, malgrado valorize a capacidade criadora dos artistas, o autor reconhece não ser possível, nas artes, apartar-se completamente da natureza e que a literatura é, com efeito, uma arte imitativa, embora seja a mais difícil de todas. A solução encontrada pelo crítico a fim de conciliar os dois pontos acima expostos é a de que os artistas devem “deformar” a natureza por meio de “imagens” e artifícios” com o objetivo de a representar com mais expressividade. Para ilustrar

¹⁷⁷ RICARDO, Cassiano. “Um pouco de poesia”, op. cit. p. 3.

¹⁷⁸ Idem. “O mal da inteligência”. CP, São Paulo, n. 22.181, 28 abr. 1925, p. 3.

¹⁷⁹ Idem. “A independência do espírito nacional”. CP. São Paulo, n.º 22.099, 3 fev. 1925, p. 3.

¹⁸⁰ Idem. “Deformadores da natureza”. CP, São Paulo, n. 22.202, 18 maio 1925, p. 3; Idem. “Escritores coloristas”. CP. São Paulo, n. 22.612, 6 jul. 1926, p. 3.

¹⁸¹ Idem. “Deformadores da natureza”, op. cit. p. 3.

seu argumento, ele escreve que: “dizer que a lua é redonda é estabelecer vulgarmente à correlação da palavra à coisa concreta, sem deformá-la nem pintá-la; é afirmar qualquer coisa que já não causa a menor impressão” mas que, pelo contrário, dizer que “a lua é um fruto branco, preso ao galho de uma árvore”, é “deformar” a verdade física da natureza para melhor representá-la¹⁸². No exemplo dado, Cassino Ricardo glosa os versos do poema *Desejo*, de *Meu*, no qual se lê: “a lua pendurada a um galho por um fio/ como um fruto de prata grande e frio”.

Abstrai-se da colocação de Ricardo que o seu conceito de deformação liga-se, por um lado, à capacidade criadora do poeta e, por outro lado, no efeito que a poesia deve produzir no leitor. Adiante, concluindo a resposta para a questão inicialmente proposta, o crítico estabelece que a deformação da natureza na literatura não tem um limite preciso, embora deva ser suficiente para suprir a deficiência de expressão das “coisas vulgares”, exatamente “o que acontece com Guilherme de Almeida, quando compara a paisagem verde a um cartaz, na alva parede do dia”. O exemplo dado, aqui, advém, uma vez mais, de *Meu*, mais precisamente do poema *Cartaz*, que se encerra com os seguintes versos:

E pregada no dia branco a paisagem colonial
grita violentamente
como um cartaz moderno num muro de cal.

Compreende-se, assim, que para Cassiano Ricardo a “deformação” operada por Guilherme de Almeida por meio de imagens originais e outros artifícios, como o uso de adjetivos surpreendentes¹⁸³, não só é admissível, como ideal em literatura. A partir do exposto, depreende-se também, pelo menos em parte, qual teor da reflexão engendrada por Cassiano Ricardo com base na leitura de *Meu* acerca do modernismo, quarto ponto de sua enumeração. O modernismo, para ele, seria uma insurreição contra o “velho e acomodaticio preceito de arte” no qual “o belo artístico é uma resultante inelutável do que se chama o ‘belo natural’”, e de acordo com a qual o livro de Guilherme de Almeida seria “em muitas composições, demasiado ‘deformador’ se não caricatural”¹⁸⁴. Destarte, os poetas modernistas, a seu ver, procuram expressar-se de forma original e constroem seus poemas com imagens, ao passo que os

¹⁸² Ibid. p. 3.

¹⁸³ Ibid. p. 3.

¹⁸⁴ Ibid. p. 3.

partidários dos velhos preceitos estéticos poetam usando expressões vulgares, empregando a inteligência em detrimento da imagem.

Ante a síntese das reflexões feitas por Cassiano Ricardo exposta acima, observa-se que ele, de fato, elabora toda uma poética na qual *Meu* é a obra paradigmática. É certo, porém, que a partir de 1926, Cassiano Ricardo deixa de atribuir a este livro o caráter modelar de expressão modernista e passa a afirmar, neste segundo momento, que Guilherme de Almeida havia tentado com “bizarria” ou seja, originalidade, um livro de estampas ao passo que ele próprio cometeu *Borrões de Verde e Amarelo* porque “as estampas de Guilherme eram tão exatas, que pareciam límpidas demais. E o ‘nosso’ poeta, como disse Ronald, tem que trazer as mãos sujas de barro”¹⁸⁵. Assim, Cassiano Ricardo, por um lado, reconhece sua dívida para com a obra de Guilherme de Almeida ao colocar seu próprio livro de poemas, *Borrões de Verde e Amarelo*, de 1926, sob o campo de influência de *Meu*, a começar pelo título com implicações gráfica - não estampas, mas borrões -; mas, por outro lado, critica *Meu*. A crítica incide em dois pontos, em primeiro lugar, quanto a técnica, que é “límpida demais” e, em segundo lugar, quanto ao nacionalismo ou “brasildade”. Na opinião de Ricardo, para dar vazão a expressão nacional, o poeta deveria sujar-se, ou seja, abrir mão de certos artifícios poéticos, o que Guilherme não faz¹⁸⁶. Assim, o poeta de *Borrões de Verde e Amarelo* passa a considerar sua própria obra superior a de Guilherme de Almeida pois mais adequado ao que acredita ser o caráter brasileiro, isto é, tosco¹⁸⁷.

Tal como Cassiano Ricardo, ainda outros três escritores que apoiaram, cada um a seu modo, as causas do modernismo após os desentranços da Semana de Arte Moderna de 1922 escreveram sobre *Meu* à época de seu aparecimento: o gaúcho Augusto Meyer, o pernambucano Joaquim Inojosa e o mineiro Emílio Moura. Com efeito, este último, a exemplo de Ricardo, parece ter encontrado na obra de Guilherme de Almeida motivo para desenvolver reflexões acerca da natureza da poesia modernista e do nacionalismo literário emergente.

Em artigo publicado no periódico belo-horizontino *Diário de Minas*, Emílio Moura defendeu que a literatura brasileira passava então por um “grande renascimento de forças” que há muito se encontravam esquecidas, forças estas que endossavam a realização de uma grande

¹⁸⁵ Idem. “Escretores coloristas”, op. cit. p. 3.

¹⁸⁶ Ibid. p. 3.

¹⁸⁷ No exemplar de *Borrões de Verde e Amarelo* que pertenceu a Mario de Andrade, hoje na biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, o poeta anotou “Meu Deus! O Gui é imitado em tudo neste livro!”.

riqueza de “equações pessoais”. Nota-se, assim, que para Moura, o modernismo, em literatura, não impunha diretrizes àqueles que se vinculavam a ele, mas era uma via libertadora que permitia pesquisas individuais. A este respeito, Moura declara mesmo que a poesia modernista é uma “renovação criadora, livre”, que liga “os ritmos interiores de cada temperamento aos ritmos universais”¹⁸⁸. A título de exemplo, Moura cita Oswald de Andrade, com *Memórias Sentimentais de João Miramar*, e Guilherme de Almeida, com *A Fruta que eu Perdi e Meu*, obras que a seu ver: “não resolveram o problema da nossa literatura” mas são “uma solução que só vem resolver o ‘caso’ deles”¹⁸⁹. Ainda, em sua concepção, a nova estética havia sido importada da Europa, mas não em sua completude pois “não veio de lá (...) o patrimônio mais lisonjeiro do nosso momento: essa corrente contemporânea que sabe olhar o Brasil dentro do Brasil”. Nota-se, assim, que na opinião de Moura, a nova literatura brasileira tinha dois traços idiossincráticos, em primeiro lugar o individualismo na expressão poética, que já não era tolhido por princípios de escola e, em segundo lugar, o despertar de uma sensibilidade atenta às particularidades do meio circundante, ou seja, o nacionalismo.

No entanto, a expressão do nacionalismo, em Emílio Moura, tem suas especificidades. Para ele, com a emergência do modernismo, a “inteligência brasileira” revelava já se sentir à vontade em sua própria terra, ou seja, à vontade em meio a “barbárie verde”. Neste sentido, o crítico acreditava que os intelectuais brasileiros começavam a se restabelecer da “doença de Nabuco”¹⁹⁰, termo cunhado originalmente por Mário de Andrade para definir uma “moléstia” que acometia os brasileiros, fazendo-os sentir “saudade do cais do Sena em plena Quinta da Boa Vista” e os levava “a falar dum jeito e escrever covardemente” pondo, por exemplo, os pronomes à maneira lusitana. A referência a Joaquim Nabuco, importante político e diplomata do Segundo Reinado, deve-se¹⁹¹ a certas passagens da obra *Minha Formação*, livro de memórias publicado em 1900 nas quais o político escreveu, por exemplo, que “as paisagens todas do Novo Mundo, a floresta amazônica ou os pampas argentinos, não valem para mim um trecho da Via Appia, uma volta da estrada de Salerno a Amalfi, um pedaço do cais do Sena”¹⁹². Depreende-se a partir do exposto que para Mário de Andrade e, depois dele, para Emílio Moura, na “doença de Nabuco” há uma dupla sintomática: uma primeira, que atinge os modos de sentir

¹⁸⁸ MOURA, Emílio. “Poesia Nacionalista”. *Diário de Minas*. Belo Horizonte, ano XVI, n. 4.774, 11 maio 1925, p. 1.

¹⁸⁹ Idem. “Poesia Moderna”. *A Revista*. Belo Horizonte, ano 1, n. 2, ago. 1925, p. 17.

¹⁹⁰ Idem. “Poesia Nacionalista”, op. cit. p. 1.

¹⁹¹ Sobre a moléstia de Nabuco cf. SANTIAGO, Silviano. “Atração do Mundo (Políticas de Globalização e de Identidade na Moderna Cultura Brasileira)”. In. *Contexto*, Ano XIV, n. 13, 2006, p. 18 ss.

¹⁹² NABUCO, Joaquim. *Minha Formação*. Rio de Janeiro; Paris: Garnier, 1900, p. 42.

e a visão de mundo dos brasileiros; e uma segunda, de certo modo decorrente da primeira, que se manifesta na produção literária, fazendo-os copiar a sintaxe portuguesa. Contudo, para o escritor mineiro, como dito acima, a “doença de Nabuco” já se ia “esgarçando à terapêutica incipiente do nosso momento”, sendo um dos sinais da recuperação a publicação de *Meu*, obra reveladora de “ vaidade nacionalista”¹⁹³.

Para Moura, a vaidade nacionalista impõe dois expedientes aos poetas modernistas. Estes devem, a seu ver, despir “a fantasia de europeu”, ou seja, deveriam renunciar às paisagens civilizadas e polidas e adentrar em “um habitat bravio e num estado admirável de primitivismo”¹⁹⁴. Além disso, em suas palavras, devia-se abraçar o novo estado de espírito que se caracterizava por “uma alegria serena, uma vaidade que não é tolice, em crer nesse espírito de brasilidade” posto que “Há um espírito nacional como existe uma arte e uma literatura que vivem desse espírito livre”¹⁹⁵. Assim, munidos desta nova expressão artística, desferrolhada do academismo e do classicismo esterilizante, os poetas brasileiros poderiam, em futuro breve, escrever “a história da nossa emancipação intelectual”.

Deve-se levar em consideração, ainda, que o conceito de nacionalismo em sua via modernista, para Emilio Moura, não se resumia somente à tematização, pela poesia, de aspectos locais. De acordo com o crítico, o nacionalismo modernista não se confunde com “a caricatura do nacionalismo”, ou seja, não é “folclorismo debilitado” que faz do tradicionalismo sua única fonte de vida. Aqui, Moura parece tecer uma crítica a certos autores regionalistas, mas não a todos, pois inclui o nome de Monteiro Lobato entre os autores cuja contribuição literária é válida. Assim o faz quando defende que¹⁹⁶ o nacionalismo emergente aproveita contribuições de escritores de gerações precedentes, como Santa Rita Durão e Gonçalves Dias, mas deles difere por sua nova disposição: a inteligência que crítica a tradição e mira o futuro, e não o passado.

Além disso, no pensamento de Emilio Moura também se encontra a contraposição entre nacionalismo e universalismo, problema bastante comum na reflexão dos intelectuais brasileiros no início do século XX. Acerca deste ponto, Antonio Candido nota mesmo que, caso fosse preciso estabelecer uma lei para “evolução da nossa vida espiritual”, ela seria a “dialética do localismo e do cosmopolitismo” de modo que as melhores obras da literatura brasileira

¹⁹³ MOURA, Emilio. “Poesia Nacionalista”, op. cit. p. 1.

¹⁹⁴ Idem. “Renascença do Nacionalismo”. In: *A Revista*. Belo Horizonte, ano 1, n.º01, Jul. 1925, p. 36-39.

¹⁹⁵ Ibid. p. 36-39.

¹⁹⁶ Ibid. p. 36-39.

seriam o resultado de um “compromisso mais ou menos feliz da expressão [do nacionalismo literário] com o padrão universal”, padrão que, na fatura da obra literária, são “os moldes herdados da tradição europeia”¹⁹⁷. Dentro desta corrente que contrapõe o local ao universal, Emilio Moura promove uma inflexão pessoal. Para ele, o universalismo é essencial à literatura, mas não exclui a ideia de nacionalismo, pelo contrário, “antes a anima, criando essa sombra alongada de verdades humanas” de modo que “Na teoria final das realizações da arte e da literatura, cada terra há de aparecer, com a consciência da sua existência, objetiva, para formar a polifonia da universalidade”. Como se lê, para o escritor mineiro, nacionalismo e universalismo não são conceitos antitéticos, mas articulados: do primeiro adviria uma das “verdades humanas” cuja soma, então, formaria a universalidade. Conclui-se, assim, que, se exprimir as ditas “verdades humanas” é a função última da literatura, o nacionalismo é um passo necessário.

Para Emilio Moura, as duas características gerais da poesia modernista, individualismo e nacionalismo, estão presentes em *Meu*. Para o escritor mineiro, dentre as soluções individuais encontradas pelo poeta na obra em questão está, em primeiro lugar, a musicalidade. Em sua opinião, Guilherme de Almeida perdeu a “musicalidade e a elegância” no “sentido harmônico”, isto é, aquela baseada na harmonia, técnica de composição tipicamente europeia¹⁹⁸, e conquistou uma outra musicalidade, baseada em princípio diverso. Em segundo lugar, há em *Meu* espontaneidade e agilidade, características perceptíveis, sobretudo, por meio da encenação dos poemas em um “ambiente de juventude” e, via de regra, “ar livre”. A contrapartida destas observação, acrescente-se aqui, pode ser a disseminação, nos anos precedentes à publicação de *Meu*, de uma poesia que veio a ser chamada de penumbriista, cujo traço distintivo é, entre outros, a ambientação em recintos fechados, à meia luz¹⁹⁹. Em terceiro lugar, Moura - talvez já repercutindo o conceito emitido por Mário de Andrade em sua crítica publicada na revista *Estética* - afirma que o intelectualismo é um traço distintivo da poesia de Guilherme de Almeida. Para o escritor mineiro, porém, esta característica não recalca, de modo algum, o lirismo, que insiste em aflorar como um “fluído sonoro” em poemas como *Sesta*, *Saudade* e *Canção de Ninar*²⁰⁰. Em quarto lugar, Moura destaca o uso das imagens empregadas por

¹⁹⁷ CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: Idem. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 10ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008, p. 117.

¹⁹⁸ WEBER, Max. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 105.

¹⁹⁹ OTÁVIO FILHO, Rodrigo. “Sincretismo e Transição: o Penumbriismo”. In: COUTINHO, Afrânio. (Org.). *A Literatura no Brasil*. Vol. 4. 5ª Ed. São Paulo: Global, 1999, p. 541 passim.

²⁰⁰ MOURA, Emilio. “Poesia Nacionalista”, op. cit. p. 1.

Guilherme de Almeida. Para o crítico há, em *Meu*, “imagens que pulam vivas” e que são capazes de evocar o “sabor delicioso de frutos selvagens” e o “cheiro acre de magnólias e hortênsias, de baunilhas e cravos vermelhos”. Como se observa, para o escritor mineiro, as imagens concebidas pelo poeta provocam os sentidos, como o paladar e o olfato, que causam no leitor, de certo modo, uma memória involuntária.

Por fim, quanto ao nacionalismo manifesto em *Meu*, Moura o encontra na língua utilizada pelo poeta. Em suas palavras, Guilherme de Almeida “teve o heroísmo e habilidade de trabalhar [a língua], com cuidado e carinho, para esta poesia ‘brasileira’”. Fica implícito aqui que, para ele, o registro linguístico adotado pelo poeta trazia elementos da fala brasileira, recurso que se adequava a sua intenção de produzir uma poesia também brasileira. Por fim, e talvez principalmente, o pendor nacionalista de *Meu* se mostra, para Moura, na insistência do poeta em cantar a paisagem brasileira. Moura salienta que não há no livro de Guilherme de Almeida paisagens “oficializadas”, como Paris, Veneza, Bruges, a Bretanha²⁰¹; pelo contrário, há em *Meu*, não ““paisagem brasileira, muito brasileira” e não meramente abasileirada. Assim, para Moura, se antes Guilherme de Almeida já era um grande poeta, ele então se tornara “um grande poeta ‘brasileiro’”. Observa-se, assim, que para o crítico, nada há de reprovável em *Meu*, podendo esta obra ser tomada como um dos pontos de inflexão da poesia brasileira pois capaz de expressar a “verdade” local e, por isso, ser universal.

Tal como Emilio Moura, o crítico e poeta Joaquim Inojosa, em artigo acerca de *Meu* publicado no *Jornal do Comércio* do Recife²⁰², também parecer ter se apropriado de certas reflexões de Mario de Andrade a respeito deste livro. Afirma Inojosa, por exemplo, que o poeta de *Meu* é “um lírico dos mais representativos da nossa raça (...) [e] possui uma visão intelectual capaz de abranger o universo numa poesia”²⁰³. Intelectualismo, como se viu, é uma das características da poesia guilhermedealmediana apontada por Mário de Andrade em seu artigo publicado na revista *Estética*. Mas se, por um lado, Inojosa empresta o supracitado conceito sem referenciá-lo explicitamente, por outro lado, cita diretamente um juízo de Prudente de Moraes Neto no qual este diz que Guilherme é um “artista desnorteador que quando muda de livro é como um ator quando muda de roupa para representar outro papel” de modo que “A

²⁰¹ Referências à obra de Olegário Mariano, poeta que escreveu poemas intitulados “Paris”, “Veneza”, “Paisagem Holandesa” e “Da Bretanha”. Este último poema se inicia com os seguintes versos: “Sonho que sou um pescador bretão:/ Mora no meu olhar toda a praia vazia/ E o mar ofega no meu coração...”. Cf. MARIANNO, Olegário. *Tôda uma vida de Poesia: poesias completas (1911-1931)*. 1º Vol. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 139.

²⁰² INOJOSA, Joaquim. “Meu”. In: _____. *O Movimento Modernista em Pernambuco*. Vol. 2, Rio de Janeiro: Gráfica Tupy, 1968, p. 131-135.

²⁰³ Ibid. p. 132.

plateia a princípio estranha. Depois, vai descobrindo, sob o disfarce, os mesmos traços conhecidos”²⁰⁴. De fato, deve-se escusar estes ecos de opiniões alheias no artigo de Inojosa, posto que o próprio autor alerta seus leitores que não procura fazer, propriamente falando, uma análise crítica de *Meu*²⁰⁵, mas mormente o divulgar.

Com efeito, à época, Inojosa atuava sobretudo como reclamista do modernismo em Pernambuco. Em sua plaquete *A Arte Moderna*, de 1924, a atividade teórica é subsidiária, pois então seus objetivos principais eram historiar os eventos que levaram à realização da Semana de Arte Moderna de 1922 e seus desenlaces; hastear as bandeiras do movimento, como a reação contra as velhas fórmulas, os preconceitos de escola, em prol de uma arte viva e livre; proclamar a relatividade da beleza e reivindicar liberdade de expressão individual²⁰⁶. É de acordo com esses critérios que Inojosa lê a obra de Guilherme de Almeida, poeta que em sua concepção é “um escritor moço, liberto das velhas formulas do academismo”. Para o pernambucano, o autor de *Meu* possui indiscutível originalidade, pois acredita que um verso de Guilherme pode aparecer sem assinatura que ainda assim “compreender-se-á, logo, sua marca de fábrica – produto garantido de oficinas custosas, de primeira ordem”²⁰⁷.

Inojosa destaca ainda que Guilherme de Almeida é um “criador vertiginoso de ritmos alegres. Lírico escafandrista de belezas inéditas”²⁰⁸. A ideia de vertigem, aqui, ao que tudo indica, relaciona-se à agilidade dos poemas de *Meu*, característica já salientada por outros críticos, como Drummond; o mesmo se pode dizer sobre os ritmos, também destacadas por outrem. Contudo, Inojosa encontra neles um qualidade ainda não explorada: a alegria. De fato, este sentimento, com rara exceção, dá a tônica dos poemas do livro de Guilherme de Almeida. Leia-se, por exemplo, o início do poema “Dia”:

Dia lindo
como uma gargalhada.

Carnaval. Cigarras de ouro tinindo

nas folhas de esmeralda.

²⁰⁴ MORAIS NETO, Prudente de. “Guilherme de Almeida – A Fruta que eu perdi – Anuario do Brasil – 1924”. *Estética*: Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, set. 1924. In: *Estética*: Ed. Fac-similar, Rio de Janeiro, 1974, p. 94.

²⁰⁵ Joaquim Inojosa. “Meu”, *op. cit.* p. 134.

²⁰⁶ Idem. *A arte Moderna*. Edição Fac-similar. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1964.

²⁰⁷ Idem. “Meu”, *op. cit.* p. 132 e 135.

²⁰⁸ Ibid. 132-135.

nas folhas indolentes como redes.

Note-se ainda que Inojosa, em sua crítica, emprega ainda uma imagem extravagante para elogiar o poeta de *Meu*: um escafandrista de belezas inéditas. A comparação do poeta com um mergulhador que, no fundos dos mares, encontra um mundo novo é, em última análise, equivalente a imagem empregada por Cândido Motta Filho quando este chama Guilherme de Almeida de garimpeiro. Subjaz, em ambos os casos, a ideia de que a empresa do poeta de *Meu* é algo novo e não obtível com facilidade, mas, antes, com esforço e técnica. Em Inojosa, entretanto, a imagem do escafandrista sugere, ainda, coragem e, sobretudo, modernidade visto que o escafandro era uma invenção notável à época.

Por fim, Joaquim Inojosa chama a atenção para o nacionalismo presente nos poemas de *Meu*. Ao fazê-lo, frisa tanto características da paisagem local, como o “tropicalismo forte de nossas matas, de nossas cidades, sol, e céu, e terras”²⁰⁹, como também traços distintivos do que se entendia como traços culturais do povo brasileiro: “sente-se o ritmo da alma brasileira em cada verso”²¹⁰. Diga-se que, em seu supracitado livro de 1924, Inojosa nada diz sobre o nacionalismo como característica do modernismo. Esta inflexão da reflexão estética modernista chegou a Inojosa por, entre outras vias, missivas do próprio Guilherme de Almeida. Para citar um exemplo, em cartas trocadas já em 1925, o poeta pergunta ao crítico pernambucano se poderia realizar, no Recife, a conferência *A Revelação do Brasil pela Poesia Moderna*²¹¹.

A conferência de Guilherme de Almeida no Recife, segundo os jornais, obtém grande sucesso²¹². Porém, antes de a realizar no Pernambuco, o poeta já a lera no Rio Grande do Sul, Estado no qual o escritor Augusto Meyer vinha publicando uma série de artigos sobre o modernismo no jornal *Diário de Notícias*, de Porto Alegre. Em um de seus artigos intitulado *Ao Senhor da Imagem*, o gaúcho tratou especificamente de *Meu*. Neste texto, Meyer defende que muitos poetas da geração de Guilherme de Almeida viviam “à sombra das estantes”, o que, a seu ver, era um traço de “ignorância” que, na poesia, expressa-se, por um lado, pela “rasoura infeliz do homem-regra”, ou seja, pela aquiescência às normas métricas e, por outro lado, na negligência em relação à realidade circundante posto que só reproduzem o que está nos livros. Ao contrário destes poetas, Guilherme de Almeida conseguiu se libertar do fardo livresco e das

²⁰⁹ *Ibid.* p. 131.

²¹⁰ *Ibid.* p. 134.

²¹¹ *Ibid.* p. 347 ss.

²¹² “DIVERSAS”. DP. Recife, ano 100, n. 262, 13 nov. 1925, p. 5.

regras sem sentido e se deixou impressionar pelo frescor da realidade brasileira, que começa, justamente, “onde acabam os livros e a sua poeira”²¹³.

Em artigo publicado pouco depois, Augusto Meyer completa que, nas letras nacionais, houve sempre uma antinomia entre individualismo e a “realidade brasileira”. O individualismo, para o crítico, é expressão que, em literatura, esgota-se na análise do Eu; a realidade brasileira, por sua vez, é a crença na existência de “vida nacional” que se revela, vez por outra, na obra de escritores nacionais²¹⁴. Ainda, de acordo com Meyer, a vida nacional teria inicialmente se manifestado nas letras pátrias no século XVIII com a Academia dos Esquecidos e, intermitentemente, voltado a se exteriorizar na obra de outros autores, como Gonçalves Dias, Olavo Bilac e Monteiro Lobato. O individualismo, porém, impedia-a de generalizar-se. Em suma, para o crítico gaúcho, isto é uma manifestação de duas forças que lutam “o espírito local e o espírito universal” cuja antinomia se revela, de forma mais evidente, em Joaquim Nabuco – fato também notado, diga-se, por Mario de Andrade e Emilio Moura, como se viu acima.

Para Augusto Meyer, no entanto, o tempo desta contraposição já ia distante no tempo. A seu ver, para as gerações mais moças, o combate se mostrava já ilusório, pois “Levamos n’alma, com meio século de campanha nacionalista, o subconsciente nacional (...) Mas começamos, bandeirantes noviços, a ensaiar as primeiras entradas conscientes”. Aqui, empregando livremente o vocabulário psicanalítico, o crítico afirma que o campo literário já estava preparado para um projeto deliberado de nacionalização e expressão da brasilidade. Assim, postula que a brasilidade de fato existe, e se dá como “a própria luz, que nos faz viver, e não sabemos determinar, como a forma das palavras e o ritmo do samba, o entorno das vozes e a linha familiar do horizonte”²¹⁵. Como se nota, o espírito brasileiro, para o crítico, compõe-se de sensibilidade em relação a paisagem (luz, horizonte) e também a cultura local (ritmo do samba).

Em suma, para Augusto Meyer, a liberdade proposta pelo modernismo é “uma desforra de Aimorés famintos”, a vitória do local sobre o universal. Ainda, na sua concepção, dentre aqueles que já se havia deixado impressionar pela realidade brasileira está Guilherme de Almeida, sobretudo porque este poeta, ao não se restringir às fórmulas e se deixar expressar, em seus versos, com uma emoção advinda da realidade brasileira, é capaz de “renovar o sonho”

²¹³ MEYER, Augusto. “Ao senhor das imagens”. Apud. Leite, Lígia Chiappini Moraes. *Modernismo no Rio Grande do Sul*, op. cit. p. 129.

²¹⁴ MEYER, Augusto. “Individualismo e Brasilidade”. *O Correio do Povo*. Porto Alegre, 17 set. 1925.

²¹⁵ Ibid.

e “encher de sol as taperas”²¹⁶. Percebe-se, assim, que *Meu* é, para Meyer, um livro representativo de um movimento que era um divisor de águas na literatura brasileira.

Embora Augusto Meyer tenha se mostrado um grande admirador de *Meu*, ele não foi o primeiro a tratar deste livro de Guilherme de Almeida no Rio Grande do Sul. Deve-se apontar que, fora dos círculos propriamente favoráveis aos modernistas, o primeiro juízo acerca desta obra foi publicado em 27 de maio de 1925 no jornal porto-alegrense *O Correio do Povo*. Assina-o Paulo Arinos, pseudônimo de Moysés Vellinho, crítico que já vinha tratando da obra de Guilherme de Almeida anteriormente²¹⁷. De fato, Vellinho, em um primeiro momento, manifesta-se contrariamente às propostas da Semana de Arte Moderna, absorvendo seu ideário nos anos subsequentes. A pesquisadora Lígia Chiappini Moraes Leite defende que o primeiro posicionamento de Vellinho tenha se dado por conta de uma má compreensão do movimento modernista, situação que logo se resolveu, pois já em 1923 o crítico, em uma conferência, aponta o modernismo como reação necessária contra o parnasianismo e elogia os poetas modernistas por sua originalidade e individualidade mesmo ao desposarem os mesmos preceitos estéticos²¹⁸. Na conferência supracitada, Vellinho afirma que a poesia, junto com a religião, é uma necessidade inerente ao homem por responder ao “drama existencial” que nasce da falta de “lógica na vida que flui”²¹⁹.

Esta teoria, espécie de antropologia filosófica na qual a poesia remedia a falta de sentido da existência humana, é retomada pelo crítico em 1925 ao analisar o livro de Guilherme de Almeida. Então, Vellinho sustenta que, no início, o homem vivia a “trincar frutos, morder raízes, amar, meter os pés na água” como os demais animais, mas, ao refletir, logo constatou que “não estava cumprindo a vida como devia”²²⁰. Ao reparar que se diferenciava dos animais por certas características, como a linguagem, o bipedismo e a beleza física, o homem deixou-se tomar pela “luz da inteligência” que, doravante, não mais o abandonaria. Para Vellinho, a inteligência levou o homem a cada “fato material” um fato ideal, de modo que, com os séculos, ficou com a cabeça “empazinada de fórmulas, de conclusões, de hipóteses, de abstrações sem conta”. Por fim, aborrecido, abatido e com o “espírito avelhantado”, o homem procurou deliberadamente fazer o oposto, ou seja, “retroceder à ingênu primitividade”. Segundo Vellinho, os poetas modernistas, e entre eles Guilherme de Almeida, teriam

²¹⁶ Idem. “Ao senhor das imagens”, op. cit. p. 129.

²¹⁷ ARINOS, Paulo. “Guilherme de Almeida – ‘MEU’”. *O Correio do Povo*, Porto Alegre, 27 maio 1925.

²¹⁸ LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *Modernismo no Rio Grande do Sul*, op. cit. p. 58 e 338-342.

²¹⁹ VELLINHO, Moysés. Apud. LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *Modernismo*, op. cit. p. 58.

²²⁰ ARINOS, Paulo. “Guilherme de Almeida” - MEU”, op. cit.

enveredado por esta senda que conduz de volta às origens, marcada pela ingenuidade e pela “rude sensualidade que prevalece sobre o pensamento e as abstrações”. Nota-se, assim, que o crítico recupera, tacitamente, a oposição entre civilização e barbárie, mas assinala a última como uma via salutar e rejuvenescedora.

Após estas considerações, Moysés Vellinho assevera que Guilherme de Almeida, com seu intento de “apanhar as coisas na sua vivacidade, na sua nudez primitiva”²²¹, não teve muito trabalho: bastou-lhe olhar ao redor e ver o Brasil, este “formidável motivo estético, ainda impuro e bárbaro”. Tendo entrevistado esta orientação geral em *Meu*, o crítico aponta para três procedimentos que o poeta utiliza para atingi-lo. O primeiro é o uso das imagens: por meio delas Guilherme exprime a sensualidade característica do primitivo, posto que “a imagem sobrepuja a ideia”. Vellinho, aliás, completa afirmando que o poeta de *Meu* é um “infatigável perdulário de imagens e figuras”. O segundo procedimento destacado, no livro, pelo crítico é a musicalidade. Esta, contudo, soa-lhe, por vezes, “pesada e dura” por conta do “baque inesperado de algum ritmo que se parte de inopino”. Desagradam a Vellinho os “ritmos quebrados” aos quais o poeta teria reduzido a “harmonia brasileira”. Subjaz nesta colocação a contraposição entre as heranças culturais que contribuíram para a formação da música brasileira cujos ritmos Guilherme procurou assimilar em seus poemas. Há, aí, por um lado, os ritmos quebrados que são metonímia da música africana cuja característica precípua, de fato, tem sido descrita como “imparidade rítmica”²²², ou seja, uma forma de compor que não se conforma à “lógica binária” do compasso simétrico europeu; por outro lado, a expressão “harmonia brasileira” é sugestão de que a música brasileira deveria manter-se vinculada à harmonia de acordes, técnica musical europeia²²³. Para Vellinho, o terceiro e último procedimento empregado em *Meu* para alcançar a expressão primitivista é a estilização, ou seja, a redução dos objetos a seus elementos essenciais, suprimindo nuanças e meios-tons. Esta característica, na visão do crítico, é um “artifício inoportuno”²²⁴ porque a beleza pode ser alcançada pela imprecisão e pela indefinibilidade. Depreende-se, assim, que os poemas de Guilherme eram, para Vellinho, compostos, por assim dizer, por elementos demasiadamente nítidos e simplificados.

²²¹ *Ibid.*

²²² SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 20 ss.

²²³ WEBER, Max, op. cit. p. 105.

²²⁴ ARINOS, Paulo. “Guilherme de Almeida” - MEU”, op. cit.

Dos três procedimentos divisados pelo crítico em *Meu*, o primeiro é considerado positivo, o segundo discutível e o terceiro condenável. Entretanto, malgrado as reticências, Vellinho assevera que o livro de Guilherme “é são, é vivo, é forte. Mais uma rajada de vento sadio, vindo a remoçar a nossa poesia, que tinha nascido velha”. Vê-se, destarte, que o crítico julga *Meu* uma realização válida, capaz, mesmo, de alterar o sentido geral da literatura brasileira.

Moysés Vellinho, diga-se, não foi o único crítico a encontrar elementos não europeus na fatura dos poemas de *Meu*. Também o fez o crítico fluminense Agrippino Grieco. Em artigo para o jornal carioca *Gazeta de Notícias*, Grieco, antes de se debruçar sobre o livro em questão, tece considerações sobre o caráter poético de Guilherme de Almeida, a quem lhe parece querer divertir-se consigo e com o leitor pois, em suas palavras, “nada toma a sério” e em “tudo encontra pretexto para brincadeiras rítmicas”. A este respeito, o crítico aponta ainda para a facilidade com que o poeta folga em variar, a cada novo livro, sua poesia, comparando-o, mesmo, com um “prestidigitador” por sua capacidade de iludir o leitor. Estas observações do crítico, semelhantes as de Cassiano Ricardo, também podem ser aproximadas daquelas proferidas por Carlos Drummond quando este afirma que Guilherme de Almeida parece estar se divertindo a todo momento com sua poesia, variando-a, e em tudo se saindo bem. Ao contrário de Drummond, Grieco não desaprova este traço do poeta, pelo contrário, deixa-se maravilhar com sua capacidade técnica.

Assim Grieco explicita que, a seu ver, o poeta “é uma espécie de Banville dos dadaístas” pois é capaz de tomar um cabo de vassoura e, pondo-se a fazer “evoluções sobre ele, move-se altivamente de cá para lá, olha-nos com um ar entre galhofeiro e austero, e ordena: ‘admirem a minha montaria: é Pégaso, é Hipogrifo, é Bucéfalo’”²²⁵. Nessa esteira, o crítico, a um só tempo, associa Guilherme a Theodore de Banville - poeta parnasiano francês conhecido por seu interesse pelos detalhes técnicos do verso – e ao Dadaísmo, vanguarda artística que teve como um dos principais expoentes Marcel Duchamp, conhecido por seus *Ready-mades*, isto é, obras de arte realizadas com objetos ordinários, como um urinol ou um porta-garrafas, nos quais o artista pratica apenas pequenas intervenções, como o reposicionamento, a colagem ou mesmo a simples assinatura²²⁶. Assim, depreende-se que, para o crítico, Guilherme de Almeida seria capaz de tomar um ritmo já “pronto”, da mesma maneira com que poderia empunhar um cabo de vassoura, e com sua técnica, convencer o leitor de que se trata de algo fantástico e

²²⁵ GRIECO, Agrippino. “Meu”. GN. Rio de Janeiro, ano I, n. 154, 30 jun. 1925, p. 2.

²²⁶ KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 88 passim.

extraordinário, como Pégaso, o cavalo alado dos mitos gregos ou Bucéfalo, a montaria de Alexandre, o Grande. Por esta sua capacidade de ilusionista, Grieco afirma que o autor de *Meu* é “um poeta diabólico”.

A comparação dos processos adotados em *Meu* com os objetos dadaístas, isto é, com os *ready-mades*, e não com a poesia Dada é bastante reveladora. Isto porque, de fato, a poesia de Guilherme de Almeida em nada se aproxima dos procedimentos propostos por, por exemplo, Tristan Tzara, poeta ligado ao movimento Dada que, no *Manifesto sobre o Amor Débil e o Amor Amargo*, de 1920, propôs que, “para fazer um poema dadaísta”, basta recortar com uma tesoura as palavras de um artigo de jornal, metê-las em um saco, agitá-lo com cuidado, retirar as palavras e copiá-las na ordem em que forem sendo retiradas do saco de modo que “O poema aparecerá consigo. E você tornou-se um escrito infinitamente original e duma sensibilidade encantadora, ainda que incompreendida pelo vulgo”. Tzara exemplifica este processo, baseado em um acaso controlado, com seu poema *Quando os cães atravessam os ares dentro dum diamante com as ideias e os apêndices das meninges indica a hora do programa de despertar*, cujo início é: “preços são ontem conveniente seguidamente quadros / apreciar os sonhos época dos olhos / pomposamente que recriar o evangelho gênero obscurece-se”²²⁷. Como se nota mediante o confronto com o exemplo de Tzara, o caráter da poesia de Guilherme de Almeida é completamente outro; como disse Mário de Andrade, ele é intelectualista, e não admite, em si, o acaso. Diversamente, a comparação com os *ready-mades* é, sob certos aspectos, válida posto que o próprio Guilherme de Almeida afirma em um de seus textos de poética que procura não criar, mas assimilar os ritmos da vida moderna, transportando-os para sua poesia²²⁸.

Adiante, ao se aprofundar nas características de *Meu*, Grieco chama a atenção, em primeiro lugar, que o poeta rompe barreiras. Não faz distinção entre “poético e prosaico”, voltando sua atenção para quase todo tipo de matéria em seus versos. Adiante, ainda ao tratar do eixo temático do livro de Guilherme de Almeida, Grieco emprega, para precisar sua opinião, entre outras comparações, uma imagem olfativa, afirmando que o poeta adentra “em sítios que não rescendem ao *patchouli* dos ricos” mas que tampouco penetra em terrenos que “cheguem a feder como o suor azedo da plebe”. Empregando esta imagem, o crítico postula, por um lado, que Guilherme de Almeida já não canta o requinte e a sofisticação, fato referenciado, aqui, por meio do *patchouli*, essência herbal muito empregada na alta perfumaria; por outro lado, para

²²⁷ TZARA, Tristan. *Sete Manifestos Dada*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Hiena Editora, 1987, p. 42.

²²⁸ ALMEIDA, Guilherme de. *Rythmo, elemento de expressão*. (These de Concurso). São Paulo: Typ. da Casa Garraux, 1926, p. 12-20.

Grieco, o poeta também não procura retratar, de maneira realista ou naturalista, a rudeza, com seu odor animálico de suor. Para o crítico, o poeta limita-se aos “sítios em que há cheiro de terra molhada”²²⁹, ou seja, a seu ver o poeta permanece, quanto à temática, em um tipo de registro intermediário, nem alto, nem baixo, nem circunscrito aos temas “líricos”, nem totalmente entregue à prosa.

Em um segundo momento, ao apontar que Guilherme de Almeida procurou nacionalizar sua poesia, Grieco voltou a usar uma imagem olfativa, escrevendo que “*Meu* tem de qualquer modo o cheiro do Brasil, o gosto da carne dos nossos frutos, a catanga afrodisíaca do nosso mormaço”. Ainda tendo em vista o abrasileiramento, Grieco escreveu que a poesia de Guilherme se mostrava já “mestiça”, ou seja, “com o excesso de imagens, os abusos da linguagem metafórica dos pretos e os desvarios dos coloristas de ídolos selvagens, mas também com a finura dos europeus que vieram até aqui”. Observa-se que a nacionalização da poesia, para o crítico, não ocorreu apenas no eixo temático, mas tocou os próprios processos da poesia, que passou a incorporar formas de expressão utilizadas pelo povo brasileiro, composto por africanos, indígenas e europeus. Dos primeiros, adviria o emprego abundante de metáforas; dos segundos, os processos não lógicos - os “desvarios” -; e dos terceiros, certos convencionalismos (“finura”). A única reticência que o crítico faz ao livro de Guilherme de Almeida, sob este aspecto, é o de que, ao cantar a paisagem brasileira, o poeta apresenta um cenário “desprovido de gente de carne e osso”, mas que, a despeito disso, *Meu* não perde a sua “significação humana”.

Agrippino Grieco destaca ainda um terceiro ponto em *Meu*, chamando-o “Formoso livro de estampas panteístas” e descrevendo o poema *Canção de Ninar* – composição na qual a noite é alegorizada em Mãe Preta que nina a sua Criança-Terra - como um “acalanto panteísta”²³⁰. É difícil, entretanto, precisar com exatidão o que o crítico compreende, aí, por panteísmo. Um sugestão de interpretação pode ser ensaiada a partir de uma passagem de um segundo artigo de Grieco na qual o crítico comenta a obra do também modernista Ronald de Carvalho: “sorvamos por todos os poros o verão escaldante, e que o nosso panteísmo, largo e livre, valha mais que esse tímido panteísmo urbano que se contenta com as palmeirinhas tísicas da porta de um restaurante”²³¹. Nota-se que, neste caso, o conceito tal como empregado por Grieco não define

²²⁹ GRIECO, Agripino. “Meu”, op. cit. p. 2.

²³⁰ Ibid. p. 2.

²³¹ Idem. “Epigramas Irônicos e Sentimentais, de Ronald de Carvalho”. *GN*. Rio de Janeiro, ano I, n. 81, p.2.

a doutrina que postula que “nada existe além de Deus”²³² - significado mais corrente de panteísmo cuja consequência principal é a equivalência entre Deus e a Natureza -, mas parece, antes, concernir à capacidade do sujeito lírico de, em certa medida, integrar-se com o ambiente natural. Neste sentido, como aponta o crítico, o panteísmo pode ser expresso com maior ou menor aso a depender daquilo que estiver disponível à sensibilidade do sujeito lírico, com natureza exuberante ou mirrada. Além disso, ao afirmar que *Canção de Ninar* é um poema panteísta, Agrippino Grieco parece indicar que também entende este conceito como uma via de mão dupla na qual, por um lado, o sujeito compreende-se como parte da Natureza e, por outro, onde os elementos do mundo natural, - insetos, vegetais, fenômenos etc. – tornam-se também sujeitos conscientes e dotados de subjetividade.

Assim, se Agrippino Grieco considera *Meu* obra de um poeta que quer “trabalhar dentro da natureza”²³³, sendo a natureza com a qual o Sujeito Lírico se integra sobretudo de caráter silvestre, pode-se concluir que o “panteísmo” contido neste livro é parelho a ela, ou seja, uma irmanação entre Sujeito Lírico e o mundo natural. Neste sentido, é possível aventar que o crítico, ao definir os poemas de Guilherme de Almeida como “estampas panteístas”, remetesse à maneira específica pela qual o sujeito lírico de muitos poemas de *Meu* deixa-se influir pela Natureza e interage com os insetos, os vegetais, o sol, as nuvens, personalizando-os muita vez.

É de se notar o fato de que Agrippino Grieco não foi o único a imputar *Meu* de expressar uma visão panteísta. O conceito também foi utilizado pelo articulista da revista *Ilustração Brasileira*, Luis Carlos Junior, que afirmou que “em *Meu* o futurismo mistura-se ao panteísmo” e que o poema *Dia* é um “magnífico carnaval panteísta”²³⁴. Embora, uma vez mais, não se possa ter total clareza do sentido que o conceito guarda, ele também parece ter sido empregado de maneira não ortodoxa, referindo a presença, nos poemas, da “natureza brasileira” com “grandes árvores” e seus “pequeninos habitantes”: rãs, lagartas, aranhas, gafanhotos, besouros, taturanas, grilos, arapongas etc. Por seu turno, o conceito de futurismo utilizado pelo crítico parece referir-se às vanguardas como um todo, e não somente ao movimento italiano que teve Filippo Marinetti como um de seus artífices.

²³² PICTON, J. Allanson. *Pantheism: Its Story and Significance*. Londres: Archibald Constable and Co., 1905, p. 8.

²³³ GRIECO, Agrippino. “Meu”, op. cit. p. 2.

²³⁴ CARLOS JUNIOR, Luis. “Meu – Guilherme de Almeida – São Paulo, 1925”. *Ilustração Brasileira*. s. l., ano 6, n 59, Jul. 1925, s. p.

Outrossim, da mesma forma que Grieco, Luis Carlos Junior nota a presença do prosaísmo no livro de Guilherme de Almeida. Contudo, fá-lo derivar diretamente de suas concepções acerca do futurismo, que foi, a seu ver, responsável pela descoberta de que, na vida, há “muita coisa feia e prosaica que não se deve esquecer”²³⁵. Partindo daí, o crítico acredita que os futuristas teriam, “com sua maneira fotográfica de escrever, considerado que todos os “assuntos podem ser motivo de arte, [que] as cousas mais banais e matérias da vida merecem a mesma atenção dispensada à beleza. Fizeram do futurismo o realismo da poesia”. Note-se que a comparação da poesia com a fotografia implica a noção de que esta é a mera cópia do real. Esta concepção, como revelam Costa e Rodrigues, não era nova, pois desde o século XIX a fotografia era tida como mero documento, como se não houvesse intervenção humana no resultado do processo fotográfico²³⁶. Além de concordar com este pensamento, Carlos Junior concebia, ainda, que a fotografia era o símile do real sobretudo por não separar a matéria bela e da feia. Em consequência, por não atentar para esta distinção, o futurismo equivalia a fotografia, mas com um porém: não era documento, mas expressão artística. Assim, para o crítico, esta característica do futurismo é sua própria falha, pois a seu ver só a “beleza pode ser motivo da arte”, cabendo à ciência “cuidar das cousas feias e tristes e remediá-las”. Para Carlos Junior, ademais, a beleza “não é como a moral que varia com as criaturas”, mas é como o céu estrelado, eterna.

Todavia, apesar de condenar o futurismo, estética na qual Guilherme de Almeida teria “enveredado”, Luis Carlos Junior afirma que o poeta “não perdeu a sua musa” e que ele é ainda um “poeta que muito significa na poesia brasileira” posto que dotado de um talento que o futurismo não foi capaz de sufocar²³⁷. Ainda outros críticos seguiriam na mesma via interpretativa, vinculando *Meu* à estética futurista e, até mesmo, retomando o conceito de panteísmo. É este o caso, por exemplo, do escritor e crítico português Julio Dantas.

Escrevendo para o jornal carioca *Correio da Manhã*, o autor de *A Ceia dos Cardeais* afirma, de pronto, que o livro de Guilherme de Almeida é um daqueles capazes de lhe proporcionar um “vivo prazer intelectual”, sobretudo por “sua singularidade, pelo talento que fulgura nas suas páginas, e pelas considerações que a sua leitura” pode sugerir²³⁸. Nota-se, assim, que para Julio Dantas, a principal qualidade de *Meu* é não sua capacidade de emocionar

²³⁵ *Ibid.* s. p.

²³⁶ COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. *Fotografia Moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 17.

²³⁷ CARLOS JUNIOR, Luis. “Meu – Guilherme de Almeida – São Paulo, 1925”, op. cit. s. p.

²³⁸ DANTAS, Julio. “Meu”. CM. Rio de Janeiro, ano XXV, n. 9.426, 18 out. 1925, p. 4.

ou suscitar qualquer impressão estética, mas despertar o raciocínio. Dentre as muitas “singularidades” que o autor português identificou no livro em questão, podem-se destacar cinco.

A primeira singularidade que se destaca da crítica de Dantas é a musicalidade da obra, pois escreve o crítico português: “a musicalidade de certas estrofes, ou de certos ‘parágrafos poéticos’, como diria Duhamel, que por vezes lembram a música de Debussy”²³⁹. A aproximação dos poemas de *Meu* à música do compositor Claude Debussy já foi feita, como se viu, por Mario de Andrade em seu artigo publicado em *Estética* no que concerne à maneira intelectualizante pela qual tanto o compositor quanto o poeta ideavam suas obras. Importa notar que Dantas reluta em conceituar os poemas de *Meu* como compostos por “estrofes”, ou seja, seguimentos de versos, mas concebe-os como compostos por “parágrafos poéticos”, conotando assim a prosa lírica. Mesmo assim, Dantas, ao associar a poesia de Guilherme de Almeida à obra de Debussy, reconhece nela a presença dos ritmos modernos.

A segunda singularidade que o crítico assinala nos poemas de *Meu* é, por assim dizer, seu caráter não mimético. Julio Dantas julga que “a maneira porque a paisagem é interpretada nestas composições” de Guilherme remetem ou a “certas manchas cubistas de Picasso” ou a “certos desenhos japoneses e certas *maquettes* expressionistas de Bragaglia”. Percebe-se, pela comparação de cunho gráfico - as “manchas” ou seja, as gravuras cubistas de Pablo Picasso” - que o crítico seguiu a trilha sugerida pelo poeta, ou seja, a de que os poemas são estampas. Dantas alude também às gravuras japonesas como as de Katsushida Hokusai e Ando Hiroshigue que tiveram grande impacto sobre a pintura impressionista e pós-impressionista, incentivando, por exemplo, a procura da “clareza, a eliminação das sombras e a pureza das cores” com “cores intensas, suas superfícies planas e composições com ângulos diagonais dramáticos”²⁴⁰. Julio Dantas compara, ainda, os poemas de Guilherme com os experimentos de Anton Giulio Bragaglia, teórico do fotodinamismo, pesquisa derivada do Futurismo²⁴¹. O crítico, assim, integra *Meu* ao conjunto das experimentações das vanguardas europeias como um todo, não vinculando-o às propostas de uma escola em particular.

²³⁹ Ibid. p. 4.

²⁴⁰ NEIVA, Simone; GONZAGA, Ricardo Maurício Gonzaga. “Van Gogh e a influência da gravura japonesa.” *Estudos Japoneses*, São Paulo, n. 43, 2020, p. 102

²⁴¹ FABRIS, Annateresa. A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo. *Ars*. São Paulo, V. 2, n.º 4, 2004, p. 69.

A terceira singularidade entrevista no livro de Guilherme por Julio Dantas é a “unidade” e a “lógica” que subjazem à “incoerência aparente”²⁴² de cada poema. Esta característica foi chamada de “intelectualismo” por Mario de Andrade, que também contrapôs a coerência interna dos poemas de *Meu* à “liberdade solta de imagens e de acordes” dos poetas “neo-simbolistas”. Isto porque as imagens concebidas por Guilherme de Almeida no livro em questão, embora se construam por meio de associação, obedecem a um critério de clareza na qual é possível reconstruir a lógica interna.

A quarta singularidade notada por Julio Dantas nos poemas de Guilherme de Almeida é a economia de meios expressivos. Assim, o crítico escreve que, ao contrário dos poetas decadentes, simbolistas e “gagaistas” – isto é, gagás ou amalucados - que são “sempre prolixos, incoerentes, destituídos de todo o sentido da harmonia e das proporções”²⁴³, Guilherme de Almeida se distingue “pela nitidez expressiva, e, sobretudo, pela sobriedade verbal”. Dantas detalha ainda que em *Meu* “Não há uma palavra a mais ou uma palavra a menos”, que “Todos os valores estão certos; todos os vocábulos estão no seu lugar próprio e constituem elementos convergentes para a produção de determinados efeitos”, que o adjetivo é “sempre imprevisto” e que “o verbo tem movimento”. Estas características contribuem, a seu ver, para que o livro possua uma “flagrante exatidão para a precisão e para a justeza de valores dos vocábulos” de modo que “em dois ou três versos – às vezes num só – [o poeta consegue] efeitos inutilmente procurados por outros poetas em páginas e páginas de versos moles e inexpressivos”²⁴⁴. Nota-se, destarte, que a expressividade, para o crítico, é uma qualidade que pode ser obtida por meio de síntese e concisão, escolha vocabular adequada e proporcionalidade.

Em *Meu*, a quinta singularidade apontada por Julio Dantas é o caráter do sujeito lírico. A seu ver, este revela, nos poemas de Guilherme de Almeida, uma “concepção egocêntrica da natureza” pois se entende como “o centro do universo, que existe apenas para o seu entretenimento e seu regalo”, universo que lhe foi dado por um “deus lírico” (“Prelúdio n. 1”). A partir desta maneira de encarar o mundo, o sujeito lírico “descreve tudo o que o rodeia: as alvoradas brancas, o sol, os frutos, os insetos” etc. Dantas define, em suma, esta disposição como um “êxtase panteísta”, conceito que emprega, à maneira de Agrippino Grieco e Luis Carlos Junior, o termo panteísmo de forma particular a fim designar a maneira por meio da qual os elementos da Natureza afetam o sujeito lírico, que acaba por entrar em uma forma de transe.

²⁴² DANTAS, Julio Dantas. “Meu”, op. cit. p. 4

²⁴³ Julio Dantas. “Meu”, op. cit. p. 4.

²⁴⁴ Ibid. p. 4.

Supõe-se, assim, que por se encontrar extático, o sujeito lírico consiga integrar-se, de certo modo, à Natureza e ao Cosmo.

Julio Dantas elenca estas singularidades como características notáveis na obra de Guilherme de Almeida. Contudo, vincula o livro do poeta ao Futurismo - entendido no sentido lato, ou seja, como as tendências de vanguarda em geral e não somente o Futurismo italiano propagado por Marinetti – tendência que, a seu ver, é incapaz de produzir obras “definitivas”. É certo, porém, que Julio Dantas aponta certos méritos no Futurismo, como o fato de renovar a linguagem poética. Assim, defende que “os futuristas são (...) forças da natureza, instrumentos de renovação espiritual, e quem se ri deles, ri-se injustamente de homens que, talvez, sem a consciência perfeita do que fazem, estão abrindo um caminho resplandecente aos poetas eternos de amanhã”²⁴⁵. Em sua opinião, o valor de um livro como o de Guilherme de Almeida seria o produzir um repertório poético que pudesse servir de base para obras futuras, estas vindas da lavra de poetas guiados por valores perenes, do mesmo modo que Ênio, autor dos *Anais*, serviu de ponto de partida para Virgílio, poeta da *Eneida*. Por fim, conclui que, por melhor que fossem *Meu* e outras obras futuristas, era mister que os escritores não se iludissem uma vez que elas são “efêmeras” e “constituem simples curiosidades, que nos interessam a nós, homens da profissão, como afirmações de virtuosismo e como motivos de controvérsia literária”²⁴⁶. A concepção expressa por Julio Dantas de que a poesia deveria desbastar-se do efêmero e visar o eterno é, pode-se dizer, uma ideia bastante disseminada nos meios literários no início do século XX. Ela reaparece, sob roupagem diversa, na pena de outros críticos, como a de Tristão de Athayde, pseudônimo de Alceu Amoroso Lima.

Tristão de Athayde escreve sobre Guilherme de Almeida tendo em vista o movimento modernista brasileiro em conjunto. Em sua coluna em *O Jornal*, o crítico compara, de início, o movimento modernista aos posicionamentos partidários que se consolidaram no bojo da Revolução Francesa, e classifica os poetas brasileiros entre Jacobinos, mais radicais e mais à esquerda, e Girondinos, mais conservadores e mais à direita²⁴⁷. A orientação dos primeiros, na visão de Athayde, é caracterizada pela “intuição” absoluta pelo “instinto demolidor”; pelo “ideal de sarcasmo”; pela “complacência fundamental no prosaísmo”; pelo “radical

²⁴⁵ Ibid. p. 4.

²⁴⁶ Ibid. p. 4.

²⁴⁷ Tristão de Athayde. “Um Girondino do Modernismo – I”. OJ. Rio de Janeiro, ano 7, n. 2013, 13 jul. 1925, p. 4.

pessimismo”; pelo “espírito demoníaco de negação como os suicidas do pau-brasil”²⁴⁸ e também por considerar o ritmo um “estorvo” e produzir uma poesia “amorfa”²⁴⁹. Note-se, ademais, que o crítico aponta como chefe desta escola o poeta Oswald de Andrade, cuja concepção de poesia é, a seu ver, “radical e suicida”. O grupo dos Girondinos, por seu turno, é composto pelo “grupo de poetas que estão entre o que a nossa poesia tem de melhor na nova geração, entre os quais os srs. Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Guilherme de Almeida, etc”. Estes, para Athayde, conservavam suas trajetórias pessoais, mas podem ser agrupados por anuírem ao “novo sem sacrifício total do antigo”; por buscarem a “revolução das formas com a conservação da essência”; por preservarem a “inteligência” em lugar de se entregarem completamente à “intuição”; por possuírem uma “sensibilidade mais sutil, ampla, reticente, que se sente insatisfeita em moldes rígidos, em formas regulares”²⁵⁰ e por objetivarem o “reposicionamento do ritmo em seu valor essencial”²⁵¹. Fica evidente, pelo exposto, que, por um lado, Athayde rechaça a vertente jacobina da poesia modernista, e pelo outro, considera louvável a empreitada girondina, na qual inclui Guilherme de Almeida e outros.

Pode-se deprender que esta divisão operada por Tristão Athayde na “Assembleia Constituinte dos poetas modernistas” se baseia em uma concepção de poesia que deve se orientar para uma “essência” ou “verdade” que é “permanente” e eterna²⁵². Assim, na visão do crítico, deve-se rechaçar, em poesia, tudo aquilo que for demasiadamente circunstancial e, por consequência, “efêmero”. Neste sentido, afirma “Há momentos em que a verdade exige que o poema se abandone, se submeta, se deixe arrastar pela correnteza do transitório. Mas com a condição de voltar ao domínio de si”; “o clássico é a incorporação do romântico, isto é – o permanente é a incorporação do transitório, como a forma é a incorporação do informe”; “não se deleitem [os girondinos] no encanto do efêmero. Procurem a forma estável do sentimento novo. O contorno, o limite, a liberdade que leva à vida”²⁵³. Entrevê-se daí, por exemplo, que o

²⁴⁸ Em artigo anterior, Athayde escreveu sobre Oswald de Andrade: “O que pretendem, portanto, o Sr. Oswald de Andrade e o grupo de seus seguidores, é abolir todo o esforço poético no sentido da lógica, da beleza da construção, e nadar no instintivo, na bobagem, na mediocridade. Exaltar a vulgaridade. Chegar ao puro balbuciamiento infantil. Reproduzir a mentalidade do imbecil, do homem do povo ou do almofadinha dos cafés. Curvar o joelho diante de todos os prosaísmos. Voltar ao bárbaro ou deleitar-se no suburbano”. Cf. Tristão de Athayde. “Literatura Suicida I – Lucidez”. OJ. Rio de Janeiro. Ano 7, n. 2001, 23 jun. 1925, p. 4. Oswald de Andrade respondeu a Athayde em “Tristão de Athayde e a crítica brasileira”. OJ. Rio de Janeiro, n. 2442, ano 8, 24 nov. 1926, p. 4.

²⁴⁹ Tristão de Athayde. “Um Girondino do Modernismo - II”. OJ, ano 7, n. 2.019, Rio de Janeiro, 19 jul. 1925, p. 4

²⁵⁰ Idem. “Um Girondino do Modernismo – I”, op. cit. p. 4.

²⁵¹ Idem. “Um Girondino do Modernismo – II”, op. cit. p. 4.

²⁵² A respeito da orientação crítica de Tristão de Athayde cf. MARTINS, Wilson. “A Crítica Modernista”. In: COUTINHO, Afrânio (Org.) A Literatura no Brasil. Vol. 5 - Era Modernista. 5º Ed. São Paulo: Global, 1999, p. 604 passim.

²⁵³ ATHAYDE, Tristão. “Um Girondino do Modernismo – I”, op. cit. p. 4.

romantismo e a poesia moderna girondina são aberturas da poesia para o devir histórico, mas que podem se reabsorvidos pela “verdade” ao passo que a vertente jacobina da poesia modernista não se dirige para “o domínio de si”, procura somente a “desagregação” das formas, sendo, destarte, passageira, finita e, portanto, suicida. Como adiantado acima, para Athayde, Guilherme de Almeida era um girondino, de modo que, em seu juízo, “a orientação nova do espírito” deste poeta é “louvável como aproximação da verdade”²⁵⁴ e que, das páginas de *Meu*, “subia o perfume de qualquer coisa de fresco e de verdadeiro”²⁵⁵. Note-se, logo, que para o crítico, se não definitivamente lançada na direção correta, *Meu* voltava-se para esta direção.

Tristão de Athayde também avalia *Meu* à luz da produção poética de Guilherme de Almeida. Considerando o *corpus* publicado pelo poeta até então, o crítico afirma que ele não apresenta sinais de fixação, de modo que “parece continuar na mesma instabilidade, na mesma insatisfação, na mesma hesitação, que o faz trocar de métrica, de estética, de escola, quase que a cada novo livro e até na mesma obra”²⁵⁶. Athayde bem pontua que, mesmo entre os poemas de Guilherme de Almeida publicados em 1925, há três tendências diferentes. A primeira, de acordo com o crítico, comporta “poesias que lembram a sua primeira maneira lírica e apaixonada” e, pode-se acrescentar aqui, que a maior parte dos poemas com estas feições foi incluída no livro *Encantamento*. A segunda tendência reúne os “poemas desarticulados, mas presos a uma emoção poética sincera e profunda, como a dos outros girondinos da nova geração literária”, e pode-se imputar que estes se tratam dos poemas que foram enfeixados em *Meu*. Finalmente, uma terceira tendência que seria composta, de acordo com o crítico, por “poemetos citados pelo sr. Oswald de Andrade como peças de resistência do seu Jacobinismo”²⁵⁷. Neste ponto, Athayde parece fazer, entre outras, referência ao poema *Febre Amarela*²⁵⁸, de Guilherme de Almeida, reproduzido por Oswald de Andrade em um artigo sobre a nova poesia paulista publicado em *O Jornal*, justamente o diário no qual Athayde atuava como colunista²⁵⁹.

Embora reconheça esta variação na poesia de Guilherme de Almeida, Tristão de Athayde não considera *Meu* um livro de completa ruptura em relação ao que o poeta vinha explorando. Pelo contrário, em sua visão, ele é uma “consagração e uma acentuação da obliquidade que já vinha seguindo”. Isto porque, nela, há apenas um aprofundamento de uma

²⁵⁴ Ibid. op. cit. p. 4.

²⁵⁵ Idem. “Brasileirismo”. OJ. Rio de Janeiro, ano 8, n. 2205, 21 fev. 1926, p. 4.

²⁵⁶ Ibid. p. 4.

²⁵⁷ Ibid. p. 4.

²⁵⁸ Uma análise de *Febre Amarela* encontra-se em SANTOS, André Felipe Barbosa Silva. Guilherme de Almeida em revistas: a poesia publicada nos periódicos modernistas. Op. cit. p. 117 ss.

²⁵⁹ Oswald de Andrade. “Pau Brasil”. OJ. Rio de Janeiro, ano 7, n. 1.988, 13 jun. 1925, p. 1-2.

série de características formas que já se anunciavam em livros pretéritos do poeta: “Ritmos livres, métrica inexistente, absoluta liberdade de tons e de sons, malabarismos e prosaísmos, onomatopeias frequentes, sucessão quase ininterrupta de imagens, com sacrifício da lógica e do sentimento”²⁶⁰. Pode-se firmar, contudo, que, neste ponto, Athayde é impreciso, pois em livros anteriores Guilherme de Almeida não emprega onomatopeias e a sucessão de imagens.

Para Athayde, o único ponto até então inédito de *Meu* dentro do *corpus* guilhermedealmeidico é a sua “nacionalização”. Após reproduzir “Prelúdio n. 3” como exemplo de poema aclimatado ao Brasil, o crítico afirma que o “espanto perante a terra”, o louvor à sua beleza misturado com leve sarcasmo e, por fim, o esforço de encontrar o sabor e a indolência brasileira é o “espírito do livro”. Em síntese, a seu ver, o poeta intenta “estilizar e poetizar as frutas, as árvores, os pássaros da Terra, tão passíveis de poesia quanto os europeus”²⁶¹. Observa-se, assim, que a concepção de nacionalização de Tristão de Athayde abarca sobretudo, mas não só, a temática como fator de abasileiramento. Com efeito, o crítico de *O Jornal* insiste que a nacionalização na poesia não é a mera substituição de elementos estrangeiros por elementos locais. Argumenta, mesmo, que a pitanga é tão lírica quanto a cereja europeia, mas que também fora preciso tocar o “espírito”²⁶². De fato, Athayde declara-se, em artigo pouco posterior, favorável a este intento dos poetas modernistas, escrevendo “será um dos pontos capitais para o julgamento do movimento modernista, que nos libertou das aranhas simbolistas e colunas parnasianas, esse anseio de abasileiramento”²⁶³. Contudo, o crítico se mostra contrário, por um lado, ao que via como uma tendência dos modernistas de fazer tábua rasa das tentativas pretéritas de nacionalização em literatura e, por outro, ao que enxergava como falta de sinceridade no abasileiramento de certos poetas, notadamente naquele de Oswald de Andrade, a quem chega a comparar a rainha Maria Antonieta quando fantasiada de pastora²⁶⁴.

Tristão de Athayde, entretanto, não deixa de emitir diretamente algumas críticas negativas acerca da obra de Guilherme de Almeida, dentre quais se podem destacar duas. A primeira é sua “cumplicidade com o jacobinismo” e o risco a que se expunha, por isso, de se deixar “lentamente, tacitamente, ambigualmente arrastar a todos os excessos”²⁶⁵. Em suma, pode-se dizer que, aqui, a reprovação crítica concerne à aproximação da poesia de Guilherme

²⁶⁰ Idem. “Um Girondino do Modernismo – I”, op. cit. p. 4.

²⁶¹ Ibid. p. 4.

²⁶² Ibid. p. 4.

²⁶³ Idem. “Queimada ou fogo de Artificio?”. OJ. Rio de Janeiro, ano 7, n. 2.091, 11 out. 1925, p. 4.

²⁶⁴ Ibid. p. 4.

²⁶⁵ Idem. “Um Girondino do Modernismo – I”, op. cit. p. 4.

de Almeida com a Oswald de Andrade e, em última análise, com o efêmero. O segundo juízo negativo de Athayde envolve o conceito por ele definido como “demagogia com a natureza”²⁶⁶. Para o crítico a demagogia *tout court* significa “submissão do artista às forças inferiores ou estranhas a si próprio e a “demagogia com a natureza”, por sua vez, é “uma submissão superficial do artista ao seu meio, ao seu tempo, a sua raça, aos elementos naturalistas da arte enfim” ou, mais precisamente uma “submissão àquilo que julgamos as formas essenciais da natureza, quando não passam de formas efêmeras e parciais”. Para Athayde, o Brasil era, justamente, algo informe, amorfo e passageiro, pois, entre outros fatores, “os rios não têm curso certo, que a terra da Amazônia cai aos pedaços, que o homem não se fixa, que a raça ainda está em toda sorte de mestiçagens”. Assim, o esforço de Guilherme de Almeida e de outros modernistas era vão, posto que “uma vez que não temos forma, fora um absurdo dar forma a nossa arte. Uma vez que ainda somos semi-bárbaros, seja semi-bárbara a nossa arte”²⁶⁷. Em suma, na visão de Athayde, o abasileiramento, a nacionalização da poesia era uma ilusão porque não levava à “essência” alguma já que esta não existia. Nota-se, assim, que a concepção de nacionalização de Athayde oscila entre um esforço louvável e uma atividade vã. Importa, todavia, que em ambos os casos, o crítico parece apreciar, com ressalvas, *Meu*, de Guilherme de Almeida.

Tal como Tristão de Athayde, outro crítico literário comparou *Meu*, de Guilherme, com *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade: José Oiticica. Malgrado partam de fundamentos teóricos diversos, ambos críticos chegam a posicionamentos similares ao contrapor as duas obras modernistas. Em artigo publicado somente de 1926, Oiticica, inicialmente, faz um elogio às obras de Guilherme de Almeida anteriores ao ingresso do poeta na estética modernista, destacando dentre elas o livro *Nós*, de 1917; a seguir, porém, afirma que em suas últimas obras o poeta teria se contaminado pelo “plebeísmo Pau-Brasil”²⁶⁸, ou seja, pela “moléstia” estética disseminada por Oswald de Andrade. Com efeito, esta não foi a primeira vez que Oiticica emitiu este juízo, empregando, mesmo, conceitos e comparações pejorativas semelhantes anteriormente. Em 1925, o crítico comenta “Policromia Brasileira”, poema de Guilherme publicado na revista *Estética*²⁶⁹:

²⁶⁶ Idem. “Um Girondino do Modernismo - II”, op. cit. p. 4.

²⁶⁷ Ibid. p. 4.

²⁶⁸ OITICICA, José. “Verso-Prosa”. CM. Rio de Janeiro, ano XXV, n. 9.509, 23 jan. 1926, p. 4.

²⁶⁹ Guilherme de Almeida. *Polychromia Brasileira*. *Estética*, Ano II, n. 3, jan-mar 1925, s. p.

Policromia brasileira

Sob um céu todo azul (sem ordem nem progresso),
 - Bravo! Lindo verso!
 ao pé de uma palmeira verde (onde não há
 nenhum sabiá), um negro bem negro (que não é do navio negreiro
 nem fugiu a nenhum cativoiro)
 está comendo uma laranja tangerina,
 uma laranja bem laranja, laranja...

Laranja da China!

Laranja da China!

Laranja da China!²⁷⁰

Oiticica escreveu acerca deste poema: “faz dó ver um poeta admirável como Guilherme de Almeida finíssimo e original despencar-se das suas alturas aristocráticas a chafurdar em plebeísmos ignóbeis”²⁷¹. Note-se que o conceito de plebeísmo parece ser central na crítica de Oiticica ao modernismo em geral e aos livros de Guilherme de Almeida em particular. Cabe, assim, investigar melhor seu significado dentro do sistema estético do crítico.

Para Oiticica, a estética, incluindo-se aí a poesia, era “o supremo requinte do espírito, a quintessência da alma, a aristocracia do pensamento”²⁷². Diga-se, ademais, que o crítico compreendia a estética como a guia “do bom gosto” que, a seu ver, fundava-se “em leis psicológicas tão impiedosas como as leis cósmicas” de modo que as desobedecer equiparava-se a “incorrer no anátema dos séculos”²⁷³. O crítico cita, em favor de sua concepção, passagens da obra *L'Art des Vers*, do francês Auguste Dorchain (“Com razão se insurgira [Dorchain] ‘contra a insânia de certas reformas que alguns desejam introduzir em nossa prosódia tradicional e que não tenderiam senão a destruí-la’”²⁷⁴) para concluir, por exemplo, que a

²⁷⁰ “Policromia brasileira”, poema jamais reproduzido em livro por Guilherme de Almeida, foi analisado por André Felipe Barbosa Silva Santos em *Guilherme de Almeida em revistas: a poesia publicada nos periódicos modernistas*. Op. cit. p. 93 ss.

²⁷¹ OITICICA, José. “Poética Modernista”. CM. Rio de Janeiro, ano XXV, n. 9.401, 19 set. 1925, p. 4.

²⁷² Idem. p. 4.

²⁷³ Idem. “Poética Modernista”, op. cit. p. 4.

²⁷⁴ Idem. “Verso-Prosa”, op. cit. p. 4. A citação de Dorchain, traduzida por Oiticica, encontra-se no capítulo terceiro de *L'Art du Vers*, no qual o tratadista francês trata do ritmo poético. Cf. *L'Art du Vers*. 10^a Ed. Paris: Les Annales Politiques et Littéraires, s. d. p. 24.

“prosódia não foi *inventada*, mas *achada*, pouco a pouco, por homens de gênio”²⁷⁵. Oiticica, em outro texto seu, completa seu raciocínio ao afirmar que a métrica deve ser coerente com a prosódia do português de então, que tendia para o que chama de ditonguismo, de modo que, em poesia, seria imprescindível evitar hiatos²⁷⁶. Observa-se, assim, que Oiticica concebia a existência de “leis poéticas” que não eram criadas pelos homens, mas antes descobertas na natureza, uma espécie de juspositivismo poético no qual o ritmo da poesia, resultado da prosódia, é determinado por leis próprias que independem da vontade dos poetas. Assim, para Oiticica, a estética modernista, com sua busca de ritmos novos – contrários, em sua visão, à prosódia -, violava as leis do verso fundadas na natureza. Assim, tem-se que a poesia modernista é fruto de uma antiestética marcada pelo “gosto plebeu [que] estraga tudo”²⁷⁷. Por conseguinte, o plebeísmo modernista, cujo cúmulo, para o crítico, era a poesia *Pau-Brasil*, era também a profanação da “alma”, a falta de “requinte”, o mau-gosto e uma aproximação com, por assim dizer, o circunstancial. Neste sentido, para Oiticica, a nova orientação de Guilherme de Almeida que, por assim dizer, costeava a de Oswald de Andrade, atentava contra a sua concepção de estética justamente por permitir a entrada, na poesia, do elemento “plebeu”, o que equivalia, em suma, a “tisná-la, conspurcá-la, diminui-la, envilecê-la”²⁷⁸.

Partindo de suas concepções estéticas, José Oiticica elenca uma série de características que, a seu ver, são condenáveis em *Meu e Raça*, de Guilherme de Almeida, a começar pela feição gráfica dos livros, que descreve como “berrantemente verdes por fora e por dentro”²⁷⁹. Em *Meu*, também a ortografia escolhida por Guilherme de Almeida - que deixou de empregar letras maiúsculas nos títulos, nomes próprios e, muitas vezes, no início de períodos - foi notada e reprovada por Oiticica, que ironizou: “O próprio nome do autor e do impressor lá vem com minúsculas, cousa muito de ver e de admirar. Suponho que esse progresso há de influir poderosamente na arte brasileira e na mentalidade universal”²⁸⁰. A ironia faz-se presente uma vez mais quando o crítico trata da pontuação utilizada pelo poeta nos poemas de *Meu*: “Não repare o leitor na falta de pontuação. É uma das grandes e profundas renovações do modernismo ou futurismo”²⁸¹. Oiticica desdenha, assim, das escolhas gráficas e ortográficas de Guilherme de Almeida minimizando suas consequências estéticas e seu caráter inovador em relação a

²⁷⁵ OITICICA, José. “Verso-Prosa”, op. cit. p. 4.

²⁷⁶ Idem. “Métrica e poesia”. In: _____. *Roteiros em Fonética Fisiológica, técnica do verso e ditação*. Rio de Janeiro: Edição da Organizações Simão, 1955, p. 227.

²⁷⁷ Idem. “Pau Brasil”. CM. Rio de Janeiro, ano XXV, n. 9.407, 26 set. 1926, p. 4.

²⁷⁸ Idem. “Poética Modernista”, op. cit. p. 4.

²⁷⁹ Idem. “Verso-Prosa”, op. cit. p. 4.

²⁸⁰ Ibid. p. 4.

²⁸¹ Ibid. p. 4.

poesia tradicional. Ademais, mesmo a orientação dada pelo poeta como subtítulo ao livro é alvo da zombaria do crítico: “avisa-nos o autor que é um livro de estampas e assim o veria logo, mesmo sem o aviso, qualquer de nós, medíocres leitores”.

Além da feição gráfica do livro e da ortografia utilizada, José Oiticica condena a orientação nacionalista presente na poesia de Guilherme de Almeida. O crítico não considerava este um elemento novo mas, pelo contrário, antiquado, pois já fora empregado, a seu ver com mais propriedade, por Santa Rita Durão, Rocha Pita, José de Alencar e outros. O nacionalismo, em sua visão, era reprovável como se lê em afirmações como a seguinte: “converter o rancido tema pátria em *fim* estético é uma *limitação* e portanto uma inferioridade”. Subjaz neste juízo a concepção de que o nacionalismo não deve ser perseguido por conduzir o fazer artístico em direção ao circunstancial, desviando-o assim da busca de formas e conteúdos universais.

Por fim, os aspectos de *Meu e Raça* que José Oiticica mais reprovava é a mistura de ritmos e de rimas. O crítico compreendia, de fato, que parte dos ritmos introduzidos na poesia por Guilherme de Almeida advinham da prosa, hibridismo entre formas de expressão que lhe era “intolerável”. Tal hibridismo, aliás, leva Oiticica a conceber a seguinte comparação: “Parece-me ver uma linda mulher meio vestida de homem: jaquetão, camisa com punhos, colarinho, gravata e passador, chapéu de copa e... saias, meias compridas, sapatinhos de salto alto”. Já acerca das rimas utilizadas pelo poeta, o crítico imputou como ilegítima “essa mistura” de “rimas perfeitas a imperfeitas, consonâncias a assonâncias”²⁸². Aliás, sobre as rimas empregadas especificamente em *Meu*, Oiticica ainda escreveu com ironia: “O autor mistura rimas perfeitas com meias rimas e consonâncias longínquas, achando isso, naturalmente, grande novidade e uma revolução na poesia mundial!”²⁸³. Como se nota, Oiticica tinha uma concepção ortodoxa de poesia, que deveria manter-se alheia a quaisquer elementos estranhos, tabu que, se quebrado, levaria a perda da beleza tal com uma mulher trajada de camisa com punhos e saias.

Apesar das críticas negativas, Oiticica destaca pontos de *Meu* que, a seu ver, só poderiam ser concebidos por um poeta de valor. Nesta senda, o crítico reproduz o poema “Prelúdio n. 2” e indaga o que haveria de “belo, original, superior nessa composição”. Conclui então que “todo o seu valor está na imagem, na comparação da palmeira a uma coluna sobre a qual pousa um pavão de cauda aberta e, no fim, aquela suave sugestão de um poeta, invisível, na sombra desenhada no chão quente”. Em sua conclusão, Oiticica afirma que, apesar dos

²⁸² Ibid. p. 4.

²⁸³ Ibid. p. 4.

plebeísmos, “salva-se o livro, repito, com as admiráveis manchas ou estampas aí reunidas”, de modo que:

Nessas estampas, aqui e ali, surge um plebeísmo à pau-brasil, tanto mais irritante quanto vem tisonar uma obra de arte invulgar. Teremos um dia o Guilherme de Almeida puro, ele mesmo, restituído à arte nobre, incontaminada do *profanum vulgus*? Assim o espero; seu grande talento e nativo senso artístico o purificarão desse eczema passageiro²⁸⁴

As considerações feitas por José Oiticica em seu artigo sobre *Meu e Raça*, de Guilherme de Almeida, provocou uma réplica de autor anônimo. Publicada no *Jornal do Brasil*, ela acusa Oiticica de, entre outras coisas, deixar-se tomar pela “melancolia” diante da nova orientação estética de Guilherme de Almeida e de confundir futurismo e modernismo. Oiticica não demora a publicar sua tréplica na qual afirma que pouco lhe importa se “Guilherme de Almeida e outros se digam futuristas ou graçaranhistas ou modernistas ou almachiodinizistas”²⁸⁵. Pelo contrário, escreve que “o que mais importa é saber se realmente *Raça e Meu* se acham dentro do futurismo”. Em sua opinião, nestas obras o poeta é, de fato, futurista e não “graçaranhista”, ou seja, seguidor de Graça Aranha, cujas teorias estéticas sobre “a integração do homem com o universo” e o “dinamismo objetivo” foram expressas no livro *Estética da Vida*. Aliás, para Oiticica, “De Graça Aranha, e do espiche da Academia, é que não tem nada o sr. Guilherme”²⁸⁶.

Entretanto, para Oiticica, mesmo integrando o futurismo, Guilherme de Almeida não é “futurista de todo” como, a seu ver, “nenhum dos mais próximos sequazes de Marinetti”. O crítico compreende que o poeta discrepa do “dogma futurista”, mas não do futurismo porque nem o próprio Marinetti, “nem qualquer dos seus discípulos respeitou o preceito”, mantendo, de alguma forma, o “eu”, o que prova, em última instância, sua patente “insinceridade”²⁸⁷. Como se nota, em linhas gerais, nenhum outro crítico rechaçou tão veementemente *Meu* à época de sua publicação, diferindo assim da tendência geral mesmo entre aqueles que não comungavam da estética modernista, como Julio Dantas, crítico comedido em seu juízo acerta deste livro de Guilherme de Almeida.

²⁸⁴ Ibid. p. 4.

²⁸⁵ Idem. “Cousas Incompreensíveis”. CM. Rio de Janeiro, n. 9.515, ano XXV, 30 jan. 1926, p. 4.

²⁸⁶ Ibid. p. 4.

²⁸⁷ Ibid. p. 4.

Diante deste fato, é possível levantar a hipótese de que José Oiticica seja o crítico ao qual Guilherme de Almeida se referiu em uma entrevista concedida, nos anos de 1940, a Silveira Peixoto. Nesta ocasião, o poeta declarou que a história de *Meu* era “pontilhada de incidentes curiosos”, destacando que:

Houve um crítico de um dos jornais cariocas que, ao falar do livro, pouco após a sua publicação, lamentou, e lamentou sentidamente, que eu tivesse passado de armas e bagagens para o futurismo. Que pena - dizia ele - Guilherme de Almeida escrever uns versos como os que compõem o seu último livro! Que pena esse poeta agora estar influenciado assim pela escola futurista! Passaram-se alguns dias e, num suplemento literário, foram estampadas algumas das poesias de *Meu*. Imagine você a minha surpresa quando, logo na terça-feira imediata, li um artigo enorme, assinado pelo mesmo crítico, dizendo exatamente o oposto: que aqueles versos, sim, eram admiráveis; que, felizmente, eu não fizera senão ligeira incursão pelo futurismo; que, para ventura de todos e felicidade geral, eu voltara atrás...²⁸⁸

Como se lê, há uma série de coincidências entre as opiniões manifestadas nos artigos de Oiticica e os fatos narrados por Guilherme de Almeida: o emprego do conceito de futurismo e não modernismo; a sucessão de textos no primeiro dos quais o crítico lamenta a adesão do poeta ao futurismo baseando-se em poemas publicados em revistas e não em livro; a subsequente condescendência do crítico a certos aspectos de *Meu*. Também há, entretanto, divergências entre o que se pode reconstruir historicamente – a análise dos artigos publicados - e os acontecimentos evocados de memória pelo poeta por ocasião da entrevista. Caso se tome Oiticica como o crítico ao qual o poeta aludiu, deve-se dizer que a memória de Guilherme de Almeida deformou, em parte, os acontecimentos, pois a primeira condenação de Oiticica recai sobre os poemas publicados na revista *Estética*, e não aos poemas de *Meu* propriamente. De todo modo, os artigos de Oiticica, escritos entre o final de 1925 e o início de 1926 encerram, por assim dizer, o primeiro momento da recepção crítica de *Meu*.

É certo que, de 1926 em diante, a memória dos críticos ligados ao nosso Modernismo ainda guardava a impressão causada por *Meu*. Exemplo disto é a facilidade com que se nota a reverberação desta obra nos versos de jovens poetas. Manuel Bandeira, por exemplo, escreveu em carta de março de 1927 remetida a Mário de Andrade: “Tenho visto que está muito generalizado por demais os jogos verbais do Guilherme sobre gostosas vozes negras e

²⁸⁸ ALMEIDA, Guilherme de. *In: PEIXOTO, Silveira. Falam os Escritores*, op. cit. p. 38 passim.

índias”²⁸⁹. Esta observação de Bandeira só pode se referir às poesias de *Meu* e de *Raça*, únicas, no *corpus* do poeta até então a conter ditas vozes. Referência tácita a estas obras também é feita por Guilhermino César, escritor ligado ao grupo da revista *Verde*, de Cataguases, que viu no livro de poemas *Festa Verde, de 1928*, do estreante Caio de Freitas, composições diretamente “influenciadas pelo senhor Guilherme de Almeida”. César cita, por exemplo, o poema “Caixa de Brinquedos”, cujas primeiras estrofes seguem:

- Escuta!

Uma palavra ao menos, aos teus ouvidos,
há de me fazer bem, há de me consolar...

Lá fora, as árvores, longas como teus dedos,
fazem da noite uma caixa de brinquedos
dentro da bola de vidro do luar!...²⁹⁰

Porém, Guilhermino César completa seu raciocínio ponderando que já não havia ninguém, no Brasil, que “não tenha sido influenciado – ao menos em essência – pelo poeta paulista. É principalmente tributo da mocidade”²⁹¹. O mesmo juízo acerca de *Festa Verde* foi exarado pelo crítico Andrade Muricy, integrante do grupo da revista *Festa*, para quem a obra de Caio de Freitas “é uma repetição, e é pena, e muita! Já tínhamos *Meu e Raça*, de Guilherme de Almeida”²⁹². *Meu*, como se pode perceber diante dos exemplos acima, já não é mais analisado, mas indiretamente percebido na obra de outrem. Isto indica que, para os críticos, este livro possuía determinadas características específicas, originais a ponto de serem identificáveis quando replicadas.

A posição que a obra alcança na década seguinte é um pouco diversa. Em 1930, *Meu* volta a ser reiteradamente citado na grande imprensa, mas tão-somente porque incluído na longa lista de livros de Guilherme de Almeida, que então era comemorado por conta de sua eleição, naquele ano, para a cadeira de Amadeu Amaral na Academia Brasileira de Letras. Os articulistas, ao redigirem as notas sobre este acontecimento, enfatizaram, como esperado, as

²⁸⁹ BANDEIRA, Manuel. In: *Correspondência Mario de Andrade & Manuel Bandeira*, op. cit. p. 338.

²⁹⁰ FREITAS, Caio de. *Festa Verde – Poemas*. Rio de Janeiro: Benedicto de Souza, 1928, s. p.

²⁹¹ CÉSAR, Guilhermino. “Arraiada Mineira”. In. *Verde*, ano I, n. 5, Cataguases, jan. 1928, p. 25.

²⁹² MURICY, Andrade. “Festa Verde”. In. *Festa*. Rio de Janeiro, ano I, n. 8, 15 maio 1928, p. 20-21.

obras mais populares do poeta. Assim, Guilherme de Almeida é enaltecido como “o poeta admirável de *Messidor*” ou o poeta de “*Nós*, volume de estreia que marcou época, e até hoje tem contínua procura”²⁹³. Quando da posse do poeta na Academia Brasileira de Letras, em junho daquele ano, alguns jornais reproduziram, em parte ou integralmente, a saudação que Olegário Marianno realizou na cerimônia. Este texto, embora destinado a edulcorar o novo imortal, promove uma revisão equilibrada da obra de Guilherme de Almeida, incluindo *Meu*.

Olegário Marianno, poeta cujo livro mais lembrado é *Últimas Cigarras* (1915), ao longo de sua saudação, declara identificar-se com Guilherme de Almeida, pois ambos se negaram a sacrificar, nas primeiras décadas do século XX, “a beleza da ideia pela tortura da forma”²⁹⁴, de modo que se criou, para os dois, “a lenda de poetas de voo curto e vida efêmera”. Marianno declara mesmo que houve momentos em que “tocados pelo mesmo idealismo” parecia serem ambos “uma só personalidade desdobrada em duas”. O poeta de *Últimas Cigarras* conceitua Guilherme – e por consequência a si próprio – como o poeta do lirismo brasileiro, cuja origem se encontra na “poesia imaginativa do nosso folclore”, nas credices e lendas, e para o qual contribuíram poetas como Cassimiro de Abreu. Acerca das obras modernistas de Guilherme de Almeida, Marianno afirma que mesmo nos poemas “ágeis, flexíveis, elásticos, musicais” encontram-se as mesmas qualidades que já estavam presentes em sua antiga forma de poetar. Pode-se dizer, tendo em vista a crítica de Marianno, que é a partir da eleição de Guilherme para a Academia Brasileira de Letras que se passa a considerar sua obra definitiva. Deste modo, começa-se a buscar as características essências de sua poesia, firmando-se, assim, a ideia de que, sob a roupagem diversa dos versos de Guilherme de Almeida, haveria uma qualidade em comum. Olegário Marianno, como se viu, elegeu o lirismo como traço essencial da obra do poeta sem, contudo, explicar exatamente como esta característica se revela na produção propriamente modernista de Guilherme de Almeida.

A principal diferença apontada por Olegário Marianno entre a obra pretérita de Guilherme de Almeida, marcada por um “*laisser-aller*” formal, e *Meu*, é que neste último livro o poeta se mostra “um artista lapidário que trabalha os diamantes para que saiam de suas mãos cuidadosamente perfeitos”. Com isto, o poeta das *Últimas Cigarras* quer explicitar que este volume foi executado com maior perícia no manejo do verso. Ainda, para exemplificar o caráter

²⁹³ “NA Academia Brasileira de Letras”. OJ. Rio de Janeiro, ano XII, n. 3.557, 19 jun. 1930, p. 3; “GUILHERME de Almeida na Academia de Letras”. CP, São Paulo, n. 23.896, 22 jun. 1930, p. 2; “NO grêmio dos imortais”. *Diário Nacional*. Rio de Janeiro, ano III, n. 913, 21 jun. 1930, p. 5.

²⁹⁴ MARIANNO, Olegário. “Saudação”. OESP. São Paulo, ano LVI, n. 18.579, 22 jun. 1930, p. 6.

de *Meu*, Marianno cita o poema “Alvorada”, e indaga “que pintor impressionista conseguiria realizar, em pinceladas tão breves, um quadro tão perfeito?”²⁹⁵. Algo semelhante escreve sobre *Meu* e *Raça*, livros nos quais encontra “rara opulência de ritmos, onde um colorista admirável conseguiu fixar aspectos de uma realidade tão flagrante que temos, às vezes, a impressão de ver a natureza palpitar fisicamente dentro deles”²⁹⁶. Como se nota, a crítica de Marianno não traz nenhuma luz realmente nova para a interpretação específica de *Meu*, pois destaca características anteriormente já entrevistadas por outros críticos: a agilidade dos poemas, os ritmos novos, a vivacidade das imagens da natureza e a habilidade técnica de Guilherme. Mesmo as comparações utilizadas por Marianno não possuem grande valor pois a sugestão do universo pictórico – a bem dizer gráfico, tomando-se o pictórico com alargamento conceitual - é indicada pelo subtítulo de *Meu*, “Livro de Estampas”. Do mesmo modo, a imagem do poeta como lapidário é antiga, tendo sido usada à exaustão pelos poetas parnasianos a ponto de ser parodiada por Manuel Bandeira no célebre poema “Os Sapos”: “Brada em um assomo/ o sapo tanoeiro:/ A grande arte é como/Lavor de joalheiro”²⁹⁷. De fato, o mérito da crítica de Marianno reside, tão somente na tentativa de análise em conjunto da obra de Guilherme de Almeida.

Nos anos que se seguiram, na esteira de Olegário Marianno, outros críticos também passaram a tomar a obra de Guilherme de Almeida como algo acabado e passível de análise *in toto*. É assim que Sérgio Milliet, que já havia analisado *Meu* em 1925 volta a ele, mas enxergando-o no seio da obra do poeta. Em sua nova análise, incluída em *Terminus Seco e outros Cocktails* (1932), obra que em muitos pontos fornece um balanço do modernismo brasileiro, Milliet afirma, de início, que o livros iniciais de Guilherme não escaparam de todo da “influência nefasta da época que produziu os Olegário Marianno”, mas que já então o poeta de *Meu* se distanciava destes por sua preocupação de sinceridade e construção honesta²⁹⁸, características que estende à totalidade da obra de Guilherme. Além disso, Milliet aponta para uma inflexão que teria ocorrido a partir de 1920 e que faria de Guilherme, em termos cronológicos, o primeiro “poeta nosso”, ou seja, brasileiro, porque, com o *Livro de Horas de Sórora Dolorosa*, sua poesia já teria mostrado uma “sensibilidade quente, mista de sensualismo místico e de intelectualismo brilhante, expressa por imagens sucessivas de audaciosa originalidade”²⁹⁹. Em parte, o crítico repete juízos emitidos por Mário de Andrade em seu artigo

²⁹⁵ Ibid. p. 6.

²⁹⁶ Ibid. p. 6.

²⁹⁷ BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. 20ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 80.

²⁹⁸ MILLIET, Sérgio. “Guilherme de Almeida”. In: Idem. *Terminus Seco e outros Cocktails*. São Paulo: Ferraz, 1932. p. 188.

²⁹⁹ Idem. p. 188.

sobre *Meu* na revista *Estética*, em 1925, quando este escreve sobre o intelectualismo e originalidade do poeta. Entretanto, deve-se notar que as definições de Milliet, aqui, apontam para uma nova característica do abrasileiramento da poesia de Guilherme, a saber, o erotismo, traço recalcado sob a paráfrase de “sensibilidade quente” e “sensualismo místico”. Adiante, ao tratar propriamente de *Meu*, Sérgio Milliet repisa antigas ideias, algumas alheias e outras próprias, como a comparação entre os poemas deste livro com bangalôs. O crítico salienta a seguir outras características desta obra, como o uso reiterado das aliterações e assonâncias; a adaptação do temperamento antigo do poeta ao ambiente brasileiro; a perpetuação de certo preciosismo técnico malgrado sua arte já se mostrar “mais austera e mais ampla”; e a musicalidade e os ritmos novos³⁰⁰.

Adiante, Sérgio Milliet afirma que em *Meu*, Guilherme de Almeida soube, como nenhum outro poeta, tirar das palavras “efeitos visuais e auditivos”, bem como explorar os efeitos sugestivos “de cada letra do alfabeto”³⁰¹. Milliet parece fazer eco, aqui, às doutrinas que postulam a correspondência entre sons, cores, perfumes etc. Estas teorias - cujo exemplo mais célebre é o verso “*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*” do soneto *Correspondences*, de *Les Fleurs du Mal*, de Charles Baudelaire - teve inúmeras variações, inclusive locais, posto que no tratado de versificação de Olavo Bilac e Guimarães Passos pode-se ler, por exemplo, que a letra A “exprime alegria, admiração, carinho, entusiasmo”³⁰². É difícil precisar, ante a multiplicidade de teorias, a qual Milliet se refere, impossibilitando, assim, o confronto de sua afirmação com os poemas de *Meu*³⁰³. Por fim, o crítico afirma que o livro de Guilherme de Almeida “é um verdadeiro fogo de artifício de luzes, de sons e de imagens”³⁰⁴.

A partir de 1930, além de Sérgio Milliet, outro participante da Semana de Arte Moderna de 1922 trata de *Meu* em retrospecto: Manuel Bandeira. Em artigo, o poeta de *Carnaval* - cauteloso e escusando-se, ao contrário de Milliet, de tentar encontrar pontos essenciais a totalidade da poesia de Guilherme de Almeida - analisa este livro destacando duas características principais. Assim, em primeiro lugar, observa que nesta obra o poeta utiliza

³⁰⁰ Sergio Milliet. *Terminus Seco e outros Cocktails*, op. cit. p. 191.

³⁰¹ Ibid. p. 192 passim.

³⁰² BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, s.d. p. 72.

³⁰³ Sobre as muitas teorias da correspondência cf. MONTEIRO, José Lemos. “As cores e as vogais”. *Revista de Letras*, Fortaleza, 8, jan.-jun. 1985, p. 41-65.

³⁰⁴ Sérgio Milliet volta a tratar de Guilherme em outras ocasiões, sem, contudo trazer pontos novos. Cf. MILLIET, Sérgio. *Panorama da Moderna Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde (Serviço de Documentação), 1952.

“duas técnicas, a regular e a livre”, justapondo-as da “maneira mais curiosa”³⁰⁵. Explicando esta colocação, Bandeira, afirma que a pontuação usada pelo poeta confere à primeira o sentido da segunda, de forma que os versos regulares eventualmente empregados por Guilherme de Almeida soam como se estivessem destituídos de valor métrico. Para Manuel Bandeira, portanto, em *Meu*, a pontuação tem uma função nada desprezível porque capaz de conferir a versos de metros regulares um ritmo imprevisto. Para ilustrar a observação do poeta de *Carnaval*, pode-se trazer, aqui, o primeiro verso do poema *Alegria*: “Eu saio todo ao sol da manhã. Corro e salto”. Trata-se de um alexandrino, com acentuação obrigatória na sexta e décima segunda sílabas. Entretanto, o ponto final após a décima sílaba, que impõe ao leitor uma pausa longa, confere ao verso um tom prosaico. A segunda característica destacada por Bandeira é a rima. Em sua opinião, “as toantes dão a satisfação completa de rima consoante; outras vezes é o contrário, a rima fica admiravelmente fundida na trama do ritmo livre”³⁰⁶. Esta última afirmação pode ser exemplificada pelos versos de “Manhã”, no qual os versos terceiro e quarto se fundem: “um topete/ vermelho no quepe”. A observação anterior, sobre a capacidade de Guilherme de Almeida de fazer uma rima toante soar como consoante, pode ser esclarecida mediante a leitura dos versos finais de “Verde”: “E todo o arrabalde/ cheira como o cravo/ verde de Oscar Wilde”.

Em outras oportunidades, Manuel Bandeira também trata da obra de Guilherme de Almeida sem, contudo, aprofundar-se. Em 1930, diz que se pode ou não gostar “da qualidade poética, da sensibilidade e do lirismo de Guilherme de Almeida”, mas que “ninguém lhe pode razoavelmente contestar o título de grande artista, em verdade, o maior artista do verso em língua portuguesa”³⁰⁷. Dezesesseis anos depois, Bandeira torna a referir-se ao poeta como um “habilíssimo artista do verso, que, com mais fundamento ainda do que Bilac, poderia dizer que imita o ourives quando escreve”³⁰⁸. Para melhor entender as afirmações do poeta de *Carnaval*, no entanto, é preciso notar para a distinção que este realizava entre artista e poeta. Em carta a Mário de Andrade da década de 1920, Manuel Bandeira afirmava: “eu continuo a admirar o *tour de force* criador rítmico do Guilherme fazendo ritmo de 11 sílabas com qualquer quantidade de sílabas, como ele fez em *Raça*. Mas reconheço que é arte, e poesia é outra coisa”³⁰⁹. Compreende-se que arte, aqui, é sinônimo de técnica do verso; pode-se depreender,

³⁰⁵ BANDEIRA, Manuel. “Guilherme de Almeida”. In: Idem. *Crônicas da Província do Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, p. 132-3.

³⁰⁶ Ibid. p. 132-3.

³⁰⁷ Idem. *Crônicas Inéditas I 1920-1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 348.

³⁰⁸ Idem. *Apresentação da Poesia Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 173.

³⁰⁹ BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, op. cit. p. 327.

logo, que artista, para Bandeira, é o detentor do domínio técnico, ao passo que poeta seria aquele que melhor transmite um sentimento. É com este sentido de artista, portanto, que se deve ler as afirmações de Manuel Bandeira sobre Guilherme de Almeida: “é o maior artista do verso em língua portuguesa” posto que “brinca com todos os recursos de técnica já conhecidos, inventa a cada passo novas combinações surpreendentes, faz o que quer, faz positivamente o que quer”³¹⁰. Será com esta mesma acepção, embora em tom completamente diverso que, por fim, Manuel Bandeira, em homenagem ao poeta de *Meu*, arrola suas qualidades no poema “Guilherme de Almeida”, meditando que: “Há que ver na longa teoria/ De teus livros, no tom subido/ De tua lírica mensagem/ *Il miglior fabbro*, como és tido: /Ponho a teus pés minha homenagem”³¹¹.

Em 1932, mesmo ano em que Milliet publica *Terminus Seco e outros Cocktails*, uma crítica temporã a *Meu* é publicada por Felix de Carvalho no jornal *Correio da Manhã*. Em seu texto, o crítico faz um extenso elogio a esta obra de Guilherme de Almeida vinculando-o ainda ao Futurismo, embora o entenda, de maneira genérica, como a escola da “síntese plástica”³¹². A seguir, Carvalho lamenta que a crítica local não soube apreciar muitas das qualidades de *Meu*. As qualidades que o crítico encontra nesta obra podem ser sintetizadas em três pontos. O primeiro consiste na capacidade de Guilherme de Almeida de adequar seu temperamento, “fidalgo”, ao ambiente brasileiro, marcado pela “natureza bravia”. Conclui-se que o poeta conseguiu plasmar com sucesso o perfil do ambiente natural e cultural do Brasil, de modo que a obra é “no fundo, é educacional, historiando toda a psique de um povo”. O segundo ponto que se destaca é a nova disposição do sujeito lírico concebido pelo poeta, que se mostra afim da natureza e se encanta com a vida dos menores seres. Carvalho escreve, de fato, que *Meu* “é uma obra de filosofia estética, de belezas compartilhadas entre a alma da natureza e a humana” e que a atenção aos insetos revela uma “a profunda bondade”³¹³. Neste sentido, completa o crítico, *Meu* é “em essência, é anti-decorativo, é pura filosofia panteísta”³¹⁴. Percebe-se, assim, que o crítico retoma o mesmo conceito aplicado anteriormente por outros, como Agripino Grieco, para definir o ponto de vista do sujeito lírico nos poemas de Guilherme de Almeida. Por fim, o terceiro ponto que Feliz de Carvalho explora é a musicalidade de *Meu*. O crítico chega a tratá-lo como “um poema plástico, orquestral, que traz linhas geniais no seu substrato

³¹⁰ Idem. “Guilherme de Almeida”. In: Idem. *Crônicas da Província do Brasil*, op. cit. p. 131.

³¹¹ Idem. *Estrela da Vida Inteira*. 20ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 258-9.

³¹² CARVALHO, Felix. “Guilherme de Almeida”. CM-Suplemento. Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 11.420, 6 mar. 1932, p. 2

³¹³

³¹⁴

rítmico”, como uma obra de “páginas sinfônicas” nas quais “Há síncopes emocionais nas sutilezas das onomatopeias quando a escala das imagens é corrida pelos nossos olhos”³¹⁵. Carvalho entreviu, como se lê, uma forte unidade na obra, tratando-a no singular como uma “poema”. Do mesmo modo, notou que a multiplicidade de “instrumentos” instados pelo poeta em *Meu* aproximavam-no de uma “orquestra”. Ainda, os ritmos utilizados por Guilherme de Almeida, para o crítico, eram os brasileiros, pois falam em “síncopas”, uma das características de muitos ritmos populares brasileiros. Felix de Carvalho, em linhas gerais, não acrescenta elementos inéditos para a compreensão de *Meu*, porém sua intuição de que a musicalidade da obra a aproxima de um “poema plástico, orquestral” é nova e decisiva, como se verá adiante.

Balanco crítico

Na primeira parte deste capítulo, “Guilherme de Almeida, o poeta mais querido”, viu-se que, a partir de 1917, com a publicação de *Nós*, Guilherme de Almeida tornou-se um poeta dileto do público não apenas feminino, mas também masculino. Sua poesia adequava-se então, como notou Bastide, ao gosto das classes médias urbanas, alcançando, acrescente-se, também público mais humilde, como jovens operárias. Presença constante em jornais e revistas ilustradas, seus livros obtinham grande sucesso por motivos literários, mas também extraliterários, como o seu belo acabamento gráfico. Porém, em 1925, ao publicar *Meu* e *Raça* - obras na quais o poeta, segundo Antonio Candido e Aderaldo Castello, alcança o ponto extremo quanto à fatura e ao sentimento nacional³¹⁶ - o poeta viu-se diante de um fracasso de vendas. Guilherme de Almeida atribuiu o insucesso das obras, como se viu, não a fatura formalmente ousada dos poemas, mas à forma gráfica do livro, que foi descrita por Oiticica como berrantemente verde “por fora e por dentro”.

O fracasso de vendas foi compensado, de certo modo, pelo sucesso de crítica. Na segunda parte do capítulo, “Poeta malabarista escafandrista prestidigitador”, analisou-se a fortuna crítica amealhada por *Meu* entre 1925 e 1932, aproximadamente, a qual se denominou “primeira onda”. A leitura detida desta críticas revelou que, em primeiro lugar, mesmo autores afins da poesia modernista sofreram grande impacto ante sua publicação, e se viram instados a fazer reflexões estéticas a fim compreender as propostas novas que Guilherme de Almeida trazia em

³¹⁵ CARVALHO, Felix. “Guilherme de Almeida”. CM-Suplemento. Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 11.420, 6 mar. 1932, p. 2.

³¹⁶ CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura Brasileira – Modernismo*. 7ª Ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Difel, 1979, p. 55.

Meu. Mário de Andrade, por exemplo, que já vinha escrevendo sobre poética (“Prefácio Interessantíssimo”, *A escrava que não era Isaura* entre outros), desenvolveu novos conceitos para analisar a obra em questão, como o de “beleza subjetiva”. Algo similar ocorre com Cândido Motta Filho – que em seu raciocínio comete, por vezes, algumas contradições - e, sobretudo, com Cassiano Ricardo, que passa a escrever, depois de confrontado com *Meu*, artigos nos quais avultam as reflexões sobre a natureza da poesia. Outros críticos e poetas mais jovens mostraram que leram com atenção a obra de Guilherme de Almeida, como Emilio Moura, Augusto Meyer e Joaquim Inojosa, elogiando, via de regra, a orientação nacionalista da obra.

Em segundo lugar, fica claro que mesmo críticos avessos à estética modernista, por vezes dita futurista, não puderam deixar de tecer elogios a certos aspectos de *Meu*. Assim fizeram Luis Carlos Jr, Julio Dantas e José Oiticica. Mesmo este último, talvez o mais conservador de todos os críticos que escreveram sobre *Meu*, assevera que esta obra se “salva” apesar de maculada pelo “plebeísmo”. Isto se deve, talvez, ao comprometimento de Guilherme de Almeida em renovar, e não abolir certos elementos da poesia. Em terceiro lugar, percebe-se que, via de regra, os aspectos mais comentados acerca de *Meu* foram o uso de novas imagens, sua musicalidade eivada de ritmos brasileiros e a predisposição “panteísta” do sujeito lírico apreensível em muitos poemas de *Meu*.

A análise da recepção crítica de *Meu* mostra, assim, o que, nesta obra, mais impactou o público especializado na época de sua publicação e permite captar nuances que hoje, decorrido um século de sua publicação, são dificilmente apreensíveis. De fato, como lembra Telê Ancona Lopez, a pesquisa sistemática da documentação produzida acerca das obras modernistas possibilita interpretações livres de apriorismos e projeções³¹⁷. Neste sentido, a leitura destes documentos enseja a percepção e sua importância para a compreensão não só da obra de Guilherme de Almeida, mas para a investigação do projeto modernista como um todo.

³¹⁷ LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*, op. cit. p. 11.

Capítulo 2 – Estampas musicais

João Alexandre Barbosa, no ensaio *As ilusões da Modernidade*, procurou cobrir um largo espectro das relações entre a Modernidade e a poesia. Sob o conceito de início, o crítico definiu a maneira específica com que os poetas modernos manipularam a linguagem, repensando, ao iniciar cada poema, “sua viabilidade através da armação de novos enigmas”³¹⁸. A solução para estes enigmas criados pelo poeta cabe então aos leitores, que devem procurá-la ora na personalidade do poeta ora na saturação dos usos da linguagem. Consequência desta relação é, por um lado, a consciência de que o poeta deixa aflorar sua personalidade no poema e, pelo outro, a ideia de que o poema comporta uma “qualidade histórica” expressa a cada verso, imagem, ritmo ou anotação semântica. Barbosa mostra ainda que a citada historicidade da lírica moderna, por seu turno, desdobra-se em duas vias, uma primeira, com abertura do poema para o circunstancial, e uma segunda, que se revela na relação intertextual do poema com outras obras³¹⁹. A maneira como o circunstancial é transformado pelo poeta em matéria poética, neste trabalho, conceitua-se como *perspectiva*, que na definição de Alfredo Bosi é o modo como o autor transporta, para o seio da obra, a trama da cultura na qual se insere, o prisma pelo qual apreende a experiência social³²⁰. Por sua vez, tomamos o conceito de intertextualidade assinalado por Barbosa como cambiável com o de alusão³²¹.

Os textos acima referidos, ao lado de outros, servirão de apoio crítico para a presente análise de *Meu*, de Guilherme de Almeida. Em um primeiro momento, a partir de uma leitura panorâmica da produção lírica do poeta, anterior à publicação de *Meu* (1925), busca-se investigar se, nesta obra, há continuidades e/ou rupturas em relação ao fazer poético pretérito de Guilherme de Almeida. Em um segundo momento, pretende-se a leitura de quatro poemas de *Meu*, “Tarde”, “Humorismo”, “2 – Cateretê” e “Pianola”, procurando chamar a atenção para os possíveis usos da “saturação da linguagem” e, em relação à perspectiva, como esta foi integrada aos poemas.

³¹⁸ BARBOSA, João Alexandre. *As Ilusões da Modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 14-15.

³¹⁹ *Ibid.* p. 14-15.

³²⁰ BOSI, Alfredo. “A interpretação da obra literária”. In: ___. *Céu Inferno: Ensaios de crítica literária e ideológica*. 2ª Ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 468.

³²¹ Paulo Sérgio de Vasconcellos, trata como afins os conceitos de intertextualidade e alusão. Cf. VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. Reflexões sobre a noção de “arte alusiva” e de intertextualidade no estudo da poesia latina”. *Clássica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos*. Vol. 20, n. 2, 2007, p. 239-260.

Meu, um livro paródico?

Em 1917, Guilherme de Almeida publicou seu primeiro volume de versos, *Nós*. Trata-se de uma obra composta por 33 sonetos decassílabos que, de acordo com o próprio autor, “se encadeavam e formavam, assim, uma história amorosa”³²². Esta última característica da obra não passou despercebida pelos leitores da época, que se referem a ela como um poemeto³²³ ou mesmo um “límpido poema”³²⁴. Como se nota, parece não ter havido dificuldade de apreensão da proposta de encadeamento entre os poemas do livro, que, diga-se, alcançou grande sucesso de público³²⁵.

No início de 1919, ou seja, menos de dois anos depois da publicação de *Nós*, Guilherme de Almeida dá a lume *A Dança das Horas*, livro que, trazendo ilustrações a cores de Emiliano Di Cavalcanti, obtém sucesso de público parelho ao anterior, esgotando-se em pouco tempo³²⁶. À época de sua publicação, uma crítica anônima veiculada na revista *A Vida Moderna* pontua que “Só [de Antonio Nobre] era uma história de Amor em sonetos. *A Dança das Horas* é uma coletânea de várias poesias diferentes, todas, não obstante, formando um poema de uma admirável unidade”³²⁷. Nota-se nesta observação o elogio à capacidade do poeta de explorar formas poéticas diversas daquela do soneto, mas que, ainda assim, os poemas compunham um único grande “poema”. Não se explora, porém, a sugestão do título da obra, que alude ao balé *Danza delle ore*, integrante da ópera *La Gioconda*, do compositor Amilcare Ponchielli. Segundo uma crônica paulistana datada de 1915, esta era uma das danças clássicas mais conhecidas e que, em geral, costumava ser executada por 28 bailarinas, “uma quadrilha de oito representando a manhã, outra de oito representando a tarde e outra de oito mais representando a noite. Além disso três primeiras bailarinas e uma bailarina estrela da arte”³²⁸. Cabe explicitar que *A Dança das Horas* de Guilherme de Almeida se organiza em três partes, um poema programático, “A Dança das Horas”; um tratado amoroso composto por cinco poemas numerados e intitulado, à maneira de Ovídio, “*Ars Amandi*”, e, por fim, uma terceira parte,

³²² PEIXOTO, Silveira. *Falam os Escritores*, op. cit. p. 38 passim.

³²³ NOITE, José da. “Guilherme de Almeida”. OP. São Paulo, ano VI, n. 239, 22 jun. 1917, s. p.

³²⁴ ANDRADE, Oswald de. “Lanterna Mágica”. OP. São Paulo, ano VI, n. 239, 22 jun. 1917, s. p.

³²⁵ Cf. Capítulo 1 - “Fortuna Crítica de *Meu*”.

³²⁶ Em *Messidor*, livro que Guilherme de Almeida publica no final de 1919, as edições de suas obras anteriores são dadas como esgotadas. *Messidor*, aliás, compõe-se da reunião de *Nós*, *A Dança das Horas* e de uma obra inédita, *Suave Colheita*. Cf. ALMEIDA, Guilherme de. *Messidor*, São Paulo: Casa Editora O Livro, 1919. Ainda em 1919, o compositor Carlos Pagliuchi, tendo por inspiração o “livro do aplaudido poeta paulista”, fez imprimir a partitura de *Dança das Horas*. Cf. “REGISTRO de Arte ‘Dança das Horas’”. CP, São Paulo, n. 20.158, 17 ago. 1919, p. 4.

³²⁷ “A Dança das Horas, poema de Guilherme de Almeida.” AVM, ano XV, n. 353, São Paulo, 26 fev. 1919. s. p.

³²⁸ APOLLO. “Theatros e Salões”. CP. São Paulo, n. 18.731, 7 set. 1915, p. 3.

composta de 17 poemas encadeados – iniciando-se com o poema “Exaltação dos Sentidos” e encerrando-se com “A ilusão dos Sentidos” - na qual se canta um malfadado romance entre o eu lírico e sua amada, chamada “flor do asfalto”. Assim, referência ao balé de Ponchielli em *A Dança das Horas* é, de certo modo, uma metáfora para os gestos e movimentos artisticamente concebidos e premeditados dos amantes treinados na arte de amar.

Ao lado desta sugestão, o poeta acrescenta à temática do livro aspectos urbanos tidos, à época, 1919, como inéditos na poesia brasileira. Na já citada nota de *A Vida Moderna* lê-se que com esta obra “inaugura um gênero de poesia entre nós – a poesia *citadina*”³²⁹. Pouco depois, aprofundando esta questão, Mário de Andrade escreveu que Guilherme de Almeida não cantava a cidade em geral, mas a “boa cidade de São Paulo”, posto que nesta obra “A nossa vida desigual, cosmopolita, heterogênea espalha-se admiravelmente nos seus versos”³³⁰. Mário de Andrade acrescenta ainda que nesta obra “os longos alexandrinos se entrelaçam com versos curtos e incisivos, onde as frases se desenrolam macias como as pelicas de inverno, silenciosas como as nossas [paulistanas] neblinas matinais”³³¹. Por sua vez, Oswald de Andrade, em 1921, escreve que nos versos do poema “Flor do Asfalto” (“Flor do asfalto, encantada flor de seda,/ sugestão de um crepúsculo de outono”), de *A Dança das Horas*, está “o início flutuante da poesia paulista”³³². Os versos de Guilherme de Almeida citados por Oswald de Andrade, de fato, trazem uma imagem que cabe explorar.

Flor do asfalto é o epíteto com o qual o sujeito lírico dos poemas de *A Dança das Horas* designa sua amada. A “flor”, pisada metáfora para a mulher amada, não é neste caso a flor natural, mas feita “de seda”, tecido de luxo, mercadoria importada no Brasil. O lugar onde ela brota é, sugestivamente, o asfalto, um material novo na pavimentação urbana que melhorava o uso dos automóveis, bem de luxo que começa a chegar ao Brasil. Neste sentido, a metáfora antiga é reaproveitada com acréscimos de significação, e passa a traduzir a ideia de uma “encantadora” jovem “moderna”, cúmulo da civilização³³³, capaz de gozar dos refugos do capitalismo internacional em uma São Paulo “nova rica”.

³²⁹ “A Dança das Horas, poema de Guilherme de Almeida”, AVM, op. cit. s. p.

³³⁰ ANDRADE, Mário Moraes de. “A Dança das Horas”, op. cit. s. p.

³³¹ Idem. s. p.

³³² ANDRADE, Oswald de. “O meu poeta futurista”. In: Idem. *Oswald de Andrade. Arte do Centenário e outros escritos*. (Org.) Gênese de Andrade. São Paulo: Editora Unesp, 2022, p. 91.

³³³ Tamis Parron observa que, em *A Dança das Horas*, a mulher “se torna a chave de inteligência da cidade”. Cf. PARRON, Tamis. “O poder da metáfora no jovem Guilherme de Almeida”. In: *Revista re-produção*. Csa Guilherme de Almeida, 2014. Disponível in. <https://www.casaguilhermedealmeida.org.br/revista-reproducao/ver-noticia.php?id=51>

Outro enlace amoroso em meio às inovações urbanísticas também se encontra na perspectiva dos poemas de outra obra de Guilherme de Almeida, *Era uma vez...*, de 1921. Nesta obra consta, aliás, toda sorte de inventos encontráveis em uma metrópole moderna: ascensores, telefones, automóveis, táxis, lâmpadas elétricas etc. *Era uma Vez...*, diga-se, repete a exata estrutura de *Nós*: os 33 poemas articulam-se de modo a formar uma malograda história de amor. Porém, desta vez, os poemas são vazados em formas livres e a própria forma de amar é diversa. O confronto entre um excerto do soneto “XI” de *Nós* e do poema “Telefone”, o décimo segundo poema de *Era uma Vez...*, basta para se ter uma ideia das semelhanças e diferenças entre ambas as obras:

VI

“Minha amiga, não sei se me acostume
à distância cruel que nos aparta.
Como é triste isto aqui! Que este queixume
Contigo todo o meu pesar reparta!

Que saudade! Teus olhos, teu perfume,
Teu riso, tua cabeleira farta...”
- É todo um coração que se resume
Na ingenuidade da primeira carta.

Telefone

Pronto! Sou eu...

Bom dia!

Eu vou bem, e você?

Leu os versos? Que tal?

Indiscretos, por que?

Os outros vão saber? Mas é isso justamente
que eu quero...

Por que não? Quero que toda gente
tenha inveja de mim.

Mas se faço questão
de que saibam de tudo!

É claro: indiscrição
em amor quer dizer vaidade...

Eu não seria
capaz?

Diante de todos, sim!

Que eu não diria?

Aposto, quer que diga?

Hein?

Com muito prazer...

Ouçã!

Há gente aqui perto; eu não posso dizer...

Ambos os poemas mimetizam a forma privada de comunicação utilizada pelos namorados para trocar votos de amor. No primeiro, soneto decassílabo, forma canônica da tradição poética, replica-se a carta, inclusive com a reprodução em verso de um trecho de missiva, portanto, de feição prosaica, que é marcado pelas aspas. O segundo poema, por sua vez, busca reproduzir a fala do namorado ao telefone, uma vez que no diálogo encetado por meio do aparelho o ouvinte-leitor só apreende uma fala. Assim, em ambas as composições, só há a voz do sujeito lírico masculino, sendo necessário pressupor a resposta da amada.

No “Soneto VI”, nota-se a inserção do prosaico por citação de um fragmento extraído de uma carta, forma de comunicação escrita antiquíssima. Por esse intermédio, o tema expresso com base em recursos rítmicos monótonos, é semanticamente explorado pelo emprego de lugares-comuns, com apelo à subjetividade, traduzindo sentimentos como a tristeza decorrente da distância, a saudade e a enumeração das qualidades da amada. Há, mesmo, um tom arcaizante

proposital, apreensível na forma pela qual a amada é chamada, “minha amiga”, o que de longe remete a uma forma típica do cancionero medieval (cantigas de amor e cantigas de amigo), conotando, assim, a ideia de servidão amorosa do cavaleiro para com a dama.

No segundo poema, “Telefone” - cujo título faz referência a um invento então moderníssimo -, fica em relevo o diálogo entrecortado do telefonema com suas fórmulas típicas: “Pronto! sou eu/ Bom dia.../ Eu vou bem, e você?”. Nos diálogos que Guilherme de Almeida procurou emular neste poema, o linguista Roman Jakobson apontou a predominância da “função fática” da linguagem, ou seja, aquela na qual o propósito principal é apenas prolongar a comunicação³³⁴. Contudo, é preciso afirmar que, em “Telefone”, o poeta arranjou as fórmulas ordinariamente utilizadas na comunicação de modo a pôr em relevo a mensagem, ou seja, insistiu sobre a “função poética” da linguagem. De fato, Cesar Veneziani bem notou que, sob a aparência prosaica, banal e formular, os versos do poema, se reordenados, tendem a se tornar dodecassílabos³³⁵: “pron to! sou eu... bom DI a!eu vou bem, e vo CÊ/ leu os ver sos? que TAL? In dis cre tos, por QUE?”. Os cinco primeiros versos, assim rearranjados, tornam-se, como outros no poema, alexandrinos perfeitos.

Mário de Andrade, aliás, já chamara a atenção, em 1925, para a “técnica pasmosa” com que Guilherme de Almeida faz a métrica passar despercebida porque integrada “nas intensidades rítmicas mais fortes da fraseologia”³³⁶. Cabe acrescentar, entretanto, que em “Telefone” a disposição entrecortada dos versos não é gratuita ou realizada apenas para encobrir a métrica canônica; ela serve, antes, para incorporar ao poema, por meio dos espaços em branco da página, os silêncios correspondentes às respostas da namorada, inapreensíveis para o leitor.

Note-se que Guilherme de Almeida, já então, utilizava o espaço gráfico da página como recurso em sua poesia. O poeta colocava-se, assim, na esteira de experiências realizadas pelas vanguardas europeias, como aquela empreendida por Guillaume Apollinaire em sua obra *Caligramas*, de 1918³³⁷. Em contrapartida, pode-se apontar que “Telefone” estava em consonância com obras do cancionero popular, como o depois célebre samba “Pelo Telefone”, do compositor carioca Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos), registrada em 1916 e que

³³⁴ JAKOBSON, Roman. “Linguística e poética”. In: ___. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, p. 126 ss.

³³⁵ VENEZIANI, César. “A forma na poesia pré-modernista de Guilherme de Almeida” In: re-produção, Casa Guilherme de Almeida, 2014. Disponível In. <https://www.casaguilhermedealmeida.org.br/revista-reproducao/ver-noticia.php?id=48> Acesso 05 nov. 2023, 14h35min.

³³⁶ ANDRADE, Mário de. “*Guilherme de Almeida – Meu*”, op. cit. p. 302.

³³⁷ APOLLINAIRE, Guillaume. *Caligramas*. Trad. Álvares Faleiros. 2ª Ed. Cotia: Ateliê Editorial; Brasília: Editora UnB, 2019.

alcançou grande sucesso a partir de 1917³³⁸. Na letras deste samba encontra-se a seguinte estrofe “Se quem tira o amor dos outros/ Por Deus fosse castigado/ O mundo estava vazio/ E o inferno habitado”./ O amor não é a temática principal de “Pelo Telefone”, mas, como se nota, o caráter efêmero de certos enlaces amorosos é tratado de maneira diversa.

No poema, o próprio amor é, por assim dizer, modernizado, considerando *perspectiva e tom*. Perspectiva, cabe lembrar, é o modo como o autor transporta, para o seio da obra, a trama da cultura na qual se insere, o prisma pelo qual apreende a experiência social³³⁹. Neste sentido, pode-se dizer que Guilherme de Almeida, enredado na trama histórica, captou uma nova forma de enlace amoroso cujo caráter já não é mais o de uma relação séria e grave, mas superficial e efêmera, a que se chamava então *flirt*, palavra depois aportuguesa em “flerte”. O *tom*, por seu turno, conceito também circunscrito por Alfredo Bosi, designa “as modalidades afetivas da expressão”³⁴⁰, que, no caso em questão, podemos apontar como irônica. Note-se que é justamente irônico o comportamento do sujeito lírico no poema “Telefone”: enamorado, diz a “amada” que deseja que todos saibam de seu enlace mas, quando incitado a expor-se, adota postura oposta, recusando-se a alvissurar seu amor na frete dos outros. Esta modernização sentimental tanto quanto estética de *Era uma Vez...* foi notada por alguns críticos no início da década de 1920. João Ribeiro escreveu que, neste livro, o poeta dá vasão a sua “alma lírica, moderna, novíssima” com “expressões inéditas que deleitam e enaltecem o coração”³⁴¹. De outra parte, Menotti del Picchia, sob o pseudônimo Hélios, descreveu este livro como um “poema de amor mundano e galante” no qual “há dor sorridente, há ironias mascaradas de galanteios, há alegrias disfarçadas de arrufos”³⁴². E, por seu turno, Oswald de Andrade afirma que, em *Era uma Vez...*, a técnica de Guilherme alcançou uma “perfeita maravilha de fatura” pois as “frases desse encantador evangelho da cidade, são acordes iguais de uma grande música ordenada e simples”³⁴³. Os dois últimos críticos, aliás, parecem ter notado o encadeamento dos poemas de *Era uma Vez...* pois referem-se a seu conteúdo no singular: “poema” e “evangelho”³⁴⁴.

³³⁸ SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*, op. cit. p. 119 ss.

³³⁹ BOSI, Alfredo. “A interpretação da obra literária”, op. cit. p. 279-280.

³⁴⁰ *Ibid.* p. 280.

³⁴¹ RIBEIRO, João. *Crítica – Os Modernos* (Org.) Mucio Leão. Vol. IX. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1952, p. 123.

³⁴² HÉLIOS [Menotti del Picchia]. “Era uma vez...”. CP. São Paulo, n. 20.827, 26 jun. 1921, p. 3.

³⁴³ ANDRADE, Oswald de. “Era uma Vez... versos de Guilherme de Almeida”. JC. São Paulo, ano VI, n. 204, 30 maio 1922, p. 3.

³⁴⁴ A *editio princeps* de *Era uma Vez...*, de 1922, teve sua capa desenhada pelo pintor e ilustrador suíço radicado no Brasil, John Graz, e, além do título, traz a anotação “versos de Guilherme de Almeida”; por sua vez, na capa

Pode-se afirmar, a partir de uma leitura de *Nós*, de *A Dança das Horas* e de *Era uma Vez...*, que nestes três livros, ao realizar o encadeamento de seus poemas, Guilherme de Almeida parodia a forma romanesca. No primeiro livro, de 1917, a paródia é empregada em sua acepção primeira, etimológica, de “canto paralelo”, como lembra Haroldo de Campos³⁴⁵ em estudo introdutório a *Trechos Escolhidos*, de Oswald de Andrade. Isto porque, neste caso, ela recupera alguns lugares-comuns do romance romântico, notadamente a história de amor que malogra ante as imposições da sociedade. Esta temática, repetida *ad nauseam* durante o século XIX, foi consagrada pelos autores do primeiro Romantismo em obras como *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe, de 1774, e mesmo em *Paulo e Virgínia*, de Bernardin de Saint-Pierre, de 1788, obra que, segundo Antonio Candido, repercutiu sobre quase todos os idílios do romantismo brasileiro³⁴⁶.

Na segunda obra, a paródia já aparece associada à certa ironia no tratamento, bastante livre, do modelo ovidiano. Já no terceiro livro, de 1921, a paródia ocorre de maneira diversa: em *Era uma Vez...*, Guilherme de Almeida retoma o tema e a estrutura exata que empregara em *Nós*, mas o faz de maneira a tornar risíveis os valores e a forma literária que empregara anteriormente e, por conseguinte, toda a tradição que mobilizara para conceber aquele livro. Esta modalidade de paródia aproxima-se, mas não se confunde, com a que Haroldo de Campos chamou, em referência a obra de Oswald de Andrade, de paródia por “imitação burlesca”³⁴⁷. No nível estilístico, em *Era Uma Vez...* a paródia não é feita nem pela imitação do linguajar do modelo nem pelo emprego da comicidade popular, na qual abundam o farsesco, o sexual, o coprológico, o carnavalesco, a caçoada etc.³⁴⁸. Adversamente, Guilherme de Almeida ambiciona provocar o riso, mas não procura expor o objeto de derrisão ao ridículo. O poeta, antes, aponta para o caráter meramente convencional dos valores e das formas literárias, mas não procura subvertê-los. Pode-se dizer que a paródia ocorre, antes, pelo uso de um tom irônico com conotação humorística.

da segunda edição, publicada em 1927 pela Companhia Editora Nacional, lê-se “Era uma Vez... Poema de Guilherme de Almeida”, encimado pela anotação “Os mais belos poemas de amor”.

³⁴⁵ CAMPOS, Haroldo de. “Estudo Crítico”. In: ANDRADE, Oswald de. *Trechos Escolhidos*. (Org.) Haroldo de Campos. Rio de Janeiro: Agir Editorial, 1967, p. 15-16.

³⁴⁶ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. 15ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014, p. 220.

³⁴⁷ CAMPOS, Haroldo de. “Estudo Crítico”, op. cit. p. 16.

³⁴⁸ SCHNAIDERMAN, Boris. “Paródia e ‘Mundo do Riso’”. *Literatura e Sociedade*. Ed. Especial. São Paulo, n. 26, p. 143-149, 2018, p. 144.

A respeito do tom humorístico entre os modernista, é possível destacar, por exemplo, que Ronald de Carvalho fala do “riso claro dos modernos”³⁴⁹. Já Antonio Couto de Barros, em 1922, em artigo publicado em *Klaxon*, elogia o *humour*, empregando a palavra em inglês, e aponta que esta não se confunde com a disposição “antipática e acerba que resulta na sátira e no epigrama”³⁵⁰. Pelo contrário, esta concepção humorística, segundo Couto de Barros, caracteriza-se pelo fato de ser um “trabalho intelectual”, uma descoberta que se dá a partir uma análise arguta e constante do que “há de falso, de artificial, de impostura, de inadaptação, nas atitudes mais sublimes e nos gestos aparentemente mais sérios”³⁵¹. Esta descoberta, porém, não causa ao observador revolta, mas sim um “sentimento de profunda simpatia ou piedade”³⁵². Couto de Barros aponta mesmo quais procedimentos literários exprimem esta concepção, como “o contraste, o imprevisto e tantos outros processos”. Também Mário de Andrade, ao tratar de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, explica o sentido do humor deste: “inalterável bom humor. Sim senhores! Porque a sátira assim não rebaixa o satírico. Não se trata nem de inveja nem de ódio. Muito menos de desprezo. Caçoada de companheiro. Sem irritação”³⁵³. Os modernistas, assim, encaram o humor em uma acepção ampla, que também inclui a sátira. Com efeito, Camilo, em *Risos entre pares: poesia e humor românticos*, nota que os modernistas deslocaram da margem para o centro as formas de comicidade³⁵⁴. Guilherme de Almeida, a exemplo dos companheiros modernistas, partilha desta mesma orientação, e a pratica tanto em prosa³⁵⁵ como em verso.

Em *Era uma vez...*, por exemplo, o humor é dado já no próprio título da obra, pois a expressão “era uma vez”, como se sabe, é fórmula fixa muito utilizada no início de muitos contos de fadas, sugerindo assim a natureza de brincadeira e divertimento pueril. Ademais, à época de sua publicação, alguns contos infantis como “A Gata Borralheira”, “Branca como a Neve” e “Bela Adormecida”, já haviam adquirido, a despeito de sua origem³⁵⁶, enredos quase

³⁴⁹ CARVALHO, Ronald. “O claro riso dos Modernos”. *Revista do Brasil*, ano VIII, vol. XXV, n. 99, mar. 1924, s. p.

³⁵⁰ BARROS, Antonio Carlos Couto de. “Notas sobre o ‘Humour’”. *Klaxon: Mensário de Arte Moderna*. São Paulo, 1922, n. 2, p. 10-12.

³⁵¹ *Ibid.* p. 10-12.

³⁵² *Ibid.* p. 11.

³⁵³ ANDRADE, Mário de Andrade. “Oswaldo de Andrade”. In: *Correspondência Mário de Andrade & Oswald de Andrade* (Org.) Gênese de Andrade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2023, p. 192.

³⁵⁴ CAMILO, Vagner. *Risos entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 1997, p. 216.

³⁵⁵ Cf. Capítulo 3 – Estampas gráficas.

³⁵⁶ Para a origem dos contos de fada cf. PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

romancescos³⁵⁷, com princesas e príncipes que vivem um amor eterno, sendo por isso parodiados na obra de Guilherme de Almeida, na qual o enlace amoroso é fugaz. Em resumo, cabe pontuar que em *Era uma Vez...* Guilherme estabelece uma relação intertextual de cunho paródico com sua obra pretérita, *Nós*, conotando, destarte, uma paródia em relação à tradição romanesca e lírica que este livro emulava.

Deve-se acrescentar, de fato, que o romance não foi nem o primeiro nem o único gênero parodiado por Guilherme de Almeida por “imitação irônica”. Em 1920, o poeta dá a lume o *Livro de Horas de Sóror Dolorosa, aquela que morreu de amor* em cuja capa se informa: “poema de Guilherme de Almeida”. Nesta obra o poeta reproduz, de maneira bastante livre, a forma de um Livro de Horas, “gênero” sem forma fixa rigorosa que surge no final da Idade Média com o intuito de orientar as preces dos laicos - em contraposição ao breviário dos clérigos - nos quais podem-se encontrar, por vezes, um calendário anual da Igreja com dias de Santos, hinos, salmos e orações de toda sorte. Define-o, entretanto, a presença dos ciclos de orações diárias que devem ser recitados em cada uma das oito horas santas: matinas, laudes, prima, terça, nona, sexta, vésperas e completas³⁵⁸. No *Livro de Horas de Sóror Dolorosa*, Guilherme de Almeida empresta quatro das oito horas para intitular as três grandes partes nas quais divide a obra: “Matinas & Laudes”, “Vésperas” e “Completas”. Pode-se dizer assim - acompanhando constatação de Giovanna Chadid³⁵⁹ - que a estrutura escolhida pelo poeta alude, de modo geral, aos três períodos com que, costumeiramente, divide-se o dia: matutino, vespertino e noturno.

Note-se ainda que, nesta obra, os poemas não se encadeiam de modo a formar uma “narrativa” precisa, como ocorre com *Nós* e *Era uma Vez...*, de modo que a anotação de que se trata de um “poema” parece remeter, por um lado, à unidade do livro enquanto *Livro de Horas* e, por outro lado, a uma pretensão alegórica, pois o poeta diria, mais tarde, que, nela procurou “representar a alma enclausurada no corpo apesar de todas as suas imperfeições e tiranias, assim como a monja ama a sua clausura”³⁶⁰. Tal pretensão, por assim dizer, mística, permitiu ao poeta explorar por meio da voz de um sujeito lírico feminino certa sensualidade sob uma linguagem cifrada dos poemas, como se nota em “Cântico dos Cânticos”: “O seu olhar é um tabernáculo/

³⁵⁷ Os títulos dos contos foram tomados da adaptação que deles fez Figueiredo Pimentel no final do século XIX. Cf. PIMENTEL, Figueiredo. *Contos da Carochinhas*. Belo Horizonte: Villa Rica, 2006.

³⁵⁸ HAMEL, Chistopher de. *Manuscritos Notáveis*. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 419.

³⁵⁹ CHADID, Giovanna Soalheiro Pinheiro. *Escrituras Modernistas no Brasil*, op. cit. p. 67.

³⁶⁰ DONATO, Hernani. “Minha maior satisfação? Fui soldado raso em 32”. CP: Pensamento e Arte. São Paulo, n. 3, 8 jun. 1952, p. 8-9.

onde eu adoro estes meus olhos,/ estes meus olhos de mulher//”. A imagem contida nestes versos, original e sacrílega, equipara, por meio de metáfora, os olhos do amado ao tabernáculo, recinto sagrado destinado à adoração de Javé. No poema, porém, não é o Deus judaico-cristão que é adorado ali pelo sujeito lírico, mas são os próprios “olhos de mulher” refletidos no olhar do amado, também metonímia do θ -corpo feminino, que se torna, a um só tempo, objeto de devoção e de desejo carnal. Em “Cântico dos Cânticos” ainda se lê versos como “quando traspus o seu vestíbulo, / meu coração fugiu do peito:/ foi nos meus joelhos que o senti!”. Já no poema “Mãos postas”, lê-se “Disse – e beijou-me os dedos. E tão louca/ foi a vertigem que me estremecera,/ que senti, nesse instante, minha boca/ fugir do rosto para as mãos de cera”. Coração nos joelhos dentro de um vestíbulo, boca nas mãos que recebem beijos do amado... São de imagens extravagantes, senão mesmo sacrílegas dado o contexto em que o poeta as inseriu. A dimensão paródica, no *Livro de Horas de Soror Dolorosa*, dá-se pela subversão dos poemas-precés nele contidas: não uma súplica a Deus ou aos santos, mas uma exaltação do amor e dos sentidos³⁶¹.

Em certa medida, se é certo que o *Livro de Horas de Soror Dolorosa* se organiza a partir de referências ao ciclo da natureza, à passagem da manhã (“Matinas & Laudes”) à tarde (“Vésperas”) e, daí, à noite (“Completas”), pode-se dizer que uma estrutura correlata pode ser encontrada em outro livro de Guilherme de Almeida, *A Fruta que Eu Perdi (Canções Gregas)*, de 1924. É certo que, neste caso, o título e subtítulo escolhidos pelo poeta, em um primeiro momento, não orientam a leitura para esta direção, insistindo na tônica dos poemas como “canções” independentes. Contudo, para a crítica Maria Heloísa Martins Dias este livro se organiza em uma “imagem circular” na qual, entre o primeiro poema, “Epígrafe”, e o derradeiro, “Silêncio”, há um “percurso” dotado de “certa ‘lógica ou unidade da composição”³⁶². Assim, da manhã evocada nos primeiros poemas do livro passa-se para a tematização da noite e da morte em sua parte final, de modo que, do início ao fim da obra, “vamos acompanhando ou revisitando, juntamente com o [sujeito lírico] poeta-fauno-pastor, as modulações da sua voz lírica”³⁶³.

Cabe somar à constatação de Martins Dias que os poemas de *A Fruta que Eu Perdi* se coordenam não só mediante a evocação da manhã e da noite em suas partes inicial e final, mas contêm referências precisas ao ciclo solar diário. Destarte, caso se numere os poemas do livro

³⁶¹ DIAS, Maria Heloísa Martins. *O Canto Metálico da Cigarra*, op. cit. p. 91-92.

³⁶² Ibid. p. 91-92.

³⁶³ Ibid. p. 91-92.

e se destaque os versos ou títulos de poemas onde há menções literais ou metafóricas a passagem do tempo, obtém-se a seguinte sequência: “Eu canto um canto matinal. As ervas / estão brilhantes de orvalho” (III); “Eu vi subir o dia de asas claras” (IV); “Pela manhã, os homens fortes” (V); “sob o sol violento, eles lançavam o disco” (IX); “cantas ao sol um canto louro” (X); “olha a cor de sol deste mel” (XIII); “As abelhas fazem um jogo / de sol em torno da colmeia” (XIV); “Mas veio a chuva e veio o vento” (XVIII); “sob o crepúsculo roxo que ele não via” (XXIII); “Elas passaram no poente junto ao cais (XXIV)”; “Hino à Noite (XXV)”; e “Os pastores haviam feito / de noite, um grande fogo” (XXVI). Sem, decerto, esgotar todas as alusões e referências possíveis ao ciclo solar enfeixados nos poemas de *A Frauta que Eu Perdi*, nota-se que os poemas, se lidos de modo encadeado, perfazem um percurso bastante exato que vai do amanhecer ao sol a pino e, daí, aos ventos da tarde e ao lusco-fusco para, enfim, alcançar a noite. Ao se comparar *A Frauta que Eu Perdi* com o *Livro de Horas de Soror Dolorosa*, pode-se dizer que neste último o ciclo solar diário é dado pela alusão ao gênero “Livro de Horas” e pelos títulos das seções (matinas, vésperas e completas), ao passo que naquele o ciclo é incorporado à fatura de certos poemas, habilmente distribuídos ao longo da obra a fim de reproduzir a passagem do tempo. É possível, assim, conceituar ambos, guardadas as devidas diferenças, como “livros-jornada” dada à estrutura temporal a qual referenciam e mediante a qual se organizam.

Diante do exposto, considera-se que, progressivamente, Guilherme de Almeida começa a ocultar a articulação entre os poemas de seus livros, a torná-los menos óbvios, cifrando, por assim dizer, a estrutura sobre a qual os arranjou. Em *Nós* e em *A Dança das Horas*, a paródia da forma romanesca era clara graças à articulação evidente dos poemas. No *Livro de Horas de Sórora Dolorosa*, de 1920, o gênero que estrutura a obra é dado no próprio título, porém os poemas já não se encadeiam linearmente. Em *Era uma Vez...*, de 1921, a organização paródica por imitação irônica do gênero romanesco e de *Nós* não é indicada pelo poeta, não sendo imediatamente evidente sobretudo porque a forma dos poemas é muito diversa daquela usada na obra parodiado. E, em *A Frauta que Eu Perdi*, de 1924, a estrutura articulada do livro é completamente cifrada, senão mesmo ocultada pela indicação do subtítulo, “canções”, de modo que somente uma leitura muito detida é capaz de apreendê-la. Paralelamente ao ocultamento do modelo parodiado ou da articulação interna dos poemas, Guilherme de Almeida promove uma contínua modernização das formas, abandonando as formas fixas, os metros canônicos, as rimas perfeitas etc. De fato, Cesar Veneziani notou, por meio de descrição sistemática da métrica utilizada pelo poeta, que de *Nós* a *A Frauta que Eu Perdi*, parte-se de um conjunto íntegro de

sonetos decassílabos a um livro no qual “não há um único poema dentre os 34 que o compõem que esteja numa forma regular”³⁶⁴. Não se pode, portanto, desmentir Guilherme de Almeida quando declarou, em 1948, que sua preocupação com a modernização do metro, e também da rima, datavam da época em que compôs o *Livro de Horas de Sóror Dolorosa*, quando então já sentia a “necessidade imperativa de modernizar o metro [e], *ipso facto*, se impunha, para que não se rompesse a harmonia, isto é, o equilíbrio, a simultânea modernização da rima”³⁶⁵. Pode-se dizer, portanto, que, ao modernizar sua poesia, Guilherme de Almeida passou a armar “enigmas” para serem desvendados pelos leitores.

Tendo em vista a maneira como Guilherme de Almeida concebeu algumas de suas primeiras obras, pode-se indagar, por um lado, se os poemas de *Meu*, de 1925, também se encadeiam de alguma maneira, se o modo como estes se distribuem no livro respeita algum tipo de organização preestabelecida pelo poeta, como se verificou a respeito de *A Fruta que Eu Perdi*, de 1924. Por outro lado, também é possível interrogar se haveria, em *Meu*, alguma autorreferência, ou seja, alguma citação ou paródia de obra anterior do próprio poeta, como a observada entre *Era uma Vez...*, de 1921, e *Nós*, de 1917. Pode-se adiantar que a resposta a esta última pergunta, de mais fácil apreensão, é positiva. Foi o crítico Tristão de Athayde, em 1925, quem primeiro a notou, ao escrever que, em *Meu*, o poeta “de início, torna a achar no sertão a ‘fruta’ que há pouco tempo perdera na Grécia”³⁶⁶. Tal constatação baseia-se no fato de que *A Fruta que eu Perdi* abre-se com o poema “Epígrafe”, composição na qual o sujeito lírico declara, já nos primeiros dois versos, ter perdido seu instrumento (“Eu perdi minha fruta selvagem/ entre os caniços do lago de vidro”) ao passo que, no poema “Prelúdio n. 3”, terceiro poema de *Meu*, lê-se:

Prelúdio n. 3

A Goffredo

Eu achei na minha terra a fruta de Pan.

³⁶⁴ VENEZIANI, Cesar. “A forma na poesia pré-modernista de Guilherme de Almeida”, op. cit.

³⁶⁵ ALMEIDA, Guilherme de. “Ce bijou d’un sou” (Considerações sobre a rima) II”. DSP, São Paulo, 4ª Secção, 29 ago. 1948, p. 3.

³⁶⁶ ATHAYDE, Tristão de. “Um Girondino do Modernismo - I”, op. cit. p. 4; cf. também DIAS, Maria Heloísa Martins Dias. *O Canto Metálico da Cigarra*, op. cit. p. 72.

Vem ouvir cantar a avena pagã
na ventania
que encanada entre os barrancos assovia,
nos bambus acrobáticos vergados,
no estrondo dos rios despedaçados,
nas várzeas trêmulas e sibilantes de arrozais,
no vento cheio de vogais
que chove nas folhas dos canaviais
e conta histórias de bruxas nas casas de telha-vã.

Eu achei a fruta de Pan.

Como se nota, o primeiro verso de “Epígrafe” ecoa no de “Prelúdio n. 3”, que explicita e replica o mesmo pronome pessoal, o verbo no pretérito perfeito do indicativo, o pronome possessivo e a referência ao instrumento musical, embora com a inversão complementar da ação declarada pelo sujeito lírico: no primeiro caso, a fruta é perdida entre a vegetação que cresce junto ao lago de águas cristalinas (“de vidro”); no segundo, o instrumento é encontrado na terra do sujeito lírico, onde há rios, várzeas e vegetação. No primeiro poema a fruta é qualificada como selvagem, ou seja, das selvas e indomesticada, ao passo que no segundo salienta-se seu tipo e origem, de tradição mítica ocidental: fruta de Pan, também chamada avena, siringe, fístula ou cana. Trata-se de um instrumento de sopro composto por vários tubos de comprimentos diversos que, segundo o mito grego, foi criado pelo deus Pan a partir dos caniços nos quais a ninfa Siringe se metamorfoseia para fugir, justamente, do assédio deste deus³⁶⁷. Pan, deus meio homem meio bode, é frequentemente associado à vida pastoril e à região da Arcádia, do mesmo modo que o instrumento por ele criado. É certo que, desde Homero, a avena está associada aos pastores e a poesia bucólica, passando, com o tempo, a símbolo da poesia lírica em geral³⁶⁸.

³⁶⁷ BORGEAUD, Philippe. *The Cult of Pan in Ancient Greece*. Trad. Kathleen Atlass e James Redfield. Londres; Chucago: University of Chicago Press, 1988, p. 80.

³⁶⁸ Para o significado da avena na tradição lírica cf. HASEGAWA, Alexandre Pinheiro. *Os limites do gênero bucólico em Vergílio: um estudo das éclogas dramáticas*. São Paulo: Humanitas, 2011, p. 13-18.

Além da ambientação do *locus* da ação, os títulos de ambos poemas também são afins. Em literatura, epígrafe designa comumente uma pequena inscrição utilizada como abertura e tônica de leitura de obra maior, de modo que seu emprego como título de um poema conota tanto a ideia de começo em processo como também a concepção de que a composição em questão serve de mote geral da obra na qual se insere. Prelúdio, por seu turno, em sua acepção mais comum no universo da música erudita, nomeia o primeiro movimento de obra mais extensa, movimento este que costuma apresentar o tema da obra, aludindo tanto à ideia de introdução como de síntese. A escolha dos títulos dos poemas, portanto, não é gratuita, pois estes são alocados na parte inicial dos livros que os enfeixam. Cabe pontuar, que os dois primeiros poemas de *Meu*, também se intitulam prelúdio, de modo que cabe perguntar quais elementos de sua forma e de sua temática se refletem na integridade das obras que os comportam. Contudo, como não se pretende aqui uma análise comparada dos poemas - mesmo que esses contenham ainda uma série de outras semelhanças - o foco incidirá sobre “Prelúdio n. 3”, pois a leitura deste poema contribuirá também para que se responda a primeira pergunta acima formulada.

Prelúdio n. 3, cujo título é todo grafado em caixa baixa na primeira edição de *Meu*, rompe com a norma ortográfica ao adotar recursos próprios da tipografia jornalística e da propaganda. O poema é composto por onze versos, distribuídos em três estrofes, sendo a primeira composta de um monóstico. A segunda, composta de nove versos, e depois a terceira, também de um único verso que duplica o primeiro com pequena alteração relativa ao complemento, reproduzindo anaforicamente o lamento, “eu perdi”, que parece manter a concentração dos 9 versos. Estas características, inovadoras para a época em que o livro foi publicado, foram posteriormente alteradas pelo poeta, pois na última versão que edita em vida, em 1955, o título do poema vem inteiramente em letras maiúsculas (PRELÚDIO N.º 3”) e os versos reunidos em uma única estrofe de onze versos³⁶⁹, desfazendo o efeito anterior. Além disso, em sua última versão, é suprimida a dedicatória “A Goffredo”, provavelmente Goffredo Teixeira da Silva Telles, advogado, político e escritor integrante do grupo modernista na década de 1920. Tais alterações, embora devam ser assinaladas, não descaracterizam o poema que, em nenhuma de suas versões, conforma-se às formas fixadas pela tradição. Isto porque os poemas de *Meu* são, como o poeta os chamou em retrospecto, “semi-livres”³⁷⁰, ou seja, só não

³⁶⁹ ALMEIDA, Guilherme de. *Toda a Poesia*. Tomo IV. [2ª Ed.]. São Paulo: Martins Editora, 1955, p. 125.

³⁷⁰ Em 1943, Guilherme de Almeida, em sua coluna *Sombra Amiga*, assim designa os poemas “Melancolia” e “Outono”, ambos de *Meu*. Como os demais poemas deste livro seguem a mesma orientação formal, estendemos o

completamente livres porque seguiam certas regras de composição definidas pelo poeta, diferindo em parte daquelas estabelecidas em manuais de versificação. Assim, “Prelúdio n. 3” contém versos polimétricos, respectivamente de 12, 10, 4, 11, 10, 10, 8, 8, 11, 15 e 8 sílabas poéticas, o que também confere ao poema diversidade rítmica. O primeiro verso, que comporta uma oração completa e se encerra com o ponto final, é um alexandrino.

O primeiro verso contrasta fortemente com os versos seguintes. Se o compararmos, a título de exemplo, com os três subsequentes (versos 2, 3 e 4), nota-se que além de métrica diversa (10, 4 e 11 sílabas poéticas), estes se completam por cavalgamentos: “Vem ouvir cantar a avena pagã/ na ventania/ que encanada entre os barrancos assovia,”. De fato, a forma sintática dos versos 2, 3 e 4, compostos por uma oração principal (versos 2 e 3) e uma subordinada relativa (verso 4), é tal que tenderia ao prosaísmo não fosse a força rítmica do esquema de rimas, predominantemente paralelístico, aabbccddaa, mas que admite o desdobramento da rima d, causando assim uma quebra de expectativas e mostrando a liberdade de composição que o poeta se permitia, utilizando e baralhando os recursos líricos tradicionais a um só tempo. Mário de Andrade bem notou a importância da rima para o verso de Guilherme de Almeida, chegando mesmo a chamá-lo não de verso livre, mas de “verso arbitrário” porque os cortes entre eles lhe pareciam comandados apenas pela necessidade da rima³⁷¹. Nota-se que Mário de Andrade percebeu que Guilherme de Almeida desenvolvera um tipo original de verso para seu uso pessoal, muito embora o condenasse.

A partir do exposto, pode-se dizer que “Prelúdio n. 3”, é um poema afim da estética modernista, embora sem radicalismo, pois nele o poeta também deu azo a um dos princípios fundamentais deste movimento que é, de acordo com Mário de Andrade, “o direito permanente à pesquisa estética”³⁷². Esta proposição, que pode ser traduzida, como apontou José Guilherme Merquior, com o conceito de experimentalismo, é característica comum, embora não exclusiva, das vanguardas artísticas europeias e do modernismo brasileiro³⁷³. Mário de Andrade, com efeito, também imputou como princípios fundamentais do modernismo “a atualização da inteligência artística brasileira”, expediente que parece implicar a ideia de que é necessário um conhecimento do que é produzido internacionalmente, e a “estabilização de uma consciência

conceito a sua integralidade. Cf. ALMEIDA, Guilherme de. “Houve um poeta...”. FM, São Paulo, ano 23, 19 mar. 1943, p. 6.

³⁷¹ ANDRADE, Mário de. “Guilherme de Almeida - Meu – versos”, op. cit. p. 303.

³⁷² Idem. *O Movimento Modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942, p. 45.

³⁷³ MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo & Tradição Moderna: O problema da arte na crise da cultura*. 2ª Ed. São Paulo: É Realizações, 2015, p. 136-149.

criadora nacional”³⁷⁴, ou seja, consciência de que é necessário uma radicação na terra de um ponto de vista crítico³⁷⁵. Resta, entretanto, verificar se estas duas características também estão presentes no poema em questão e na obra *Meu*, como um todo.

Em “Prelúdio n. 3”, o acontecimento que põe o poema em movimento é o inesperado encontro da fruta de Pan pelo sujeito lírico. Esta figura, que enuncia o poema em primeira pessoa, mostra-se, como notou Martins Dias, dominante na composição, impondo-se de imediato pelo pronome pessoal que abre o poema³⁷⁶. Tal constatação, geralmente escusável de se reiterar quando se trata da poesia lírica – Anatol Rosenfeld, pontua como definidor do gênero, entre outros traços, uma voz central, quase sempre um Eu, que exprime seu estado de alma em um discurso breve e rítmico³⁷⁷ - deve, de fato, ser destacada neste caso pois o sujeito lírico, em *Meu*, raramente se revela explicitamente, de modo que a enunciação dos poemas, embora notadamente subjetiva, ocorre por meio da terceira pessoa, como se verá adiante com o poema “tarde”. Apesar de lírico, “Prelúdio n. 3” traz um traço do gênero dramático, a forma dialogada, pois já no verso 2, o sujeito lírico dirige-se a um interlocutor, um “você” dado a forma verbal utilizada (“vem” no presente do indicativo, com força imperativa, visto tratar-se de um chamamento), forma de tratamento mais comum no meio em que vive o poeta. O convite para se ouvir o som da fruta da tradição, mas recentemente reencontrada, é feito de maneira genérica, posto que não há a figura de nenhum outro sujeito no poema. Pode-se dizer, assim, que o sujeito lírico dirige-se ao leitor, dramatizando o curto poema.

O som da fruta que se é convidado a escutar, e que é emitido por meio de sopro conjugado das consoantes e vogais, é onomatopaicamente associado no poema ao som da ventania. Este sopro-ventania percorre toda a terra do sujeito lírico, ganhando, na passagem por cada paisagem, uma modulação diversa: *assobiante* quando encanada entre os barrancos, *estrondosa* quando junto os rios, *trêmula* ou *sibilante* ao atravessar os arrozais, *chorosa* ao passar pelos canaviais. Pode-se dizer, portanto, que a temática do poema é, sobretudo, a música criada, a um só tempo, pelo sujeito que sopra a fruta e pela terra, que se converte em instrumento musical, mas, não se esqueça, extraída da palavra, dos recursos da língua e não da

³⁷⁴ ANDRADE, Mário de. *O Movimento Modernista*, op. cit. p. 45.

³⁷⁵ A proposição de José Guilherme Merquior, repetida independentemente depois, por Abílio Guerra, de que o terceiro princípio apontado por Mário de Andrade é mera confirmação do segundo parece redutora. Cf. MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo*, op. cit. p. 137; GUERRA, Abílio. *O Primitivismo em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp: Origem e conformação do universo intelectual brasileiro*. São Paulo, Romano Guerra, 2010, p. 242.

³⁷⁶ DIAS, Maria Heloisa Martins Dias. *O Canto Metálico da Cigarra*, op. cit. p. 72.

³⁷⁷ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 17.

pauta de notas musicais. Considerando aproximações de natureza figurativa, assim como a fruta é composta por tubos, também a terra do sujeito lírico é recoberta por vegetais que crescem em longas hastes que, quando bulidas pelo vento, produzem som: bambu, arroz e cana-de-açúcar.

Ainda, a temática musical integra-se na fatura do referido poema de dois modos distintos. Em primeiro lugar, as modulações encontram certa correspondência na variedade métrica dos versos do poema, que, como se viu acima, articulam-se em ritmos muito diversos. Em segundo lugar, o som do sopro/ventania é incorporado ao poema por relação onomatopaica, tanto por meio da repetição aliterativa do *v*, mais intensas nos versos 2, 8 e 9, mas reiterada também nos versos 3, 4, 5, 10 e 11³⁷⁸, quanto pelas assonâncias dos ditongos *ias* e *ais*, nos versos 3, 4, 7, 8 e 9, assim resumidas no verso 8 (“vento cheio de vogais”). A ideia de que o vento o vento possa reproduzir o som das vogais tem ainda um fundo metafórico, passagem sem a necessidade de obstrução do ar, ou seja, em que o sopro passa livremente. A identificação do som do vento com vogais, aliás, já havia sido trabalhada poeticamente por Mário de Andrade, em 1917, quando, no poema “Inverno”, de *Há uma Gota de Sangue em Cada Poema*, inclui os versos: “Agora, calma e paz. Somente o vento/ continua com seu oou”³⁷⁹. É possível que Guilherme de Almeida tenha feito alusão paródica a este verso de Mário de Andrade, pois conhecia muito bem a obra amigo.

Se por um lado, a alusão ao poema de Mário de Andrade em “Prelúdio n. 3” é de difícil determinação, há, por outro, uma inequívoca citação paródica no primeiro verso em que o sujeito lírico situa o lugar onde encontra a siringe perdida: “minha terra”. Esta forma precisa de se referir ao meio e a sua posse, distinguindo-a de outros, evoca, decerto, o conhecido poema de Gonçalves Dias, a “Canção do Exílio”, cuja primeira estrofe é “Minha terra tem palmeiras/ onde canta o sabiá;/ As aves que aqui gorjeiam/ não gorjeiam como lá”³⁸⁰. Esta composição ímpar do romantismo brasileiro, como escreveu Maria Augusta Fonseca, serviu continuamente de inspiração para uma visão, por vezes edênica, do Brasil na poesia e no cancionário nacionais³⁸¹. Pode-se dizer, portanto, que Guilherme de Almeida estabelece uma relação

³⁷⁸ Sobre a capacidade da letra *v* exprimir a ideia de sopro, cf. RIBEIRO, João. *A Língua Nacional e outros estudos linguísticos* (Org.) Hildon Rocha. Petrópolis: Vozes; Aracajú: Governo do Estado de Sergipe, 1979, p. 217; CARMO, Manuel do. *Consolidação das Leis do Verso*, op. cit. p. 133; DIAS, Maria Heloísa Martins. *O Canto Metálico da Cigarra*, op. cit. p. 73.

³⁷⁹ ANDRADE, Mário de. “Há uma gota de sangue em cada poema”. In: Idem. *Obra Imatura*, op. cit. p. 38.

³⁸⁰ DIAS, Gonçalves. *Cantos* (Org.) Ciclaire Alves Cunha. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 5-6.

³⁸¹ FONSECA, Maria Augusta. Ainda uma vez, a “Canção do Exílio” e cantos paralelos. In: Revista Brasileira de Psicanálise. [Online] vol. 51, n.º 1, p. 193-205, 2017, p. 194.

intertextual entre “Prelúdio n. 3” e a “Canção do Exílio” pela repetição dessa conhecida expressão. Tal relação é ao mesmo tempo próxima e distante. Próxima porque tanto no poema de Guilherme como no de Gonçalves Dias a terra natal é caracterizada como o *locus* de uma música específica. Mas também distante porque em um, o canto é de um pássaro nativo, e no outro, a música da avena, que procede de outra cultura embora haja a mediação local mediante a evocação dos “bambus acrobáticos” (a ressoar Casemiro de Abreu) e das “folhas dos canaviais” (primeira cultura-cultivo local). Em vista disso, mesmo que o nome do país não seja expresso, as alusões remetem ao lugar onde o sujeito lírico se encontra e ao qual ele pertence. “Prelúdio n. 3”, portanto, traz em sua fatura referências ao nacionalismo por meio da citação da tradição lírica pátria, mas num tratamento diferente, que o atualiza.

A incorporação do elemento local, ainda, ocorre de outras maneiras em “Prelúdio n. 3”. Uma delas é por meio do registro linguístico, que traz para o interior do poema traços característicos do uso da língua portuguesa em sua variante brasileira. Já se destacou acima que, no segundo verso, o sujeito lírico emprega o verbo “vir” na terceira pessoa do presente do indicativo (“vem”), embora com força imperativa, visto tratar-se de um chamamento, quando se dirige a um interlocutor. Esta escolha deixa implícito que o pronome escolhido para se dirigir ao interlocutor não é o tu, mas, o pronome de tratamento “você”, forma mais comum no meio em que viveu o poeta. Também a escolha da variante “fauta” e não “flauta”, para grafar o nome da avena é revelador do meio linguístico que o poeta pretende evocar. Isto porque, no século XX, “fauta” é uma forma arcaizante, presente somente, no meio literário, nos clássicos da língua portuguesa. No canto primeiro d’*Os Lusíadas*, por exemplo, Luís de Camões, em versos muito conhecidos, contrapõe à “tuba canora e belicosa”, metáfora da poesia épica, a “agreste avena e fauta ruda”, metáforas da poesia lírica, mormente pastoril³⁸². Em contrapartida, esta forma de pronunciar o nome do instrumento musical e de grafá-lo, também remete à fala popular brasileira, registro no qual, geralmente, tais formas antigas, por vezes, sobreviveram³⁸³. Neste sentido, pode-se dizer que Guilherme de Almeida procurou incutir no poema, por meio da escolha da variante lexical, uma série de sentidos: citação culta à tradição literária, remissão à falar popular brasileira e sentido arcaizante. Este é, diga-se, um procedimento recorrente entre os poetas modernistas brasileiros, que procuravam trazer para seus poemas o culto e o popular, os arcaico e o vanguardista e que também guarda nessa referência certo tom brincalhão.

³⁸² CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Dois Irmãos: Clube de Literatura Clássica, 2022, p. 17.

³⁸³ VILELA, Ivan. *Cantando a Própria História: Música Caipira e Enraizamento*. São Paulo: Edusp, 2013, p. 81.

Por fim, Guilherme de Almeida busca, em “Prelúdio n. 3”, instar o elemento brasileiro por meio da perspectiva, que, segundo Alfredo Bosi, é o “inteligível cultural da mensagem artística”, ou seja, o modo como o poeta “percebe e julga as situações e os objetos através de um primas que foi construído e lapidado ao longo de anos e anos de experiência social”³⁸⁴. Neste sentido, cabe pontuar que a maneira por meio da qual Guilherme de Almeida descreveu as modulações do som da fruta/ventania não são gratuitas, mas evocam conceitos com os quais se costumava descrever aspectos da música popular brasileira, que, como se sabe, tem origens muito diversas: indígena, africana, europeia. Assim, o adjetivo “trêmula” utilizado para descrever o som da avena/ventania no verso 7 de “Prelúdio n. 3” já fora empregado no século XIX pelo pintor Jean-Baptiste Debret para descrever o canto dos chefes indígenas, entoado com uma voz “rouca e trêmula”³⁸⁵. Ainda, no verso 9 o som/ventania que “chora nas folhas” da cana, ou seja, soa como um instrumento tocado de maneira plangente ao passar pelas folhas da cana-de-açúcar. Esta maneira de descrever o som, diga-se, daria nome a um gênero musical brasileiro, o choro, no qual a flauta ocupa uma posição proeminente entre os instrumentos musicais utilizados³⁸⁶.

Junta-se a isso um dado histórico, absorvido sob uma perspectiva própria no poema: os tipos de cultivo. No caso, a cana-de-açúcar, cuja plantação é referida no verso 9, “canaviais”, que foi um dos principais motores da colonização portuguesa no Brasil, gerando riqueza e organizando a sociedade brasileira, incluindo-se aí sua desigualdade, pois foi para a produção do açúcar que aqui se instituiu a escravidão³⁸⁷. Já o arroz, cuja cultura aparece mencionada no verso 9, “arrozais”, é um dos grãos que compõe a base da alimentação de parte da população brasileira, embora trazido pelo colonizador português no século XVIII, teve seu cultivo impulsionado no século XX, principalmente pelo imigrante japonês. Os “bambus acrobáticos”, por sua vez, são tanto matéria-prima para o papel, como também foram cultivados como elementos paisagísticos nas fazendas, sobretudo pela altura a que certas espécies alcançam, notadamente aquelas trazidas da Ásia e que se popularizam no Brasil *pari passo* a imigração japonesa³⁸⁸. Importa notar que estes dados históricos, carregados de significação, são

³⁸⁴ BOSI, Alfredo. “A Interpretação da Obra Literária”. In: _____. Céu inferno, op. cit. p. 468.

³⁸⁵ DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Vol. I. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Martins, 1940, p. 19.

³⁸⁶ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular: da Modinha à Lambada*. 6ª Ed. São Paulo: Art Editora, 1991, p. 103.

³⁸⁷ FERLINI, Vera Lúcia do Amaral. *Terra, Trabalho e Poder: o Mundo dos Engenhos no Nordeste Colonial*. Bauru: Edusc, 2003, p. 24 passim.

³⁸⁸ KLEINE, Hans J. *Um pouco da história do bambu no Brasil*. Disponível In: <https://bamusc.org.br/um-pouco-da-historia-do-bambu-no-brasil/>

absorvidos no poema sob um ponto de vista muito subjetivo, pois o sujeito lírico os utiliza como já se viu, para pôr em relevo, esteticamente, o som de suas folhas ao vento. Parafraseando Antonio Candido, o poeta perturba no texto literário o nexos com o mundo, criando uma tensão cheia de ambiguidade para além do meramente informativo³⁸⁹. Acrescente-se a isso que a presença da paisagem brasileira, no poema, é posta em movimento por um processo de “enumeração caótica”, ou seja, pela listagem de elementos evocados não por seu caráter circunstancial, mas antes porque, assim elencados, dão o sentido contraditório [já que uso caótica] de totalidade da terra. Assim, o convite para que se ouça o som da avena/ventania não conclama o leitor a se dirigir a um local particular, mas antes a dispersão pela terra, posto que a canção pode ser ouvida nela toda. Ainda, o parentesco entre o primeiro e o último verso - que se não idênticos, são muito semelhantes - bem como rebatimento das rimas dos versos 1 e 2 e 10 e 11, sugerem certa forma de circularidade. Assim, pode-se dizer que em “Prelúdio n. 3”, há, do ponto de vista do espaço, a ideia de totalidade da terra natal do sujeito poético, e, do ponto de vista temporal, uma ciclicidade, de constante recomeço.

Ainda, a respeito da perspectiva do poema, vale registrar a evocação, em “Prelúdio n. 3”, dos “rios despedaçados” no verso 6 e das casas de telha-vã no verso 10, ambos também integrados à “enumeração caótica”. Os rios brasileiros, no poema de Guilherme de Almeida, são descritos genericamente pelo adjetivo “despedaçados”, qualificação a um só tempo inusitada e precisa para designar a forma como muitos dos rios brasileiros, no território composto sobretudo por planícies e planaltos, repartem em muitos braços, formando meandros, várzeas e igarapés. Este adjetivo, é certo, sugere a imagem insólita de uma forma que se fragmenta, lembrando por exemplo a pintura cubista e neste sentido a identificação do poeta com propósitos estéticos vanguardistas. Por seu turno, “as casas de telha-vã” do verso 10 referem-se à arquitetura brasileira colonial que dispensava, muitas vezes, o forro, como mostra Gilberto Freyre³⁹⁰, deixando as telhas de barro visíveis a quem estivesse no interior da habitação, e a quem o som da vento, passando pelas frestas entre as telhas, assemelha-se a um silvo assustador.

Em suma, em “Prelúdio n. 3” encontram-se os rios e a paisagem, a arquitetura e as plantações, a língua, a literatura e a música do Brasil, elementos de ordem natural e cultural

³⁸⁹ CANDIDO, Antonio. “Mundo desfeito e refeito”. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, SP, v. 22, jan.-jun. 1992, p. 41.

³⁹⁰ FREYRE, Gilberto. Prefácio à 1ª Edição. In: _____. *Casa-Grande & Senzala: Formação da Família Brasileira sob o Regime Patriarcal*. 48ª Ed. São Paulo: Global, 2003, p. 35.

entrelaçados, concentrados num fazer artístico literário. De fato, no poema, a coincidência entre o som da siringe e o do vento implica em um entrelaçamento entre aquilo que resulta da atividade cultural e artística, música feita por meio de um instrumento, e o mais próximo do elemento natural, que o poeta mimetiza no som produzido pela passagem do vento. Em suma, pode-se dizer que a música e a ventania e a terra e a frauta ocupam posições simétricas no poema e que o achamento da avena (objeto construído, como também é o poema) de certo modo pode metaforizar a descoberta da terra natal pelo filão da arte. A partir dessas colocações, pode-se argumentar que Guilherme de Almeida, de sua perspectiva, perfilha o segundo princípio fundamental do movimento modernista brasileiro, como destacado por Mário de Andrade, que seria “a estabilização de uma consciência criadora nacional”³⁹¹. O próprio Mário de Andrade, em sua crítica a *Meu*, de 1925, publicada na revista *Estética*, enfatiza que neste livro Guilherme de Almeida conseguiu exprimir sua “precisão de nacionalidade”, ou seja, sua necessidade de “figurar dentro de uma nacionalidade definida e original”³⁹². Neste sentido, o poeta conseguiu “amar a terra em que nasceu” mais do que somente a olhar, “porque o poeta olha só com aqueles olhos cegos do amor que tudo veem como a gente quer e não tal qual a amante se manifesta”³⁹³.

Nesse entender, “Prelúdio n. 3” também endossa o outro princípio fundamental que Mário de Andrade afirma ter caracterizado o modernismo brasileiro: “o direito a atualização da inteligência brasileira”. O próprio Mário de Andrade, aliás, pontua que este princípio teve um “papel contraditório e muitas vezes precário” nas tentativas dos poetas modernistas de serem “atuais, atualíssimos, universais, originais mesmo” e em sua “atitude interessada diante da vida contemporânea”³⁹⁴, assinalando irregularidades e problematizando princípios que orientaram o movimento de 22. A princípio, o poema de Guilherme de Almeida, com sua alusão à Grécia Antiga pouco tem que ver com a atualização temática fundada nos interesses da vida contemporânea. Mas se pode questionar: qual o sentido preciso da Grécia na obra de Guilherme de Almeida? Ao analisar *A Frauta que Eu Perdi*, Prudente de Moraes Neto observa que neste livro a Grécia surge segundo um “realismo rústico” composto por “imagens primitivas, frescas, ácidas como frutas” como “só um poeta moderno é capaz de escrever”³⁹⁵. Assim, em Guilherme de Almeida, o país do Egeu não é nem o lar dos grandes deuses olímpicos, nem berço da Filosofia, mas uma terra rústica e primitiva onde passeiam pastores e faunos. Neste sentido,

³⁹¹ ANDRADE, Mário de. *O Movimento Modernista*, op. cit. p. 45.

³⁹² Idem. “*Guilherme de Almeida – Meu – versos*”, op. cit. p. 297.

³⁹³ *Ibid.* p. 298.

³⁹⁴ Idem. *O Movimento Modernista*, op. cit. p. 72-73.

³⁹⁵ MORAIS NETO, Prudente de. “Guilherme de Almeida – A Frauta que Eu Perdi”. In: *Estética*, Rio de Janeiro, ano 1, vol. 1, Set. 1924, p. 93.

pode-se completar que *A Frauta que Eu Perdi*, atende aos dois pontos com que Theodore Ziolkowski - a partir de sua análise de músicos, pintores e escritores como Claude Debussy, Pablo Picasso, Stéphane Mallarmé e James Joyce -, encontra no que chama de “classicismo do século XX”: em primeiro lugar, a retomada das temáticas da história e da mitologia grega e romana e, em segundo lugar, a procura de formas e valores de simplicidade (“form and the values of simplicity”) presentes no classicismo antigo³⁹⁶. Em “Prelúdio n. 3”, poema que expressa uma orientação nacionalista, parece ser este o sentido do encontro da avena na terra do sujeito lírico, o Brasil. Trata-se de uma espécie de alegoria na qual o encontro da avena grega representa o reencontro de formas e valores simples, alheios às regras impostas pelos manuais de versificação do século XIX e XX, que reduzem, muitas vezes, a poesia a meros elementos codificáveis em números³⁹⁷. Guilherme de Almeida, aliás, defendeu que a grande revolução da poesia moderna era conceber a ideia do poema antes do verso ou simultaneamente a ele, apreendendo os ritmos modernos e extinguindo o conceito de prosaico, pois tudo poderia se tornar matéria da poesia, de modo que a ideia do poema já não era mais criada para preencher os metros. Para Guilherme, a vida moderna deveria ser acompanhada pela poesia, e os “poetas novos do Brasil” já então sentiam esta necessidade e começavam a “revelar o Brasil pela sua poesia: a poesia moderna”³⁹⁸.

Importa ainda notar que “Prelúdio n. 3”, porque idealizadamente ambientado no Brasil, faz uma espécie de transição do “classicismo moderno” ao dito “primitivismo”³⁹⁹, conceito abrangente empregado para descrever as muitas maneiras por meio das quais poetas, pintores e músicos procuraram integrar a suas obras elementos alheios a cultura erudita europeia, como a arte popular, a arte dos povos africanos e ameríndios, a expressão dos loucos, das crianças etc⁴⁰⁰. Como se viu no capítulo anterior, alguns críticos de *Meu* utilizaram deliberadamente o conceito de “primitivo” em suas leituras, a exemplo de Emílio Moura e Moysés Vellinho e o

³⁹⁶ ZIOLKOWSKI, Theodore. *Classicism of the Twenties: Art, Music and Literature*. Chicago, Londres: University of Chicago Press, 2015, p. 7.

³⁹⁷ BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a Arte*. São Paulo, Editora Ática, 1986, p. 18.

³⁹⁸ ALMEIDA, Guilherme de. “A Revelação do Brasil pela Poesia Moderna – II”. SL-OESP.

³⁹⁹ Para o emprego do termo no modernismo brasileiro cf. NUNES, Benedito. ‘Dois manifestos e um só primitivismo’. In: ANDRADE, Oswald. *Obra incompleta* (Org.) Roberto Schwartz. Tomo II. São Paulo: Edusp, 2021, p. 922 passim. O conceito de primitivismo tem sido muito debatido e, em parte, desusado por uma série de razões. Entretanto, corrobora-se aqui a perspectiva de Ben Etherington, para quem “*A pariah term in recent scholarship, the idea that primitivism was only an ideological projection of those from the center of empire has meant that its most powerful expressions in the peripheries either have been overlooked or miscast as second-order appropriations. However vexed, primitivism holds an important place in the utopian memory of attempts to negate the social logic of globalizing capital*”. Cf. ETHERINGTON, Bem. *Literary Primitivism*. Stanford: Stanford University Press, 2018, p. XIII.

⁴⁰⁰ De fato, seria possível mesmo compreender o “classicismo moderno” como uma variante do primitivismo, posto que ambos operam a partir da negação de certos valores da cultura literária dita erudita.

próprio Mário de Andrade, no “Prefácio Interessantíssimo”, escreveu sobre os modernistas: “Somos na realidade os primitivos de uma nova era. Esteticamente: fui buscar entre as hipóteses feitas por psicólogos, naturalistas e críticos sobre os primitivos das eras passadas, expressão mais humana e livre de arte”⁴⁰¹. Em “Prelúdio n. 3” pelo menos três aspectos parecem remeter a certa noção de primitivismo. Em primeiro lugar, o já citado registro linguístico empregado no poema (“fruta”), que remete, em parte, à fala popular brasileira. Em segundo lugar, a maneira por meio da qual o sujeito lírico se expressa ao encontrar a avena no primeiro verso, evoca a forma incontida, alegre e espontânea com que uma criança mostra a outrem algum objeto que encontrou. O universo infantil, aliás, também está presente na perspectiva do poema. Nos versos 10 e 11, o sopro/ventania conta “histórias de bruxas” ao passar pelas frestas dos telhados de telha-vã. Esta era justamente uma das formas pelas quais se costumava chamar as histórias de assombro narradas às crianças a fim de entretê-las e impressioná-las. Uma nota da revista *O Beija-Flor*, de 1915, dá a entrever sua natureza, ao pontuar que leitores de 14 e 15 anos já querem ler “coisa menos infantil que os livros de fadas, os contos fantásticos da avozinha ou as histórias de bruxas e sortilégios da velha Bá”⁴⁰², ou seja, da velha ama negra. Em outra nota, desta vez de 1921, pontua-se a natureza destas histórias, que “muitas pessoas costumam meter medo às crianças”: elas tratam de fantasmas, duendes e entes sobrenaturais como o lobisomem⁴⁰³. Estas são, cabe lembrar, histórias da tradição popular e falam de crenças também populares. Em terceiro lugar, justamente, a possibilidade, expressa também no verso 10, de que o sopro/vento conte as histórias de bruxas, em uma espécie de personificação deste fenômeno, como se este, de fato, pudesse assumir o posto da contadora de histórias. A este respeito, cabe lembrar que, à época de sua publicação, *Meu*, de Guilherme de Almeida, foi reiteradamente descrito como panteísmo, conceito que, como já tratado no capítulo “Fortuna Crítica”, comporta a ideia de que tudo na natureza possui uma vontade ou consciência, quase uma espécie de animismo. Tais aspectos assimilados no fazer poético, chegam mesmo a alterar o tom do poema que, sem deixar de ser sério, permite ouvir, por meio da voz do sujeito lírico, algo de pueril e ingênuo. É certo, porém, que o primitivismo, em Guilherme de Almeida, é bastante mitigado. Cândido Motta Filho, cabe lembrar, pontuou em sua crítica a *Meu*, que embora o poeta tenha procurado negar sua “requintada cultura europeia” e sua “sensibilidade civilizada”, encontram-

⁴⁰¹ ANDRADE, Mário de. *Pauliceia Desvairada*, op. cit. p. 34-35.

⁴⁰² “PARA os meninos lerem”. *O Beija-Flor*. Rio de Janeiro, ano 1, n. 7, abr.1915, p.103.

⁴⁰³ “MEDO às crianças”. *AVM*. São Paulo, ano XVII, n. 408, 9 jun. 1921, s. p.

se neste livro “expressões eruditas que tirem a harmonia espontânea e a clareza ingênua que deveriam ter os versos brasileiros”⁴⁰⁴.

De todo modo, apesar de explorar o primitivismo de maneira contida, Guilherme de Almeida procurou, sob este aspecto, assimilar este viés muito empregado pelas vanguardas europeias e por outros modernistas brasileiros. De fato, Antonio Candido, ao tratar do primitivismo, assinala que foi colhido pelos modernistas na “arte Europeia de vanguarda”, com quem também “aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro”⁴⁰⁵. Guilherme de Almeida estava, portanto, bastante atualizado quanto às experiências das vanguardas europeias e procurou adaptá-las para atender seu projeto, partilhado com os demais modernistas, de criar uma poesia nacionalista.

Visto assim, pode-se voltar à questão enunciada anteriormente e, até o momento, deixada em aberto: Guilherme de Almeida, a exemplo do que fizera em livros anteriores a 1925, teria concebido *Meu* de acordo com alguma organização preestabelecida? Ou, dito de outra maneira: os poemas de *Meu*, de alguma modo, encadeiam-se segundo uma ordem precisa que contribui para o entendimento do livro como um todo e dos poemas em particular?

A resposta demanda uma descrição detalhada desta obra. *Meu* enfeixa um total de 40 poemas, iniciando-se com uma sequência de três composições, “Prelúdio n. 1”, “Prelúdio n. 2” e “Prelúdio n. 3” (I - III), aos quais se seguem onze poemas: “Alvorada”, “Manhã”, “Alegria”, “Casa de Joias”, “Dia”, “Outono”, “Natureza Morta”, “Melancolia”, “Mormaço” e “Gramofone” (IV-XIII). A estes, segue-se uma série de cinco poemas numerados sob o título de “Arco-íris”: “1 – Vermelho”, “2 – Amarelo”, “3 – verde”, “4 – Azul” e “5 – Roxo” (XIV-1 a XIV-5). Sucedem-se então oito poemas, “Fogo de Artifício”, “Cartaz”, “Sesta”, “Astronomia”, “Saudade”, “Tarde”, “A Hora Propícia” e “Humorismo” (XV-XXII), que se encerra com a interpolação de outra série de poemas reunidos sob uma mesma rubrica, “As Danças”, que comporta três composições numeradas: “1 – Maxixe”, “2 – Cateretê” e “3 – Samba” (XXIII-1 a XXIII-3). A estes seguem-se, por fim, outros onze poemas: “Noturno”, “Imagem”, “Concepção”, “A Missa Negra”, “Malabarismo”, “Noite de Natal”, “Desejo”, “O Demônio Verde”, “Mandinga”, “Pianola” e “Cantiga de Ninar” (XXIV-XXXIX). Tomando em consideração apenas alguns dos títulos dos poemas e sua disposição no interior do livro, pode-

⁴⁰⁴ MOTTA FILHO, Cândido. “MEU”, op. cit. p. 4

⁴⁰⁵ CANDIDO, Antonio. “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”. In: Idem. *Literatura e Sociedade*. 9ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 127 passim.

se afirmar que, grosso modo, *Meu* divide-se em seis partes. Uma primeira, composta por três prelúdios, poemas cujos títulos remetem, como se viu, ao universo musical onde sua acepção mais usual é a da parte inicial de uma obra maior, uma espécie de abertura na qual se apresenta sinteticamente o tema principal que será desenvolvido, com inúmeras variações, ao longo de uma obra. Uma segunda parte, composta por onze poemas dentre os quais alguns fazem alusão a parte inicial do dia: “Alvorada”, Manhã”, “Dia” e, de modo tácito, por meio de uma metonímia de um fenômeno climático, “Mormaço”. Uma terceira, constituída pela série de poemas reunidos sob o título “Arco-íris”, a qual se segue uma quarta, na qual há um poema que, por meio da metonímia de um hábito cultural, “Sesta”, alude à temática vespertina, que é, ademais, reiterada pelo poema “Tarde”. Uma quinta parte, constituída pela série de três poemas agrupados sob o título “As Danças” e que remetem a danças populares brasileiras - e também a ritmos -, o maxixe, o cateretê e o samba. Por fim, uma sexta parte, composta por onze poemas dentro os quais há alguns cujos títulos aludem ao período noturno: “Noturno” - provável alusão aos 21 *Nocturnes* (1827-1834) do compositor Frédéric de Chopin -, “Noite de Natal” e “Canção de Ninar”, este por meio de uma metonímia de um hábito cultural.

A partir do exposto acerca da ordem e de alguns temas evocados pelos títulos dos poemas enfileirados em *Meu*, pode-se aventar duas hipóteses. A primeira, de que *Meu*, a partir de sua segunda parte, comporta referências precisas ao ciclo solar diário ou a fenômenos climáticos e a hábitos culturais que correspondem a certas horas do dia, iniciando-se na alvorada, momento de despertar, e encerrando-se com um acalanto, que marca a hora de dormir⁴⁰⁶. Subsidiariamente, pode-se acrescentar ainda outro dado quando se consideram as referências temporais de certos poemas de *Meu*. O oitavo poema do livro, por exemplo, intitula-se “Carnaval”, festa do calendário católico cuja celebração ocorre, com variações, entre os meses de fevereiro e abril. Em “1 – Roxo” (XIV – 1), um verso evoca “os santos na quaresma”, um outro período do calendário litúrgico católico que se sucede ao carnaval. O poema “3 – Samba” (XXIII – 3) inicia-se com o verso “Poente – fogueira de São João”, comparação que insta as fogueiras acesas nas “festas de João”, nome pelo qual costuma-se referir as festas dos

⁴⁰⁶ Esta hipótese é corroborada, ainda, quando se leva em consideração a temática dos poemas: “Imobilidade alva da alvorada branca” (IV); “Beleza simples da manhã” (V); “Eu saio todo ao sol da manhã” (VI); “Dia lindo” (VIII); “Na sala fechada ao sol seco do meio-dia” (X); “O silêncio quente do meio-dia” (XI); “Mormaço” (XII); “O dia áspero de pó de vidro” (XIII); “O sol é uma bola de enxofre fervendo” (xiv -4) “No arrabalde novo todo cheio de dia” (XVI); “Uma chuva forte e quente/ainda cheia de sol” (XIX); “Tarde grande tarde” e “crepúsculo artificial” (XX); “Sossego macio da tarde” (XXII); “Os últimos ventos do dia” (XXIV); “E concentrada na noite disforme” (XXVI); “E sobre a flor do cacto a lua sobe então” (XXVII); “Sobre o jardim subiu uma lua redonda” (XVIII); “Noite – negra feiticeira!” (XXXII); “A lua como uma imensa aranha” (XXXIII); e, por fim, “A noite fecha o cortinado” (XXXIV).

santos católicos São João, Santo Antônio e São Pedro, todas comemoradas no mês de junho. O poema “Noite de Natal” (XXIX), por sua vez, remete a festa cristã do nascimento de Jesus Cristo no dia 25 de dezembro. Pode-se, assim, afirmar que em *Meu*, os poemas respeitam a uma articulação temporal diária e, além disso, anual, porque se inicia por volta de fevereiro e se encaminha, em sua parte final, para dezembro. *Meu*, sob este ponto de vista, segue uma ordem temporal cíclica, de constante fim e recomeço ditada pelo ciclo solar. Este arranjo traz consequências para a leitura individual dos poemas, pois é possível depreender em que momento dia as cenas de alguns poemas tem lugar, mesmo quando estas não são explicitadas, como é o caso do poema “2 – Cateretê”.

A segunda hipótese que a exposição acima permite aventar parte das referências ao universo musical presentes quer nos títulos de alguns poemas de *Meu*. De fato, a maneira como esta obra é dividida, iniciando-se com poemas que conotam, por seu título, prelúdios musicais e, posteriormente, duas séries de poemas numerados, “Arco-íris” e “A Danças”, quebrando assim a sequência das composições do livro em três partes de extensão mais ou menos simétrica, leva a conceber que, dadas as diferenças de cada uma das artes, esta paródia a forma de uma sinfonia.

É certo, porém, que para a devida compreensão da paródia é necessário expor com um mínimo de precisão o modelo ao qual ela remete, ou seja, a forma sinfônica. Esta, segundo Ernesto Vieira, é uma “composição extensa e grandiosa, trabalhada com arte superior”⁴⁰⁷ para orquestra. Sua origem remonta ao século XVIII, firmando-se como gênero no século XIX quando adquire, por sua capacidade de harmonizar grande número de instrumentos, uma conotação “cósmica” e sugerir, por vezes, “a expressão do sentimento comunal”⁴⁰⁸. Tida assim como a mais “monumental” das formas orquestrais, a sinfonia gozava de grande prestígio. Em 1922, nas páginas da revista *Klaxon*, Mário de Andrade crítica a “pianolatria” paulista, ou seja, o culto ao piano que se verificava em São Paulo, e indaga: “E as manifestações mais elevadas da música? E o quarteto? E a sinfonia?”⁴⁰⁹. Em termos formais, as sinfonias eram geralmente compostas por três, quatro ou mesmo cinco movimentos que, normalmente, seguiam uma sequência padrão: o primeiro era um longo movimento de abertura, normalmente em forma de sonata, precedido, muitas vezes, por uma lenta introdução; o segundo, um movimento lírico com muitas variações, tipicamente também em forma de sonata; o terceiro, um movimento em

⁴⁰⁷ VIEIRA, Ernesto. Dicionário musical. 2ª Ed. Lisboa: J. G Pacini, 1899, p. 478.

⁴⁰⁸ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª Ed. Vol. 24. Oxford: Grove, 2001, p. 833-4.

⁴⁰⁹ ANDRADE, Mário de. “Pianolatria”. In: *Klaxon*: Mensário de Arte Moderna. São Paulo, ano 1, n. 1, s. p.

scherzo normalmente inspirado em danças; e, o quarto consistia em uma rápido final⁴¹⁰. É, por exemplo, a forma clássica em quatro movimentos a utilizada pelo compositor brasileiro Alberto Nepomuceno, no final do oitocentos, em sua *Sinfonia em sol Menor*, mesma forma retomada, décadas depois, por Heitor Villa-Lobos, que compõe, de 1916 a 1920, suas sinfonias, como a *Sinfonia n.º 1 (O Imprevisto)*⁴¹¹.

A partir de um confronto entre o modo de estruturação das sinfonias clássicas, forma ainda praticada no século XX, e a organização de *Meu*, pode-se perceber que essa obra de Guilherme de Almeida guarda grande semelhança com a forma sinfônica, consideradas, é claro, as devidas diferenças entre as artes. Isto porque *Meu* é composto por um prelúdio, três grandes movimentos, cada um dedicado respectivamente à manhã, à tarde e à noite, e entre os quais inserem-se duas sequências de poemas, “Arco-íris” e “As Danças”, que funcionam como interlúdios, ou seja, transições entre os movimentos.

Ainda contribui para a hipótese apresentada a importância do universo musical em *Meu*, observável em uma série de outras características desta obra, a começar por seu subtítulo: “Livro de estampas”. No capítulo precedente, “Fortuna Crítica de Meu”, procurou-se esclarecer um de seus sentidos, que remete ao universo gráfico. Cabe agora acrescentar que, além de significar gravura ou qualquer outra forma de imagem impressa, o termo “estampa” também foi empregado metaforicamente pelo compositor francês Claude Debussy (1862-1918) para intitular uma de suas obras. Trata-se de *Estampes*, de 1904, título que reúne três composições: “1 – Pagodes”, “2 – La Soirée de Grenade” e “3 – Jardin sous la Pluie”. Guilherme de Almeida certamente conhecia esta obra, pois o poema “Saudade”, incluído em *Meu*, intitulava-se originalmente “Jardin sous la Pluie”⁴¹². Além disso, o modo como o poeta nomeou as séries “Arco-íris” e “As Danças”, parece mimetizar a maneira como Debussy organizou *Estampes*. O apreço dos modernistas pela obra do compositor francês é conhecida. Manuel Bandeira, por exemplo, chamou “Debussy” um dos poemas de seu livro *Carnaval*, de 1919⁴¹³. Porém, parece ter sido *Meu*, de Guilherme de Almeida, a obra que mais sugeriu associações debussynianas aos críticos. Ao escrever sobre este livro, Mário de Andrade comparou a maneira intelectual de composição de Guilherme de Almeida a de Debussy. Julio Dantas, por sua vez, afirmou, embora

⁴¹⁰ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, op. cit. p. 833-4.

⁴¹¹ SALLES, Paulo de Tasso. “Intertextualidade e narratividade na Sinfonia n.º 1” (“O Imprevisto”) de Villa Lobos. *Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical*. Vol. 5, n.º 1 (2020) Jan.-jun. p. 53-118; Idem. “Uma narrativa musical do ‘estado da alma’ do compositor: a Sinfonia n.º 2 de Villa-Lobos”. In. *Revista Debates - UNIRIO*, n. 24, (2020) out. p. 27-73.

⁴¹² ALMEIDA, Guilherme de. “Jardin sous la Pluie”. AC. São Paulo, ano 10, n. 204, 1 mar. 1923, s. p.

⁴¹³ BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*, op. cit. p. 90-91.

metaforicamente, que *Meu* era uma “espécie de sinfonia em verde-maior” e que certos “parágrafos poéticos” constantes deste livro lhe lembravam a “música de Debussy”⁴¹⁴. De todo modo, Guilherme de Almeida, conhecedor das obras do compositor francês, emprega no subtítulo de seu livro um termo que alude tanto às artes gráficas como também à música.

Para além de “Saudade”, em cujo título a alusão à obra de Debussy foi suprimida em nome de um sentimento tido como um dos principais legados lusitanos ao caráter do brasileiro, deve-se destacar a presença de muitas outras referências ao universo musical nos poemas de *Meu*. Para citar somente alguns exemplos: “E longe uma última romântica/ - uma araponga metálica – bate/ o bico de bronze na atmosfera timpânica” (“Mormaço”); “alguém risca uma ponta/ rascante de ferro: - e uma voz ora fanhosa/ ora rouca ora arenosa/ rasga ao meio o imenso/ imenso silêncio.” (“Gramofone”); “O bruhahá apagado/ das rãs verdes do charco é o teu berço que range./ Dorme./ Ouve as línguas de prata do rio que plangem” (“Canção de Ninar”). Nestes exemplos, o barulho do vento e dos rios, a música reproduzida por meios mecânicos, o cantar dos animais, o som produzido por instrumentos musicais etc. muitas vezes se entrelaçam. Em “Mormaço”, por exemplo, a araponga - ave instada para parodiar a poesia romântica, sobretudo a de Casimiro de Abreu em *As Primaveras* -, torna-se uma espécie de autômato feito de metal cujo bico de bronze bate na atmosfera convertida em um tímpano, instrumento de percussão integrante da orquestra. A multiplicidade de sons do Brasil é, assim, evocada nos poemas para compor um todo a exemplo dos instrumentos na sinfonia.

A paródia, com suas inflexões de significado, foi empregada por Guilherme de Almeida em suas primeiras obras publicadas. Porém, com sua adesão à estética modernista, este recurso ganha novo sentido, pois toma como modelo uma forma capaz de expressar a coletividade. Cabe lembrar que, ainda em 1926, o historiador da música Renato de Almeida exortava uma renovação musical baseada no nacionalismo, intitulado a introdução de sua obra, *História da Música Brasileira*, de “sinfonia da terra”, na qual afirma: “Vede a sinfonia prodigiosa que se levanta! (...) São as vozes da selva que estrugem. Sons de violinos e oboés, flautas, violoncelos, tambores, fagotes e timbales, harmonizando um ritmo bárbaro e grandioso”⁴¹⁵. A ideia de que a sinfonia fosse a forma ideal para integrar todos os sons produzidos na terra brasileira não é, como se nota, completamente estranha ao período. Guilherme de Almeida tampouco foi o único poeta modernista a parodiar formas narrativas com sentido nacionalista. Dentre os inúmeros exemplo, destacam-se dois, também de 1925. Oswald de Andrade, como mostra Maria Augusta

⁴¹⁴ DANTAS, Julio. “Meu”, op. cit. p. 4.

⁴¹⁵ ALMEIDA, Renato de. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1926, p. 11 ss.

Fonseca, estrutura *Pau Brasil* segundo os “parâmetros da epopeia camoniana”⁴¹⁶, embora subvertendo marcas formais. Neste mesmo ano, Vicente do Rego Monteiro parodia em *Quelques Visages de Paris* os livros de viagens publicados por europeus, notadamente franceses como Jean de Léry, nos quais se descrevem as terras e povos do Brasil. Rego Monteiro, de fato, inverte a perspectiva, fazendo com que um sujeito lírico indígena descreva, com estranhamento e humor, os monumentos parisienses⁴¹⁷.

Parece acertado dizer que, se a sinfonia era tida como um gênero musical capaz de integrar harmonicamente a música de vários instrumentos e, com isso, conotar a ideia de expressão coletiva, parece possível que Guilherme de Almeida tenha escolhido parodiá-la pois estas características vão de encontro à sua pretensão de criar uma poesia de cunho nacionalista. Há, assim, um interessante entrelaçamento entre a organização de *Meu* e a possibilidade da forma parodiada expressar um sentido cósmico e nacionalista. Neste sentido, “Prelúdio n. 3” serve não só como apresentação do tema retomado ao longo da obra, como também parece ser uma pequena alegoria do livro, ambos apontando para a forma cíclica. O poema, com o primeiro e o último verso muito semelhantes, sugerindo assim o constante recomeçar do sopro da ventania e da avena. A obra, iniciando-se, após os prelúdios, na alvorada (“Alvorada”) e encerrando-se com um acalanto (“Canção de Ninar”), em meio dos quais ouve-se toda uma sinfonia, recomeça a cada vez que se recomeça a leitura da obra.

Entretanto, cabe indagar: a compreensão de que *Meu* parodia a forma sinfônica contribui de alguma maneira para a leitura dos poemas individualmente? A leitura detida de alguns poemas pode responder a esta questão.

Variações - I “Tarde”.

Guilherme de Almeida, em entrevista que concedeu ao jornal *Folha da Noite* à época da publicação de *Meu*, declarou quais orientações poéticas o guiaram na composição desta obra. Para o poeta:

[*Meu*] É todo brasileiro. Todo. Por isso mesmo, sincero. Sigo o movimento lógico: procuro partir do particular para o geral; o contrário é absurdo; absurdo

⁴¹⁶ FONSECA, Maria Augusta. “Taí: é e não é – Cancioneiro Pau Brasil”. *Literatura e Sociedade*,

⁴¹⁷ SQUEFF, Leticia. “Paris sob o olho selvagem: *Quelques Visages de Paris* (1925), de Vicente do Rego Monteiro”. In: MYIOSSHI, Alex (Org.). *O selvagem e o civilizado nas artes, na fotografia e na literatura do Brasil*. Campinas: UNICAMP – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2010, p. 70 passim.

que se tem praticado até agora. Quem fizer arte no Brasil, arte pura, sem influências estrangeiras, sem moldes importados inconscientemente irá aos poucos se universalizando (porque terá originalidade), isto é, irá do particular para o geral (por exemplo, Villa Lobos)⁴¹⁸.

O poeta afirmou, de pronto, sua orientação nacionalista (seu livro “é todo brasileiro”), mas pontuando o caráter de seu nacionalismo, “sincero”, portanto, honesto e verdadeiro, diferindo assim do nacionalismo superficial e ufanista, desposado por outros, como Afonso Celso⁴¹⁹. A seguir, Guilherme de Almeida polemiza com aqueles que praticam “absurdos”, ou seja, os escritores regionalistas, que a seu ver partem do geral para o particular, falhando assim em universalizar-se pois dirigem suas obras exclusivamente para o apreço de conterrâneos, abrindo mão de comunicar-se com a humanidade como um todo. Em texto posterior, o poeta esclarece sua posição: “Não somos regionalistas: somos brasileiros. Brasileiro NÃO QUER dizer regionalista e regionalista QUER dizer caipira, tabaréu, sertanejo, roceiro, matuto, cangaceiro, mambira... O nosso movimento é centrífugo, não é centrípeto”⁴²⁰. Cabe lembrar que, na década de 1920, o regionalismo era uma tendência na prosa, sobretudo no conto, mas também na poesia, podendo-se citar os nomes de poetas como Catulo da Paixão Cearense, Paulo Setúbal e Maria Eugênia Celso⁴²¹, autora dos seguintes versos incluídos em *Fantasia e Matutadas*, de 1925: “Bons dia, Siá Dona Juca,/ As sodade me catuca./ Eu entonces vim sabe/ Nesse fala trapaiado/ Se dos amigos um bucado/ Inda se alembra Mecê./”⁴²². A via contrária ao regionalismo, que parte do particular para o geral - capaz portanto de universalizar-se - é a defendida por Guilherme de Almeida, que cita não o nome de um poeta como exemplo modelar a ser seguido, mas o de um músico, Heitor Villa-Lobos.

Deve-se lembrar que, ao lado do poeta de *Meu*, este compositor participou da Semana de Arte Moderna de 1922, ocasião em que executou *Danças Africanas*. Doravante, Villa-Lobos integrou ritmos e melodias da música popular brasileira à música erudita de viés moderno em obras como *Nonetto*, *Impressões Rápidas de Todo Brasil* (1923) e *Choros nº 2* (1924)⁴²³. O

⁴¹⁸ ALMEIDA, Guilherme de. “A poesia Brasileira e sua nova orientação”, op. cit. p. 3.

⁴¹⁹ Cf. “Capítulo 1 – A Fortuna Crítica de *Meu*”.

⁴²⁰ ALMEIDA, Guilherme de. “A Revelação do Brasil pela Poesia Moderna - III”. SL-OESP. Para oposição dos modernistas, notadamente Mário de Andrade ao regionalismo cf. LOPEZ, Têlé Porto Ancona. *Macunaíma: a margem do texto*. São Paulo: Hucitec; Secretaria de Cultura. Esportes e Turismo, 1974, p. 15 passim.

⁴²¹ Acerca de Maria Eugênia Celso cf. ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. *Vidas de romance: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entreséculos (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005, p. 182 ss.

⁴²² CELSO, Maria Eugênia. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1955, p. 177.

⁴²³ GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. 2ª Ed. Curitiba: Edição do autor, 2009, p. 157-172; WISNIK, José Miguel. “A república musical modernista”. In: *Modernismos 1922-2022* (Org.) Gênese Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 183 ss.

compositor, aliás, defendeu ideias muito próximas às de Guilherme de Almeida, declarando, em 1925, que “o que necessitamos é ser sinceros, quero dizer livres e desabusados. A nossa música [a brasileira] há de ter um calor virginal e um ritmo bárbaro, portanto não nos apeguemos a modelos estranhos”. Villa-Lobos completa ainda que “a nossa música só será nossa, portanto só será humana, só poderá interessar a todos os homens, quando lhes levar alguma coisa de diferente e de novo”⁴²⁴. Villa-Lobos, como se percebe, também fala em recusa de modelos estrangeiros, em ser “sincero” e em dar atenção ao “diferente” para ser “humano”. Estes dois últimos conceitos, de fato, parecem equivaler àqueles que Guilherme de Almeida chama de particular e de universal.

De fato, por volta de 1925, parece ter havido grande aproximação entre Guilherme de Almeida e Villa-Lobos, pois um dos poucos poemas de *Meu* a receber dedicatória é “Tarde”, dedicado justamente ao compositor⁴²⁵:

Tarde

Ao Villa

Tarde grande tarde
 de verdade
 sem estrela Vesper nem poentes cor de olheiras
 nem Angelus nem juritis mas com palmeiras
 Onde nunca cantou nenhum sabiá.
 Tarde autêntica em que há
 apenas o calor, a fumaça pesada
 e o estoiro oco dos toros verdes na queimada
 grande, teatral
 como um crepúsculo artificial.

⁴²⁴ “Podemos criar uma música brasileira?” CdM, Rio de Janeiro, n. 9.368, 12 Ago. 1925, p. 1.

⁴²⁵ Em *Meu*, os poemas com dedicatória são “Prelúdio n. 3”, “Natureza Morta”, “Mormaço”, “5 – Vermelho”, “Sesta”, “Tarde” e “Noturno”, dedicados, respectivamente, “A Goffredo” (Goffredo da Silva Telles), “Ao Ronald” (Ronald de Carvalho), “Ao Graça” (Graça Aranha), “A Tacy” (Tácito de Almeida), “A D. Olívia Guedes Penteado”, “Ao “Villa (Heitor Villa-Lobos)” e “Ao Mário” (Mário de Andrade).

“Tarde” é um poema enunciado em terceira pessoa cuja temática, a descrição da tarde, ocorre em dois movimentos distintos, cada um correspondendo a uma oração. No primeiro, que se estende dos versos 1 a 5, ocorre inicialmente a invocação da tarde, (“Tarde”) que é, então, qualificada por um aposto que, a um só tempo, faz um elogio a este período do dia (“grande tarde”) e revela seu caráter (“de verdade”), ou seja, despojada de filtros literários, encarada em sua qualidade real de maneira pretensamente objetiva. Enumeram-se a partir do verso 3 os elementos que não devem constar na cena vespertina, a estrela *vesper*, isto é, o planeta vênus; os poentes cor de olheiras, ou seja, arroxeados; o *Angelus*, prece católica salmodiada em horários determinados do dia; as juritis, aves da fauna brasileira de canto monótono semelhantes a pombas; e os sabiás, salvando-se, nesta listagem, somente as palmeiras, que permanecem no quadro. Esta série de negações começa de maneira sutil com a preposição “sem”, depois continuada com emprego dos advérbios “nem.. nem...”, constituindo assim uma gradação crescente em intensidade até culminar na dupla negativa “nunca... nenhum...” do verso 5, que se encerra com um ponto final. Após este corte, inicia-se o segundo movimento do poema no qual, inversamente ao realizado no anterior, descreve-se o que de fato há na tarde “autêntica”: a queimada espetacular (“teatral), da qual emana o calor, onde se vê a fumaça (verso 7) e se onde se ouve a madeira ainda viva (“toros verdes” do verso 8) estourar sob a ação do fogo. O poema, diga-se, contém somente dois verbos, o primeiro, “cantar” (verso 5), que integra uma frase negativa, desfazendo, com força humorística, a previsibilidade de aderência à tradição poética (“palmeira/ onde nunca cantou nenhum sabiá”), e o segundo verbo, “haver” (“em que há”) é um verbo de estado. “Tarde” é, portanto, um poema eminentemente descritivo.

A cena descrita no poema, porém, contém uma série alusões que lhe acrescentam outros significados. As referências à juriti, à palmeira e ao sabiá nos versos 4 e 5 remetem, inegavelmente, à lírica romântica brasileira, com a qual o poeta parece dialogar às avessas. Alude-se, assim, à “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, no qual se lê “Minha terra tem palmeiras/ onde canta o sabiá”⁴²⁶, mas também ao poema “Juriti”, de Casimiro de Abreu, cujos primeiros versos são “Na minha terra, no bulir do mato,/ a juriti suspira;/ e com o arrulho dos gentis amores,/ São os meus cantos de secretas dores/ No chorar da lira.”⁴²⁷. No verso 4, a alusão ao *Angelus* tem função semelhante às anteriores. O nome desta oração da Igreja Católica

⁴²⁶ DIAS, Gonçalves, *Cantos*, op. cit. p. 5.

⁴²⁷ ABREU, Casimiro de. *As Primaveras*. Rio de Janeiro: Typ. de Paula Brito, 1859, p. 29.

Apostólica Romana recitada pelos fiéis ou cantado nas igrejas⁴²⁸ à hora do pôr-do-sol, momento em as igrejas rebimbavam os sinos⁴²⁹, tem sugestões literárias. Isto porque, com o tempo, o *Angelus* tornou-se metonímia do crepúsculo sobretudo na linguagem poética. Cabe lembrar o soneto “Vila Rica”, de Olavo Bilac: “O *Angelus* plange ao longe/ em doloroso dobre”⁴³⁰, com temática do final de tarde, também retomada, aliás, por Olegário Marianno, em “*Angelus*”, de 1911, que se inicia com os versos “Ao crepúsculo, a hora da tristeza” tem as mesmas sugestões⁴³¹. Isto mostra os diálogos de Guilherme de Almeida com a tradição de modo lúdico, ao mesmo tempo sério e cômico.

Em “Tarde”, estas referências ao repertório lírico nacional são incorporadas ao poema para serem, precisamente, negadas em nome de uma pretensa apreensão objetiva da tarde brasileira. Neste sentido, as imagens consagradas a princípio pela lírica romântica e posteriormente repetidas são tidas como fantasias poéticas sem respaldo na observação real da paisagem local, na “tarde de verdade” “autêntica”. Visto assim, o sentido da negação marca o desejo de ruptura com uma determinada tradição, pretensão dos poetas modernistas em geral, como bem lembra Benedito Nunes: “O modernismo no Brasil, convém lembrá-lo, foi uma ruptura, um abandono de princípios, foi uma revolta contra o que era a Inteligência Nacional”⁴³².

Se em “Tarde” a tradição lírica legada pelo romantismo brasileiro é negada jocosamente, em nome de uma intenção pretensamente realista, é preciso analisar de que modo isto se efetiva no poema. Nele é, sobretudo, a descrição de uma “queimada” que cumpre este papel. A queimada, pois, é um fenômeno provocado pela ação humana quando ocorre em áreas de floresta tropical, como foi o caso da Mata Atlântica que recobria boa parte do Estado de São Paulo. O fogo, de fato, foi então fator e consequência da degradação da floresta, que então cedia

⁴²⁸ STEINER, Ruth. “Some Questions about the Gregorian Offertories and Their Verses”. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 19, n. 2 (Summer, 1966), pp. 162- 181; Kenneth Levy. “A new look at Old Roman chant”. *Early Music History* (2000) Volume 19. Cambridge University Press, pp 81-104.

⁴²⁹ O *Angelus* celebra a anunciação, pelo anjo Gabriel, do milagre da Encarnação à Virgem Maria. Esta prece consiste na recitação de três Ave-Marias precedidas dos versos “*Angelus Domini nuntiavit Mariæ/ Et concepit de Spiritu Sancto*” e seguida de uma estrofe final. Costumava ser entoado pela manhã, ao meio-dia e ao final da tarde, embora somente neste último momento os sinos das igrejas tocassem para acompanhar as orações dos fieis, posto que se acreditava que a Encarnação ocorrera neste horário. Para a história do *Angelus* cf. THRUSTON, Herbert. “*Angelus*”. In: *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 1. New York: *The Encyclopedia Press Inc.*, [1907], p. 486-487; Idem. “*Angelus Bell*”. In: *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 1, op. cit. p. 487-488.

⁴³⁰ BILAC, Olavo. *Poesias*, op. cit. 337.

⁴³¹ MARIANNO, Olegário. *Tôda uma Vida de Poesia*, op. cit. p. 9.

⁴³² NUNES, Benedito. “Estética e Correntes do Modernismo”. In: *O Modernismo* (Org.) Affonso Ávila. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 40.

espaço para a cultura do café, o “ouro verde” dos paulistas⁴³³. Historicamente, os cafezais se expandem com maior velocidade a partir do final do século XIX, ou seja, depois do Romantismo, de modo que as descrições das queimadas não são uma temática para os poetas românticos, com exceção do poema de Castro Alves, “A queimada”⁴³⁴. Em *Urupês*, Monteiro Lobato, ao retratar o caipira paulista, escreve: “No vazio de sua vida semi-selvagem, em que os incidentes são um jacú abatido, uma paca fisgada n’água ou o filho novimensial, a queimada é o grande espetáculo do ano, supremo regalo dos olhos e dos ouvidos”⁴³⁵. Um espetáculo para olhos e ouvidos que Guilherme conheceu *de visu*. Em 1919, Menotti del Picchia conta em uma crônica que, em estada no interior do Estado de São Paulo junto com Guilherme de Almeida, ouviu o poeta de *Meu* dizer ante uma queimada à hora do pôr-do-sol: “Como é linda aquela queimada. Parece um suspiro póstumo da luz. É um prolongamento da vida que já morreu”⁴³⁶. Então, Guilherme de Almeida teria visto beleza (“linda”) na queimada, bem como certo lirismo (“suspiro póstumo da luz” “vida que já morreu”), empregando uma dicção advinda da tradição romântica com a qual se tematizava o crepúsculo. Esta foi, porém, posta de lado em sua descrição em “Tarde”, cujos elementos são apresentados de maneira bem pedestre (“fumaça pesada”, “estoiro oco”, “toros verdes”), à exceção, talvez, do adjetivo “teatral”, de certo modo grandiloquente, com a intenção de sintetizar a ideia de espetáculo para olhos e ouvidos.

Neste sentido, seria possível questionar se a tentativa de evocar a queimada, na perspectiva do poema, segundo uma orientação pretensamente realista, não aproxima “Tarde” da poesia regionalista negada por Guilherme de Almeida posto que aquele fenômeno, como lembra Felix de Carvalho em seu comentário acerca deste poema, é uma “fisionomia bem paulista”⁴³⁷, ou seja, regional? Para responder tal questão é preciso ter em conta a natureza da poesia regionalista de então. Em *Alma Cabocla*, de 1920, do poeta regionalista Paulo Setubal, lê-se no poema “A Queimada”: “Nada resiste, nada, ao seu furor, sanhudo:/ Perobas, guaratans, jequitibás, pau-d’alhos,/ Belos troncos anciões, troncos patriarcais,/ Um século a ensombrar o mato verde e rudo (...)”⁴³⁸. Estes versos alexandrinos com certa dicção retórica fazem uma longa descrição das árvores acometidas pelo fogo, aproximando-se do inventário. O descritivismo arrolador também se encontra em outros poemas de *Alma Cabocla*, como nesta estrofe de “De

⁴³³ DEAN, Waren. *A Ferro e Fogo: A História da Devastação da Mata Atlântica Brasileira*. Trad. Cid Knifel Moreira. São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 206 ss.

⁴³⁴ ALVES, Castro. *Obras Completas*. Vol. 2. Rio de Janeiro; São Paulo; Belo Horizonte: Francisco Alves, 1921, p. 143 ss.

⁴³⁵ LOBATO, Monteiro. *Urupês*. 37ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 159 ss.

⁴³⁶ HÉLIOS [Menotti del Picchia]. “Os Operários da Beleza”, op. cit. p. 1.

⁴³⁷ CARVALHO, Felix de. “Guilherme de Almeida”, op. cit. p. 2.

⁴³⁸ SETUBAL, Paulo. *Alma Cabocla*. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia, 1920, p. 122.

volta...”: “É o Quincas! É o Zé Colaço!/ O Juca Elias, nhô João.../ - Todos eles, quando eu passo,/ Num longo, num rude abraço,/ Me apertam o coração!”⁴³⁹. Há nestes versos, desta vez em redondilha maior que evocam os empregados e vizinhos da fazenda da família do sujeito lírico, a feição geral do livro, que se atem a geografia limitada da propriedade rural, com suas figuras e labores. No mesmo poema, o sujeito lírico, em visita à fazenda após se formar em Direito, diz ainda: “Tenho o desejo sanhudo/ De despedaçar o canudo/ Com a carta de bacharel”. O diploma que se quer destruir é símbolo de status social, mas também de pertencimento à burocracia de Estado, geralmente urbana e idealmente menos adstrita ao local. O âmbito geográfico mais largo bem como a vida cidadina são encargos encarados com pesar pelo sujeito lírico. Como se nota, Paulo Setubal, na esteia da tradição regionalista iniciada pelo romancista Joaquim Távora, munido sobretudo com o “equipamento ideológico do bairrismo”⁴⁴⁰, ora faz uma descrição caudalosa da natureza local (“A queimada), ora procurar apreender o aspecto humano em um tom sentimental com uma forma que emula a poesia popular (redondilha maior), ora o sujeito lírico mostra avesso aos valores urbanos.

Diversa é a orientação de Guilherme de Almeida. O poeta, almejando o nacionalismo, procura abarcar o Brasil como um todo, sem se deter a espaços limitados, evocando a terra de maneira generalizante, como se viu em “Prelúdio n. 3” (“no estrondo dos rios despedaçados,/ na várzea trêmula e sibilante de arrozais,/ no vento cheio de vogais/ que chora nas folhas dos canaviais”). A queimada figurada em “Tarde” não é geograficamente localizada nem explícita nem tacitamente por meio do arrolamento das espécies de árvores da mata, como é o caso do poema de Paulo Setubal. A queimada de “Tarde” está, antes, integrada ao cenário vespertino de maneira mais geral, a “grande tarde” e das florestas de qualquer parte do Brasil. Do ponto de vista da forma, cabe dizer também que o poeta se opunha à prolixidade. Em entrevista já referida ao jornal *Folha da Noite* em 1925, Guilherme de Almeida defendia que “o espírito atual exige, reclama uma só coisa: rapidez. Rapidez quer dizer síntese”⁴⁴¹. Pouco depois, na conferência *A Revelação do Brasil pela Poesia Moderna*, o poeta repete: “Nestas três sílabas gregas resumem-se todos os esforços, todas as tendências, todas as preocupações, todas as energias da atualidade. SÍNTESE” que quer dizer “rapidez, essência. O máximo no mínimo”⁴⁴². De fato, em “Tarde”, Guilherme de Almeida evoca a queimada em somente 4 versos (versos 7 a 10), concentrando neles toda suas características: térmica (calor), sonora (“estoiro oco”) e

⁴³⁹ Idem. p. 12-13.

⁴⁴⁰ Sobre o regionalismo cf. CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Vol. 2, op. cit. p. 269 ss.

⁴⁴¹ ALMEIDA, Guilherme de. “A poesia Brasileira e sua nova orientação”, op. cit. p. 3.

⁴⁴² Idem. “A Revelação do Brasil pela Poesia Moderna - II”. SL-OESP. São Paulo, 24 fev. 1962, p. 3

visual (“fumaça pesada” “teatral/ como um crepúsculo artificial”). Ainda, a forma do poema – que tem versos com 5, 3, 13, 12, 11, 7, 12, 10, 12, 5 e 10 sílabas métricas – mostram o vínculo do poeta com a literatura moderna, que não se limita a explorar o verso alexandrino tradicional ou mimetizar a dicção e as formas oriunda da poesia popular, mas explora-os livremente. Além disso, é preciso lembrar que as alusões presentes na primeira parte do poema, artifício advindo da poesia “cultura”, inserem a poesia de Guilherme de Almeida na tradição literária europeia, apontando assim as pretensões de “universalização” do poeta.

Outro artifício poético consagrado pela tradição, de fato, parece estar presente em “Tarde”, a saber, a correspondência entre fatura sonora e significado do poema. No plano da perspectiva, o fogo, ao consumir a madeira ainda úmida (“toros verdes” do verso 8) na queimada, produz de quando em quando um imprevisto “estoiro oco”. Estes sons são evocados na fatura sonora de “Tarde” nos versos de 8 a 10: “e o esToiRo oCo Dos ToRos veRDes na queimaDa/ granDe, TeaTRal/ Como um CRepúsCulo aRTifiCial”. Isto porque os sons dentais d e t remetem aos sons de batida, neste caso, dos estalidos “ocos” da madeira. A sonoridade, neste caso, ainda é reforçada, por um lado, pelos c e r, que também são empregados muitas vezes em onomatopeias que remetem a estalos, como “crac”, e por outro lado, a assonância em o específica do verso 8, que remete a crepitação do fogo: “e O estOirO OcO dOs tOrOs verdes na queimada”. Guilherme de Almeida buscou, assim, a complementaridade de significados semânticos e sonoros no poema.

Além da sugestão de um determinado som que emana da queimada, a fatura sonora de “Tarde” retém outros significados. Nos versos 1 e 2 a pontuação empregada pelo poeta não segue estritamente as normas gramaticais, pois foram suprimidas as vírgulas que marcam o apostro que qualifica a tarde logo após sua invocação no verso 1, cuja forma esperada seria “Tarde, grande tarde/ de verdade,”. A omissão das vírgulas alarga o sentido de tarde pela repetição em eco da terminação -de, que também se associa à preposição com uma exploração lúdica, resultante da cacofonia -de -de. O poeta também manipulou livremente as convenções linguísticas para fins rítmicos, pois a supressão das vírgulas aboliu a pausa no interior do verso 1 e mitigou aquela que encerra o verso 2. Se, como apontou Alfredo Bosi, os silêncios tem valor semântico no poema, sua supressão também pode ser tida como um dado significante⁴⁴³. Assim, ao suprimir a pausa, o poeta buscou reiterar o ritmo trocaico constante e monótono nos três primeiros versos: TARde GRANde TARde/ DE verDAde/ SEM esTREla VESper NEM

⁴⁴³ BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo na Poesia*. 7ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 121.

poENtes COR de oLHEIras. Os versos 1 e 2, de fato, podem ser lidos como um único cuja quebra foi necessária pra a formação da rima, “Tarde-de verdade”.

Acerca do esquema rímico do poema, importa acrescentar que se trata de um esquema, convencional, em tensão com reivindicações da modernidade, apesar de composto por variadas rimas paralelas, aabbccdde. Embora tenha variação, pela mudança de som, o efeito geral do esquema rímico sugere certa previsibilidade e monotonia. Sobre a rima, cabe ainda chamar a atenção para a reverberação da sílaba que encerra o verso 10, o al de “artificial”, que, por ser a última do poema, alonga-se na recitação. Esta é, além de uma tônica, a sílaba mais vibrante do verso, aquela sobre a qual, segundo Bosi, recai a ênfase da significação interna do discurso⁴⁴⁴. Este alongamento da sílaba final, cabe lembrar, verifica-se na entoação de orações e, guardadas as devidas diferenças, também na música litúrgica.

Em “Tarde”, ritmo e rimas, com suas sugestões, parecem convergir afim de conferir ao poema certa monotonia, que, por seu turno, é capaz de sugerir uma atmosfera de sonolência. Mário de Andrade mostrou que certas rítmicas musicais bem marcadas, mesmo quando comportam pequenas contradições, juntamente com a monotonia de certos cantos curtos e lerdos que se repetem várias vezes, são capazes de provocar sonolência, por vezes com força encantatória⁴⁴⁵. Estas são, de fato, algumas das características do *Angelus*, oração cuja presença o poeta negou em sua tarde “de verdade” mas que, ironicamente, parece querer emular. Neste sentido, “Tarde”, coloca-se como um canto paralelo ao *Angelus*, ou seja, uma paródia daquela prece. Contribui para esta leitura, ainda, a invocação presente nos primeiros versos do poema (“Tarde, grande tarde/ de verdade”), bem como o fato de que “Tarde” é a última composição de no movimento de temática vespertina, correspondendo, sob este ponto de vista, ao crepúsculo. Estas características, aliás, podem ter sido os motivos para que este poema tenha sido dedicado a Heitor Villa-Lobos, compositor cuja orientação estética era, à época, semelhante a do poeta. Villa-Lobos, porém, ao voltar sua atenção para *Meu*, não escolhe “Tarde”, para trabalhar musicalmente, mas outro poema, “Desejo”, que explora em obra que intitula de *Seresta n. 10*⁴⁴⁶.

⁴⁴⁴ Idem. p. 115.

⁴⁴⁵ ANDRADE, Mário de. *Namoros com a Medicina*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1938, p. 16-17.

⁴⁴⁶ Youtube. Instituto Piano Brasileiro. “Villa-Lobos - Desejo (Seresta No.10) (Elsie Houston, soprano; Lucília Guimarães Villa-Lobos, piano). Disponível <https://www.youtube.com/watch?v=SLtaW31aKlk> Consulta 14 fev. 2024 00h13min.

Variações II - Humorismo

Em *Meu*, após “Tarde”, segue-se o poema “A Hora Propícia”, composição na qual Guilherme de Almeida tematiza uma vez mais o pôr-do-sol. Este poema encerra-se com os seguintes versos: “Hora em que não há mais distância; hora/ em que a primeira estrela vem ouvir na sombra/ o canto verde da primeira rã;/ em que cada palavra tomba/ e se desenrola/ silenciosa como um novelo de lã”. O final da tarde, como se lê, é descrito liricamente como um momento limítrofe de anulação das “distâncias”, ou seja, de aproximação entre o diurno e o noturno. A primeira estrela, ainda à luz do dia, surge antropomorfizada e se ajeita sob uma sombra para ouvir o cantar novo e fresco (“verde”) da rã. Apesar deste canto, a atmosfera geral da cena é de silêncio. Por isso, a “palavra” enunciada metaforicamente cai e se perde, a exemplo de um novelo de lã que tomba sem fazer qualquer barulho, vai se desenrolando e esquivando-se para longe até desaparecer.

Algumas destas sugestões de “A Hora Propícia”, como a “maciez” associada ao final da tarde, são retomadas em prisma diverso no poema seguinte, “Humorismo”, o última do movimento de *Meu* que tematiza a tarde.

Humorismo

Sossego macio da tarde.

Um sol cansado

passa pelo rosto suado

uma nuvenzinha alva como um lenço

para enxugar as primeiras estrelas.

Silêncio.

E o sol vai caminhando sobre os montes tranquilos

vai cochilando. E de repente

tropeça e cai redondamente

sob a pateada dos sapos e a vaia dos grilos.

Até certo ponto, “Humorismo” é, para usar o conceito consolidado por Sérgio Milliet, um “poema-piada”, forma muito praticada pelos modernistas, que “da piada fizeram uma reação contra a morbidez esplenética do século XIX”⁴⁴⁷. O próprio Milliet, diga-se, escreveu versos como “Que linda minhoca exclama o sapo/ avançando para comê-la.// Mas a minhoca abriu a goela/ e bocou-o/ Erramos, disse o sapo, era cobra!”⁴⁴⁸. O “efeito de surpresa”, de acordo com Milliet, que pode se dar de maneira vária, por “trocadilho sem graça ou engraçado, piada pretenciosa ou ingênua”. Vejamos como isto se dá em “Humorismo”.

O poema, enunciado em terceira pessoa, descreve um final de tarde, evocado a princípio por seu traço geral, a calma, contida na expressão “sossego macio” no verso primeiro. Aqui, o adjetivo possui um sentido inusitado pois, tendo sido retirado do universo tátil, ao qual pertence originalmente, passa a conotar uma espécie de indolência ou, como se costuma dizer popularmente, uma “moleza”, palavra também tátil. Guilherme de Almeida, assim, faz um uso livre e brincalhão das palavras, deslocando-as de seu sentido habitual para obter novos sentidos e causar choque. No primeiro verso, ainda, a ausência de verbo torna a dimensão do “sossego” quase absoluta, condição reiterada por meios gráficos, posto que os espaços em branco que precedem o início dos versos 2 e 6 implicam em longos silêncios. O silêncio, propriamente nomeado no verso 6, e o sossego também se aproximam na fatura sonora do poema. Isto porque, nos versos de 1 a 6, há uma predominância de aliterações de consoantes fricativas, sobretudo em s, ss, ç e x (“SoSSego maCio da tarde./ um Sol canSado/ paSSa pelo roSto Suado/ uma nuvenZinha alva como um lenÇo/ para enXugar aS primeiraS eStrelaS./ SilênCio”) que criam uma sonoridade que remete, por sugestão semântica de “sossego” “macio” e “silêncio” a sussurros. Por esse intermédio, em “Humorismo” almeja-se um entrelaçamento entre som e sentido.

No segundo verso, com recuo significativo e palavras retomadas depois de um longo silêncio, um sol antropomorfizado, “cansado”, surge no céu quase límpido, posto que nele só se encontra uma “nuvenzinha alva” (verso 4). O segundo verso encerra-se abruptamente por cavalgamento que desloca o verbo passar (“passa”, atualizando uma ação presente) para o verso seguinte, postergando assim a ação e reiterando a morosidade da cena. Contraditoriamente, o poderoso astro é descrito de maneira prosaica e rebaixada, aparecendo “cansado” e com “o rosto suado”. É também prosaico o ritmo dos versos seguintes – 4 e 5 – que, embora decassílabos, não contam com acento na sexta sílaba poética. O prosaísmo destes versos é reiterado por sua

⁴⁴⁷ MILLIET, Sérgio. “O poema-piada”. In: *Terminus Sêco e outros cocktails*, op. cit. p. 235.

⁴⁴⁸ Idem. *Poesias*. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: Livraria do Globo, 1946, p. 56.

dicção explicativa, comportando uma comparação para aproximar a forma diáfana e a cor da “nuvenzinha alva” com o “lenço” branco. E, uma vez que se trata de humor, a comparação não se aparta de trejeito romântico, conotando certo pieguismo. O mesmo prosaísmo se faz sentir no versos 7 e 8, sobretudo por conta das conjunções aditivas “e” no início das orações (“E o sol vai...” “E de repente”) e das locuções verbais com verbos no gerúndio indicando movimento (“vai caminhando” “vai cochilando”), apoiados em expressão da linguagem oral. O verso 8, ao contrário do anterior, está dividido em duas partes. Na primeira, o verso começa com o sujeito oculto, “o sol”, já que é ele que, além de estar “caminhando”, está “cansado” e em decorrência disso, “cochilando”. A segunda parte explicativa encerra o verso, a locução adverbial de tempo, “de repente”, o que suspende a ação e gera certa expectativa quanto ao desenrolar da ação. O prosaísmo necessário para descrever a cena inicial, somando-se à habilidade de causar suspense, são procedimentos narrativos, sobretudo advindos da oralidade, e que são incorporados ao poema para causar “efeito de surpresa” por uma ruptura repentina dos acontecimentos. Neste sentido, a voz que enuncia o poema assemelha-se a de um contador de caso que se dirige ao leitor na esperança de lhe despertar o riso.

A respeito do “efeito de surpresa” contido no verso 9, Maria Heloísa Martins Dias escreveu que “o retrato da tarde sossegada sobre os montes se transforma em numa situação grotesca, que difere abrupta e radicalmente do cenário anterior”⁴⁴⁹. Cabe acrescentar que, no que tange ao humor, além do tropeção e do tombo, principais causas do riso, há, também um tipo de trocadilho no verso 9, pois o sol, redondo, “cai redondamente”, ou seja, estatela-se de forma redonda literal e metaforicamente. O emprego do advérbio “redondamente” com o sentido “inteiramente” advém da fala popular e era, à época da composição do poema, estranho à linguagem poética. Em 1925, o jornal *Folha da Noite*, ao reproduzir “Humorismo”, colocou a palavra entre aspas⁴⁵⁰. Neste particular, diga-se, Guilherme de Almeida soube tirar o máximo valor do advérbio, classe de palavras condenada na poesia por Filippo Marinetti, por exemplo⁴⁵¹.

Neste poema breve, de historieta cômica, o verso 10, por fim, encerra o poema com mais um estranhamento que remete ao som da “pateada dos sapos e da vaia dos grilos”, que ficam a ecoar na tarde. No verso, bater os pés em sinal de reprovação e vaiar são ações comicamente atribuídas a sapos e grilos. Com efeito, as aliterações em p, d e t se sucedem em um crescente

⁴⁴⁹ DIAS, Maria Heloísa Martins. *O canto metálico da cigarra*, op. cit. p. 20-21.

⁴⁵⁰ ALMEIDA, Guilherme de. “A poesia Brasileira e sua nova orientação”, op. cit. p. 3.

⁴⁵¹ MARINETTI, Filippo T. *Les Mots en Liberté Futuriste*, op. cit. p. 14.

do verso 7 até o verso 9 e início do verso 10: “e o sol vai caminhanDo sobre os monTes Tranquilos/ vai cochilanDo. e De rePenTe/ TroPeça e cai reDonDamenTe/ sob a PaTeaDa Dos saPos e a vaia Dos grilos.” Estas aliterações sugerem, por onomatopeia, o som da “pateada dos sapos”, ou seja, as batidas e estalidos produzidas pelas patas destes animais ao se contorcem de rir ante a queda sol⁴⁵², entrelaçando, uma vez mais, som e sentido no poema, e reiterando a diferença entre o primeiro momento, de total silêncio, e o segundo, de riso e algazarra.

Ainda, a brincadeira “pateada” e “vaia”, indiretamente, alude à reação do público contrário aos modernistas, nas apresentações da Semana de 22⁴⁵³. Em relação ao uso dos “sapos” para evocar baderneiros, cabe chamar atenção para o fato de que se costumava chamar “saparia” tanto uma multidão desocupada e faladora, mas também qualquer “agrupamento pernicioso de molecotes”⁴⁵⁴ que brincavam pelos bairros da cidade. “A saparia de São Paulo”, escreve o memorialista Affonso de Freitas, “não gazeava aulas, *cabulava*; cabulava para ir ao banho no Tamanduateí, de preferência no trecho paralelo à Rua do Glicério, entre a antiga ponte dos Ingleses e a capela Santa Cruz”⁴⁵⁵. O sentido do termo, inicialmente de uso metafórico, era bastante claro na São Paulo dos anos de 1920, em cujas várzeas cheias de sapos, os meninos nadavam livremente. Os sapos, e também os grilos, não eram estranhos na paisagem urbana de então. Oswald de Andrade, em *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de 1924, explora poeticamente o tema:

Os cabarés de São Paulo são longínquos

Como virtudes

Automóveis

E o pisca-pisca inteligente das estradas.

Um soldado só para policiar minha pátria inteira.

E os gru-gru dos grilos grelam gaitas

⁴⁵² BILAC, Olavo Bilac; PASSOS, Guimaraens. *Tratado de Versificação*, op. cit. p. 73; CARMO, Manuel do. *Consolidação das Leis do Verso*, op. cit. p. 135.

⁴⁵³ ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista*, op. cit. p. 15.

⁴⁵⁴ “AGRESSÃO e ferimento”. CP. São Paulo, n. 16.518, p. 6.

⁴⁵⁵ FREITAS, Affonso A. de. “Tradições e Reminiscências paulistanas”. *Panóplia*. São Paulo, ano 1, n. 2, p. 68.

E os sapos sapeiam sapas sopas

No alfabeto escuro dos brejos

Vogais

Lampiões lamparinas (...) ⁴⁵⁶

Neste trecho, repleto de sugestões sexuais, os cabarés estão distantes das virtudes e do centro da cidade e próximos das várzeas dos rios. Lá, os homens tornam-se grilos e sapos, animais encontrados naquelas paragens ao passo que as mulheres são gaitas e “sapas sopas”, sugerindo este adjetivo gastronômico a disponibilidade feminina às bocas masculinas, que as sorvem com facilidade, à semelhança de sopas. Nos brejos, ou seja, nos cabarés, ouvem-se vogais, metáfora para o sons dos sapos e grilos e dos gemidos dos encontros sexuais. Importa pontuar que cena se desenrola à noite, no escuro - há somente sob à luz das lamparinas e lampiões, metáforas para o desejo feminino e masculino -, sendo justamente a noite que sapos e grilos se fazem ouvir. Em “Humorismo”, de Guilherme de Almeida, é justamente o anoitecer, acontecimento figurado no poema pela queda do sol, que desaparece sob os “montes tranquilos”, que provoca o som dos sapos e grilos. Em suma, pode-se dizer que “Humorismo” descreve uma cena crepuscular, um velho tema da lírica, mas subverte o tom da cena, abordando-a com humor.

Em “Humorismo”, o poeta ainda baralha a tradição lírica de outra maneira. No verso 4, por exemplo, comparação da nuvem a um lenço se dá por sua forma delgada, implícita no diminutivo pelo qual é referida, “nuvenzinha”, e pela cor de ambos, branca. Esta comparação, por sua vez, compõe uma imagem maior. A nuvem é usada para enxugar da face do sol as gotas de suor, gotas pequenas e brilhantes que exultam da pele e metaforizam o aparecimento das estrelas no céu (verso 5). Esta metáfora, deve-se pontuar, subverte alguns valores líricos tradicionais que evocam o sol como o senhor do dia. Diversamente, em “Humorismo”, o sol aparece visivelmente “cansado”, afigurando-se um trabalhador fatigado ao final de uma jornada de trabalho, limpando a face suada com um pequeno pedaço de pano. O “suor do trabalho” é, aliás, lugar-comum na fala popular quando se pretende dizer que nenhum bem ou conquista se

⁴⁵⁶ ANDRADE, Oswald de. Memórias Sentimentais de João Miramar. In. Idem. *Obra incompleta*, Tomo I, op. cit. 399-400.

deu por herança ou benesse, mas por meio de árdua labuta. Neste sentido, o poeta também promove um sutil rebaixamento do astro, entendendo-se “rebaixamento” como procedimento que leva para o “plano do material e do corporal” aquilo que é “elevado, espiritual, ideal, e abstrato”⁴⁵⁷. O suor, cabe lembrar, é um resíduo corporal, devendo ser colocado ao lado das demais excreções humanas, algo baixo e “corpóreo” que na tradição lírica é tido como indigno de ser evocado quando se trata de figuras ilustres.

Cabe pontuar, contudo, que a despeito do rebaixamento que promove, a imagem composta por suor-estrelas e pela comparação nuvenzinha-lenço tem função ornamental no poema. Embora não haja dúvida quanto ao seu teor cômico, “Humorismo”, é também, contraditoriamente, um poema sério. Trata-se de uma composição moderna, que se coloca na esteira da via aberta por Charles Baudelaire, que tratou de forma elevada assuntos que, para a tradição lírica, eram inadequados⁴⁵⁸. Mas, mais do que moderno, “Humorismo” também é um poema modernista, quer pela liberdade formal (versos polimétricos, esquema rímico desmantelado – abbcdceffe -, e uso do espaço gráfico da página também como elemento constitutivo do poema etc.), quer por romper com as hierarquias de gêneros, sendo a um só tempo lírico e *blagueur*.

Cabe comentar, ainda, outro ponto acerca do humor de “Humorismo”. O “efeito surpresa” neste poema não se relaciona de um motivo tipicamente brasileiro, pois as gargalhadas ante o tropeção e o tombo de outrem é amplamente registrado no tempo e no espaço. Entre os gregos, para citar apenas um exemplo, Platão, no *Teeteto*, conta que uma escrava riu do filósofo Tales de Mileto quando este, olhando pra o céu, tropeçou e caiu num poço⁴⁵⁹. Ainda hoje, vídeos que registram a queda de pessoas são amplamente veiculados nas mais variadas mídias para provocar o riso. Porém, se o cômico em “Humorismo” não se dá a partir de um motivo tipicamente brasileiro, seria possível dizer que neste Guilherme de Almeida não imprimiu neste poema a orientação nacionalista que o animava então? Não parece ser este o caso. O poeta, que procurou dar cor local a “Humorismo”, inclui nele justamente dois animais comuns embora não exclusivos da fauna brasileira, sapos e grilos. Contudo, mais do que instar a perspectiva, ou seja, aludir à animália autóctone circunstancialmente para expressar seu

⁴⁵⁷ BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de Rabelais*. Trad. Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987, p. 17.

⁴⁵⁸ AUERBACH, Eric. “As Flores do Mal e o Sublime”. In: _____. *Ensaios de literatura ocidental: filologia e crítica*. Trad. Samuel Titan Jr. e Marcos M. de Macedo. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 310.

⁴⁵⁹ PLATÃO. *Teeteto*. 4.ª Ed. Trad. Adriana Manuela Nogueira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 247-248.

nacionalismo, o poeta parece remeter a certas tradições culturais cujo encontro só foram possíveis no Brasil.

No poema, a antropomorfização do sol, mas também a dos sapos e grilos, parece ainda instar elementos advindos de certas narrativas míticas, tanto de raiz ameríndia, como europeia. Na tradição grega, para novamente citar apenas um exemplo, Hélios é o deus sol que cruza os céus diariamente e que tem como uma de suas prerrogativas a capacidade de tudo ver, o que o torna, mesmo, o vigia dos deuses e dos homens⁴⁶⁰. A consideração de tal fato como um fundo de significação para o poema só torna o tropeço e a queda do astro-rei ainda mais cômica, pois o atinge justamente em sua principal faculdade, a visão. Sapos e grilos, por sua vez, estão ausentes do universo mítico grego, mas presentes nos mitos tupis sobre a origem da sucessão entre dia e noite. Couto de Magalhães, autor conhecido dos poetas modernistas⁴⁶¹, registra no final do século XIX em seu livro *O Selvagem* o mito tupi acerca da origem da noite. Em linhas gerais, conta-se a Cobra-Grande, a quem a noite pertencia, enviou a sua filha e a seu genro uma semente de tucumã onde a noite fora guardada. Transportavam-na três empregados do genro da Cobra Grande que podiam ouvir um som que saía do interior do “coco de tucumã”, um “tem, tem, tem... xi... [que] era o barulho dos *grilos e dos sapinhos* que cantam de noite (grifo meu)”⁴⁶². Em dado momento, os empregados não resistem à curiosidade, abrem a semente, libertam a noite e, como castigo, transformam-se em macacos. Note-se que, nesta versão do mito, a existência da noite é percebida justamente por meio de uma metonímia, o sons dos grilos e sapos, que, indissociáveis dela, também a prenunciam.

Elementos destas duas narrativas míticas, grega e tupi, parecem ter sido aludidos pelo poeta em “Humorismo”. Neste poema, o tombo do sol substitui, sob certa ótica, a abertura da semente de tucumã, sendo a causa do desaparecimento deste astro por trás dos montes. A emergência da noite é, então, prenunciada pelo canto dos grilos e pelo coaxar dos sapos. O poema, assim, ecoa estes mitos de caráter etiológico que explicam a sucessão entre dia e noite.

⁴⁶⁰ WEST, Martin. *Poesia e mito indo-europeus*. Arraçoiaba da Serra: Mnema, 2022, p. 226.

⁴⁶¹ SÁ, Lúcia. *Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*. Trad. Maria Ignez França. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012, p. 85; 204-209.

⁴⁶² MAGALHÃES, Couto de. *O selvagem*. Rio de Janeiro: Typographia da Reforma, 1876, p. 173.

Variações III- “2 – Cateretê”

Em *Meu*, “Humorismo” é, como se viu, último poema do movimento que corresponde à tarde. A ele segue-se um interlúdio intitulado “As Danças”, que reúne as composições “1 – Maxixe”, “2 – Cateretê” e “3 – Samba”. É curioso notar que o poeta escolhe três danças típicas da cultura popular brasileira correlatas a três ritmos musicais homônimos, maxixe, cateretê e samba, para tematizar em sua obra que parodia uma sinfonia. Ao fazê-lo, o poeta brinca, pois, além de nacionalizar a poesia, também nacionaliza a música erudita por incorporar o popular, um pouco à semelhança de compositores que, no século XIX, haviam introduzido temas populares ao repertório sinfônico. Isto fica mais claro quando se toma em consideração, por exemplo, um texto exortativo de 1920 do intelectual Flexa Ribeiro, no qual se observa que se houvesse existido um “gênio” compositor no Brasil, “os motivos do Maxixe já teriam constituído a matéria prima para as suas lucubrações musicais”⁴⁶³. Ribeiro cita, aliás, como exemplos que deveriam ter sido seguidos pelo gênio local os nomes do compositor norueguês Edward Grieg - que escreveu, entre outras, *Quatro Danças Sinfônicas*, inspiradas nas danças e músicas populares de seu país - e do polonês Frédéric Chopin, que compôs uma série de obras intituladas *Polonaises* em referência a um gênero musical de seu país natal⁴⁶⁴. Pode-se dizer que Guilherme de Almeida fez algo semelhante, de maneira lúdica, travestindo-se de compositor e escrevendo uma paródia da forma sinfônica com matéria oriunda dos ritmos populares.

A relação tão intrínseca destes poemas com as danças e a música pode ter sido um dos fatores a despertar o interesse de dois compositores de orientação nacionalista em musicar estes poemas: Luciano Gallet e Mozart Camargo Guarnieri. Este último, ao adaptar os poemas de Guilherme, chamou-os “Três Danças”, obras cujas partituras, preservadas em seu arquivo pessoal, são datadas de 1929⁴⁶⁵. Diversamente, nos papéis deixados por Gallet resta apenas o manuscrito autógrafo de “Maxixe”, datado de 1925. As outras duas composições, de acordo com a hipótese do pesquisador Marcelo Alves Brum, ou estão perdidas ou foram reaproveitadas em outras composições pois seu resultado não havia agradado de todo o compositor⁴⁶⁶. Gallet,

⁴⁶³ RIBEIRO, Fléxa. “Considerações em torno do carnaval – os motivos estéticos do maxixe”. CP. São Paulo, n. 20.351, 28 fev. 1920. p.1.

⁴⁶⁴ WISNIK, José Miguel. “Chopin e os domínios do piano”. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira* n. 12/13. São Paulo, pp. 14-46, 2013.

⁴⁶⁵ Cf. Fundo Camargo Guarnieri do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, CG-09CAMAI; CG-10CAMAI; e CG-08CAMAI.

⁴⁶⁶ BRUM, Marcelo Alves. *Entre música interior e música brasileira: o catálogo de obras de Luciano Gallet*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2017, p. 220-224.

porém, registrou suas intenções e dificuldades. Acerca de “Cateretê”, o compositor escreveu: “tentei com cateretê a declamação ritmada. É viável, mas não acabei. A estudar”⁴⁶⁷.

Luciano Gallet conheceu esta dança *de visu*, e foi um dos primeiros pesquisadores a descrevê-la em detalhe⁴⁶⁸. O cateretê, dança de origem indígena que também nomeia o baile, era tido como um dos divertimentos dos caboclos ou caipiras, sobretudo no Sudeste do Brasil⁴⁶⁹. O articulista Americo Werneck escreveu no início do século XX: “Em pleno dia vê-lo-eis [o caboclo] na estrada, de espingarda no ombro ou a cavalo de laço à garupa. À noite sai a pesca ou repinica a viola nos sambas e cateretês”⁴⁷⁰. Era à noite, de fato, quando os cateretês ocorriam, e podiam se prolongar segundo uma crônica, “até ao surgir do astro rei, retirando-se todos satisfeitíssimos para suas casas”⁴⁷¹. Não é gratuitamente, portanto, que Guilherme insere “2 – Cateretê” no interlúdio que separa os movimentos de *Meu* nos quais se tematiza a tarde e a noite.

Ainda sobre os cateretês, o escritor Cornélio Pires conta que os dançadores, chamados catieiros, “cantam as modas e recortes, batendo palmas e sapateando aos saltos, com uma vivacidade incrível em gente aparentemente molenga”⁴⁷². Pires detalha, ainda, a extraordinária capacidade dos violeiros de, além de tocar a viola, dançarem: tangendo a viola e executando depois da cantiga “danças com diversos passos e requebros de corpo que os outros dançadores não executavam”, incluindo “ajoelhar no chão, saltar para cima, de lado ou para trás, virar cambotas tocando a viola, repicar o sapateado de outros muito mais rápido, tudo, porém, no compasso certo da viola”⁴⁷³. Tendo em vista este divertimento popular, pode-se analisar como Guilherme de Almeida inspirou-se nele e o tratou poeticamente.

2 – cateretê

batuque

⁴⁶⁷ ANDRADE, Mário de. “Introdução”. In: GALLET, Luciano. *Estudos de Folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Comp, 1934, p. 20.

⁴⁶⁸ GALLET, Luciano. *Estudos de folclore*, op. cit. 67-82.

⁴⁶⁹ ALVARENGA, Oneyda. “Cateretês do Sul de Minas Gerais”. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, Departamento de Cultura, Ano III, Vol. XXX, 1936, pp. 31-70, p. 34 ss.

⁴⁷⁰ WERNECK, Americo. “Crítica ao relatório do Sr. Ministro da Viação”. *JC*. Rio de Janeiro, ano 77, n. 272, 1 out. 1897, p. 1.

⁴⁷¹ FRANPASOU. “Reminiscências da comarca de Jacuí”. *O Diluculo*. Minas Gerais, ano 1, n. 12, 30 nov. 1896, p. 3-4.

⁴⁷² PIRES, Cornélio. *Sambas e Cateretês: Folclore Paulista*. São Paulo: Gráfica Editora Unitas, [1932], p. 69-70.

⁴⁷³ *Ibid.* p. 13.

bate-pé
 saracoteio.
 Pulam pingos brutos pelas telhas pardas;
 batem as gotas tontas do aguaceiro
 nas folhas lapidadas como esmeraldas.
 Pingam
 saltam
 bolem
 Bailam bolas brancas
 De água na vidraça como contas de missanga.

Mas de repente a mão pálida
 Do sol, carregada de anéis violentos,
 abre dois dedos como um compasso: e na tarde árida
 risca o arco-da-velha com sete traços lentos.

E a terra toda tem um luxo
 eslavo – e a chuva é toda um bailado russo.

O poema se inicia com três versos dissílabos, cada um composto por uma única palavra, todas livres de relações sintáticas, numa adaptação das palavras em liberdade propostas por Marinetti⁴⁷⁴. Guilherme de Almeida, porém, arranjou-os, juntamente com o verso 4, de modo a obter um ritmo iâmbico clássico: baTUque BAtePÉ saRAcoTEio PULam PIngos BRUtos PELas TELhas PARdas. O ritmo destes versos, juntamente com as aliterações em t, p e b⁴⁷⁵, por sugestão semântica, parecem remeter ao som das batidas do batuque do primeiro verso. Os sons, como lembra Bosi, não aparecem sós, mas estão sempre integrados em signos de um discurso que podem servir de mecanismos de associação⁴⁷⁶. Os dois versos seguintes, por sua vez, aludem a elementos coreográficos: o sapateado (“bate-pé” verso 2), passo com o qual os

⁴⁷⁴ MARINETTI, Filippo T. *Les mots en liberte futuriste*, op. cit. p. 12 passim.

⁴⁷⁵ BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*, op. cit. p. 73-74.

⁴⁷⁶ BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*, op. cit. p.53-54.

dançarinos, ao baterem os pés no chão, produzem som; e os meneios do corpo ou “varseada” (“saracoteio” verso 3)⁴⁷⁷. A disposição oblíqua com que estes versos se organizam graficamente na página parece sugerir, por um lado, a queda dos pingos d’água e, por outro, a coreografia do cateretê. Contribui para esta última percepção, ainda, os versos 7, 8 e 9, replicam a mesma disposição gráfica, de modo semelhante à coreografia do cateretê na qual, após uma série de passos, os dançarinos voltam ao ponto inicial e repetem a sequência.

Os versos 4 a 6, porém, causam surpresa, pois revelam que os dançarinos não são homens e mulheres, mas pingos de chuva antropomorfizados que, ao chocarem-se nas telhas, nas folhas e nas telhas estalam e respingam. Nesta primeira estrofe, há duas comparações, no verso 6 e no verso 11, ambas de forte valor imagético. Na primeira as folhas são comparadas a esmeraldas, mas o elemento que serve de base para a comparação não é o que se esperaria, a cor verde, que permanece subtendida. O que aproxima as folhas da pedra preciosa é o seu formato, de modo que a folhagem é apresentada, a exemplo de uma pedra lapidada, ou seja, como o resultado de um planejado e refinado trabalho artístico. Além disso, observe-se que a referência às folhas, nesse caso, resulta numa metonímia por meio do qual esta parte do corpo vegetal designa toda uma paisagem, provavelmente um jardim ou quintal. A comparação seguinte, no verso 11, também ocorre por equiparação entre formas: as gotas de chuva, sobre a superfície da vidraça, assemelham-se metaforicamente às missangas, ou seja, pequenas contas brilhantes de vidro ou cerâmica muito comuns na confecção de adornos, como pulseiras e colares, onde, mesmo para os menores detalhes, são utilizadas às dezenas ou centenas. Esta característica, aliás, parece completar a comparação, pois assim como as gotas de chuva, elas remetem a algo incontável.

Em “2 - Cateretê”, a visão das gotas de água sobre a vidraça parece situar o leitor aquém de vidro, no interior de uma casa cuja cobertura metonimicamente já aparece no verso 4 (“telhas pardas”). Tal como a vegetação, a arquitetura é evocada através de fragmentos, pedaços. De fato, como mostra Hugo Friedrich, este tipo de metonímia que nomeia “só parte das coisas, já introduz a destruição que acometerá depois a ordem concreta de maneira geral”⁴⁷⁸. A destruição da ordem concreta a que se refere o crítico alemão é “equiparação absoluta do objetivamente distinto” da qual resulta uma “não realidade” ou “anulação das diferenças objetivas”⁴⁷⁹ entre

⁴⁷⁷ Para a coreografia do cateretê cf. ALVARENGA, Oneyda. “Cateretês do sul, op. cit. p. 37 ss; GALLET, Luciano. op. cit. p. 68.

⁴⁷⁸ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica Moderna: da Metade do Século XIX a Meados do Século XX*. 2ª Ed. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 85-86.

⁴⁷⁹ Ibid. p. 86.

dois campos de significação distintos que se pode chamar de “técnica da fusão moderna. “Em 2 – Cateretê”, Guilherme de Almeida usa a técnica da fusão para confundir baile e aguaceiro pois, como se viu, antropomorfiza os pingos d’água, tornando-os dançarinos. Note-se os verbos relacionados ao universo da dança para descrever o movimento das gotas de chuva (pular, bater, saltar, bulir, bailar), o que produz um efeito antropomórfico. Para tanto, a descrição focaliza os objetos de perto, um espécie de zoom que permite a visualização dos minúsculo dos pingos dançarinos chocando-se contra as superfícies folhas, telhas, vidraça.

A segunda estrofe, por seu turno, difere profundamente da anterior: o espaço em branco que separa as duas estrofes encerra o “batuque” e a dança evocados nos versos anteriores e introduz um silêncio⁴⁸⁰ que se estende à cena descrita nos versos seguintes, onde não se evoca nenhum ruído. De fato, a mudança repentina dos acontecimentos é assinalada pelo advérbio “de repente”, que abre o verso 12, causando um choque com o redirecionamento súbito da ação descrita. Um segundo contraste, então, dá-se na velocidade sugerida pelas estrofes: rapidez na primeira (“Pingam/ saltam/ bolem/ Bailam bolas brancas”) tanto por sugestão semântica, como pela sucessão das aliterações do b, consoante explosiva, ao passo que a segunda é vagarosa, sendo a morosidade referida no verso 15 (“sete trações lentos”) e reforçada pelo prosaísmo explicativo de toda estrofe. Uma terceira diferença se dá no foco da descrição: se anteriormente se procura captar os detalhes rentes às superfícies, neste segundo momento ele se abre e procurar captar em um grande quadro a atmosfera. Trata-se, então, de mostrar plasticamente o repontar de raios do sol após a dispersão das nuvens, raios que surgem metaforicamente como uma “mão” pálida (“Mas de repente a mão pálida” verso 12) ou seja, branca como a luz. Esta imagem é intensificada no verso 13, no qual assoma uma inusitada atribuição ao objeto, os raios de sol-dedos são carregados de “anéis violentos”. Esta expressão, além de contribuir para a criação de uma imagem geral de opulência e esplendor, também alude a um elemento de agressividade e gigantismo, pois o adjetivo qualifica, na linguagem popular, algo de tamanho desproporcional. Neste verso, ainda, intensifica-se um quarto contraste em relação à estrofe anterior. A umidade do aguaceiro dá lugar à “tarde árida”, seca, cheia de sol, sugestão reiterada pela evocação do arco-íris (“arco-da-velha com sete traços lentos”) no verso 14, elemento

⁴⁸⁰ BOSI, Alfredo. *O Ser e o tempo da poesia*, op. cit. p. 122 passim.

instado no poema graças a uma associação de ideias⁴⁸¹. Isto porque, no imaginário popular, este fenômeno “bebe” a água não só das nuvens, mas também dos rios e riachos, secando-os⁴⁸².

A última estrofe (versos 16 e 17), por sua vez, traz dois versos onde há duas orações que se conectam por travessão. Trata-se de adaptação de uma técnica proposta por Filippo Marinetti, para quem cada substantivo deveria “ter seu duplo”, como “homem-torpedeiro”, técnica cuja função é dar velocidade à poesia, pois suprime os termos de uma comparação (“como” “tal qual”)⁴⁸³. Guilherme de Almeida usa este procedimento de maneira livre, coordenando com ele não substantivos, mas duas orações. Não fosse esta técnica, cujo efeito é de parataxe, a última estrofe deveria ser lida como “E a terra toda tem um luxo eslavo assim como a chuva é toda um bailado russo”, com evidente valor explicativo. O verso 16, porém, é cortado completando sentido no verso seguinte, por um cavalgamento, ao deslocar para o verso seguinte o adjetivo “eslavo”, provocando suspense ao postergar sua revelação. “2 – Cateretê”. Como explicitado, este traz referências a objetos de valor (“como esmeraldas” “carregada de anéis violentos”), o que vem alentando a ideia de riqueza no poema, que chega a seu ápice com a qualificação do luxo como “eslavo”, pois este adjetivo expressa a ideia de opulência máxima. Isto porque, no imaginário do início do século XX, os países eslavos – entendidos como Orientais – possuíam riquezas fabulosas e grande requinte artístico. O adjetivo eslavo, por associação de ideias, sugere o “bailado russo” que metaforiza o aguaceiro, o que também conota grande fausto. Uma irônica crônica de 1913 acerca dos balés russos que então se apresentavam no Brasil ajuda a compreender estas associações:

Esse exotismo, essas cores, essas bailarinas, esse dançante pálido como Narciso, essa excentricidade jocosa, esse maravilhoso que achava o meio de vir do Oriente e de ser novo da mesma maneira, o mistério que plainava sobre tudo isso, e o encanto – o encanto eslavo! – que de tudo isso emanava... junte-se a atmosfera de luxo espalhada em redor pelo preço muito elevado dos lugares e a posição social dos espectadores⁴⁸⁴

Como se nota, os bailados russos despertavam a imaginação, pois vinham de um “Oriente” longínquo repleto excentricidade e luxo. É certo que sob a rubrica “bailados russos”

⁴⁸¹ Os raios de sol metaforizados em mão são, por isso dedos. Dois destes, abrem-se a semelhança das hastes de um compasso, que desenham um semicírculo que, por seu turno, remete à imagem de um arco-íris.

⁴⁸² CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário de Folclore Brasileiro*. 9ª Ed. São Paulo: Global, 2000, p. 21-22.

⁴⁸³ MARINETTI, Filippo T. *Les mots en Liberté Futuriste*, op. cit. p. 14.

⁴⁸⁴ “A Comédia Parisiense - Dandys-Dandysmo”. *A Revista da Semana*. Rio de Janeiro, ano XIII, n. 679, 17 maio 1913, s. p.

colocavam-se certa variedade de espetáculos, por vezes de teor diverso. Medeiros e Albuquerque nota, em 1926, que “eles representam graus muito diversos da arte. Há neles pantomimas brutais, violentas, infantis, e há bailados como o *Espectro da Rosa* [de Vaslav Nijinsky], em que se toca uma música francesa”⁴⁸⁵. O termo, de todo modo, consolidou-se no imaginário do público graças aos espetáculos produzidos por uma companhia de dança em particular: o *Ballets Russes* de Serguei Diaghilev. Esta companhia de vanguarda marcou época, reunindo alguns dos principais nomes ligados aos novos movimentos artísticos europeus nas primeiras décadas do século XX, como Claude Debussy e Igor Stravinski, na música; Jean Cocteau no libreto; Mikhail Fokine e Vaslav Nijinski na coreografia e na execução da dança; e na cenografia Pablo Picasso e Léon Baskt, este último muito apreciado por Guilherme de Almeida⁴⁸⁶. Os bailados russos adquiriam, assim, um ar de sínteses das artes de vanguarda, articulando literatura, dança, música, artes plásticas, cenografia, coreografia, sendo muito apreciados e seguidas pelos modernistas de 22. Guilherme de Almeida, aliás, retoma esta temática ainda em outro poema, “Bailado Russo”, de *Encantamento*, também de 1925 no qual se pode ler:

É um pião com sete listas
De cores imprevistas.
Porém,
Nas suas voltas doudas,
Não mostra as cores todas
Que tem⁴⁸⁷.

Nesta estrofe, como nas demais, os versos se arranjam de modo a emular a silhueta de um pião cujo movimento é, de fato, descrito no poema. Por sugestão do título, “Bailado Russo”, este brinquedo se torna símile de um bailarino que gira vertiginosamente como nos *fouettés* do balé ou como nos giros das danças populares russas. A policromia do pião, e por extensão do

⁴⁸⁵ ALBUQUERQUE, Medeiros e. “A Evolução da Dansa”. AC, São Paulo, ano XIV, n. 281, jul. 1926, p. 44.

⁴⁸⁶ Menotti del Picchia escreve que Guilherme de Almeida aprecia “complicações russas de caviar com pêssegos da Califórnia e das bizarras mulheres desenhadas por Bask (sic.)”. Cf. HÉLIOS. “Cartas a Crispim III”. op. cit. p. 3

⁴⁸⁷ ALMEIDA, Guilherme de. *Encantamento Acaso Você* (Org.) Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Editora da Unicamp, 2002, p. 79.

bailarino, é evocada já nos primeiros versos reproduzidos (“setes listas/ De cores imprevistas”), o que parece retomar, também, as sete cores do arco íris de “2 – Cateretê” (“sete traços lentos”). É curioso notar que o poeta desdobrou o tema do bailado russo, evocando elementos similares em poemas diferentes, cada um com grande unidade temática e estilística. Com efeito, Guilherme de Almeida, apesar de explorar, por exemplo, as associações de imagens (“2 – Cateretê” versos 12 a 15), sempre lhes dá um direcionamento preciso. Este fato, diga-se, foi notado por Julio Dantas, para quem, nos poemas de *Meu*, há sempre unidade apesar da “incoerência aparente”⁴⁸⁸.

Não se trata, é certo, de postular uma “unicidade de motivos” em “2- Cateretê”, mas antes de apontar que, nele, há “variações” que irisam a atmosfera dominante, permitindo assim que se encontre significações novas⁴⁸⁹. Neste sentido, em “2 – Cateretê”, Guilherme de Almeida, como se viu, faz convergir dois campos de significação distintos, o aguaceiro e o cateretê. Deve-se acrescentar, porém, que o poeta também desdobra o campo da dança em dois, ambos também muito diversos entre si, cateretê e bailado russo. Assim, a técnica da fusão, no poema, também funde os humildes pingos-catieiros dos sertões do Sudeste brasileiro aos bailarinos dos bailados russos, epítomes da opulência oriental e da vanguarda internacional. Isto só fica claro na última estrofe (“luxo eslavo” “bailado russo”), momento no qual se urde “a teia dos significados” dispersas nos versos (“lapidadas como esmeraldas”, “anéis violentos”), que compõe “a realidade paciente do conceito”⁴⁹⁰.

O que permite a aproximação de campos de significação, em “2 – Cateretê”, causando, assim, surpresa, é o sentido nacionalista que o poeta procurava dar a sua poesia. Guilherme de Almeida, em última instância, valoriza o local e o popular, sem perder de vista o universal da arte. Assim, o poema descreve o aguaceiro-cateretê como se este fosse tão rico e suntuoso quanto o espetáculo da companhia russa cujos ingressos, como informa a crônica citada, eram caros. O poeta de *Meu*, em suma, apropria-se de técnicas poéticas difundidas pelas vanguardas europeias, e as utiliza segundo fins próprios, de valorização da cultura brasileira.

É possível, de fato, aprofundar esta questão. Hugo Friedrich que em seu estudo *Estrutura da Lírica Moderna* descreveu a técnica da fusão moderna a partir da obra de Arthur

⁴⁸⁸ DANTAS, Julio. “Meu”, op. cit. p. 4.

⁴⁸⁹ BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a Art*, op. cit. p. 60.

⁴⁹⁰ Idem. *O Ser e o Tempo na Poesia*, op. cit. p. 30.

Rimbaud⁴⁹¹ - poeta francês muito apreciado pelo poeta de *Meu*⁴⁹² - pontua que este procedimento acarreta duas consequências aos poemas: 1) ele implica na total “liberdade da fantasia” ou ausência de um “princípio necessário” posto que as coisas fundidas movem-se e trocam-se entre si a vontade, podendo-se, assim, em muitos casos, trocar a ordem dos versos de um poema; 2) ela engendra, no interior dos poemas, enigmas insolúveis. Estes dois aspectos, contudo, parecem não se fazer presentes em “2 – Cateretê”. Cabe, portanto, investigar o porquê desta impressão. Tome-se, para análise, os versos de 7 a 11:

Pingam
 saltam
 bolem
 Bailam bolas brancas
 De água na vidraça como contas de missanga.

Neste excerto (versos 7-10), os quatro primeiros versos são anafóricos, seguem uma sequência sintaticamente simétrica de três palavras, sendo arranjados graficamente em uma ordem precisa até culminar em um elemento surpresa, com termos que acrescentam dados para a compreensão progressiva do poema. Além disso, sob sua disposição gráfica ousada e desarticulação sintática, mantém-se um ritmo trocaico clássico: PINgam SALtam BOlem BAILam BOlas BRANcas DEÁgua NA viDRAça COmo CONtas DE misSANga. Estes versos, assim, não podem ser rearranjados sem perda de significado. Em “2 – Cateretê” as coisas não se trocam entre si à vontade e tampouco engendram um enigma insolúvel, como descreve Friedrich. Esta aversão ao hermetismo, que pode ser lida como um uso menos radical da linguagem poética, decorre do fato de que a clareza era uma das orientações que norteavam a poética de Guilherme de Almeida. Em entrevista concedida ao jornal *Folha da Noite* por ocasião do aparecimento de *Meu*, o poeta declarou que o leitor deveria ser capaz de reconstruir a mesma associação de ideias que fez o artista quando produziu sua obra. Caso isto não ocorresse, seria porque “faltam ao artista 1º) clareza; 2º) poder emotivo, etc.; e ao leitor 1º) sensibilidade 2ª) inteligência etc.”⁴⁹³. Depreende-se da fala do poeta que seu objetivo era

⁴⁹¹ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*, op. cit. p. 83 passim.

⁴⁹² HÉLIOS [Menotti del Picchia]. “Cartas a Crispim III”, op. cit. p. 3.

⁴⁹³ ALMEIDA, Guilherme de. “A poesia Brasileira e sua nova orientação”. Op. cit. p. 3.

compor poemas nos quais, a despeito da força centrífuga das técnicas modernas de composição, haveria uma força centrípeta, um núcleo de sentido que poderia ser apreendido pelo leitor inteligente e sensível.

Assim, a “técnica da fusão moderna” extirpada do hermetismo⁴⁹⁴, mas ainda capaz de anular as “diferenças objetivas”⁴⁹⁵ de campos de significação diversos parece atender não só a imposição de clareza, mas também dar vazão ao desejo de Guilherme de Almeida de produzir uma poesia modernista em consonância com “a sensibilidade moderna”. Esta, de acordo com Mário de Andrade, sofria com o “cansaço intelectual” de modo que os poetas modernistas tornaram-se “imaginativos de uma abundância fenomenal”⁴⁹⁶. Em “2 – Cateretê”, isto ocorre por meio da fantasia e da imaginação quase pueris com associação de ideias, imagens exageradas, antropomorfizações e a capacidade de tomar o prosaico como maravilhoso.

Variações IV – “Pianola”

Na esteira dos Bailados Russos de Diaghiev, vieram a São Paulo outras companhias de dança, menores e menos experimentais, que se aproveitaram do sucesso e do prestígio do termo bailado russo. Em 1924, no Theatro Municipal, apresenta-se a Companhia de Bailados Russos Pavley-Oukrainsky cujos espetáculos incluem *A Dança Macabra* de Saen-Saën e *A Dança das Horas*, de *La Gioconda*⁴⁹⁷. No mesmo ano, o Theatro Guarany anunciava a Companhia de Bailados Russos de Maria Olenewa, com espetáculo que conta com, entre outros, Chopin e Charlos Gounod⁴⁹⁸. Em 1925, o Theatro Casino Antartica trazia à cidade a Companhia de Bailados Russos Sacha Morgowa⁴⁹⁹. Destarte, a São Paulo recém enriquecida pelo café tornava-se um ponto de parada no itinerário de companhias internacionais de dança em suas excursões⁵⁰⁰, assimilando assim o conceito de bailado russo um pouco impensadamente.

De fato, junto com pessoas e mercadorias advindas da Europa ou dos Estados Unidos, novas palavras passaram a circular em São Paulo. Em 1928, o historiador e lexicógrafo paulista

⁴⁹⁴ Mário de Andrade também se opõe fortemente ao hermetismo. Cf. ANDRADE, Mário de. *A Escrava que Não é Isaura*, op. cit. p. 279.

⁴⁹⁵ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*, op. cit. p. 86.

⁴⁹⁶ ANDRADE, Mário de. *A Escrava que Não é Isaura*, op. cit. p. 276.

⁴⁹⁷ “VARIAS”. CP, São Paulo, n. 21.817, 2 abr. 1924, p. 3

⁴⁹⁸ “THEATRO Guarany”. A Tribuna. São Paulo, ano XXXI, n. 227, 11 nov. 1924, p. 8.

⁴⁹⁹ “THEATRO Casino Antartica”. CP, São Paulo, n. 22.229, 15 jun. 1925, p. 6.

⁵⁰⁰ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das letras, 1992, p. 232-234.

Affonso d’E. Taunay repisava uma queixa que vinha fazendo há alguns anos, a de que, mesmo nos grandes dicionários não se encontravam verbetes correspondentes a muitas palavras de uso corrente no Brasil. Taunay fala mesmo em deficiência de dicionarização de vocábulos “nascidos da plastificação literária e jornalística (...), do colossal avolumamento da tecnologia industrial e da científica, da criação de enormes nomenclaturas derivadas de inventos modernos”⁵⁰¹. Entre os inúmeros exemplos invocados pelo lexicógrafo, hoje chamados neologismos⁵⁰², encontra-se a palavra pianola⁵⁰³, marca registrada que se generalizara na designação de uma tipo de máquina, os ditos pianos-mecânicos nos quais o movimento rotativo de um rolo de papel perfurado movido por força pneumática ou por energia elétrica aciona o teclado e produz música. Em 1924, antes da dicionarização do termo, Guilherme de Almeida já se aproveitara desta palavra no poema “Pianola”, publicado na revista *Ariel*, então dirigida por Mário de Andrade⁵⁰⁴. Em 1925, Guilherme de Almeida o incluiu em *Meu*, onde é colocado em penúltimo lugar, pertencendo, portanto, à parte final do movimento que tematiza a noite:

Pianola

Uma última saudade arranha
o silêncio coagulado do bairro discreto.

A lua como uma imensa aranha
estica entre dois postes cinco fios rectos
onde as estrelas poisam como notas musicais.

Eletrificação de tristezas ancestrais.

E sob o luar voltaico da cidade niquelada
esfarela-se a eterna
a velha alma latina triturada
na engrenagem moderna.

⁵⁰¹ TAUNAY, Affonso de E. *Insufficiencia e deficiencia dos grandes dictionarios portuguezes*. Tours: Arrault, 1928, p. X e 133-9.

⁵⁰² ALVES, Ieda Maria. “Neologia e implicações textuais”. In: Anais do VI Congresso Internacional da ABRALIN, 2009, João Pessoa, 2009. p. 1821.

⁵⁰³ Para a história da pianola cf. LAWSON, Rex. “Towards of the Aeolian Company”. The Pianola Jornal. Jornal of the Pianola Institute. S.l. n. 11, 1998, p. 4-72.

⁵⁰⁴ ALMEIDA, Guilherme de. “Pianola”. *Ariel - Revista de Cultura Musical*. São Paulo, Ano 2, n. 13, out. de 1924, p. 462.

A pianola mencionado no título não volta a ser expressamente nomeada no poema. Sua presença, porém, dá-se no campo sonoro, na distribuição irregular dos versos, e no último verso pela perífrase “engrenagem moderna”. No primeiro verso, o piano-mecânico é evocado por meio de uma imagem complexa, pois “última saudade” metaforiza uma última música que, por sua vez, também é uma metonímia da pianola. Por aí se nota que, embora seja enunciado em terceira pessoa e tematize uma cena, em parte, bastante prosaica - um bairro no qual, à noite, ouve-se a música da pianola - o poema em questão não é nada objetivo. Antes, está eivado de lirismo (“última saudade”), apesar das imagens insólitas (“a lua como uma imensa aranha”) e, até certo ponto, assustadoras. É preciso, assim, esclarecê-las mesmo que para uma primeira leitura do poema.

No verso 2, o silêncio é qualificado por um adjetivo estranho ao universo sonoro, “coagulado”, palavra cujo sentido literal designa algo sólido que resulta da desintegração material de um líquido. O “silêncio coagulado”, assim, significa um silêncio que se impõe como algo denso e parado, ou, como prefere Maria Helena de Queiroz, “petrificado”⁵⁰⁵. No mesmo verso, o bairro no qual se ouve a pianola é dito “discreto”, adjetivo que tem valor metonímico, pois qualifica sobretudo os moradores daquela região residencial da cidade: pessoas reservadas, sem idiossincrasias, detentoras de certo conforto material. O poema não evoca, portanto, um bairro popular – onde dificilmente se encontraria uma pianola, máquina importada e cara – mas sugere a atmosfera de um bairro aburguesado. Oswald de Andrade, no *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, de 1924, ironizava a disseminação de certos hábitos das classes médias decorrentes da “democratização estética nas cinco partes sábias do mundo”. Assim caçoa: “Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folhinha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de manivela, o piano de patas. A pleyela”⁵⁰⁶. O piano de manivela, de patas e a pleyela⁵⁰⁷ nada mais são que modelos de pianola que, na pena de Oswald de Andrade, aparecem de forma contraditória, a um só tempo exaltação das conquistas tecnológicas modernas, mas também símbolo da vulgarização, espécie de contrafação da cultura. Trata-se, neste sentido, de um objeto simplificador, que empobrece a música, que já não é mais extraída por um musicista do tão estimado instrumento, o piano. No poema de Guilherme de Almeida, porém, embora estas

⁵⁰⁵ QUEIROZ, Maria Helena de. *A variedade literária*, op. cit. p. 132.

⁵⁰⁶ ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Poesia Pau Brasil”. In: __. *Obra incompleta*. Tomo I, op. cit. p. 622. Também Mário de Andrade apontou que a pianola esteve na moda nas primeiras décadas do século XX. Cf. ANDRADE, Mario de. *Dicionário Musical Brasileiro*, op. cit. p. 397.

⁵⁰⁷ Os nomes variam de acordo com o fabricante: pleyela, phonola, autopiano etc. Cf. “PLEYELA-pianola”. OESP, São Paulo, ano 36, n. 11.608, 24 set. 1910, p. 9; “PIANISTA pneumático phonola” *Jornal do commercio*. Rio de Janeiro, ano 85, n. 203, 23 jul. 1905, p. 14; e “PHONOLA e Piano”. OESP, São Paulo, ano 33, n. 10.282, 31 jan. 1907, p. 5

conotações estejam presentes no adjetivo “discreto”, isto é feito sem ironia, como descrição apenas.

A primeira estrofe, de dois versos, introduz o leitor em um determinado lugar, ao passo que a estrofe seguinte, de três versos, detalha-o e dá o tempo do poema. No arrabalde, onde há postes que suspendem cinco fios elétricos, ouve-se a música da pianola na noite alta sob um céu estrelado e de lua-cheia. Esta fase da lua está implícita no verso 3, pois é somente ao atingir a forma circular que este astro se assemelha visualmente ao corpo arredondado de certas aranhas. O verso seguinte comporta uma metáfora por meio da qual os cinco fios elétricos que se estendem entre dois postes tornam-se os fios da teia de aranha, imagem que retoma, em outra perspectiva, os versos de “Poema Giratório”, de Luis Aranha, onde se lê: “A grande aranha de prata galgava o céu/ Ia de uma estrela a outra levando a teia”⁵⁰⁸. No verso 5, por sua vez, há uma metáfora que converte os fios elétricos nas cinco linhas de um compasso musical. Por extensão, em uma expansão da imagem, o poeta aproxima as estrelas de notas musicais e, a seguir, de insetos presos na teia. Note-se que Guilherme de Almeida articula estas imagens absolutamente díspares por meio de uma associação de ideias baseadas em aspectos visuais: da lua-cheia no céu à aranha redonda, da teia de aranha que é um lavor de perfeição aos fios elétricos nos postes, aproximando ainda a disposição dos fios às linhas do compasso, e das notas musicais às estrelas. Assim mescla o lírico e o prosaico, o elevado e o grotesco. Esta série de associações – “sucessão de imagens e analogias” na definição de Marinetti⁵⁰⁹ -, porém, não é dispersiva, mas circular, retornando, de certa maneira ao ponto de partida, o céu noturno.

O verso 6, isolado, sugere assim uma grande intensidade poética, e retoma, por meio do substantivo “eletrificação” os “fios rectos” e os postes de luz, bem como “tristezas ancestrais” recupera a “última saudade” do verso primeiro. De fato, como notou Maria Helena de Queiroz, neste verso há um reforço da dimensão de sofrimento que o poema instaura. É preciso, porém, pontuar a natureza deste sofrimento. As “tristezas ancestrais”, evocam uma disposição de espírito não só antiga, mas herdada consanguineamente. A sugestão sanguínea deste verso encontra eco no adjetivo “coagulado” (verso 2), pois este costuma se referir, sobretudo, ao sangue. Neste sentido, a “eletrificação” encerra a ideia de que a antiga tristeza, antes alimentada por outra força motriz, passa a ser movida à eletricidade, uma novidade no plano da técnica.

⁵⁰⁸ ARANHA, Luis. *Cocktails: Poemas* (Org.) Nelson Ascher. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 50.

⁵⁰⁹ “Pour envelopper et saisir tout ce qu’il t a de plus fuyant et de plus insaisissable dans la matière, il faut former des filets serrés d’images ou d’analogies qu’on lacera dans la mer mystérieuse des phénomènes”. MARINETTI, Filippo T. *Les mot en liberté futuristes*, op. cit. p. 18.

Isto ocorre, lembre-se, da mesma maneira que a música tocada ao piano passa a ser executada na pianola.

A quarta e última estrofe inicia-se com versos herméticos (“E sob o luar voltaico da cidade niquelada/ esfarela-se a eterna”) pois o sujeito da oração que aí começa aparece somente no verso 9: “a alma latina”. Este hipérbato (a ordem natural da oração seria iniciar-se com o sujeito: “a eterna, a velha alma latina esfarela-se...”) tem por função, justamente, criar suspense, postergando assim a revelação da identidade de quem sofre ao som da pianola. Antes de considerar a natureza desta “alma”, deve-se esclarecer o sentidos dos versos que antecedem seu aparecimento.

A “cidade” evocada no verso 7 parece significar não a urbe como um todo mas somente o centro da cidade que, cercado por um halo luminoso, é visto à distância a partir do “bairro discreto”. A luz irradiada pela região central, por sua vez, é produzida por lâmpadas elétricas de arco voltaico. De fato, lâmpadas fabricadas com esta tecnologia eram as empegadas na iluminação pública em substituição dos antigos lampiões, processo que, na cidade de São Paulo, por exemplo, começa somente por volta de 1911 a partir de algumas das principais avenidas⁵¹⁰. O “luar voltaico” do verso 7, assim, é uma metáfora para a luz produzida artificialmente, e que substitui, de certo modo, o luar natural. Por sua vez, o adjetivo que qualifica a cidade, “niquelada”, tem também um valor metafórico, de intenso brilho prateado de certas máquinas. O poema evoca, assim, não uma noite escura mas fortemente iluminada, porém não pela lua e pelas estrelas, cuja luminosidade não é posta em destaque no poema, mas por luzes artificiais e pelo cintilar das cidade transformada em máquina.

Como mencionado acima, é somente nos versos 8 e 9 que se revela a identidade do ouvinte da música da pianola: “a alma latina”. O adjetivo “latina” expressa uma qualidade genealógica, a de descender do povo do Lácio, os romanos, mas também conota um tipo de temperamento atribuído a este povo e a seus descendentes. Trata-se de um temperamento suscetível a arroubos sentimentais, como mostra o próprio Guilherme de Almeida em um de suas críticas cinematográficas: “eu não quero, não posso, não devo dizer, que fiquei maravilhado, extasiado, deslumbrado, obumbrado – e outros exageros latinos – diante das cenas estagnadas no papel”⁵¹¹. Muitas vezes, porém, o temperamento latino é tido como fatalista e,

⁵¹⁰ “NOTAS”. CP, São Paulo, n. 17.099, 10 mar. 1911, p. 1.

⁵¹¹ ALMEIDA, Guilherme de. In: Idem. *Cinematographos* (Org.) Donny Correia e Marcelo Tapiá. São Paulo: Unesp, 2016, p. 92.

mesmo, mórbido⁵¹². O poeta e ensaísta Ronald de Carvalho fala mesmo em um “terrível fado, aquele *fatum* que o aventureiro legionário dos Césares levava, com as águias romanas, através de todo mundo antigo”. Para Ronald de Carvalho, os portugueses, descendentes dos romanos, teriam transformado o “fado” latino em saudade, um “misto de amor desenganado, de recordação pungente, de esperança malograda, de tristeza sem causa definida, de ansiedade e de abatimento, de pena e satisfação”⁵¹³. A saudade, por sua vez, teria sido transmitida dos portugueses aos brasileiros depois de séculos de colonização. O próprio Guilherme de Almeida exprime esta ideia, quer em verso, em seu poema *Raça*⁵¹⁴, de 1925, quer em prosa, em sua tese *Ritmo, Elemento de Expressão*, de 1926, na qual pontua que no brasileiro entrelaçam-se saudade portuguesa, o banzo africano e a poicaré indígena⁵¹⁵, ecoando, assim, famoso soneto de Olavo Bilac, “Música Brasileira”⁵¹⁶. A vista disto, pode-se dizer que a “alma latina” evocada no verso 9 de “Pianola” é “alma brasileira”, herdeira da saudade lusitana e do temperamento latino.

Pode-se dizer, assim, que na diversidade de suas funções – metáfora, descrição, adjetivo – há rebatimentos internos no poema, podendo-se aproximar por suas sugestões, tanto a “última saudade” do verso primeiro, como as “tristezas” do verso 4 como também as sugestões sanguíneas do poema (“coagulado” “ancestrais”): saudade e tristeza teriam sido transmitidas pelo sangue dos antepassados. Estes elementos, decerto, não convergem diretamente. Como esclarece Bosi, uma poema acabado é capaz de transmitir a impressão de uno-todo, o que não se presume da simplicidade do “conteúdo original, mas, ao contrário, ao poder de síntese do autor, pela ação da forma expressiva, compôs a diversidade das particularidades, explorou suas contradições e ambiguidades”⁵¹⁷. Não se trata, ainda segundo Bosi, de uma redução “a unicidade de motivos, mas de certa coerência formal obtida mediante a interação de motivos diversos”⁵¹⁸. Cabe assinalar, ainda, que os motivos diversos de pianola também parecem se encaminhar em um sentido paralelo ao primeiro, sugerindo a ideia de movimento rotativo.

Mário de Andrade, descreveu o essencial do mecanismo de funcionamento da pianola: “No seu interior, um rolo de papel perfurado com a notação da peça [musical] a ser executada é também movimentado”⁵¹⁹. O desenho formado pelos furos no papel do rolo musical utilizados

⁵¹² Ibid. p. 49.

⁵¹³ CARVALHO, Ronald de. *Estudos Brasileiros 1ª série*. Rio de Janeiro: Anuario do Brasil, 1924, p. 174.

⁵¹⁴ ALMEIDA, Guilherme de. *Raça*. In: _____. *Meu Raça*, op. cit. 117 passim.

⁵¹⁵ Idem. *Do Sentimento Nacionalista na Poesia Brasileira*. These de Concurso. São Paulo: Casa Garraux, 1926, p. 76.

⁵¹⁶ BILAC, Olavo. *Poesias*, op. cit. 273.

⁵¹⁷ BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a Arte*, op. cit. p. 60-61.

⁵¹⁸ Idem. p. 60-61.

⁵¹⁹ ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*, op. cit. p. 397

nas pianolas parece ser sugerido graficamente pela distribuição dos versos nas estrofes do poema. Além disso, outro aspecto do poema parece sugerir o modo de funcionamento da pianola. Os versos de “Pianola”, com respectivamente 9, 13, 9, 13, 14, 13, 15, 7, 10 e 6 sílabas métricas, são indicativos de prosaísmo rítmico em conexão com a cena descrita. Com respeito à sonoridade, outros elementos concorrem para complexificar o fazer artístico, a exemplo do conjunto de aliterações apoiadas em consoantes dentais t e d, de aspecto duro, martelado, particularmente perceptível nos versos 4, 6, 7 e 9:

es TI caEN tre do is POS tes CIN co FI os REC tos
 e le TRi fi ca ção De TRis Te zas na ces TRais.
 e sob o lu ar vol Tai co Da ci Da De ni que la Da
 a ve lhaal ma la Ti na TRi Tu ra Da

Note-se que a aliteração forjada no encontro consonantal tr também evidencia um fundo onomatopaico, parece remeter ao rangido das engrenagens da pianola ou das teclas batidas com excesso de força. Corroboram ainda este efeito sonoro a presença da consoante r nas primeiras estrofes e o som duplicado no verso primeiro, com o uso do verbo “arranhar” (“arranha”), cujo sentido parece remeter ao de uma música mal tocada.

O verbo arranhar, presente no verso primeiro (“Uma última saudade arranha”) sugere também a ideia de ferimento, ainda que superficial, causado pela música da pianola, que reabre uma ferida cujo sangramento já fora estancado (“silêncio coagulado” no verso 2). As evocações de ferimento e sofrimento, porém, são aprofundadas nos versos 8, 9 e 10 nos quais a “alma latina” esfarela-se e é triturada, ou seja, reduzida a farelos pela “engrenagem moderna”. O movimento rotativo da “engrenagem” tem como equivalente visual rodas dentadas, ou seja, mecanismos que mastigam e trituram. Apesar de bem posterior, podemos lembrar a este respeito a cena em que o personagem de Charles Chapin no filme *Tempos Modernos*, de 1936, é capturado pela máquina que operava. O homem moderno, então, é engolido pela máquina, que o aliena de seu saber técnico e o captura nas malhas do capital. A engrenagem da pianola tem sentido análogo: com ela já não se necessita mais saber produzir arte a partir de um instrumento musical. Também, a pianola, com tudo que é necessário para seu funcionamento - eletrificação, postes e fios elétricos – transforma a paisagem urbana, capturando tudo em uma

grande armadilha, como “uma imensa aranha”, em uma grande teia mercantil da qual nem a música nem as estrelas (“como notas musicais”) escapam.

Maria Helena de Queiroz notou que em pianola o poeta “mostra-se saudosista de um tempo que ficou no passado, e vê com tristeza que o mundo moderno não mais comporta as melodias de outrora”⁵²⁰. Porém é preciso acrescentar que a “última saudade” e as “tristezas ancestrais” já eram sentidas pela “alma latina”, eram parte de seu caráter. Sua agonia, no entanto, o motivo pela qual é “triturada” é a intrusão da máquina no que lhe é essencial, a “música” e o sentimento. Marinetti escreveu que nada há de mais interessante para o poeta futurista que a “agitação do teclado de um piano mecânico”⁵²¹. No poema de Guilherme de Almeida, porém, a pianola não é exaltada, bem como não o são as lâmpadas e os rios elétricos. Pelo contrário, no poema, os maquinismos modernos substituem a contemplação da realidade, como diria Octavio Paz⁵²². A engrenagem moderna ocupa o espaço da cidade, do centro ao bairro, e daí à casa, transformando tudo em um grande mecanismo automático cujo funcionamento é incessante, não se interrompendo mesmo à noite, tempo do descanso e do sono. Há, assim, uma espécie de perda do mundo e de identidade coletiva garantida por aquilo que era transmitido de geração em geração, como a “saudade”, o conhecimento necessário para tocar um instrumento, a luz dos lampiões etc. Alma, eterna, logo imortal, é alijada e segue sendo triturada pelas engrenagens.

Considerações

Indagou-se no início deste capítulo, a partir da síntese a poesia feita por João Alexandre Barbosa, se Guilherme de Almeida manipulou a linguagem poética objetivando a “armação de novos enigmas”⁵²³ cuja solução caberia aos leitores, que deveriam procurá-la ora na saturação dos usos da linguagem ora na personalidade do poeta. No plano individual dos poemas, mesmo naqueles de *Meu* no qual o poeta empregou associação de ideias, a técnica da fusão moderna ou, de modo geral, desarticulou a linguagem poética, a clareza foi, como apontou o próprio Guilherme de Almeida, um imperativo. Por isto, o trabalho sobre a linguagem não foi levada ao limite pelo poeta, que rechaçou a metalinguagem pura e o hermetismo. Esta conclusão, a bem dizer, não surpreende. O próprio João Alexandre Barbosa, analisando sobretudo os

⁵²⁰ QUEIROZ, Maria Helena de. *A Variedade Literária*, op. cit. p. 133.

⁵²¹ MARINETTI, Filippo T. *Les mots en liberte futuristes*, op. cit. p. 21.

⁵²² PAZ, Octavio. “Signos em rotação”. In: ____. *Signos em rotação*. São Paulo, Perspectiva, p. 103.

⁵²³ BARBOSA, João Alexandro. *As ilusões da modernidade*, op. cit. 14-15.

pressupostos das obras de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, concluiu que no modernismo brasileiro a pretensão de fixar “uma relação imediata entre o escritor e seu meio”, sem a mediação delicada e complexa da própria linguagem exigiu que esta se simplificasse. Para Barbosa, em suma, o tempo de uma metalinguagem mais radical e, por isso, hermética, “por assim dizer, ainda não era chegado, não obstante alguns dos seus textos mais criativos indicarem o caminho para o seu aparecimento”⁵²⁴.

Contudo, o objetivo de responder à questão inicialmente proposta permitiu perceber que, desde de 1917, Guilherme de Almeida procurava inserir em suas obras uma organização precisa ora encadeando os poemas de modo a sugerir uma narrativa, ora agrupando-os segundo temas exigidos pelo gênero que escolhera para a obra. Em *Nós*, o poeta parodia a forma romanesca articulando 33 sonetos decassílabos. Em 1919, em *A Dança das Horas*, parodia o romance e o tratado amoroso, *A Arte de Amar* ovidiana, também inserindo nos poemas de formas variadas alusões líricas ao balé da ópera *La Gioconda*, de Almicare Ponchieri. No âmbito da perspectiva, os poemas já se deixam penetrar pela temática citatina, que é explorada mais fortemente, em 1921, em *Era uma vez...*. Nesta obra, de poemas de formas livres nos quais chega-se mesmo a explorar o espaço gráfico da página, Guilherme de Almeida tematiza os novos relacionamentos frívolos e alegres em uma cidade moderna, parodiando ironicamente o gênero romanesco e, sobretudo, sua obra anterior, *Nós*. Em *Livro de Horas de Sórora Dolorosa*, de 1920, o poeta parodia os livros de horas tematizando um amor ora espiritual ora profano em poemas que se dividem, à exemplo do livro de horas, em três partes correspondentes às partes do dia, “matinas”, “vésperas” e “completas”. Em *A Fruta que Eu Perdi*, de 1924, Guilherme de Almeida, embora sem os concatenar, distribui os poemas segundo as horas do dia, iniciando com composição dedicadas à manhã, passando a temática vespertina para, então, encerrar a obra com composições dedicadas a temas noturnos.

Em 1925, de maneira mais complexa que nas obras anteriores, Guilherme de Almeida procura em *Meu*, composto por poemas modernistas de pendor criticamente nacionalista, tanto parodiar uma forma estranha à literatura, a sinfonia, como também distribui os poemas segundo três movimentos que tematizam as partes do dia, manhã, tarde e noite, antecedidos por um “prelúdio” e intercalados por dois *intermezzos*, as séries “Arco Íris” e “As Danças”. Além disso, conceitua “estampas” os poemas enfeixados em *Meu*, aludindo assim à obra de Claude Debussy. Percebe-se, assim, que o poeta tinha uma maneira de compor suas obras que não se

⁵²⁴ Idem. “Linguagem e realidade do modernismo de 22”. In: Idem. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 106.

alterou com sua adesão à estética modernista, pelo contrário, em *Meu*, a técnica empregada parece ter sido levada ao limite. Neste sentido, cabe pontuar que, embora sempre tenha prezado pela clareza, a articulação e a compreensão da paródia nesta obra é, de certo modo, enigmática, não tendo sido apontada, salvo de modo metafórico, por nenhum crítico até o momento.

A seguir, a leitura de quatro poemas, “Tarde”, “Humorismo”, “2 – Cateretê” e “Pianola” mostra a diversidade de técnicas e temas que o poeta procurou explorar em *Meu*. Em cada um deles, um aspecto da “música” brasileira foi explorado, como a sonoridade do *Angelus*, advinda da tradição culta da Igreja Católica, parodiada em “Tarde”. Em Humorismo, os sons dos sapos e dos grilos, são tematizados em uma perspectiva humorística de viés etiológico, explicando de certo modo porque estes animais emitem som quando o sol se põe, ou, na perspectiva do poema, cai redondamente. Em “2 – Cateretê” o poeta assimila o ritmo do cateretê na fatura sonora do poema para tematizar esta dança popular brasileira, fazendo também referências ao folclore e à dança de vanguarda. Já em “Pianola”, Guilherme de Almeida trabalha o efeito da música produzida mecanicamente no “alma latina” brasileira, que acaba por ser triturada nas engrenagens da máquina. Todas estas “estampas” musicais compõem, assim, a sinfonia parodiada em *Meu* que, cabe destacar, não essencializa a “música” filiando-a a ritmos precisos, quer africanos, quer indígenas quer europeus, mas segue um ponto de vista mais descritivo, aberto às transformações muito embora nem sempre as tome positivamente.

Os quatro poemas, analisados nesta sequência, mostram ainda parte do desenvolvimento temático do livro, do final da tarde à noite alta. Embora cada composição tenha um sentido individual, podendo ser destacada do todo da obra, a leitura que leva em consideração, por um lado, sua inserção no todo de *Meu* e, por outro, que esta obra parodia uma sinfonia, é enriquecedora.

Capítulo 3 - Estampas gráficas

Antonio Candido, em artigo publicado no *Diário de S. Paulo* em 1947, passou em revista a poesia modernista, notadamente os livros publicados por volta de 1925, como *Toda a América*, de Ronald de Carvalho, *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade e *Meu e Raça*, de Guilherme de Almeida⁵²⁵. À época, o crítico insistiu na existência de “aspectos interiores” e “exteriores” da poesia, incluindo neste último “as imagens”. Embora atribuisse maior valor ao que chamou de aspectos interiores, caracterizando o segundo como “periférico”, o crítico não deixou de destacar o valor das imagens na poesia modernista. Candido percebeu que os poetas modernistas, naquele momento preciso, procuraram fazer uma revisão completa do mundo exterior, como se a poesia estivesse “em seu marco zero”. Para o crítico do *Diário de S. Paulo*, os poetas do modernismo promoveram uma revisão da natureza, o que contribuiu para a criação de imagens novas, sobretudo mediante um processo anímico segundo o qual “os poetas interpretaram a natureza em termos de ação humana, antropomórfica”⁵²⁶. Quer isto dizer que estes poetas tenderam a abandonar os *topoi* literários canônicos e buscaram, a partir de um confronto com a experiência real, criar novas metáforas, comparações inéditas etc. muitas vezes de um ponto de vista que, como se viu no capítulo anterior, foi chamado de primitivista.

Em 1947, Antonio Candido constatou ainda que, no que diz respeito ao uso da imagem, o modernismo atingiu seu “ponto mais significativo em 1925” com os livros *Meu e Raça*, nos quais “o talento e a admirável maestria de Guilherme de Almeida conseguiram as melhores e mais belas representações da natureza e dos objetos”⁵²⁷. De fato, a preocupação com o belo apontada por Candido na poesia de Guilherme de Almeida já fora percebida por outros críticos que escreveram sobre *Meu* à época de sua publicação, como Mário de Andrade e Cassiano Ricardo⁵²⁸. O próprio poeta, aliás, escreve sobre a beleza e as imagens em sua obra *Natalika*, de 1924 e, posteriormente, sobre a beleza e sua relação com o “moderno” na conferência *A revelação do Brasil pela poesia moderna*, de 1925. Com o objetivo de aprofundar a relação entre estes conceitos tal como definidos por Guilherme de Almeida e a poesia de *Meu*, a primeira parte deste capítulo explora brevemente as concepções poéticas expostas pelo poeta. Na segunda parte, procura-se, a partir da análise de três poemas, “Prelúdio n. 1”, “Prelúdio n.

⁵²⁵ CANDIDO, Antonio. “Notas de crítica literária – Anotações”. In: ARANTES, Daniel Essenine Takamatsu. Caminho Crítico: um roteiro de leitura dos artigos de Antonio Cândido em *Clima*, *Folha da Manhã* e *Diário de S. Paulo* (1941-1947). Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2022, p. 819-820.

⁵²⁶ Ibid. p. 820.

⁵²⁷ Ibid. p. 819-820.

⁵²⁸ Cf. Capítulo 1, “Fortuna Crítica de *Meu*”

2” e “Alvorada”, pontuar se os conceitos propostos pelo poeta foram ou não aplicados em *Meu*. Cabe lembrar que o confronto entre propostas poéticas e poesia é um trabalho arriscado, como ensina Boris Schaiderman. Este crítico, em seu trabalho sobre a poética de Maiakovski, salientou que para a devida compreensão deste tipo de escritos é imprescindível fixar os limites exatos de seu campo de ação pois, caso não se procure a função específica dos textos teóricos ou caso se dê ênfase a elementos que, neles, não se encontram, corre-se o risco de os criticar por visarem a um objetivo diverso daquele estabelecidos como essenciais⁵²⁹.

Imagem, natureza e artifício

No terceiro número da revista *Klaxon: Mensário de Arte Moderna*, que circulou a partir de julho de 1922, anuncia-se para breve, em edição do próprio periódico, a publicação de *Natalika ou Da Natureza e da Arte*, de Guilherme de Almeida⁵³⁰. Isto evidencia que esta obra foi concebida em momento anterior à guinada nacionalista dos poetas modernistas, que, como mostrou Eduardo Jardim de Moraes, ocorre por volta de 1924⁵³¹. É pois justamente em 1924 que *Natalika*, com título abreviado, é publicada, não por *Klaxon*, que já deixara de circular, mas pela editora *Candeia Azul*, de Rubens Borba de Moraes e Tasso da Silveira.

É, de fato, Tasso da Silveira que, cerca de trinta anos depois, em 1952, estabeleceu dois pontos fundamentais para a compreensão de *Natalika*. Em primeiro lugar, o de que o livro é um dos “documentos doutrinários” do modernismo brasileiro e uma “espécie de meditação lírica sobre a arte e a Natureza”, ou seja, é a um só tempo um tratado de poética modernista e um livro com pretensões literárias, redigido em uma prosa “lírica”. Em segundo lugar, o de que *Natalika* é uma obra tanto séria quanto *blagueuse*, isto é, tem o objetivo de brincar com leitor. Isto fica evidente quando, ao analisar este livro - que se compõe de uma introdução, oito teses, que Guilherme de Almeida chama paradoxos, e suas respectivas demonstrações -, Tasso da Silveira escreve: “É evidente que estes oito postulados só adquirem seu brilho extremo, ora de paradoxos, ora de blague pura com a indispensável complementação das demonstrações”⁵³². Além disso, Tasso da Silveira avalia criticamente algumas das teses defendidas em *Natalika*, afirmando que estas, por vezes, “se diluem na corrente voluptuosa da expressão irônica,

⁵²⁹ SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakovski*. São Paulo: Perspectiva, 1984, p. 14.

⁵³⁰ *Klaxon – Mensário de Arte Moderna*. São Paulo, Ano 1, n. 3, Jul. 1922, s. p. [quarta capa].

⁵³¹ MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade Modernista: Sua Dimensão Filosófica*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1978, p. 73 ss.

⁵³² SILVEIRA, Tasso da. “Natalika”. *Letras e Artes – Suplemento de A Manhã*. Rio de Janeiro, ano 7, n. 257, 20 set. 1952, p. 3.

jongleur”. Tasso, de todo modo, pontua ainda que a importância da obra reside no fato de que “vivências do poeta, sua íntima substância de humanidade e de sonho, levam-no a superar a intenção *blagueuse*, o propósito de ironia de que envolvera as intuições magníficas de que nasceu *Natalika*”⁵³³. Em suma, para Tasso da Silveira, a *blague* estritamente compreendida como uma historieta falsa com fim humorístico, pode dificilmente ser isolada em *Natalika*, fundindo-se ao conteúdo doutrinário, chegando mesmo a assolar a validade de certas “verdades”.

Embora o comentador não cite exemplos, pode-se destacar o seguinte trecho de *Natalika* como paradigmático de sua colocação: “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...”⁵³⁴. Nele, Guilherme de Almeida desenvolve um raciocínio acerca das formas de manifestação do belo e, para ilustrá-la, faz, em um primeiro momento, uma comparação em tom elevado. Porém, em um segundo momento, há um choque que causa surpresa ao argumentar que as lágrimas são antiestéticas por estragarem a maquiagem, motivo impensável na tratadística filosófica que debate a natureza do belo. O choro, aí, revela-se um elemento “do baixo corporal”⁵³⁵ e vetor do grotesco, e a maquiagem é tida como essência da beleza. Promove-se, assim, o rebaixamento repentino de uma imagem elevada para fins humorísticos.

Apesar de conter oito paradoxos ou teses, a análise dos primeiros quatro basta para se ter uma ideia das concepções gerais acerca da beleza e do valor das imagens para Guilherme de Almeida. O título da obra, *Natalika*, é tomado de uma personagem de uma lenda narrada pelo aventureiro Lafcadio Hearn⁵³⁶ que, por sua vez, afirma tê-la colhido na obra do francês Louis Jacolliot que a teria, por seu turno, lido na obra do cronista persa do século XVI, Firishtah, ou Muhammad Qasim Hindu Shah⁵³⁷. A retomada desta personagem cuja história é papagueada já é em si um tipo de paródia. Em sua versão, Guilherme de Almeida conta em sua introdução que *Natalika* era filha de um rajá e noiva de um príncipe “um homem moreno de olhos líricos, que tinha um turbante e pérolas e era feroz e lindo como um tigre”⁵³⁸. Por uma razão não explicitada

⁵³³ Ibid. p. 3

⁵³⁴ ALMEIDA, Guilherme de. *Natalika*, op. cit. p. 48.

⁵³⁵ BAKTHIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, op. cit. p. 323 passim.

⁵³⁶ ALMEIDA, Guilherme de. *Natalika*, op. cit. p. 41.

⁵³⁷ HEARN, Lafcadio. *Stray Leaves from Strange Literature*. Boston; New York: The Riverside Press Cambridge, 1884, p. 9; 78-85; JACOLLIOT, Louis. *Voyage aux Ruines Golconde et à la Cité des Morts*. Paris: E. Dentu Libraire-Éditeur, p. 210-18.

⁵³⁸ ALMEIDA, Guilherme de. *Natalika*, op. cit. p. 42.

por Guilherme de Almeida – mas que nas versões anteriores é a guerra entre hindus e muçulmanos - Natalika não pode se unir a seu noivo, o que a leva ao suicídio. Desconsolado, o príncipe abandona o trono e torna-se mendigo no Templo de Tirouvicaray. Anos depois, quando sente que o dia de sua morte se aproxima, o príncipe pede aos talhadores que, em pedra negra, esculpam uma estátua de Natalika nua a esmagar rosas com as mãos. O príncipe, por fim, pede que após o seu trânsito, a estátua seja posta sobre sua sepultura, o que é feito. Os séculos se passam, os corpos dos noivos desaparecem, mas a estátua sobrevive intacta, perfeita. Guilherme de Almeida, após narrar brevemente a lenda, conclui: “a estátua eterna feita pela arte, que representava a mulher efêmera feita pela natureza, ficou embelezando a inutilidade teatral de um suicídio. Ficou, porque só o que a arte faz é o que fica”.

Na passagem acima, o pendor humorístico do texto também é perceptível, sobretudo por conta da lição que Guilherme de Almeida extrai desta história de amor de contornos trágicos. Ele não só caracteriza uma das ações centrais da lenda, o suicídio da princesa, como “inutilmente teatral”, inculcando-lhe um sentido tragicômico com o emprego deste advérbio cujo sentido é ser “desnecessário”, como também esvazia a estátua de Natalika de seu simbolismo mais premente - a perpetuação da memória de um amor através das eras – e o substitui por outro, o da permanência da arte em prejuízo da natureza transitória. Estabelece-se, assim, tacitamente que a arte vale mais que a vida.

Adiante, o propósito irônico-*blagueur* revela-se também quando Guilherme de Almeida procura demonstrar suas oito teses, as quais, como mencionado anteriormente, chama paradoxos, conceito que, segundo ele, é composto pelas palavras gregas *para*, ao lado, e *doxa*, opinião, de modo que sua definição mais própria é a de “uma verdade que ninguém ainda ousou afirmar e que fica à margem, das coisas sabidas, vendo passar as outras popularmente”. Partindo desta definição de paradoxo, Guilherme de Almeida personifica-o e escreve “Paradoxo é espectador malicioso, observador aristocrata da vulgaridade”⁵³⁹, que se distingue da plebe composta pela senhora Opinião Geral, pelo coronel Lugar Comum, pela senhorita Chapa, pelo doutor Uso Corrente e pela professora Rotina. O paradoxo, assim, entende-se como superior ao senso comum e aos lugares comuns, sedo original.

No segundo paradoxo afirma-se que: “uma coisa só possui razão de ser enquanto carrega uma intenção de beleza. A natureza não tem boas intenções”⁵⁴⁰. Dois pontos, neste paradoxo,

⁵³⁹ Ibid. p. 43.

⁵⁴⁰ Ibid. p. 47.

devem ser considerados: a intencionalidade e a beleza. Quanto ao primeiro, postula-se que a natureza tem “más intenções”, e a prova disto seria o fato de que, para a realização das obras de arte, ela não forneceria senão matérias de “péssima qualidade”, como o corpo da mulher, que se deteriora. Por conseguinte, “uma tela que bambeia ou estala sob a tinta que desbota ou salta; um mármore que se fende pelo filão de uma veia infalível, um pergaminho que se encarquilha e murcha” etc. são traições da natureza, sendo esta a culpada pela eventual ruína das obras de arte. Guilherme de Almeida, assim, inverte a ideia de que a natureza, sempre igual a si mesma, é a fonte eterna de inspiração para a arte. A natureza aqui, pelo contrário, sempre efêmera, ao passo que a Arte é eterna.

Sobre o segundo ponto, considere-se que, para Guilherme de Almeida, o artista cria apesar da natureza e almeja concretizar o belo “que existe *per si*, fora de tudo, acima de todos, abstratamente”. O belo é, assim, um ideal concebido pelo homem e só pode ganhar forma concreta por meio de ação intencional deste, não podendo, portanto, ser encontrada alhures, na natureza. Para Guilherme de Almeida, a dita “beleza natural” não é efetivamente bela, cabendo à natureza a qualidade de ser “toda-imponente”. A fim de esclarecer este conceito, pode-se adiantar aqui um trecho do terceiro paradoxo no qual a cidade do Rio de Janeiro enseja a seguinte reflexão:

Não se pode mais compreender aquilo: ou bem é uma cidade ou bem é uma paisagem. Ao lado de morros imensos e de baías muito exploradas, os homens construíram palácios. Resultado: a natureza, grandiosa demais, amesquinhou os palácios; e os palácios, prosaicos demais, com seus ascensores, suas máquinas, seus fraques e suas cartolas, acanalharam a natureza. Duas coisas igualmente estragadas⁵⁴¹.

Guilherme de Almeida, ao caracterizar a natureza como “grandiosa demais” nesta passagem, permite sugerir que o conceito de “toda-imponente” anteriormente enunciado ecoa longínqua e distorcidamente o conceito de sublime. Com efeito, Suzi Frankl Sperber, em sua introdução à segunda edição de *Natalika*, estabeleceu que certas concepções acerca do belo desenvolvidas nesta obra se encontram no refugio do idealismo alemão. Para Frankl Sperber, a estética proposta por Guilherme de Almeida nesta obra “lembra a estética hegeliana, cujo objeto é o belo artístico, criado pelo homem, e não o belo criado pela natureza”⁵⁴².

⁵⁴¹ Ibid. p. 55.

⁵⁴² SPEABER, Suzi Frankl. “Introdução”. In: ALMEIDA, Guilherme de. *Natalika*, op. cit. p. 25 passim.

No paradoxo seguinte, o terceiro, Guilherme de Almeida defende que “se a natureza fosse bela, a arte não teria razão de ser”⁵⁴³. Para explicitar este ponto, narra uma história mais longa que a de *Natalika*, na qual um homem corteja uma mulher e tenta satisfazer o desejo dela de “ver a beleza”. Para tanto, ele a leva aos lugares mais belos do globo: ao Pão de Açúcar, no Rio de Janeiro, a Chamonix Mont Blanc, nos Alpes franco-suíços, ao Bósforo, na Turquia, etc. conseguindo somente que a mulher se enfiasse e se indispusesse com o calor, com o frio, com a distância. O homem decide, em uma noite sem lua nem estrelas, mostrar-lhe seus dotes de pirotécnico, manipulando chamas multicores e multiformes. Ele cria então um dragão imenso de fogo verde que “enroscou-se pelo parque todo, ondulante das suas escamas de brasas, terrível das suas garras de flamas. Os seus olhos enormes eram duas bolas vermelhas girando, girando...”. A mulher, diante do espetáculo de cores e luzes, encontra a “beleza” e se entrega finalmente ao “homem que criou com suas próprias mãos uma natureza original, sua, própria, individual; uma natureza que não se parecia com a natureza, e que é mais bela porque era nova, inesperada, imprevista”. A arte, assim, não deve copiar a natureza, mas criar coisas belas que não se encontram na natureza.

Em grande medida, este paradoxo ratifica o anterior ao exaltar o belo e desqualificar a natureza. Contudo, ele traz alguns pontos de extrema importância porque explicita como o belo pode ser alcançado segundo a proposta de Guilherme de Almeida: por meio daquilo que é *novo*, ou seja, aquilo que não era anteriormente conhecido; por meio do *inesperado*, ou aquilo que não poderia ser pressuposto antecipadamente; e, por fim, por meio do que é *imprevisto*, ou seja, aquilo que não se pode pré-ver. A busca pelo “novo” na arte, como diz Harold Rosenberg, é uma característica generalizada após o advento do Romantismo, embora tenha se tornado particularmente importante para as vanguardas europeias do final do século XIX e início do século XX. Tratando deste assunto, Alfredo Bosi lembra que o problema do novo – ou da aparência de novidade – é sempre contextual, sendo preciso “determinar a área em que se operou o desligamento e, ao mesmo tempo, o contexto em que tende a ligar-se o fio despregado”⁵⁴⁴.

O quarto paradoxo defendido por Guilherme de Almeida em *Natalika* também interessa por suas possíveis implicações em *Meu*. Nele, o poeta afirma: “é só a arte que dá valor às coisas. A natureza não vale nada”⁵⁴⁵. A fim de demonstrar seu postulado, o autor contrapõe elementos da natureza a criações humanas do ponto de vista monetário, fazendo blague ao empregar

⁵⁴³ ALMEIDA, Guilherme de. *Natalika*, op. cit. p. 51.

⁵⁴⁴ BOSI, Alfredo. “Moderno e modernista na literatura brasileira”. In: *Céu Inferno*, op. cit. p. 211.

⁵⁴⁵ ALMEIDA, Guilherme de. *Natalika*, op. cit. p. 57.

alguns exemplos exagerados. O exemplo dado, então, é o da ilha de Urubuqueçava, em Santos, que foi comprada por apenas seis contos de réis, ao passo que, se o pintor Corot tivesse vindo “tido a ideia de pintar esse rochedo verde”, o quadro de poderia ser vendido aí por uns sessenta contos de réis⁵⁴⁶. Multiplicando exemplos, Guilherme de Almeida também diz que um índio pintado, esculpido ou posto em ópera é belo, ao passo que um índio real, sujo, antropófago, “do General Rondon” não o é. Assim, todo brasileiro que “amou patrioticamente” a Iracema, personagem do romance homônimo de José de Alencar publicado em 1865, só a amou “porque a viu apenas através de letras e imagens”⁵⁴⁷.

Para Guilherme de Almeida, Alencar procurou valorizar a índia Iracema comparando seus olhos, sorriso, cabelos etc., com elementos da natureza que lhe pareciam doces e bons. Ao fazê-lo, contudo, teria iludido os leitores “porque há coisas artificiais, feitas pelo homem, que são muito melhores do que as naturais e se prestam muito mais para, como imagens, valorizar uma mulher”. Prosseguindo em seu raciocínio, Guilherme de Almeida propõe a substituição do natural pelo artificial em um processo que é também de “atualização”, ou seja, que procura substituir os valores do século XIX pela “beleza deste século [XX]”. A título de exemplo, o autor de *Natalika* parodia trechos conhecidos do romance de José de Alencar, como “Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira”, escrevendo: “Mae Murray, a *girl* dos lábios de *praliné*, que tinha os cabelos mais oxigenados que o seu luluzinho degenerado da Pomerania e mais *negligés* que o seu talhe esportivo de *lawn-tennis*”⁵⁴⁸. A paródia de Guilherme de Almeida exige explicações dado o caráter altamente contingente das imagens.

Mae Murray, figura que substitui a índia Iracema como exemplo de beleza feminina, foi uma atriz de cinema estadunidense célebre por seus lábios, bem como por suas habilidades como dançarina. De fato, o modo como a atriz movia seu corpo era tão característico que um cronista da revista carioca *Cinearte* chegou a escrever depreciativamente sobre “boquinhas exageradas à la Mae Murray e contorções de serpente ferida ‘à la mesma’”⁵⁴⁹. Juízos à parte, em filmes como *The Delicious Little Devil*⁵⁵⁰, de 1919, a atriz performa danças amalucadas no cabaré *Peach Tree Inn* ao som de uma *Jazzband*. Como se lê, Mae Murray era para os expectadores uma *girl*, uma jovem do século XX por seus movimentos livres e não

⁵⁴⁶ Ibid. p. 58.

⁵⁴⁷ Ibid. p. 58.

⁵⁴⁸ Ibid. p. 59.

⁵⁴⁹ “SÃO Paulo”. *Cineart*. Rio de Janeiro, ano 1, n. 5, 31 mar. 1926, p. 26.

⁵⁵⁰ *The Delicious Little Devil*. Dir. Robert Z. Leonard. New York: Universal Productions, 1919.

convencionais e que, ainda em 1927, levaria Guilherme de Almeida a escrever que ela é “compreensão exata da mulher moderna”⁵⁵¹. No que concerne aos demais elementos empregados pelo autor de *Natalika* para caracterizar a atriz, comente-se que os lábios de Mae Murray são de *praliné* ou pralina, doce de origem francesa cuja receita consiste na torra de amêndoas com açúcar de modo a se obter pequenos confeitos caramelizados. Esta receita contrapõe-se à simplicidade do mel, que pode ser colhido pronto em colmeias. Ainda, os cabelos de Mae Murray são oxigenados, ou seja, foram clareados artificialmente por meio de um complexo processo químico até atingir a cor da pelagem de um Lulu da Pomerania, raça de cão também ela criada por meio de “seleção artificial” até atingir proporções e comportamento muito distantes dos cães não domesticados. Além da cor, seus cabelos estão em estilo *negligé*, isto é, planejadamente despenteados de modo a sugerir informalidade ou intimidade tal como se dizia sobre certos vestidos de tecidos leves, como a crepe, que recebiam a mesma designação. Por fim, seu talhe é descrito como o de uma tenista, ou seja, o de uma esportista, o que já sugeria, além da liberdade quando aos movimentos acima comentada, também magreza, agilidade e saúde.

Em suma, a paródia de Guilherme de Almeida é propositalmente exagerada e tem, por isso, um efeito cômico. Entretanto, o quarto paradoxo revela, sem dúvida, a grande importância que as imagens novas tem para o poeta. A beleza, objetivo da criação artística, não é sempre igual, mas varia com as épocas. Ela deve visar o novo, o imprevisto e o inesperado não só produzindo diferentes rearranjos da mesma matéria, mas buscando elementos novos, artificiais, advindos das conquistas técnicas, da moda, do cinema etc. Ideias semelhantes são expressas no prefácio que o poeta escreve para *A flor que foi um homem (Narciso)*, no qual se lê, por exemplo, que “entre uma incomodaticia aurora boreal e o cenário do Príncipe Igor, um homem decente não hesita: vai direito (sic) ao cenário de Bakst”⁵⁵². Escrito em 1921, esta obra só foi publicada em 1925, mesmo ano em que Guilherme de Almeida deu a lume *Meu*.

Em 1925, ao escrever sobre *Meu*, Mário de Andrade afirmou que este era o “primeiro de três livros com que [Guilherme de Almeida] ideou plasmar a sua precisão de nacionalidade”, ou seja, livros nos quais o poeta vai “mais do que olhar, amar a terra em que nasceu”⁵⁵³. A confiar nesta informação, pode-se admitir, sem muita sombra de dúvida, que o segundo livro

⁵⁵¹ ALMEIDA, Guilherme de. *Cinematographos*, op. cit. p. 59.

⁵⁵² ALMEIDA, Guilherme de. Prefácio. In: __. *A flor que foi um homem (Narciso)*. São Paulo: Irmãos Marrano, 1925, s. p.

⁵⁵³ ANDRADE, Mario de. “Meu – Versos – S. Paulo, 1925”, op. cit. p. 296 passim.

da tríade planejada por Guilherme de Almeida é *Raça*. Esta obra não só foi publicada poucos meses depois de *Meu*, mas também saiu do prelo da mesma casa editorial, a Tipografia Paulista de José Napolli, com a mesma dimensão, fonte e diagramação da anterior. Além disso, em *Raça*, poema longo com sugestões épicas, o poeta aborda a formação racial do Brasil que, a seu ver, dá-se com a miscigenação de por portugueses, africanos e indígenas, fazendo assim eco a proposições anteriores, como a de Karl F. von Martius⁵⁵⁴. Em *Raça*, o poeta canta: “Nós. Branco – verde – pretos;/ simplicidades – indolências – superstições./ O quaro de hóspedes e a poisada – a rede e o cigarro de palha – o São Benedito e as assombrações”⁵⁵⁵. A temática de *Raça*, portanto, ajusta-se à “precisão de nacionalidade” que orientaria a tríade de obras planejada pelo poeta. O terceiro livro da tríade, porém, parece jamais ter sido publicado e se desconhece sua natureza.

Entretanto, a este respeito, cabe mencionar a hipótese proposta por Alípio Correia de Franca Neto, para quem Guilherme de Almeida teria pretendido publicar, ainda por volta de 1925, um volume que enfeixasse o texto de sua conferência *A revelação do Brasil pela poesia moderna* acompanhado de uma pequena antologia de poemas modernistas de autores diversos e de uma série de 16 ilustrações de paisagens da costa brasileira cuja autoria, controversamente, tem-se atribuído à pintora Tarsila do Amaral⁵⁵⁶. Considerando-se esta hipótese, seria possível aventar que o livro contendo o texto da conferência de Guilherme de Almeida constituísse o terceiro volume da tríade ideada pelo poeta. Isto porque a redação deste texto coincide cronologicamente com a publicação de *Meu* e *Raça*, além de fazer eco ao nacionalismo que orienta estas últimas obras.

Com efeito, o nacionalismo de Guilherme de Almeida é perceptível, com nuances de tom, nos dois excertos de *A revelação do Brasil pela poesia moderna* que se seguem:

- Ordem e Progresso – A bala! – Tudo nos une, nada nos separa – Este é o meu lugar – A Europa curvou-se...- Com “z” ou com “s”? – Ouviram do Ipiranga as margens pláááá-cidas – Oito milhões e meio de quilômetros quadrados – Trinta e seis milhões de

⁵⁵⁴ MARTIUS, Karl F. von. “Como se deve escrever a história do Brasil”. In: GUIMARÃES, Manoel Luís S. (Org.). *Livro de fontes de historiografia brasileira*. Rio de Janeiro: Editora da UDUERJ, 2010, p. 62-91.

⁵⁵⁵ ALMEIDA, Guilherme de. “Raça” In: *Meu Raça* (Org.) Marcelo Tapiá, op. cit. p. 136.

⁵⁵⁶ SALLET, Daniela. “Desenhos inéditos de Tarsila do Amaral registram litoral brasileiro, do Nordeste ao Rio Grande do Sul”. Disponível In: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2022/02/desenhos-ineditos-de-tarsila-do-amaral-registram-litoral-brasileiro-do-nordeste-ao-rio-grande-do-sul-ckzignbfq002s0188pwmeaeam.html> Acesso em 13 jul. 2022, 18h06min.

habitantes – Vinte Estados, um Distrito Federal e um Território – Vasto hospital... – Jeca Tatú – Imenso colosso gigan...⁵⁵⁷

A nossa língua, o nosso ritmo, tem que ser uma língua viva e bela, um ritmo vivo e belo: - DISTRITO FEDERAL – palácios brancos – palmeiras verdes – luxos – asfaltos, asfaltos – morros utilizados, arrasados – mares aterrados, asfaltados – estouros, desmoronamentos nas pedreiras – mar de joia entre pérolas elétricas – fortes calvos de pedra espiando – olhos de aço – *dreadnoughts* – cruzadores – *scouts* – torpedeiras – *destroyers* – submarinos – hidroaviões – faróis varrendo – fardas – paradas... BRASIL⁵⁵⁸

Tal como *Natalika, A revelação do Brasil pela poesia moderna*, é um texto sobre poética redigido, em parte, com pretensões literárias. No primeiro excerto reproduzido, Guilherme de Almeida recupera a história do Brasil referindo acontecimentos muito pisados pela historiografia de teor ufanista, como o estabelecimento do lema positivista da bandeira nacional e a imensidão do território do país⁵⁵⁹. O poeta, porém, mistura-os a outros, de teor crítico, como a denúncia feita pelo médico Miguel Pereira de que o Brasil seria um grande hospital⁵⁶⁰, ou ainda aquela feita por Lobato acerca dos caipiras no artigo “Velha Praga”⁵⁶¹. Nota-se nesta mistura de fatos “oficialescos” e de dados da realidade nacional que os contradizem a intenção humorística, intenção que é ainda reiterada com a citação paródica e deformada do *Hino Nacional*: “Ouviram do Ipiranga as plááá-cidas”. Também outro hino, o *Hino Acadêmico*, da Faculdade de Direito de São Paulo, é citado jocosamente, tendo o poeta citado um verso que comporta uma sequência três palavras grandiloquentes e redundantes: “Esse imenso colosso gigante”. Assim, parte do texto de *A revelação do Brasil pela poesia moderna*, notadamente aquela parte a qual o poeta trata da história pátria, compõe-se de uma grande mixórdia cômica.

O segundo excerto destacado advém de trecho de *A revelação do Brasil pela poesia moderna* no qual Guilherme de Almeida expõe seu programa poético, definindo, a princípio, o conceito por trás de cada uma das palavras que emprega no título de sua conferência: revelação, Brasil, poesia e moderna. Ao definir o que é o Brasil, o poeta não apela nem para traços da formação histórica do país nem para características raciais do povo brasileiro, mas traça uma grande descrição do que era o Brasil de então, Estado por Estado. O trecho em destaque trata,

⁵⁵⁷ ALMEIDA, Guilherme de. “A Revelação do Brasil pela Poesia Moderna – I”, op. cit. p. 5.

⁵⁵⁸ Idem. “A Revelação do Brasil pela Poesia Moderna – III”, op. cit. p. 3.

⁵⁵⁹ Cf. CELSO, Affonso. *Porque me ufano do meu paiz*, op. cit. p. 1 passim.

⁵⁶⁰ SÁ, Dominichi Miranda de. “A voz do Brasil: Miguel Pereira e o discurso sobre o ‘imenso hospital’”. *História, Ciências, Saúde*, Mangueiras, v.16, supl.1, jul. 2009, p. 333-348.

⁵⁶¹ LOBATO, Monteiro. *Urupês*, op. cit. p. 159 passim.

como se lê, da cidade do Rio de Janeiro. Aí, Guilherme de Almeida descreve aspectos da capital federal que deveriam ser cantados ou revelados pela poesia moderna. Note-se, neste trecho os artifícios que o poeta emprega em sua descrição, comuns à sua poesia de *Meu e Raça*: a metáfora original (“pérolas elétricas” para descrever os postes com lâmpadas globulares), antropomorfização dos elementos da natureza mediante emprego de adjetivo ou de verbo que conota ação humana (“fortes calvos de pedra espiando”) ritmos ocultos em frases prosaicas (como no alexandrino de ritmo iâmbico “esTOUros DESmoRONaMENTos NAS pedREIRas”) e uso adaptado de certas proposições de Filippo T. Marinetti⁵⁶² como o uso do travessão como conector e as “palavras em liberdade que, aqui, são “frases em liberdade”.

Note-se neste trecho a ausência de ironia, em flagrante diferença em relação à descrição da cidade do Rio de Janeiro exposta em *Natalika*. Também outros conceitos alteram-se, ainda que se maneira não menos acentuada entre o primeiro e o segundo texto de poética redigidos por Guilherme de Almeida. A poesia, sendo uma arte, é definida em *A revelação do Brasil pela poesia moderna* como abandono do metro e adoção do ritmo que advém de qualquer matéria: “Já não existe o prosaico – científicas, lavoeiras, industriais, comerciais são, depois de gozadas, entendidas pelo homem”⁵⁶³. A poesia, assim, é adequação rítmica e ideia despertada pelo mundo moderno. Seu único segredo, assim, é a síntese, pois a época em que se vivia era “prática, rápida, de precisão e de força”⁵⁶⁴. A definição do que é o moderno, em *A revelação do Brasil pela poesia moderna*, é a de “um estado de espírito”, pois ser moderno não é se filiar a uma escola de princípio estabelecidos, mas sempre “ser do presente”, e ser do presente quer dizer, para Guilherme de Almeida, “movimento”. Assim, “a própria beleza – que se considerava matéria prima da arte – coexistindo, acompanhando a vida moderna, é também movimento”, ou seja, deve adequar-se ao devir. Neste sentido, da musa já não se diz mais “bela mulher” mas sim “esquisita, interessante, INTERESSANTE, isto é, nova, atual”⁵⁶⁵. O conceito de beleza, aqui, não dista muito daquele expresso em *Natalika*, embora passe a admitir, por um lado, o prosaico, pois já não há mais hierarquias para o poético, e por outro, a natureza, pois o nacionalismo não passa ao largo da contemplação da terra.

No período posterior à publicação de *Natalika*, Guilherme de Almeida passou a compor os poemas que enfeixou em *Meu*. Embora esta obra pareça estar em consonância com as

⁵⁶² MARINETTI, Filippo T. *Les mots en liberte futuriste*, op. cit. p. 13 passim.

⁵⁶³ ALMEIDA, Guilherme de. “A revelação do Brasil pela poesia moderna – II”, op. cit. p. 3.

⁵⁶⁴ *Ibid.* p. 3.

⁵⁶⁵ *Ibid.* p. 3.

propostas defendidas em *A revelação do Brasil pela poesia moderna*, com a qual, juntamente com *Raça*, comporia um tríptico, é possível que ela contenha resquícios das propostas defendidas em *Natalika*. Cabe, neste sentido, analisar alguns poemas de *Meu* com o objetivo de averiguar esta hipótese.

Impressões I – “Prelúdio n. 1” e “Prelúdio n. 2”

Como se viu no capítulo anterior, *Meu* parodia *mutatis mutandis* a forma de uma sinfonia. A primeira parte desta obra corresponde a um prelúdio e comporta, justamente, três poemas que aludem àquela peça musical, “Prelúdio n. 1”, “Prelúdio n. 2” e Prelúdio n. 3”.

Prelúdio n. 1

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**.

“Prelúdio n. 1” é um poema eminentemente descritivo. A primeira estrofe, na qual não há verbo algum, comporta uma enumeração de elementos que se encontram na terra do sujeito lírico, pássaros, frutas, folhas, sombra, terra etc. O sentido da enumeração, cabe pontuar, é expressar a totalidade dos atributos da terra, sendo, por isso, integrados sob a rubrica generalizante “grande ócio verde” no primeiro verso da segunda estrofe.

O modo como os elementos são evocados neste arrolamento ocorre segundo uma orientação precisa. Giovanna Chadid chamou a atenção para a disposição “andarilha” do sujeito lírico neste poema, posto que as evocações são reiteradas, a partir do verso 3, por pronomes demonstrativos (“estas”, “esta”, “esta” e “este” nos versos 3, 4, 5 e 6) com valor anafórico e

estilístico⁵⁶⁶. Porém, além desta movimentação que se dá no interior da floresta de “transpiração abafada” cabe completar que a descrição segue uma orientação descendente, iniciando-se tacitamente ao alto, com os pássaros no céu ou pousados nos galhos onde se encontram, também, os frutos, baixando então pra o estrato das folhas que cercam o sujeito líricos (“estas folhas”) e encerrando-se no solo, onde se encontra a água, a sombra e a própria terra.

Em “Prelúdio n. 1” cada elemento instado pelo sujeito lírico é igualmente qualificado: os pássaros são policromáticos, as frutas são observadas pelo viés da pintura, a folhagem comparada na sua transparência ao verde das esmeraldas, ambas reportando à visão, seja da arte, seja da natureza. Já a água é fresca e a sombra calma, apelando para mais um sentido tátil. No verso 5 o substantivo terra recebe uma adjetivação binária, procedimento reiterativo que busca, de certa forma, expressar a maneira simultânea com que o sujeito lírico apreende o mundo ao seu redor. Embora tanto o adjetivo “trigueira”, como a locução adjetiva configurada numa comparação, “cheirosa como um fruto” sugira a ideia de abundância e de sensualidade, ambos aludem a esferas sensoriais diversas, visão e olfato. “Trigueira” remete, é certo, à terra que produz trigo, mas se refere sobretudo à tez morena, à pele queimada pelo sol, assemelhando-se àquela da cor dourada dos grãos de trigo, em mais uma referência à natureza, desta vez, cultivada. Em suma, “trigueira” conota uma terra que, apesar de abafada e da água fria e da sombra - é constantemente iluminada pelo sol, onde o referente luminoso traz beleza⁵⁶⁷.

No caso, os enunciados expostos resumem tanto o que o sujeito lírico apreende a terra como sua relação com ela. No verso que abre a segunda estrofe, o sujeito lírico descreve a terra com a perífrase “ócio verde”, onde o adjetivo de valor cromático, inusitado na caracterização da ociosidade, reitera a qualidade das florestas e das folhas (“transparentes como esmeraldas”) anteriormente aludidas no poema. Enfatiza-se então, pelo pronome demonstrativo e pelo pronome “tudo” – de valor abrangente senão absoluto -, o conjunto de coisas arroladas. Percebe-se assim que o poema segue um movimento crescente quanto a intensidade da experiência sentida pelo sujeito lírico na apreensão do mundo que o cerca, partindo de elementos isolados (pássaros, frutos, transpiração, água, sombra) que provocam, cada um, um sentido, passando pela terra que estimula tanto a visão como o olfato, e atingindo um momento de maior intensidade no verso 6, quando o mundo descrito parece envolvê-lo completamente: “isto tudo isto tudo”.

⁵⁶⁶ CHADID, Giovanna Soalheiro Pinheiro. *Escrituras modernistas no Brasil*, op. cit. p. 132-133.

⁵⁶⁷ Para o valor dos referentes luminosos na poesia cf. GARCIA, Othon M. “Luz e fogo no Lirismo de Gonçalves Dias”. In: _____. *Esfinge Clara e outros Enigmas*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 85 passim.

O aumento de intensidade buscado pelo poema é reiterado, também, no plano da sonoridade e do ritmo. Os dois primeiros versos já introduzem a aliteração das dentais d e t (“Os pássaros coloridos e as frutas pintadas/ na Transpiração abafada da floresta”), que é intensificada nos versos seguintes quando complementada pela anáfora dos pronomes demonstrativos (“e estas folhas transparentes como esmeraldas/ e esta água fria nesta sombra quieta/ e esta terra trigueira cheirosa como um fruto:”). Cabe lembrar, a este respeito, a lição de Hécio Martins, que mostra que a anáfora, com seu poder aliterativo, pode organizar o poema e, por conseguinte, estruturar seu significado⁵⁶⁸. Em “Prelúdio n. 1” a anáfora e a aliteração têm esse poder de direcionar o movimento rítmico do poema e graduá-lo em um crescente, que atinge seu ápice no verso 6 no qual, além da aliteração mais insistente (“este grande ócio verde isto tudo isto tudo”) a intensidade também é marcada pelo forte ritmo trocaico obtido pela sequência de vocábulos dissílabos: ESTE GRANDE ÓCIO VERDE ISTO TUDO ISTO TUDO”.

O verso 6 também parece marcar uma inflexão no estado de consciência do sujeito lírico. A partir de dele, a cena descrita ganha sugestões edênicas mediante a expressão “ócio verde”, epíteto de valor metonímico da terra. Isto porque a ociosidade de que se pode gozar no território do sujeito lírico opõe-se ao trabalho, castigo dos homens imposto por Javé após a expulsão deste do paraíso segundo o mito cristão. O verso seguinte, reforça este sentido, pois mostra que a terra criada foi dada ao sujeito lírico a exemplo do Jardim do Éden, dado por Javé a Adão⁵⁶⁹. A este respeito, importa notar a maneira com que, em “Prelúdio n. 1”, o sujeito lírico constata que a terra então lhe pertence: ela ocorre como se o sujeito repetisse para si, de uma maneira prosaica e marcada pela dicção popular (“isto tudo” “isto tudo”), algo que soubesse mas de que ainda fora preciso se convencer. Ao reconhecer, ao final do poema, que a terra é sua, o sujeito lírico torna-se, como escreveu Julio Dantas, “o centro do universo, que existe apenas para seu entretenimento e seu regalo”⁵⁷⁰.

A identidade do deus não é revelada no poema, mas se dá a conhecer seu caráter: trata-se de um nume preguiçoso e lírico. Deve-se pontuar que estas qualidades, de certa forma, estão entrelaçadas e se estendem-se à sua criação como um dom. A preguiça do deus está na terra ociosa (“grande ócio verde”) e que, além disso, parece permitir o ócio; já seu lirismo está no

⁵⁶⁸ MARTINS, Hécio. *A Rima na Poesia de Carlos Drummond de Andrade e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005, p. 45 ss.

⁵⁶⁹ GENESIS, 1:28-31. Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2002, p. 35.

⁵⁷⁰ DANTAS, Julio. “MEU”, op. cit. p. 4.

valor artístico com que plasmou a coisa criada (“pássaros coloridos”, “frutas pintadas” “terra trigueira”). A terra, criada à feição de uma obra de arte, depende daquela primeira disposição, pois é o ócio e a preguiça que permitem a criação artística. Mário de Andrade, em “A Divina Preguiça”, de 1918, elogia a preguiça pagã, grega ou indígena, e postula que a “arte nasceu porventura dum bocejo sublime, assim como o sentimento do belo deve ter surgido duma contemplação ociosa da natureza”⁵⁷¹. A preguiça do nune em “Prelúdio n. 1” é, neste sentido, positiva e um presente sem igual.

Com efeito, o último verso de “Prelúdio n. 1” encerra-se com o pronome possessivo “meu” em negrito seguido de um ponto final, única pontuação em todo poema que introduz pausa. Assim, o poeta parece explicar o título ao livro, uma espécie de tomada de posse do Brasil que se dá de forma definitiva, sem ressalvas, posto que se lhe segue um ponto final. Em entrevista, aliás, o poeta explicou, de certo modo, o porquê da escolha do título da obra, firmando: “tudo o que possa caber dentro deste pequeno possessivo; minha a inspiração, minha a língua, meu o ambiente, meus os processos, minha a escola... minha também essa pretensão. Faço uma tentativa de poesia brasileira”⁵⁷². Cabe, entretanto, chamar a atenção para a construção utilizada pelo poeta no último verso, pois ela admite a dúvida quanto a beleza da terra, enunciada pela negação para depois reverter sentido de modo afirmativo e cabal “é”: “se não é belo é mais do que isso – é **meu**”. Alude-se tacitamente à existência do que não é belo, mas isto será escusado pelo sujeito lírico, pois seu amor e sentimento de pertencimento à terra escusará qualquer defeito seu. Neste sentido, é possível pontuar que nenhum dos atributos da terra do sujeito lírico, em “Prelúdio n. 1”, são exclusivos do Brasil. Há, mundo afora, aves coloridas, frutos, água fria, sombra etc. O valor destes elementos não se dá *per se*, mas por pertencerem ao sujeito lírico, que as toma com afeto. Em suma, no último verso do poema, há uma espécie de licença para se insistir somente naquilo que é belo.

Em “Prelúdio n. 1” há, assim, um sentido de descoberta e tomada de consciência da terra que já se vinha formulando, para a poesia, pelos modernistas. O *Manifesto da Poesia Pau Brasil* (1924), de Oswald de Andrade, já trazia este sentido: “Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança”⁵⁷³ ou, como diz Paulo Prado em prefácio a *Pau Brasil*: “a revelação surpreendente de que o Brasil existia”⁵⁷⁴. Pode-se

⁵⁷¹ ANDRADE, Mário de. “A Divina preguiça”. AG, São Paulo, ano XIII, n. 3.790, 3 set. 1918, p. 1.

⁵⁷² ALMEIDA, Guilherme de. “A poesia Brasileira e sua nova orientação”, op. cit. p. 3.

⁵⁷³ ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da Poesia Pau Brasil”. In: *Obra incompleta*. Tomo I (Org.) Jorge Schwartz. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2021, p. 619.

⁵⁷⁴ PRADO, Paulo. “Poesia Pau Brasil”. In: ANDRADE, Oswald de. *Obra Incompleta*. Tomo I, op. cit. p. 7.

dizer, estendendo observação de Alfredo Bosi para o modernismo brasileiro, que neste poema de Guilherme de Almeida, a terra do sujeito lírico transfigura-se em um território mítico, uma “Brasil cujas contradições se resolviam magicamente no reino d apalavra poética”⁵⁷⁵.

Este caráter, por assim dizer, programático de “Prelúdio n. 1” em sua abordagem com relação à terra faz com que ele possa ser entendido factualmente como um prelúdio, ou seja, uma peça que anuncia que o tema geral de *Meu*, obra na qual se escamoteará qualquer contradição ou defeito do país natal. Chadid, aliás, toma-o como uma “abertura” na qual se propõe os “motivos a serem desenvolvidos no livro”⁵⁷⁶. Com efeito, outro poema desta primeira parte de *Meu*, “Prelúdio n. 3”, já analisado em capítulo anterior, tinha este mesmo caráter, embora insistisse sobre uma maneira precisa de apreensão da terra: a musicalidade. Em “prelúdio n. 3”, cabe reiterar, a música-ventania parece aludir ao próprio corpo da obra, ou seja, à musicalidade que compõe os poemas de *Meu*, estas estampas musicais. Em vista disso, resta indagar se “Prelúdio n. 2”, à semelhança dos demais prelúdios, guarda alguma relação com o toda de *Meu*.

Prelúdio n. 2

Como é linda a minha terra!
Estrangeiro, olha aquela palmeira como é bela!
parece uma coluna reta reta reta
com um grande pavão verde poisado na ponta,
a cauda aberta em leque.
E na sombra redonda
sobre a terra quente...
(Silêncio!)
... há um poeta.

“Prelúdio n. 2” é um poema dramatizado no qual o sujeito lírico, na terra que designa como sendo sua, dirige-se ao outro, que chama de estrangeiro, e que, por esta condição, parece desconhecer o território em que se encontra. O sujeito lírico, por iniciativa própria, considerando o estrangeiro faltoso de atenção para a natureza ao seu redor, insta-o imperativamente a olhar uma palmeira (verso 2). Poemas dramatizados, como mostra Antonio

⁵⁷⁵ BOSI, Alfredo. “Moderno e Modernista na literatura brasileira”. In: _____. *Céu Inferno*, op. cit. p. 215.

⁵⁷⁶ CHADID, Giovanna Soalheiro Pinheiro. *Escrituras Modernistas no Brasil*, op. cit. p. 133.

Candido, podem ser enunciados a partir do ponto de vista de um observador ideal, que institui o assunto e não conta algo que ocorreu, mas que está ocorrendo⁵⁷⁷. Este parece, de fato, ser o caso de “Prelúdio n. 2”, pois a enunciação do poema se dá no presente - os verbos estão neste tempo ou no imperativo (“parece”, “há”, “olha”) – por iniciativa do sujeito lírico, conhecedor de sua terra, que procura orientar o olhar estrangeiro e, idealmente, guiá-lo para que este apreenda o que há de mais idiossincrático e digno de nota em sua terra. O sujeito lírico escolhe então a palmeira, árvore que parece representar em si toda a beleza da terra, afirmada anteriormente no primeiro verso (““Como é linda a minha terra!””) de maneira declaratória e exclamativa que Mário de Andrade chegou a ver nele uma ilusão de ufanismo vazio⁵⁷⁸.

Mário de Andrade, porém, afirma que “Prelúdio n. 2” é um poema modernista autêntico porque nos versos seguintes o “poeta” não apenas olha e descreve a terra em que nasceu, mas a olha e a ama com “os mesmos olhos cegos com que um amante contempla sua amada”⁵⁷⁹. Estes “olhos cegos” com que o sujeito lírico apreende a terra o leva a admirar a palmeira, vista a princípio à certa distância, como determina o pronome demonstrativo “aquela” (verso 2). A árvore é, então destacada da paisagem e deve-se supor que nada há próximo a ela que comprometa que ela seja observada. Uma vez vista em sua inteireza, a palmeira é decomposta em partes: seu tronco é comparado (parece uma”) a uma obra do engenho humano, o fuste de uma coluna, elementos arquitetônico a um só tempo belo e forte, pois capaz de sustentar os edifícios. O adjetivo com o qual é qualificado o tronco (“reta reta reta”), repetido três vezes, implicando assim um grau superlativo, conotam não só um certo humor e coloquialismo ao poema, como também insistem sobre a excepcionalidade da árvore, que não parece natural, mas concebida ou desenhada artificialmente. A copa da palmeira, por seu turno, é comparada a um grande pavão, ave exótica, estranha ao meio (ave procedente da Índia e do Congo) cuja cauda multicolor e brilhante, se abre em leque. No verso 4, o pavão está “poisado” sobre a coluna, e não pousado, grafia utilizada mais correntemente. Infere-se daí a aproximação com o português da metrópole, em grafia já estranha em nosso meio. A escolha vocabular, aí, parece atender somente a um certo gosto arcaizante, resíduo que também é fonte de humor e está presente em outros poemas de *Meu*, como “Pianola” (“onde as estrelas poisam como notas musicais”).

⁵⁷⁷ CANDIDO, Antonio. “Cavalgada Ambígua”. In: _____. *Na Sala de Aula: Caderno de Análise Literária*. 4ª Ed. São Paulo: Editora Ática, p. 1993, p. 40.

⁵⁷⁸ ANDRADE, Mário de. “Meu” op. cit. 297.

⁵⁷⁹ Cf. Capítulo 1 – A Fortuna Crítica de *Meu*.

Os versos 6 e 7 sugerem que o evento do poema ocorre com o sol a pino, pois a sombra que a copa da palmeira forma no chão é redonda, e o solo está quente. O verso 7 (“sobre a terra quente...”) encerra-se com reticências, sugerindo não um prolongamento ou perda do fio de reflexão, mas uma abrupta interrupção de pensamento que ocorre na consciência do sujeito lírico quando constata que, à sombra da palmeira, há um alguém que não deve ser incomodado. Neste sentido, no verso 8, a interjeição “silêncio!” figura entre parênteses marcando este caráter interno da constatação e de auto advertência: o sujeito lírico, “falando” sem ter sido interpolado, acaba por importunar quem procurava sossego na sombra. O verso 9, introduzido pelas reticências, completa o sentido do verso interrompido, evidenciando o porquê da suspensão do discurso do sujeito lírico: sob a sombra um poeta descansa ou compõe. A cena, assim, ganha sugestões idílicas, como uma variação do *locus amoenus* da tradição lírica na qual pastores-poetas cantam à sombra das árvores.

Entretanto, em “Prelúdio n. 2”, não há sugestão nenhuma de canção, nem do poeta, nem dos pássaros que por ventura poderiam pousa na copa da palmeira. Demanda-se, pelo contrário, o silêncio porque este é, de certo modo, necessário para que a cena descrita ganhe em significado. Ao final do poema, o silêncio torna-se um “mar de significados”⁵⁸⁰, como diz Bosi, pois é somente quando a voz do sujeito lírico se cala é que se pode contemplar a beleza da terra como se esta fosse, de fato, uma obra de arte.

A temática de “Prelúdio n. 2”, como se nota, é clara, e almeja o enaltecimento da terra do sujeito lírico. Contudo, o título do poema, que alude à ideia de abertura e anúncio de algo a ser desenvolvido, parece conflitar com a exiguidade e simplicidade dos elementos instados em “Prelúdio n. 2”: palmeira, coluna, pavão, poeta. Este descompasso parece sugerir que estes possuem um valor oculto. Neste sentido, como diz Antonio Candido, é necessário empreender uma “análise no nível estético” do poema, pois esta pode abrir caminho para a captação de outros sentidos⁵⁸¹.

Em “Prelúdio n. 2”, o elemento cujo sentido é de mais fácil elucidação é a identidade do poeta sob a sombra. Tomando em consideração a pretensão nacionalista de Guilherme de Almeida em sua poesia, é possível que “poeta” designe o “brasileiro”. Em seu longo poema *Raça*, no qual aborda a formação étnica do Brasil, Guilherme de Almeida escreve: “Nós. Donatários? Caciques?/ Zambis? – Qual! Poetas e poetas e poetas e poetas!”. Com isso,

⁵⁸⁰ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*, op. cit. p. 75.

⁵⁸¹ CANDIDO, Antonio. “Cavalgada Ambígua.” In: ____, *Na Sala de Aula*, op. cit. p. 39-40.

metaforicamente, afirma que o brasileiro já não é nem português, nem indígena, nem africano, mas outra coisa, uma raça de poetas, ou seja, um povo dado ao lirismo, ao sentimentalismo, ao idealismo.

O poeta está, no poema, sob a sombra da palmeira, árvore que ocupa um lugar determinante. Deve-se salientar que mesmo antes de ser citada nominalmente, a palmeira é evocada por uma alusão. Isto porque, logo no primeiro verso, a presença das palavras “minha terra” remete ao consagrado poema de Gonçalves Dias, “Canção do Exílio”, cujo verso de abertura é “Minha terra tem palmeiras”⁵⁸². O primeiro verso de “Prelúdio n. 2” também replica o metro e o ritmo do poema romântico, ou seja, a redondilha maior e o ritmo trocaico: “MInha TERra TEM palMEIras”⁵⁸³; “COmoé LINDa MInha TERra”. A alusão possui uma dimensão paródica que é reforçada, ainda, pela inversão do local de enunciação do poema. Na “Canção do Exílio”, o eu lírico canta a saudade da terra natal quando está no estrangeiro, em “Prelúdio n. 2”, pelo contrário, o sujeito lírico encontra-se em sua terra natal mas dirige-se a adventício. Como mostra Secchin, a poesia do Romantismo foi, mais que a de qualquer outro período anterior ao Modernismo, foi alvo de constantes leituras “levadas a cabo pelos maiores poetas do período”⁵⁸⁴. Guilherme de Almeida escreveu sobre os poetas românticos em mais de uma ocasião⁵⁸⁵ e, no caso preciso de “Prelúdio n. 2”, o sentido da alusão ao poema de Gonçalves Dias e sua paródia, diga-se, não é o provocar o riso por meio da comicidade, de mostrar uma brincadeira livre com a tradição literária local, reconhecendo seu valor embora sem benemerência.

É certo que há, na “A Canção do Exílio”, como mostra José Guilherme Merquior, o primado do subjetivo⁵⁸⁶. Esta característica, em “Prelúdio n. 2”, só é retomada em parte pelo poeta, com a evocação da atitude lírica do poeta sob a sombra da palmeira. Esta árvore, por seu turno, não sugere ao sujeito lírico uma imagem de valor afetivo ou, como diz Anatol Rosenfeld, adjetivamente lírica⁵⁸⁷: a palmeira é aproximada, pelo contrário, de uma coluna encimada por um pavão com a cauda aberta em leque, elementos de valor mais abstrato. A coluna, por exemplo, remete diretamente ao vocabulário arquitetônico greco-romano, e a comparação do

⁵⁸² Em Gonçalves Dias este verso é retomado ao longo do poema.

⁵⁸³ Sobre o ritmo da “Canção do Exílio” cf. MERQUIOR, José Guilherme. “O poema do lá”. In: _____. *A Razão do Poema*, op. cit. p. 62.

⁵⁸⁴ SECCHIN, Antonio Carlos. “Suíte drummondiana”. In: _____. *Percursos da poesia Brasileira: do século XVIII ao XXI*. Belo Horizonte: Autêntica; Editora da UFMG, 2018, p. 216.

⁵⁸⁵ ALMEIDA, Guilherme. *Do sentimento nacionalista*, op. cit. p. 73-93; Idem. “Poesia romântica brasileira”. In: *Curso de Poesia: Conferências realizadas na Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro, 1954, p. 49-67.

⁵⁸⁶ Ibid. p. 61.

⁵⁸⁷ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*, op. cit. p. 17-18.

tronco da palmeira com o fuste da coluna sugere que a árvore está próxima de uma ordem ideal, de uma geometria perfeita (“reta reta reta”) que não se encontra ou, antes, que não se deveria encontrar empiricamente na natureza⁵⁸⁸. O mundo das formas geométricas – tão caro aos cubistas e, na sua esteira, a Oswald de Andrade que, no “Manifesto da Poesia *Pau Brasil*” insurge contra “o detalhe naturalista” em nome do “equilíbrio geométrico”⁵⁸⁹ –, artificialmente forjadas na arte e na arquitetura, é reiterado, ainda, pela maneira como o sujeito lírico do poema que descreve a sombra que a copa da árvore projeta no chão, redonda, ou seja, circular. No poema de Guilherme de Almeida, assim, as linhas são bem demarcadas, criam formas precisas.

A coluna também traz conotações de solidez e inflexibilidade, pois sustenta os edifícios. É este seu significado, por exemplo, na Heráldica, onde também sugere o cumprimento do dever, sendo um dos emblemas da categoria “móveis” que se colocam nos brasões quer sozinha, quer em conjunto, quer ainda encimadas por outros elementos⁵⁹⁰. Na Heráldica, também se encontra o pavão, ave cuja silhueta é, em “Prelúdio n. 2”, aproximada daquela da copa da palmeira. O pavão, segundo os manuais de Heráldica, é geralmente um símbolo de orgulho, sobretudo quando representado de frente com a “cauda em leque” sobre fundo azul⁵⁹¹. Com efeito, nesta posição, dizem os mesmos manuais, o pavão pode ser também, entre outras coisas, o “hieróglifo” da vigília constante e da vaidade decorrente de vitória sobre inimigos tenazes⁵⁹². Guilherme de Almeida, é certo, não desconhecia estes significados, pois era especialista em Heráldica, tendo concebido inúmeros brasões de armas, inclusive o da cidade de São Paulo, em 1917, em parceria com José Wasth Rodrigues. Como se observa, Guilherme de Almeida por vezes se afasta dos preceitos modernistas, e com isso mostra certa indefinição de postura, fazendo notar certo conservadorismo, face que Alfredo Bosi chama de “condição paulista do Modernismo”⁵⁹³ pois simpática a certos valores das elites locais. Acerca do brasão, à época de sua escolha, afirmou-se que o “braço armado e o seu guante de aço” representava a ação “sempre pujante do paulista, e que o “autor adotou para o emblema o metal simbólico da lealdade e da nobreza e para o campo, o esmalte representativo da altivez e da audácia”⁵⁹⁴. Anos

⁵⁸⁸ BICUDO, Irineu. “Introdução”. In: EUCLIDES. *Os Elementos*. [Trad.] Irineu Bicudo, São Paulo: Editora Unesp, 2009, p. 77.

⁵⁸⁹ ANDRADE, Oswald. In: ___. *Obra incompleta*. Tomo I, op. cit. p. 623.

⁵⁹⁰ GRANDMAISON, Charles. *Dictionnaire héraldique, contenant l'explication et la description des termes et figures usités dans le blason*. Paris: Migne, 1852, p. 177-180; SAINT ALLAIS, Nicolas Viton de. *Dictionnaire encyclopédique de la noblesse de France*. Tome I. Paris: Valade – Imprimeur du roi, 1816, p. 174.

⁵⁹¹ GRANDMAISON, Charles. *Dictionnaire héraldique*. op. cit. p. 591.

⁵⁹² SAINT ALLAIS, Nicolas Viton de. *Dictionnaire encyclopédique de la noblesse de France*. Tome II. Paris: Valade – Imprimeur du roi, 1816, p. 282.

⁵⁹³ Alfredo Bosi. “Moderno e Modernista na literatura brasileira. In: *Céu Inferno*, op. cit. 211.

⁵⁹⁴ “AS armas da cidade”. AC, São Paulo, ano III, n.º 63, 28 mar. 1917, s.p.

depois, Guilherme de Almeida diria que, a arte da heráldica é “um mundo onde tudo é nobre, tudo tem uma intenção de beleza moral, tudo tem um sentido superior, tudo é comemoração, emblema, figura, imagem, sinal”⁵⁹⁵. Assim, embora a heráldica seja uma arte rigorosamente normatizada, Guilherme de Almeida a compreendia como uma prática que dava azo à imaginação, remetendo a um mundo ficcional, talvez a semelhança dos romances de cavalaria, marcado pela “beleza moral”.

É certo que, em “Prelúdio n. 2”, as sugestões heráldicas de solidez e orgulho que a coluna e o pavão podem sugerir são, de certo modo, estranhas ao lirismo que a palmeira romanticamente plasmada evoca. Antes a esta desconformidade de sentidos, seria possível indagar se também a mencionada árvore não seria um daqueles elementos de “sentido oculto” cujo esclarecimento Antonio Candido imputa como necessário para o entendimento de poemas onde há, por assim dizer, a primazia dos objetos?⁵⁹⁶

Para esclarecer este ponto, é preciso recorrer, em primeiro lugar, à história política do país. Segundo Roseli Maria M. D’Elboux, no decorrer do Segundo Reinado uma espécie de palmeira tornou-se um dos símbolos do Império do Brasil, sendo utilizada na arborização dos palácios imperiais e outros espaços públicos de relevo. A tradição oral, aliás, roga que as sementes desta palmeira, depois designada como imperial, eram distribuídas pelo próprio imperador D. Pedro II a seus súbitos mais próximos. De acordo com D’Elboux, as fontes documentais, no entanto, atestam somente que esta espécie se difundiu por fazendas e solares da elite cafeeira do Vale do Paraíba como um símbolo associado “à imagem do poder monárquico, à ideia de nobreza, distinção e classe”⁵⁹⁷, chegando às cidades paulistas enriquecidas pelo café já no século XX. Mesmo depois da queda da monarquia em 1889, a associação simbólica da palmeira com o poder repercutiu na lírica nacional, onde o antigo simbolismo hierático desta árvore, citada na Bíblia, foi reavivado⁵⁹⁸. Em 1895, em *Versos e Rimas*, Alberto de Oliveira canta em “Aspiração”: “Ser palmeira! Existir num píncaro azulado (...)// Só de meu cimo, só de meu trono, os rumores/ do dia ouvir, nascendo o primeiro arrebol”⁵⁹⁹. Nestes versos Antonio Candido entreviu o pendor do poeta para a natureza

⁵⁹⁵ ALMEIDA, Guilherme de. “No mundo dos símbolos”. DSP, São Paulo, s.d. *Apud*. Ana Lúcia. Guilherme de Almeida e a Heráldica. In. Youtube Casa Guilherme de Almeida. Disponível in. <https://www.youtube.com/watch?v=-U8v1VRF0Y4> acesso 25 fev. 2024 23h44.

⁵⁹⁶ CANDIDO, Antonio. *No coração do Silêncio*. In: _____. *Na Sala de Aula*, op. cit. p. 56 ss.

⁵⁹⁷ D’ELBOUX, Rosie Maria Martins. “Uma *promenade* nos trópicos: os barões do café sob as palmeiras-imperiais, entre o Rio de Janeiro e São Paulo”. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.14. n.2. p. 193-250 jul.- dez. 2006, p. 202 ss.

⁵⁹⁸ FONSECA, Maria Augusta. “Ainda uma vez, ‘A Canção do Exílio’ e cantos paralelos”, op. cit. p. 200.

⁵⁹⁹ OLIVEIRA, Alberto de. *Poesias*. Rio de Janeiro: Garnier, 1900, p. 201.

aberta⁶⁰⁰, mas cabe acrescentar que neles também há o desejo de torna-se superior, pois o eu lírico, transmutando-se em palmeira, estará em seu “trono”. Outros poetas insistem na associação da palmeira com a nobreza, altivez. Em 1917, em sua obra *Zodíaco*, Costa e Silva canta em “Palmeira: “Oh! O orgulho sem par da palmeira teful,/ Na soberba altivez do seu talhe elegante,/A mover, como um leque, a folhagem flutuante,”⁶⁰¹. Em “A Palmeira e o Raio,” de *Espumas*, também de 1917, Amadeu Amaral diz: “A Palmeira, entre a plebe hirsuta dos arbustos,/ das árvores anãs, moitas de um verde baço,/ (...) lá está, calma e feliz, sem temores nem sustos,/ - um só traço direito a fender o alto espaço, Com um largo leque aberto a balançar-se em cima”⁶⁰². E Olavo Bilac, em *Tarde*, compara a mulher altiva e indiferente a uma palmeira no soneto “Palmeira Imperial”:

Como a palmeira, tens a majestade,
E dela tens a desgraçada sorte:
A avareza da sombra e da piedade⁶⁰³

Em Bilac, a palmeira é associada à majestade, tornando-a indiferente a tudo mais. Nota-se assim, que a palmeira poderia despertar sugestões de orgulho e nobreza tão, senão mais fortes que a coluna e o pavão. Associada a estes elementos, em Prelúdio n. 2”, ela se transforma em uma espécie de emblema da terra, simbolizando a solidez, a beleza e a majestade que o sujeito lírico enxerga em sua terra, reiterando no nível simbólico, sua jactância ante o estrangeiro.

Esta aproximação do poema do universo simbólico da Heráldica não quer dizer, decerto, que “Prelúdio n. 2” é, de fato, a descrição de um brasão. Deve-se pontuar, porém, que o poema possui um forte caráter simbólico. O modo como o sujeito lírico descreve a cena que tem diante de si é feita através de um filtro no qual a natureza é tomada como uma paisagem bem desenhada. Tudo é tomado por suas linhas e silhueta, sem sombras e nuances. Pode-se dizer que, em “Prelúdio n. 2”, o sujeito lírico convida o estrangeiro-leitor a olhar a terra, mas este deve contemplar a cena que tem diante de si como quem contempla uma *estampa* ou gravura, designação de gênero que Guilherme de Almeida emprega para orientar a leitura dos poemas de *Meu*. Carlos Drummond de Andrade, como se viu no capítulo “Fortuna Crítica de *Meu*”,

⁶⁰⁰ CANDIDO, Antonio. “No coração do silêncio”. In: __ *Na Sala de Aula*, op. cit. p. 63.

⁶⁰¹ SILVA, Costa e. *Poesias completas*. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 161.

⁶⁰² AMARAL, Amadeu. *Espumas*. São Paulo: Edição Da Cigarra, 1917, p. 29.

⁶⁰³ BILAC, Olavo. *Poesias*, op. cit. p. 357.

observou que este gênero justificava o excesso de “objetivismo” que percebeu nesta obra. No entanto, dentre os modernistas, foi Cassiano Ricardo quem melhor descreveu a proposta dos poemas-estampa de Guilherme de Almeida embora em retrospecto, escrevendo em 1968 à luz dos experimentos concretistas:

Guilherme publica o seu “Meu”, constituído de pequenas e luminosas “estampas” – imagísticos recortes de cor, em antecipação ao que hoje se faz. Não apenas a chamada cor local que substituiu a do parnasianismo pictórico (aquela lagartixa de Alberto “com um traço de carmim, outro verde cor do mar”) por uma cor não copiada à natureza mas “funcional”, estrutural, significante, em que a inteligência se impunha no inequívoco das palavras e da técnica⁶⁰⁴.

Os poemas-estampas, como mostra Cassiano Ricardo, não visam uma recriação mimética da natureza, mas se compõem como um jogo de formas e cores que se equilibram e se contrapõem entre si. Os “recortes de cor”, como pontua Ricardo, são uma das características de muitas vertentes da pintura moderna, mas também das estampas pois nelas, ao contrário da pintura realista, as cores dificilmente aparecem nuançadas, mas antes em manchas, de maneira chapada, ou seja, sem nuanças ou sombreamento detalhado. Em suma, o gênero “estampa” remete a um aspecto gráfico e não propriamente pictórico se com este conceito designamos a pintura. Do mesmo modo, não cabe comparar os poemas de *Meu* a instantâneos fotográficos, pois estes, entendidos à época como reprodução do real, não guardam relação com a proposta das “estampas”, que sugerem simplificação, cor e, sobretudo, estilização.

Um aspecto das “estampas” não explorado por Cassiano Ricardo é o fato de que estas, ao contrário da pintura, costumavam integrar folhetos e livros, quer cultos, quer populares, como a literatura de cordel. No entanto, à época em que Guilherme de Almeida publicou *Meu*, livros de estampas designavam, sobretudo, livros ilustrados destinados ao público infantil. Manuel Bandeira conta que suas “primeiras impressões poéticas”, tidas ainda na primeira infância, deram-se ante os “livros de imagens”. Com *Viagem à Roda do Mundo numa Casquinha de Noz*, Bandeira conta que teve “a noção de haver uma realidade mais bela, diferente da realidade quotidiana, e a página do macaco tirando cocos para os meninos despertou o meu primeiro desejo de evasão”⁶⁰⁵. Um anúncio de enciclopédias dos anos 1920,

⁶⁰⁴ RICARDO, Cassiano. “Guilherme de Almeida e suas Antecipações”. SL-OESP, São Paulo, ano 13, n. 634, p. 3.

⁶⁰⁵ BANDEIRA, Manuel Bandeira. *Itinerário de Pasárgada*. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 19-20.

por exemplo, afirmava que seria natural para as crianças, a princípio, virem a obra “como um monumental livro de estampas” mas que logo, folheando-a, passariam “das gravuras ao texto”⁶⁰⁶. Ainda em 1936, o Ministério da Educação e Saúde abriu um concurso para livros inéditos para crianças. Uma das categorias então propostas era a de “livro de estampas com texto breve para menores de sete anos”⁶⁰⁷. Um dos livros ganhadores netas categoria foi, aliás, *Um Passeio na Floresta*, com estampas de Paim, mesmo artista que desenhou a capa de *Meu*. Logo, pode-se defender que a indicação “livro de estampas” feita por Guilherme de Almeida em *Meu* remetia ao universo gráfico, no qual a nitidez das gravuras, com traços bem delineados e cores fortes e chapadas, com conotações pueris, de associações repletas de imaginação, ingenuidade e fantasia.

Em vista disso, e em consideração ao título do poema, pode-se dizer que “Prelúdio n. 2” aponta para um das formas de leitura dos poemas de *Meu*. “Prelúdio n. 1” anuncia, assim, a temática geral da obra, indicando a presença do lirismo e do sentimento de pertencimento à terra nos poemas que se seguem. “Prelúdio n. 3” aponta que os poemas podem ser compreendidos como “estampas” musicais, por sua insistência na musicalidade da terra. “Prelúdio n. 2”, por sua vez, indica que os poemas de *Meu* possuem sugestões visuais eivadas de imaginação. Estes dois sentidos que o gênero “estampa” sugere se fazem sentir, em cada poema, com ênfase diversa. Assim, em alguns, como “Natureza morta” predomina o aspecto visual, como notou Antonio Candido⁶⁰⁸. Em outros, como “Cantiga de ninar”, as evocações musicais são salientadas. Por fim, em outros poemas, como em “2 – Cateretê” e “Tarde”, Guilherme de Almeida consegue um equilíbrio entre ambos.

Impressões II – “Alvorada”

Em *Meu*, após o prelúdio, composto por três poemas, inicia-se o primeiro movimento da obra na qual se tematiza a manhã. O primeiro poema desta parte é *Alvorada*:

⁶⁰⁶ “CÁ está, na E.D.I.!” CP. São Paulo, n. 20.797, 27 maio 1921, p. 9.

⁶⁰⁷ Manuel Bandeira. “Em julho de 1936, o Ministério de Educação e Saúde abriu...”. In: Antonio Paim; Rodrigues de Melo. *Um passeio na Floresta*. Rio de Janeiro: Oficinas do Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1936, s.p.

⁶⁰⁸ CANDIDO, Antonio. “Estímulos da criação literária”. In: _____. *Literatura e sociedade*, op. cit. 74-75.

Alvorada

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.

“Alvorada” é um poema eminentemente descritivo no qual se identifica uma atmosfera geral de torpor e estaticidade, conveniente ao momento do dia que é aludido no título, a alba, ou seja, da luminosidade branca e difusa que ganha o céu logo antes do despontar do sol e do despertar dos homens. Trata-se de um momento breve e limiar no qual se confundem dia e noite (“últimas estrelas”), sono e vigília (“olhos abertos”), evocando assim uma cena na qual os movimentos ocorrem com vagar e sonolência. Já o primeiro verso do poema causa esta impressão, pois se trata de um alexandrino, metro no qual Guilherme de Almeida ouvia sugestões processionais⁶⁰⁹, ou seja, lentas e arrastadas. A maior parte dos versos do poema – de 12, 8, 12, 13, 12, 11, 7, 12, 11 e 1 sílabas métricas, ou seja, longos em sua maioria – reiteram o vagar anunciador do dia, com seu ritmo lento e dicção prosaica explicativa (“porque a terra...” verso 6).

Ainda no verso primeiro, a palavra “imobilidade” - vocábulo longo (6 sílabas) e de enunciação lenta - que abre este verso reitera no plano semântico a ideia paralisia da cena, que é aprofundada adiante pela repetição de dois adjetivos de valor semelhante, “alva”, que descreve a imobilidade geral, permitindo pensar uma descrição pictórica, espaço de uma tela, uma vez que fenômenos da natureza nunca são imóveis, e “branca”, que qualifica o clarão

⁶⁰⁹ Guilherme de Almeida. “A Revelação do Brasil pela Poesia Moderna – II”, op. cit. p. 5.

celeste. O valor cromático reiterado insiste assim na unidade da estampa descrita como se nada mais pudesse ser dito além da apreensão da brancura.

No verso 2, as missangas, pequenas contas com as quais se confeccionam joias e enfeites, metaforizam o orvalho frio que recobre os elementos que são referidos nos versos seguintes: as folhas (verso 3), a grama (verso 5), o fio de aranha (verso 7). Não há, no poema, qualquer sugestão de ruído, pelo contrário, o espaço em branco que separa as duas estrofes, a primeira de apenas dois versos, postula um silêncio na cena que se estende por toda estrofe seguinte, e que é, ademais, reforçado pelo adjetivo “quietos” que qualifica os ramos no verso 3, pois significava tanto imobilidade quanto silêncio, o que reforça o pictórico, a imagem projetada na tela. Este, parafraseando Bosi, é um silêncio cujo sentido vivo pulsa entre a frase que foi e aquela que virá⁶¹⁰, pois instaura um suspense quanto ao desenvolvimento da cena, posto que o leitor sabe que a alvorada, fugaz, não durará.

Na segunda estrofe, a dimensão minúscula do orvalho-missanga aproxima o foco da descrição para junto das superfícies, espécie de *zoom* máximo, de modo que as árvores e o gramado são apreendidos metonimicamente por suas partes. Os seres, assim, se dão a conhecer aos pedaços, de maneira recortada, de modo que o todo é composto pela sucessão de quadros: primeiro as folhas nos ramos, depois a grama e, por fim, o fio de aranha. A ausência de transições, imposição dos tempos modernos que, segundo o poeta, exigiam a síntese e a rapidez⁶¹¹, aproxima o orvalho que recobre as folhas do reflexo das últimas estrelas no céu, como se estas gotas de água replicassem especularmente na terra o brilho daquelas (versos 3 e 4). Por sua vez, no verso 5, o orvalho torna-se, por metáfora, olhos com os quais a grama observa as estrelas. Há, assim, uma antropomorfização da grama que, além de dotada de “olhos”, também revela possuir consciência, já que ainda “quer ver” os astros noturnos que estão prestes a desaparecer ante a luz do sol.

Os últimos versos enceram uma comparação que aproxima um fio de teia de aranha - que se estende delicadamente de um galho e sustém, à maneira das folhas e da grama, gotas de orvalho - a um fio de chuva que foi paralisado no ar. Esta imagem, que insta a quase invisibilidade do fio da teia de aranha que fugazmente reflete a luz (“prateado”), sugere que o poema postula a existência de alguma arte misteriosa ou encantamento que fez suspender, ainda que por um instante, as leis da natureza. Assim, a apreensão do mundo, na perspectiva do

⁶¹⁰ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*, op. cit. p. 123.

⁶¹¹ ALMEIDA, Guilherme de. “A revelação do Brasil pela poesia moderna – II”, op. cit. p. 3.

poema, ocorre mediante um filtro de fantasia. Por fim, os últimos dois versos sugerem que a imobilidade evocada no início de “Alvorada” está prestes a se romper com a chegada do dia. Isto porque o fio de aranha não sustentará por muito tempo as gotas de água, fato evocado pelo cavalgamento do verso 9, único no poema, e pela brevidade do verso 10, de apenas 1 sílaba que, posposto a uma conjunto de versos longos, demanda uma continuidade enunciativa que não ocorre, conotando assim um fim repentino. Sob este ponto de vista, a descrição da alvorada, realizada no presente do enunciador, encerra-se juntamente com o poema.

Apesar da técnica moderna que o poeta utiliza em sua composição, é possível pontuar que “Alvorada” retoma temas e certos procedimentos tradicionais da poesia. Embora Guilherme de Almeida reivindicasse a necessidade da poesia de acompanhar o ritmo dos tempos modernos, com sua velocidade e síntese, versos livres, o poeta recuperou recursos poéticos antigos, renovando-os e, por vezes, contrapondo-os aos procedimentos empregados a exaustão pelos poetas parnasianos. Péricles Eugênio da Silva Ramos destacou, por exemplo, que a simil-rima conceituada por Guilherme de Almeida é tributária, em larga medida, da rima assoante dos cancioneiros medievais⁶¹². Porém, em “Alvorada”, Guilherme de Almeida parece ter estabelecido uma relação ainda mais estreita com cancionero medieval, recuperando temas e procedimentos presentes na cantiga de amor e na “canção de alba”.

Segismundo Spina conceitua a “canção de alba” como um subgênero lírico no qual se canta a “despedida dos amantes quando se anuncia a manhã”. Sua designação advém do fato de que, nestas composições, a palavra alba figura às vezes no começo da composição e no fim de cada estrofe, formando assim, um refrão⁶¹³. É certo que estas características, em sua totalidade, não estão presentes na “Alvorada” de Guilherme de Almeida, mas seu título coa este gênero medieval assim como sua temática: a separação. Nos versos 5 e 6, o orvalho sobre a grama é metaforizado, como se viu, em olhos pois a terra ainda anseia ver as estrelas, que partem diante a eminência do raiar do sol. A antropomorfização da terra, que se mostra desejosa de continuar a enxergar as estrelas, aproxima-a da figura de uma amante que sofre ao ver o amado partir na primeira hora do dia. A metáfora orvalho-olhos é ainda reveladora dos resíduos medievais no

⁶¹² RAMOS, Péricles Eugenio da Silva. “Nós, livro inaugural”. In: ____ : *Do Barroco ao Modernismo*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979, p. 274.

⁶¹³ SPINA, Segismundo. *A Lírica Trovadoresca*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 361-362.

poema, pois esta parte do corpo, como mostra Yara Frateschi Vieira, é extremamente importante na construção da lírica amorosa galego-portuguesa⁶¹⁴.

Outro traço que aproxima “Alvorada” do cancionero medieval é exploração da repetição e das assonâncias e aliterações. Em seu primeiro verso “Imobilidade alva da alvorada branca” o seguimento “alva da” é repetido em sequência no interior do verso com variação mínima (alva-da x *alvorada*). Isto constitui, por um lado, a aliteração do “d” e do “v” e a assonância do a (imobilidAde AlvA dA AlvorAdA brAncA) e, por outro, a retomada sutil do mesmo significado (“alva”, “alvorada”, ou seja, hora branca e “branca”), reiterado ainda uma terceira vez neste mesmo verso. Segismundo Spina nota que este tipo de repetição com palavras sinônimas é um elementos fundamental na poesia “primitiva”⁶¹⁵, que, no caso de Guilherme de Almeida é emulada como forma de negação da cultura literária oficial, erudita. O emprego da repetição e, conseqüentemente, da aliteração e da assonância aproxima “Alvorada”, por exemplo, a uma cantiga atribuída ao rei trovador Dom Dinis, que se inicia com os seguintes versos: “Levantou-s’a velida/ levantou-s’alva,/ e vai lavar camisas/ eno alto, vai-las lavar alva”⁶¹⁶. Aqui, estão presentes também a repetição e o uso sistemático da assonância (“levAntou-s’A velidA/ levantou-s’AlvA/ e vAi lAvAr cAmisAs e no Alto vAi-lAs lAvAr) da aliteração, do d, do v e do l, associados à temática da alvorada. Também na cantiga um elemento branco, as camisas, é evocado juntamente com a brancura da alba, ao passo que em “Alvorada”, o poeta cita as missangas.

Cabe notar, assim, que a inserção de um poema que remete à brancura e à tradição lírica medieval portuguesa na abertura de uma obra como *Meu*, que tematiza o dia juntamente com o nacionalismo crítico e cujos poemas são conceituados como estampas, abre margem para algumas interpretações. Em primeiro lugar, tomando em consideração o encadeamento dos poemas de *Meu* e sua chave genérica, seria possível dizer que a brancura e o silêncio evocados no primeiro poema após os prelúdios sugerem, por um lado, a ideia de uma página em branco a qual se seguirão as demais estampas, em cores vibrantes e, por outro, ao silêncio que precede o início do movimento musical. Em segundo lugar, tomando em consideração a intenção criticamente nacionalista Guilherme de Almeida - na qual a língua portuguesa, desbastada dos artificialismos parnasianos e retóricos é um componente importante na formação da

⁶¹⁴ VIEIRA, Yara Frateschi. “Olhos e coração na lírica galego-portuguesa”. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, [S.l.], v. 29, n. 42, p. 11-36, dez. 2009, p.

⁶¹⁵ SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. 2ª Ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002, p. 45.

⁶¹⁶ D. DINIS. Levandou-s’a velida. In: Progetto Littera.

Disponível in: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=593&pv=sim> acesso 10 mar 2023, 21h18min.

nacionalidade e veículo de expressão da poesia moderna - a colocação de um poema que recupera certos aspectos da poesia dos cancioneiros conotam a retomada de uma língua pura, original, primeira.

Considerações

A leitura sequencial de “Prelúdio n. 1”, “Prelúdio n. 2” e “Alvorada” permite que se perceba uma tendência predominante, embora não absoluta, nas imagens elaboradas por Guilherme de Almeida nos poemas de *Meu*. Estas tendem a aproximar, por meio de metáforas, comparações ou ainda outros recursos poéticos como a adjetivação, elementos do mundo natural, como a as frutas (“Prelúdio n. 1”), a palmeira (“Prelúdio n. 2”) e o orvalho (“Alvorada”) a outros artificiais, como, respectivamente, uma pintura, o fuste de uma coluna ou a missangas. Dos poemas anteriormente analisados, podem se recuperar ainda outros exemplos. Em “Pianola”, a teia de aranha converte-se ora em fiação elétrica que se estende entre os postes, ora nas linhas do compasso musical. Em “2 – Cateretê”, as folhas são “lapidadas como esmeraldas”, ou seja, belas como algo que foi trabalhado pela mão humana. Neste sentido, pode-se dizer que, na esteira de observação de Chadid⁶¹⁷, nos poemas de *Meu*, apesar de eivados do nacionalismo defendido pelo poeta em *A revelação do Brasil pela poesia moderna*, Guilherme de Almeida põe em prática um procedimento que conceituou anteriormente em *Natalika*, obra desligada, como se viu, de preocupações nacionalistas. É certo que, em *Meu*, o poeta, ao contrário do que defende em *Natalika*, não despreza a “natureza”, mas a valoriza, procurando equipará-la ao artificial, seja em termos artísticos, seja em termos de conquistas da técnica. Os poemas de *Meu* revelavam, assim, em sua própria fatura a transformação das concepções sobre poética defendidas por Guilherme de Almeida.

Em síntese, neste trabalho, pretendeu-se pôr em relevo três aspectos de *Meu*, de Guilherme de Almeida. Em primeiro lugar, procurou-se mostrar que Guilherme de Almeida já era considerado um poeta de talento e, de modo geral, muito estimado pelo público e pelos críticos especializados à época de publicou *Meu*. Em vista disso, pode-se perceber que mesmo os críticos que eram então avessos à estética modernista se viram obrigados a rever, ao menos em parte, suas considerações prévias acerca do modernismo. Do mesmo modo, *Meu* impactou os poetas e críticos favoráveis ao modernismo, ensejando-o a tecer considerações inéditas sobre

⁶¹⁷ CHADID, Giovanna Soalhiro P. *Escrituras modernistas*, op. cit. p. 135.

os princípios que deveriam nortear a poesia modernista, sobretudo quanto a expressão do nacionalismo.

Em segundo lugar, buscou-se mostrar que, a despeito da variedade de orientações da poesia de Guilherme de Almeida entre 1917 e 1925, o poeta, por um lado, libertou-se paulatinamente das técnicas consagradas pela poesia até o início do século XX, substituindo, quando necessário, as formas fixas pelas livres e, pelo outro, manteve uma maneira pessoal de conceber suas obras, encadeando poemas e parodiando outras formas literárias. Assim, ao publicar *Meu*, manteve esta orientação, tornando-a mesmo ainda mais complexa ao sobrepor um encadeamento dos poemas em um eixo temático, seguindo a sequência manhã-tarde-noite, a uma estrutura baseada na paródia de uma sinfonia, com um prelúdio e três movimentos intermeados por dois *intermezzos*, as séries “Arco-Íris” e “As danças”. Assim, reconsiderou-se o sentido de “estampas, gênero escolhido por Guilherme de Almeida para nomear os poemas de *Meu*, que também remete ao universo musical.

Em terceiro lugar, tentou-se mostrar que o gênero “estampas” tem conotações precisas, remetendo a aspectos do universo gráfico, sobretudo quando relacionado a aspectos infantis. Estampas, portanto, não se confundem genericamente com quaisquer alusões ao universo pictórico ou fotográfico. Nesta linha, explorou-se também como o poeta concebeu conceitualmente alguns dos procedimentos que colocou em prática em sua poesia. Destacou-se então que muitos das metáforas, comparações e outros procedimentos utilizados pelo poeta apontam não seguem a risca nenhum dos principais textos de poética escritos por Guilherme de Almeida, *Natalika* e *A revelação do Brasil* pela poesia moderna, mas antes transita entre ambos. Espera-se assim ter contribuído para uma melhor compreensão da poesia de Guilherme de Almeida e seu contexto.

BIBLIOGRAFIA

1. Obras de Guilherme de Almeida.

ALMEIDA, Guilherme de. A dança das horas. São Paulo: O Estado de São Paulo, 1919.

_____. Messor. São Paulo: Casa Editora O Livro, 1919.

_____. Livro de Horas de Soror Dolorosa “a que morreu de amor” (poema). São Paulo: Revista do Brasil, 1920.

_____. Era uma vez... (versos). São Paulo: Casa Mayença, 1922.

_____. A fruta que eu perdi (canções gregas). Rio de Janeiro: Anuario do Brasil, 1924.

_____. Meu (livro de estampas). São Paulo, Typographia Paulista José Napoli e Comp, 1925.

_____. A flor que foi um homem (Narciso). São Paulo: Irmãos Marrano, 1925.

_____. Do sentimento nacionalista na poesia brasileira. São Paulo: Typ. da Casa Garraux, 1926.

_____. Rythmo, elemento de expressão. (These de Concurso). São Paulo: Typ. da Casa Garraux, 1926, p. 12-20.

_____. Era uma vez... (poema). 2ª Ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1927.

_____. Gente de cinema. I série. São Paulo: Sociedade Imprensa Paulista, 1929.

_____. Tempo (1914-1944). São Paulo: Flama, 1944.

_____. Tôda a poesia. 6 vol. São Paulo: Livraria Martins, 1952.

_____. Tôda a poesia. 7 vol. [2ª Ed.]. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1955.

_____. Rua. São Paulo: Livraria Martins Editôra, 1961

_____. Rosamor. São Paulo: Martins, 1965.

_____. Natalika (Intr.) Suzi Frankl Sperber. 2ª Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

_____. Encantamento, Acaso, Você seguidos dos haicais completos. (Ed.) Suzi Frankl Sperber. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

_____. Os Melhores Poemas de Guilherme de Almeida. (Org.) Carlos Vogt. 3ª Ed. São Paulo: Global, 2004.

_____. Pela Cidade. (Org.) Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. Margem: poesia. (Org.) Marcelo Tapiá. São Paulo: Annablume; Casa Guilherme de Almeida, 2010.

- _____. O meu Portugal. 2ª Ed. São Paulo: Annablume; Casa Guilherme de Almeida, 2016.
- _____. Cinematographos (Org.) Donny Correia e Marcelo Tapiá. São Paulo: Unesp, 2016
- _____. Meu Raça (1925): Poesia. (Org.) Marcelo Tapiá. São Paulo: Giostri, Casa Guilherme de Almeida, 2018.

2. **Guilherme de Almeida em jornais e revistas e outras publicações.**

- ALMEIDA, Guilherme de. Tapete oriental. OP. São Paulo, ano II, n. 52, 3 ago. 1912, s. p.
- _____. *Jardin sous la Pluie*. AC. São Paulo, ano 10, n. 204, 1 mar. 1923, s. p.
- _____. Pianola. Ariel - Revista de Cultura Musical. São Paulo, Ano 2, n. 13, out. de 1924, p. 462.
- _____. A poesia Brasileira e sua nova orientação. FN, São Paulo, ano V, n. 1.200, 24 mar. 1925, p. 3.
- _____. Brasilidade. Novíssima: modernismo – nacionalismo – ibero-americanismo. São Paulo, ano II, n. 11, ago.-set. 1925, p. 20.
- _____. Houve um poeta.... FM, São Paulo, ano 23, 19 mar. 1943, p. 6.
- _____. Poesia romântica brasileira. In: Curso de Poesia: Conferências realizadas na Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1954.
- _____. *Ce bijou d'un sou* (Considerações sobre a rima) II. DSP, São Paulo, 4ª Secção, 29 ago. 1948, p. 3.
- _____. A revelação do Brasil pela poesia moderna – I. Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo, ano 6, n. 269, 17 fev. 1962, p. 5.
- _____. A revelação do Brasil pela poesia moderna – II. Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo, ano 6, n. 270, 24 fev. 1962, p. 5.
- _____. A revelação do Brasil pela poesia moderna – III. Suplemento Literário d' O Estado de S. Paulo, ano 6, n. 271, 03 mar. 1962, p. 3.
- _____. Os condenados – e porque. Suplemento Literário d' O Estado de S. Paulo, São Paulo, ano X, n. 472, 2 abr. 1966, p. 2.
- _____. In: PEIXOTO, Silveira. Falam os Escritores. Vol. 1. 2ª Ed. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1971, p. 38.
- GUIDAL. O Eucalyptus. O Onze de Agosto. São Paulo, ano IX, n. 2, jun.-jul. 1911, p. 7.
- GUY. Outomno. A Cigarra. São Paulo, ano 3, n. 63, 28 mar. 1917, s. p.

3. Livros e capítulos de livro

- ABREU, Casimiro de. *As Primaveras*. Rio de Janeiro: Typ. de Paula Brito, 1859.
- ALMEIDA, Renato de. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1926.
- ALMEIDA, Tácito de. *Túnel e poesias Modernistas – 1922/23*. (Org.) Telê Porto Ancona Lopez). São Paulo: Art Editora, 1987.
- ALVES, Castro. *Obras completas*. 2 Vol. Rio de Janeiro; São Paulo; Belo Horizonte: Francisco Alves, 1921.
- AMARAL, Amadeu. *Espumas*. São Paulo: Edição Da Cigarra, 1917.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *25 poemas da triste alegria*. (Org.). Antonio Carlos Secchin. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- ANDRADE, Mário de. “Prefácio interessantíssimo”. In: _____. *Pauliceia Desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 1922.
- _____. Introdução. In: GALLET, Luciano. *Estudos de folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Comp., 1934,
- _____. *Namoros com a Medicina*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1938,
- _____. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.
- _____. *Obra imatura*. (Coord.) Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- ANDRADE, Oswald. *Obra incompleta*. (Org.) Roberto Schwartz. 2 Vol. São Paulo: Edusp, 2021.
- ANDRADE, Oswald de. “O meu poeta futurista”. In: _____. ANDRADE, Oswald de. *Arte do Centenário e outros escritos*. (Org.) Gênese de Andrade. São Paulo: Editora Unesp, 2022.
- A POLLINAIRE, Guillaume. *Caligramas*. Trad. Álvares Faleiros. 2ª Ed. Cotia: Ateliê Editorial; Brasília: Editora UnB, 2019.
- ARANHA, Luis. *Cocktails: Poemas* (Org.) Nelson Ascher. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- AUERBACH, Eric. *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. Trad. Samuel Titan Jr. e Marcos M. de Macedo. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- ARANHA, Graça. *Espírito moderno*. São Paulo: Cia Graphica Monteiro Lobato, 1925.
- BANDEIRA, Manuel. [Orelha]. In: MELO, Rodrigues de. *Um passeio na Floresta*. Rio de Janeiro: Oficinas do Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1936.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. 20ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- _____. *Itinerário de Pasárgada*. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- _____. *Crônicas da província do Brasil*. Vol. 1. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- _____. *Crônicas inéditas I (1920-1930)*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. Apresentação da Poesia Brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 173.

BARBOSA, João Alexandre. As Ilusões da Modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. A metáfora crítica. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais. Trad. Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BARROS, Frederico Ozanam Pessoa de. Guilherme de Almeida – Literatura comentada. São Paulo: Abril Educação, 1982.

_____. “Introdução”. In: ALMEIDA, Guilherme de. Pela Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARROS, Jayme de. Poetas do Brasil. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1944.

BASTIDE, Roger. Poetas do Brasil. 2º Ed. São Paulo: Edusp, 1997.

BICUDO, Irineu. Introdução. In: EUCLIDES. Os Elementos. [Trad.] Irineu Bicudo. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

BILAC, Olavo. Poesias. (Org.) Ivan Teixeira. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. Tratado de versificação. Rio de Janeiro: Francisco Alves, s.d.

BITTAR FILHO, Carlos Alberto. Entre o parnaso e o moderno: os haicais de Guilherme de Almeida. São Paulo: Editora Haikai, 2020.

BORGEAUD, Philippe. *The Cult of Pan in Ancient Greece*. Trad. Kathleen Atlass e James Redfield. Londres; Chucago: University of Chicago Press, 1988.

BOSI, Alfredo. Reflexões sobre a Arte. São Paulo, Editora Ática, 1986.

_____. O ser e o tempo da poesia. 7ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. Céu inferno: ensaios de crítica literária e ideológica. 2ª Ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

BRITO, Mario da Silva. Poetas paulistas da Semana de Arte Moderna: Antologia. São Paulo: Martins; Conselho Estadual de Cultura, 1972.

CAMILO, Vagner. Risos entre pares: poesia e humor românticos. São Paulo: Edusp; Fapesp, 1997, p. 216.

CAMÕES, Luís de. Os Lusíadas. Dois Irmãos: Clube de Literatura Clássica, 2022.

CAMPOS, Haroldo de. “Estudo Crítico”. In: ANDRADE, Oswald de. Trechos escolhidos. (Org.) Haroldo de Campos. Rio de Janeiro: Agir Editorial, 1967.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. Presença da literatura brasileira – Modernismo. 7ª Ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Difel, 1979.

CANDIDO, Antonio. Prefácio. In. Luiza Franco Moreira. Meninos, poetas e heróis: aspectos de Cassiano Ricardo do Modernismo ao Estado Novo. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. Vários escritos. 14ª Ed. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2004.

_____. Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária. 10ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

CANDIDO, Antonio. Na sala de aula: caderno de análise literária. 8ª Ed. São Paulo: Editora Ática, 2005.

_____. Formação da literatura brasileira: momentos decisivos. 15ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

Carlos & Mario. Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mario de Andrade. (Org.) Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

CARMO, Manuel do. Consolidação das Leis do Verso. São Paulo: Casa Duprat, 1919.

CARVALHO, Ronald de. Estudos Brasileiros 1ª série. Rio de Janeiro: Anuario do Brasil, 1924.

CAVALCANTI, Emiliano Di. Viagem da minha vida. (Memórias) I – O Testamento da Alvorada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.

CELSO, Affonso. Porque me ufano do meu paiz. 4ª Ed. Rio de Janeiro; Paris: Garnier, s.d.

CELSO, Maria Eugênia. Poesias completas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

Correspondência Mário de Andrade e Tarsila do Amaral. (Org.) Aracy Amaral. São Paulo, Edusp; IEB, 2001.

Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira. (Org.) Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp; Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 2001,

Correspondência Mário de Andrade & Oswald de Andrade. (Org.) Gênese de Andrade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Instituto de Estudos Brasileiros, 2023.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues. Fotografia moderna no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DANTAS, Julio. Os galos de Apollo. Lisboa: Sociedade Editora Portugal-Brasil, s. d.

DEAN, Waren. A ferro e fogo: A história da devastação da Mata Atlântica brasileira. Trad. Cid Knifel Moreira. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

DEBRET, Jean Baptiste. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. Vol. I. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Martins, 1940.

DIAS, Gonçalves. Cantos. (Org.) Ciclaïne Alves Cunha. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DIAS, Maria Heloísa Martins. O Canto metálico da cigarra: tributo ao poeta Guilherme de Almeida. Santo André: Risco Editorial, 2021.

- DORCHAIN, Auguste. *L'Art du vers*. 10^a Ed. Paris: Les Annales Politiques et Littéraires, s. d.
- ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. *Vidas de Romance: As mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- ETHERINGTON, Bem. *Literary Primitivism*. Stanford: Stanford University Press, 2018.
- FERLINI, Vera Lúcia do Amaral. *Terra, trabalho e poder: o mundo dos engenhos no Nordeste colonial*. Bauru: Edusc, 2003.
- FONSECA, Maria Augusta. *Modernismo brasileiro: crítica Literária pioneira*. In: ANDRADE, Gênese (Org.). *Modernismos 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- FREITAS, Caio de. *Festa verde – Poemas*. Rio de Janeiro: Benedicto de Souza, 1928.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime patriarcal*. 48^a Ed. São Paulo: Global, 2003.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. 2^a Ed. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GALLET, Luciano. *Estudos de Folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Comp., 1934.
- GARCIA, Othon M. *Esfinge clara e outros enigmas*. 2^a Ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- GOLDSTEIN, Norma Seltzer. *Do Penumbriismo ao Modernismo: o primeiro Bandeira e outros poetas significativos*. São Paulo: ática, 1983
- GUELFÍ, Maria Lúcia Fernandes. *Novíssima: estética e ideologia na década de vinte*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1987.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. 2^a Ed. Curitiba: Edição do autor, 2009.
- GUERRA, Abílio. *O Primitivismo em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp: origem e conformação do universo intelectual brasileiro*. São Paulo, Romano Guerra, 2010, p. 242.
- HADDAD, Jamil Almansur. *Prefácio*. In: ALMEIDA, Guilherme de. *Tempo (1914-1944)*. São Paulo: Flama, 1944
- HAMEL, Chistopher de. *Manuscritos Notáveis*. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 419.
- HASEGAWA, Alexandre Pinheiro. *Os limites do gênero bucólico em Vergílio: um estudo das éclogas dramáticas*. São Paulo: Humanitas, 2011.
- HEARNS, Lafcardio. *Stray Leaves from Strange Literature*. Boston; New York: The Riverside Press Cambridge, 1884.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária I, 1920-1947*. (Org.). Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

- INOJOSA, Joaquim. A arte Moderna. Edição Fac-similar. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1964.
- _____. O Movimento Modernista em Pernambuco. Vol. 2. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy, 1968.
- _____. Os Andrades e outros aspectos do Modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- JACOLLIOT, Louis. *Voyage aux ruines Golconde et à la Cité des Morts*. Paris: E. Dentu Libraire-Éditeur, 1875.
- JAKOBSON, Roman. Linguística e comunicação. 19ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- KRAUSS, Rosalind. Caminhos da escultura moderna. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. Modernismo no Rio Grande do Sul. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1972.
- LIMA, Yone Soares de. A ilustração na produção literária: São Paulo na década de 1920. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1985.
- LIRA, José. Warchavchik: fraturas da vanguarda. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- LOBATO, Monteiro. A Barca de Gleyre: quarenta anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.
- _____. Urupês. 37ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- LOPEZ, Têlé Ancona. Mário de Andrade: ramais e caminho. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.
- _____. Macunaíma: a margem e o texto. São Paulo: Hucitec; Secretaria de cultura, esportes e turismo, 1974.
- MACHADO, Gilka. Mulher Nua (Poesias). Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos, 1922.
- MAGALHÃES, Couto de. O selvagem. Rio de Janeiro: Typographia da Reforma, 1876.
- MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do Mundo Feminino. In. SEVICENKO, Nicolau (Org.). História da vida privada no Brasil: da Belle Époque à era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MARIANNO, Olegário. Tôda uma vida de Poesia: poesias completas (1911-1931). 1º Vol. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. Les mots en liberté futuristes. Milão: Edizione Futuriste di "Poesia", 1919.
- MARTINS, Hécio. A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade e outros ensaios. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- MARTINS, Luiz. Um Bom Sujeito. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

MARTINS, Wilson. O Modernismo. A Literatura no Brasil – Vol. 6. 5ª Ed. São Paulo, Editora Cultrix, 1977.

_____. A Crítica Modernista. In: COUTINHO, Afrânio (Org.) A Literatura no Brasil. Vol. 5 - Era Modernista. 5º Ed. São Paulo: Global, 1999.

MARTIUS, Karl F. von. Como se deve escrever a história do Brasil. In: GUIMARÃES, Manoel Luís S. (Org.). Livro de fontes de historiografia brasileira. Rio de Janeiro: Editora da UDUERJ, 2010, p. 62-91.

MERQUIOR, José Guilherme. A Razão do poema: ensaios de crítica e de estética. São Paulo: É Realizações, 2013.

_____. Formalismo & tradição Moderna: o problema da arte na crise da cultura. [2ª] Ed. São Paulo: É Realizações, 2015.

MICELI, Sérgio. Intelectuais à brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MILLIET, Sérgio. *Terminus seco* e outros *cocktails*. São Paulo, Irmãos Ferraz, 1932.

_____. Panorama da Moderna poesia brasileira. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde (Serviço de Documentação), 1952.

_____. *Poesias*. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: Globo, 1946.

MORAES, Eduardo Jardim de. A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1978.

MORAES, Rubens Borba de. Testemunha ocular. (org.) Antonio Agenor Briquet de Lemos, Brasília: Briquet de livros, 2011.

MOTTA FILHO, Cândido. Introdução ao estudo do pensamento nacional (O Romantismo). São Paulo: Editora Hélios – Novíssima, 1926.

NABUCO, Joaquim. Minha formação. Rio de Janeiro; Paris: Garnier, 1900.

NUNES, Benedito. Estética e Correntes do Modernismo. In: ÁVILA, Affonso (Org.) O Modernismo. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

NUNES, Benedito. Dois manifestos e um só primitivismo. In: ANDRADE, Oswald. Obra incompleta (Org.) Roberto Schwartz. Tomo II. São Paulo: Edusp, 2021.

OITICICA, José. Roteiros em fonética fisiológica, técnica do verso e dição. Rio de Janeiro: Edição da Organizações Simão, 1955.

OLIVEIRA, Alberto de. *Poesias*. Rio de Janeiro: Garnier, 1900.

OTÁVIO FILHO, Rodrigo. Sincretismo e transição: o Penumbrismo. In: COUTINHO, Afrânio. (Org.). A Literatura no Brasil. Vol. 4. 5ª Ed. São Paulo: Global, 1999.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 3ª Ed. São Paulo, Perspectiva, 1996.

PICCHIA, Menotti del. Juca Mulato. s. l. Ediouro. s.d. p.

- PICTON, J. Allanson. *Pantheism: Its Story and Significance*. Londres: Archibald Constable and Co., 1905.
- PIMENTEL, Figueiredo. *Contos da Carochinha*. Belo Horizonte: Villa Rica, 2006.
- PIRES, Cornelio. *Sambas e cateretês: folclore paulista*. São Paulo: Gráfica Editora Unitas, [1932].
- PLATÃO. *Teeteto*. 4.^a Ed. Trad. Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Boeri. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.
- PRADO, Antonio Artoni Prado. *Itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- PRADO, Paulo. “Prefácio Poesia Pau Brasil”. In: ANDRADE, Oswald de. *Obra incompleta*. Tomo I. (Org.) Roberto Schwatz. São Paulo: Edusp, 2021.
- PROENÇA, Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. 2^a Ed. s.l. Organização Simões Editôra. s.d.
- PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- RAMOS, Péricles Eugenio da Silva. *Do Barroco ao Modernismo*. 2^a Ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.
- REDONDO, Altamiro. *A mulher e o mito na poética de Guilherme de Almeida: uma concepção metafísica*. São Paulo: Annablume, 2011.
- RIBEIRO, João. *Crítica – os modernos*. (Org.) Mucio Leão. Vol. IX. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1952.
- RICARDO, Cassiano. *Borrões de verde e amarelo*. São Paulo: Helios- Novíssima, 1925.
- RIBEIRO, João. *Grammatica portuguesa – curso superior*. 19^a Ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1920.
- _____. *A língua nacional e outros estudos linguísticos*. (Org.) Hildon Rocha. Petrópolis: Vozes; Aracajú: Governo do Estado de Sergipe, 1979.
- RIBEIRO, José Antonio. *Guilherme de Almeida, poeta modernista*. São Paulo: Traço Editora, 1983.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SÁ, Lúcia. *Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*. Trad. Maria Ignez França. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SANMARTIN, Olyntho. *Um ciclo de cultura social*. Porto Alegre: Livraria Sulina, 1969.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *Percursos da poesia Brasileira: do século XVIII ao XXI*. Belo Horizonte: Autêntica; Editora da UFMG, 2018.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *A Poética de Maiakovski*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

- SENCOURT, Étienne Pivert de. Obermann. Paris: Charpentier, 1852.
- SETUBAL, Paulo. Alma Cabocla. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia, 1920.
- SEVCENKO, Nicolau. Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- SILVA, Costa e. Poesias completas. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- SIMIONI, Ana Paula. Di Cavalcanti Ilustrador: Trajetória de um jovem artista gráfico na imprensa (1914-1922). São Paulo: Editora Sumaré/FAPESP, 2002.
- SPEABER, Suzi Frankl. Introdução. In: ALMEIDA, Guilherme de. Natalika. 2ª Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- SPINA, Segismundo. A Lírica Trovadoresca. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. Na madrugada das formas poéticas. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- SQUEFF, Letícia. Paris sob o olho selvagem: Quelques Visages de Paris (1925), de Vicente do Rego Monteiro. In: MYIOSSHI, Alex (Org.). O selvagem e o civilizado nas artes, na fotografia e na literatura do Brasil. Campinas: UNICAMP – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2010.
- SÜSSEKIND, Flora. Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- TAPIÁ, Marcelo. “Apresentação”. In: ALMEIDA, Guilherme de. Meu Raça. São Paulo: Giostri, 2018.
- TAUNAY, Affonso de E. Insufficiencia e deficiencia dos grandes dictionarios portuguezes. Tours: Arrault, 1928.
- TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular: da modinha à lambada. 6ª Ed. São Paulo: Art Editora, 1991.
- TRENCH, Daniel. A Forma Inquieta: da Klaxon ao Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. In: ANDRADE, Gênese (Org.). Modernismos 1922-2022. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- TORRES, Antonio. Verdades indiscretas. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1920.
- TZARA, Tristan. Sete manifestos Dada. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Hiena Editora, 1987.
- VILELA, Ivan. Cantando a própria história: música caipira e enraizamento. São Paulo: Edusp, 2013, p. 81.
- WEBER, Max. Os fundamentos racionais e sociológicos da música. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- WEST, Martin. Poesia e mito indo-europeus. Arraçoiaba da Serra: Mnema, 2022.
- WISNIK, José Miguel. “A república musical modernista”. In: ANDRADE, Gênese (Org.). Modernismos 1922-2022. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

ZIBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história literária*. São Paulo: Editora ática, 1989.

ZIOLKOWSKI, Theodore. *Classicism of the Twenties: Art, Music and Literature*. Chicago, Londres: University of Chicago Press, 2015.

4. Artigos de revistas científicas.

ALVARENGA, Oneyda. Cateretês do Sul de Minas Gerais. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, Departamento de Cultura, São Paulo, ano III, Vol. XXX, 1936, pp. 31-70.

ALVES, Ieda Maria. Neologia e implicações textuais. In: *Anais do VI Congresso Internacional da ABRALIN*, 2009, João Pessoa, 2009.

BUSATO, Susanna. A construção da natureza no trajeto modernista de Meu, de Guilherme de Almeida. re-produção, Casa Guilherme de Almeida, ano 1, n. 1, 2014. Disponível in: <https://www.casaguilhermedealmeida.org.br/revista-reproducao/ver-noticia.php?id=43>

BUZAID, Alfredo. Elogio histórico de Estevão de Almeida. *Revista Da Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo*, São Paulo, vol. 70, 1975, p. 253-275.

CANDIDO, Antonio. Mundo desfeito e refeito. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, v. 22, P. 41-45, jan.-jun. 1992.

D'ELBOUX, Rosie Maria Martins. Uma *promenade* nos trópicos: os barões do café sob as palmeiras-imperiais, entre o Rio de Janeiro e São Paulo. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.14. n.2. p. 193-250 jul.- dez. 2006.

FABRIS, Annateresa. A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo. *Ars*, São Paulo, vol. 2, n. 4, P. 50-77, 2004.

FONSECA, Maria Augusta. Taí: é e não é – Cancioneiro Pau Brasil. *Literatura e Sociedade*. S. l., v. 9, n. 7, p. 120–145, 2004.

_____. Ainda uma vez, a “Canção do Exílio” e cantos paralelos. *Revista Brasileira de Psicanálise*. [Online] vol. 51, n. 1, p. 193-205, 2017.

INFANTE, Ulysses. A poesia de Guilherme de Almeida: de Tradição e Silêncio. *Agália. Revista de Estudos na Cultura*. S. l., n. 103, p. 77-101, 2011.

LAWSON, Rex. *Towards of the Aeolian Company*. The Pianola Jornal. *Jornal of the Pianola Institute*. S.l. n.º 11, p. 4-72, 1998.

LEVY, Kenneth. *A new look at Old Roman chant. Early Music History*. Volume 19. Cambridge University Press, p. 81-104, 2000.

MARSON, Melina Izar. Da feminista “macha” aos homens sensíveis: o feminismo no Brasil e as (des)construções das identidades sexuais. *Cadernos AEL*, s. l., vol. 2, n. 3/4, p. 69-110, 2012.

MONTEIRO, José Lemos. As cores e as vogais. *Revista de Letras, Fortaleza*, n. 8, jan-jun , p. 41-65, 1985.

NEIVA, Simone; GONZAGA, Ricardo Maurício Gonzaga. Van Gogh e a influência da gravura japonesa. *Estudos Japoneses*, São Paulo, n. 43, p. 91-113, 2020.

PARRON, Tamis. O poder da metáfora no jovem Guilherme de Almeida. re-produção. Casa Guilherme de Almeida, ano 1, n. 1, 2014. Disponível. <https://www.casaguilhermedealmeida.org.br/revista-reproducao/ver-noticia.php?id=51>

SALLES, Paulo de Tasso. Intertextualidade e narratividade na Sinfonia n. 1 (“O Imprevisto”) de Villa Lobos. *Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical*. Vol. 5, n. 1, p. 53-118, Jan.-jun. 2020.

_____. Uma narrativa musical do ‘estado da alma’ do compositor: a Sinfonia nº 2 de Villa-Lobos”. *Revista Debates - UNIRIO*, n. 24, p. 27-73, out. 2020.

SANTOS, André Felipe Barbosa da Silva. Guilherme de Almeida em Revistas: A Poesia publicada nos periódicos. V Colóquio da Pós-Graduação em Letras – Faculdade de Ciências e Letras Campus Assis, UNESP, s. p. Disponível <https://www.assis.unesp.br/#!/ensino/pos-graduacao/cursos/letras/producoes/> 09 out. 2023 12h02min.

SANTIAGO, Silviano. Atração do Mundo (Políticas de Globalização e de Identidade na Moderna Cultura Brasileira). *Contexto*, s. l. ano XIV, n. 13, p. 11-29, 2006.

SCHNAIDERMAN, Boris. Paródia e “Mundo do Riso”. *Literatura e Sociedade*. Ed. Especial. São Paulo, n. 26, p. 143-149, 2018.

SIMPSON, Pablo. Uma atitude puramente espiritualista, leitura de *Festim* (1922) de Guilherme de Almeida. *Texto Poético*, v. 15, n. 28, p. 305-321 jun./set. 2019.

STEINER, Ruth. *Some Questions about the Gregorian Offertories and Their Verses*. *Journal of the American Musicological Society*, s. l., Vol. 19, n. 2, p. 162- 181, 1966.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. Reflexões sobre a noção de “arte alusiva” e de intertextualidade no estudo da poesia latina. *Clássica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos*. Vol. 20, n. 2, p. 238-260, 2007.

VENEZIANI, César. A forma na poesia pré-modernista de Guilherme de Almeida. re-produção, Casa Guilherme de Almeida, ano 1, n. 1, 2014. Disponível <https://www.casaguilhermedealmeida.org.br/revista-reproducao/ver-noticia.php?id=48>.

VIEIRA, Yara Frateschi. Olhos e coração na lírica galego-portuguesa. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, [S.l.], v. 29, n. 42, p. 11-36, dez. 2009.

WISNIK, José Miguel. Chopin e os domínios do piano. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, n. 12/13. São Paulo, p. 14-46, 2013.

5. Dissertações e teses.

ARANTES, Daniel Essenine Takamatsu. Caminho Crítico: um roteiro de leitura dos artigos de Antonio Cândido em *Clima*, *Folha da Manhã* e *Diário de S. Paulo* (1941-1947). Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2022.

BRUM, Marcelo Alves. Entre música interior e música brasileira: o catálogo de obras de Luciano Gallet. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2017.

CERQUEIRA, Leonildo. Resíduos Medievais em Pequeno Romanceiro, de Guilherme de Almeida. Dissertação (mestrado) Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

CHADID, Giovanna Soalheiro Pinheiro. Escrituras Modernistas no Brasil: a Poética de Guilherme de Almeida. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

GARCIA, Aurora Ponzo. Reflexões Semióticas sobre um Poeta que Vai à Rua: Guilherme de Almeida. Tese (Doutorado) Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

GOLOVATY, Ricardo Vidal. Elogio da mediocridade: percursos de Amadeu Amaral. Tese (doutorado) Instituto de História da Universidade de Uberlândia, 2010.

QUEIROZ, Maria Helena de Queiroz. Guilherme de Almeida (1890-1969): Fortuna Crítica Comentada. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1998.

_____. A variedade literária na obra de Guilherme de Almeida. Tese (Doutorado). Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual de São Paulo (Assis), 2003.

RAMOS Jr, José de Paula. A fortuna crítica de Macunaíma: Primeira onda (1929-1936). Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SÁ, Marina Damasceno de. O empalhador de passarinho, de Mário de Andrade. Edição de texto fiel e anotado. Dissertação (mestrado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013, 2 vol.

SANTOS, André Felipe Barbosa da Silva. Guilherme de Almeida em Revistas: A Poesia Publicada nos Periódicos Modernistas. Dissertação (Mestrado), UNIFESP, Guarulhos, 2017.

SANTOS, Michelle Moreira Braz dos. A Reportagem-Poema em Guilherme de Almeida: um estudo da série “Cosmópolis”. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Bauru, 2012.

ULRICH, Aline. Guilherme de Almeida e a construção da identidade paulista. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

6. Jornais e revistas.

ALBUQUERQUE, Medeiros e. A Evolução da Dansa. A Cigarra, São Paulo, ano XIV, n. 281, jul. 1926, p. 44.

ANDRADE, Mário de Moraes. A Dança das Horas. A Cigarra. São Paulo, ano VI, n. 110, 15 abr. 1919, s. p.

ANDRADE, Mário de. A Divina Preguiça. A Gazeta, São Paulo, ano XIII, n. 3.790, 3 set. 1918, p. 1.

ANDRADE, Mário de. Sórora Dolorosa. Papel e Tinta. São Paulo, ano I, n. 5, out.-nov. 1920, s. p.

_____. Pianolatria. Klaxon: Mensário de Arte Moderna. São Paulo, ano 1, n. 1, s. p.

_____. Guilherme de Almeida – Meu – versos – 1925. Estética. Rio de Janeiro, Ano II, vol. 1, n. 3, jan-mar. 1925, p. 298-299.

_____. Meu – Guilherme de Almeida. A Revista. Belo Horizonte, ano 1, n. 1, jul. 1925, p. 48-9.

_____. Guilherme de Almeida. DN, São Paulo, ano III, n. 826, 9 mar. 1930, p. 6.

ANDRADE, Oswald de. Lanterna Mágica. O Pirralho. São Paulo, ano VI, n. 239, 22 jun. 1917, s. p.

_____. Era uma Vez... versos de Guilherme de Almeida. Jornal do Commercio. São Paulo, ano VI, n. 204, 30 maio 1922, p. 3.

_____. Tristão de Athayde e a crítica brasileira. O Jornal. Rio de Janeiro, Ano 8, n.º 2.441, 24 nov. 1926, p. 4.

APOLLO. Theatros e Salões. Correio Paulistano. São Paulo, n. 18.731, 7 set. 1915, p. 3.

ARINOS, Paulo. Guilherme de Almeida – “MEU”. O Correio do Povo, Porto Alegre, 27 maio 1925.

ATHAYDE, Tristão de. Literatura Suicida I – Lucidez. O Jornal. Rio de Janeiro. Ano 7, n. 2001, 23 jun. 1925, p. 4.

_____. Um Girondino do Modernismo – I. O Jornal. Rio de Janeiro, ano 7, n. 2013, 13 jul. 1925, p. 4.

_____. Um Girondino do Modernismo - II. O Jornal, ano 7, n. 2.019, Rio de Janeiro, 19 jul. 1925, p. 4.

_____. Queimada ou fogo de Artificio?. O Jornal. Rio de Janeiro, ano 7, n. 2.091, 11 out. 1925, p. 4.

_____. Brasileirismo. O Jornal. Rio de Janeiro, ano 8, n. 2205, 21 fev. 1926, p. 4.

BARROS, Antonio Carlos Couto de. Notas sobre o “Humour”. Klaxon: Mensário de Arte Moderna. São Paulo, 1922, n. 2, p. 10-12.

CAMPOS, J. Barbosa. O Caçador Cassado – a propósito de um “plágio” de Guilherme de Almeida. O Jornal. Rio de Janeiro, ano 9, n. 2.570, 24 abr. 1927, p. 5.

CANDIDO, Antonio. Notas de crítica literária – Anotações. In: ARANTES, Daniel Essenine Takamatsu. Caminho Crítico: um roteiro de leitura dos artigos de Antonio Cândido em *Clima*, *Folha da Manhã* e *Diário de S. Paulo* (1941-1947). Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2022.

CARLOS JUNIOR, Luis. Meu – Guilherme de Almeida – São Paulo, 1925. Ilustração Brasileira. s. l., ano 6, n 59, Jul. 1925, s. p.

CARVALHO, Felix. Guilherme de Almeida. Correio da Manhã-Suplemento. Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 11.420, 6 mar. 1932, p. 2.

CARVALHO, Ronald de. O claro riso dos Modernos. Revista do Brasil, ano VIII, vol. XXV, n. 99, mar. 1924, s. p.

CASTELOS, Martins. Os escritores em face do Broadcasting. Vamos Ler! Rio de Janeiro, Ano VII, n. 312, 23 jul. 1942, p. 14-15.

CÉSAR, Guilhermino. Arraiada mineira. Verde, ano I, n. 5, Cataguases, jan. 1928, p. 25.

CONDÉ, João. Missão em São Paulo ou o fracasso de uma expedição II.. Letras e Artes: Suplemento de “A Manhã”. 2ª Seção. Rio de Janeiro. n. 15, 15 set. 1946, p. 8.

DANTAS, Julio. Meu. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, ano XXV, n. 9.426, 18 out. 1925, p. 4.

DANTAS, Pedro. Trigésimo aniversário da Semana de Arte Moderna. Diário Carioca. Rio de Janeiro, ano XXV, n. 7.329, 3ª Seção, 25 maio 1952, p. 3 e 6.

DONATO, Hernani. “Minha maior satisfação? Fui soldado raso em 32”. Correio Paulistano: Pensamento e Arte. São Paulo, n. 3, 8 jun. 1952, p. 8-9.

FRANPASOU. Reminiscências da comarca de Jacuí. O Diluculo. Minas Gerais, ano 1, n. 12, 30 nov. 1896, p. 3-4

FREYRE, Gilberto Freyre. Acção Regionalista no Nordeste. Diário de Pernambuco, ano 101, n.º 32, 7 fev. 1926, p. 3.

FREITAS, Affonso A. de. Tradições e Reminiscências paulistanas. Panóplia. São Paulo, ano 1, n. 2, p. 68.

GRIECO, Agrippino. Epigramas irônicos e sentimentais, de Ronald de Carvalho. Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, ano I, n. 81, p. 2.

_____. Meu. Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, ano I, n. 154, 30 jun. 1925, p. 2.

HÉLIOS. Cartas a Crispim III – Guilherme de Almeida. Correio Paulistano. São Paulo, n. 20.577, 14 out. 1920, p. 3.

_____. Era uma vez.... Correio Paulistano. São Paulo, n. 20.827, 26 jun. 1921, p. 3.

LATINO. Il Pasquino: coloniale. São Paulo, ano XVII, n. 927, 8 ago. de 1925, s. p.

LINS, Álvaro. Notas de um diário de crítica. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, ano XVI, n. 14.339, 2 ago. 1941, p. 2.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. O Príncipe Guilherme. Rio de Janeiro, Manchete, Ano 17, n. 901, 28 jul. 1969, p. 148-149.

MARIANNO, Olegário. Saudação. O Estado de S. Paulo. São Paulo, ano LVI, n. 18.579, 22 jun. 1930, p. 6.

MEIRELLES, Alcides Ribeiro. Empresa Folha da Manhã. Folha da Manhã. São Paulo, Ano XX, n. 6.431, p.1.

MEYER, Augusto. Individualismo e brasilidade. O Correio do Povo. Porto Alegre, 17 set. 1925.

MILLIET, Serge. Meu. Revue de l'Amérique Latine. Paris, ano 4, Tomo X, n. 45, set. de 1925, p. 26.

MILLIET, Sérgio. Borrões de Verde e Amarelo. Terra Roxa e Outras Terras. São Paulo, ano I, n. 2, 1926, p. 3.

_____. Raça. Terra Roxa e Outras Terras. São Paulo, ano I, n. 3, 1926. p. 6.

MORAIS NETO, Prudente de. Guilherme de Almeida – A Fruta que eu perdi – Anuario do Brasil – 1924. Estética: Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, set. 1924, p. 94.

MOTTA FILHO, Cândido. MEU – Guilherme de Almeida – S. Paulo, 1925. Correio Paulistano. São Paulo, ano 71, n. 22.194, 11 maio 1925, Cad. Un. p. 4.

_____. Hélios. Pau nelles!. Correio Paulistano. São Paulo, n. 22.343, 7 out. 1925, p. 5.

MOURA, Emilio. Poesia nacionalista. Diário de Minas. Belo Horizonte, ano XVI, n. 4.774, 11 maio 1925, p. 1.

_____. Renascença do Nacionalismo. A Revista. Belo Horizonte, ano 1, n. 1, Jul. 1925, p. 36-39.

_____. Poesia Moderna. A Revista. Belo Horizonte, ano 1, n. 2, ago. 1925, p. 17.

MURICY, Andrade. O dissidio com o público. Festa. Rio de Janeiro, ano I, n. 4, 1 jan. 1928, s. p.

MURICY, Andrade. Festa verde. Festa. Rio de Janeiro, ano I, n. 8, 15 maio 1928, p. 20-21.

NOITE, José da. Guilherme de Almeida. O Pirralho. São Paulo, ano VI, n. 239, 22 jun. 1917, s. p.

NORTON, Barbara. Guilherme de Almeida, o esteta. Carioca. Rio de Janeiro, ano X, n. 485, 20 jan. 1945, p. 24.

OITICICA, José. Poética modernista. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, ano XXV, n. 9.401, 19 set. 1925, p. 4.

_____. Verso-prosa. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, ano XXV, n. 9.509, 23 jan. 1926, p. 4.

_____. Cousas incompreensíveis. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, n. 9.515, ano XXV, 30 jan. 1926, p. 4.

_____. Pau Brasil. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, ano XXV, n. 9.407, 26 set. 1926, p. 4.

PAULO FILHO. Um Músico Popular. Para Todos... Rio de Janeiro, ano II, n. 67, 27 mar. 1929, s. p.

PEREGRINO JUNIOR. Uma hora com o Sr. Guilherme de Almeida. O Jornal. Rio de Janeiro, ano IX, n.º 2.475, 2 jan. 1927, p. 3.

PICCHIA, Menotti del. Operários da Beleza – V: Guilherme de Almeida. Correio Paulistano. São Paulo, n. 19.973, 9 fev. 1919, p. 1.

_____. Verde e amarelo. Correio Paulistano. São Paulo, n. 22.329, 23 set. 1925, p. 3.

RIBEIRO, Fléxa. Considerações em torno do carnaval – os motivos estéticos do maxixe. Correio Paulistano. São Paulo, n. 20.351, 28 fev. 1920, p. 1.

RICARDO, Cassiano. A independência do espírito nacional. Correio Paulistano. São Paulo, n.º 22.099, 3 fev. 1925, p. 3.

_____. O mal da inteligência. Correio Paulistano, São Paulo, n. 22.181, 28 abr. 1925, p. 3.

_____. Um pouco de poesia. Correio Paulistano. São Paulo, ano 71, n. 22.188, 5 maio 1925, p. 3.

_____. Deformadores da natureza. Correio Paulistano, São Paulo, n. 22.202, 18 maio 1925, p. 3.

_____. Escriitores coloristas. Correio Paulistano. São Paulo, n. 22.612, 6 jul. 1926, p. 3.

_____. Manhã de Caça. Correio Paulistano. São Paulo, n.º 22.887, 9 abr. 1927, p. 3.

_____. Variações Literárias. Correio Paulistano. São Paulo. 11 maio 1927, n. 22.918, p. 3.

_____. Variações literárias. Correio Paulistano. São Paulo, n. 22.921, 14 maio 1927, p. 3.

_____. Guilherme de Almeida e suas Antecipações. Suplemento Literário - O Estado de S. Paulo, São Paulo, ano 13, n. 634, p. 3.

SILVEIRA, Tasso da. Natalika. Letras e Artes – Suplemento de A Manhã. Rio de Janeiro, ano 7, n. 257, 20 set. 1952, p. 3.

SIQUEIRA, Nobrega. Raphael de Hollanda. Correio de São Paulo. São Paulo, ano II, n. 349, 29 jul. 1933, p. 3.

S.L. Guilherme de Almeida: a casa do poeta. A Cigarra, São Paulo, ano 47, n. 11, nov. 1961, p. 56-57.

SOBRÉ, Álvaro. As modernas Salomé's.... Fon-Fon. Rio de Janeiro, ano XIV, n. 5, 31 jan. 1920, s. p.

WERNECK, Americo. Crítica ao Relatório do Sr. Ministro da Viação. Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, ano 77, n. 272, 1 out. 1897, p. 1.

7. Artigos e textos não assinados.

ACADEMIA Brasileira de Letras compelida a manifestar-se sobre a Revolução. *Correio de São Paulo*. São Paulo, Ano I, n. 73, p.1.

A Comédia Parisiense - Dandys-Dandysmo. *A Revista da Semana*. Rio de Janeiro, ano XIII, n. 679, 17 maio 1913, s. p.

A Dança das Horas, poema de Guilherme de Almeida. *A Vida Moderna*, ano XV, n. 353, São Paulo, 26 fev. 1919. s. p.

AGRESSÃO e fermento. *Correio Paulistano*. São Paulo, n. 16.518, p. 6.

A moda masculina. *Fon-Fon*. Rio de Janeiro. Ano XVII, n. 30, 28 jul. 1923, s. p.

AS armas da cidade. *A Cigarra*, São Paulo, ano III, n. 63, 28 mar. 1917, s. p.

A Semana e a Geração de 1922. *Suplemento Literário – O Estado de São Paulo*. São Paulo, ano VI, n. 269, 17 fev. 1962, p. 1.

BANDEIRA, Drummond e Vinícius votaram em Guilherme de Almeida. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, Ano LIX, n. 20.366, 1º Cad. 18 ago. 1959, p. 3.

CÁ está, na E.D.I.!. *Correio Paulistano*. São Paulo, 27 maio 1921. n. 20.797. p.9

CASAS de Madeira – Sistema Brasil. *A Cigarra*. São Paulo, ano X, n. 196, 15 nov. 1922, s. p.

COLABORAÇÃO das leitoras - Perfil de Mll. A. Salles. *A Cigarra*. São Paulo, ano VII, n. 136, 2 de maio de 1920, s. p.

COLABORAÇÃO das leitoras – Advinhem!. *A Cigarra*. São Paulo, ano VIII, n. 171, 1 nov. 1921, s. p.

COLABORAÇÃO das leitoras - Confidências. *A Cigarra*. São Paulo, ano X, n. 188, 15 jul. 1922, s. p.

COLABORAÇÃO das leitoras – Minhas Confidências. *A Cigarra*. São Paulo, n. 189, ano X, 1 ago. 1922, s. p.

COLABORAÇÃO das leitoras – Questionário. *A Cigarra*. São Paulo n. 276, ano XIV, 1 maio 1926, s. p.

COMO se processou a violência contra o “Jornal de S. Paulo”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, Ano XV, n. 6.923, 20 maio 1945, p. 3.

CONSAGRADORA votação elegeu novo “Príncipe dos Poetas brasileiros”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, ano LIX, n.º 20.391, 1º Cad. p. 14.

DIVERSAS. *Diário de Pernambuco*. Recife, ano 100, n. 262, 13 nov. 1925, p. 5

ERA uma vez.... *A Cigarra*. São Paulo, ano VIII, n. 163, 1 jul. 1921, s. p.

ESTABELECIMENTOS de Instrução. *Almanak Laemmert*. Edição para 1935. Rio de Janeiro: Empresa Almanak Laemmert, p. 1419.

- FORAM deportados os presos políticos que estavam no Rio. A Gazeta. São Paulo, Ano XVII, n. 8.040, p. 1.
- FUTURISMO, penumbrismo & C. D. Quixote. Rio de Janeiro, ano 6, n. 294, 27 dez. 1922, s. p.
- GUILHERME de Almeida. A Cigarra, São Paulo, ano V, n. 102, 29 nov. 1918, s. p.
- GUILHERME de Almeida e o Nós. Letras e Artes: Suplemento de “A Manhã”. Rio de Janeiro, ano 2, n. 52, p. 3
- GUILHERME de Almeida na Academia de Letras. Correio Paulistano, São Paulo, n. 23.896, 22 jun. 1930, p. 2
- GYMNASIO Nacional “Guilherme de Almeida”. A Gazeta. São Paulo, ano XV, n. 7.4695, jan. 1931, p. 2.
- LIVROS para breve. Jornal de Notícias, São Paulo, Ano III, n. 857, 6 fev. 1949, p. 9
- MANIFESTO do General Klinger. Jornal das Trincheiras. São Paulo, 14 ago. 1932, p. 1.
- MEDO às crianças. A Vida Moderna. São Paulo, ano XVII, n. 408, 9 jun. 1921, s. p.
- MENSAGEM dos jornalistas das “Folhas” ao povo de São Paulo. Diário de Notícias. Rio de Janeiro, ano XVII, n. 3.722, 14 mar. 1945, p. 11.
- NA Academia Brasileira de Letras. O Jornal. Rio de Janeiro, ano XII, n. 3.557, 19 jun. 1930, p. 3.
- NOTICIÁRIO. Diário da Noite. Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 4.164, 6 ago. 1946, p. 17.
- NO grêmio dos imortais”. Diário Nacional. São Paulo, ano III, n. 913, 21 jun. 1930, p. 5.
- NOTAS. Correio Paulistano, São Paulo, n. 17.099, 10 mar. 1911, p. 1.
- PARA os meninos lerem. O Beija-Flor. Rio de Janeiro, ano 1, n. 7, abr.1915, p. 103.
- PHONOLA e Piano. O Estado de S. Paulo, São Paulo, ano 33, n. 10.282, 31 jan. 1907, p. 5.
- PIANISTA pneumático phonola. Jornal do commercio. Rio de Janeiro, ano 85, n. 203, 23 jul. 1905, p. 14.
- PLEYELA-pianola. O Estado de S. Paulo, São Paulo, ano 36, n. 11.608, 24 set. 1910, p. 9.
- PODEMOS criar uma música brasileira?. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, n.º 9.368, 12 Ago. 1925, p. 1.
- REGISTRO de Arte “Dança das Horas”. Correio Paulistano, São Paulo, n. 20.158, 17 ago. 1919, p. 4.
- SÃO Paulo. Cineart. Rio de Janeiro, ano 1, n. 5, 31 mar. 1926, p. 26.
- THEATRO Guarany. A Tribuna. São Paulo, ano XXXI, n. 227, 11 nov. 1924, p. 8.
- THEATRO Casino Antartica. Correio Paulistano, São Paulo, n. 22.229, 15 jun. 1925, p. 6.
- VARIAS. Correio Paulistano, São Paulo, n. 21.817, 2 abr. 1924, p. 3.

8. Sites

CASTRO, Ruy. “A Semana de 22 arrombou uma porta aberta”. *Correio Braziliense*. Disponível <https://www.correio braziliense.com.br/diversao-e-arte/2021/12/4974254-ruy-castro-a-semana-de-22-arrombou-uma-porta-aberta.html>. Acesso 16 ago. 2023 23h15min.

D. DINIS. Levandou-s’a velida. Progetto Littera. Disponível in: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=593&pv=sim> acesso 10 mar 2023, 21h18min.

INSTITUTO de Piano Brasileiro. Villa-Lobos - Desejo (Seresta No.10) (Elsie Houston, soprano; Lucília Guimarães Villa-Lobos, piano). Youtube, 5 jul. 2022, 00min45s. Disponível <https://www.youtube.com/watch?v=SLtaW31aKIk>. Consulta 14 fev. 2024 00h13min.

KLEINE, Hans J. Um pouco da história do bambu no Brasil. Disponível In. <https://bamusc.org.br/um-pouco-da-historia-do-bambu-no-brasil/>.

LÍDIA, Ana. Guilherme de Almeida e a Heráldica. Youtube 23 out. 2020, 27min57s. Disponível in. <https://www.youtube.com/watch?v=-U8v1VRF0Y4>. Acesso 25 fev. 2024 23h44.

MATTAR, Denise. Cândido Portinari: Balé Iara. Youtube, 2 fev 2021, 33min16s. Disponível <https://www.youtube.com/watch?v=6VxTSePL55M>. Acesso 06 out. 2023, 14h20min.

SALLET, Daniela. Desenhos inéditos de Tarsila do Amaral registram litoral brasileiro, do Nordeste ao Rio Grande do Sul. Disponível In. <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2022/02/desenhos-ineditos-de-tarsila-do-amaral-registram-litoral-brasileiro-do-nordeste-ao-rio-grande-do-sul-ckzignbfq002s0188pwmeaeam.html>. Acesso em 13 jul. 2022, 18h06min.

WILLT, Strat. Hino da Televisão Brasileira. Youtube, 22 jan. 2021, 1min20s. Disponível <https://www.youtube.com/watch?v=6pXDflu9qHU>. Acesso 11 fev. 2023, 23h 34min.

9. Obras de referência

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1999.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário de folclore brasileiro*. 9ª Ed. São Paulo: Global, 2000.

GRANDMAISON, Charles. *Dictionnaire héraldique, contenant l'explication et la description des termes et figures usités dans le blason*. Paris: Migne, 1852.

SAINT ALLAIS, Nicolas Viton de. *Dictionnaire encyclopédique de la noblesse de france*. 2 Vol. Paris: Valade – Imprimeur du roi, 1816.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical*. 2ª Ed. Lisboa: J. G Pacini, 1899.

The Catholic Encyclopedia. Vol. 1. New York: The Encyclopedia Press Inc., [1907],

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2ª Ed. Vol. 24. Oxford: Grove, 2001.

10. Filme.

The Delicious Little Devil. Dir. Robert Z. Leonard. New York: Universal Productions, 1919.