

GUILHERME DE ALMEIDA: UM CALEIDOSCÓPIO ESTÉTICO¹

GUILHERME DE ALMEIDA: AN AESTHETIC KALEIDOSCOPE

Leonildo Cerqueira²
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0949-1833>

Enviado em: 08/02/2025

Aceito em: 30/03/2025

Publicado em: 18/06/2025

Resumo: Este artigo é um recorte das discussões desenvolvidas em nossa Dissertação de Mestrado e tem por objetivo analisar algumas produções do poeta modernista Guilherme de Almeida (1890 – 1969), a fim de constatarmos a variedade de procedimentos temáticos e formais em sua lírica enquanto recurso estético condizente com o ideal de liberdade criativa defendido pelo Modernismo de 1922. Para tanto, teceremos algumas reflexões em torno do referido movimento e, então, passaremos para a análise de poemas de Almeida, produzidos ao longo de sua carreira, investigando neles a presença de resíduos de outras estéticas. Tudo isto tendo como embasamento teórico a Residualidade, e como procedimento metodológico, o comparativismo.

Palavras-chave: Modernismo. Poesia. Variedade Estética. Resíduo. Guilherme de Almeida.

Abstract: This article is an excerpt from the discussions developed in our Master's Dissertation and aims to analyze selected works by the modernist poet Guilherme de Almeida (1890–1969), in order to identify the variety of thematic and formal strategies in his lyric poetry as an aesthetic resource aligned with the ideal of creative freedom advocated by the 1922 Modernist movement. To this end, we will first reflect on the aforementioned movement and then proceed to analyze Almeida's poems produced throughout his career, investigating within

¹ Este artigo é parte das discussões travadas na nossa Dissertação de Mestrado *Resíduos Medievais em Pequeno Romanceiro, de Guilherme de Almeida*, defendida em 2016, sob orientação da Dr^a Elizabeth Dias Martins, no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.

² Professor do Departamento de Linguagens e Ciências Humanas da Universidade Federal Rural do Semi-Árido – UFERSA/RN. Doutor e Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará. Membro pesquisador do Grupo de Estudos de Residualidade Literária e Cultural – GERLIC/UFC. Líder do Círculo de Estudos de Residualidade – CERES/UFERSA. Email: leonildo.miranda@ufersa.edu.br

them the presence of remnants of other aesthetic traditions. This analysis is grounded in the theoretical framework of Residuality and employs a comparative methodological approach.

Keywords: Modernism. Poetry. Aesthetic Variety. Residue. Guilherme de Almeida.

Considerações iniciais

O início do século XX caracterizou-se por profundas mudanças econômicas e culturais em todo o mundo Ocidental, inclusive por conta da Primeira Guerra. Envoltas, portanto, nesse clima, surgem as vanguardas artísticas europeias refletindo o espírito de explosão e de caos instalado pelo estado de alerta e as mudanças socioeconômicas em marcha.

Apesar de suas diferenças estéticas, as vanguardas nascem com o propósito comum de revisão da Arte em todos os seus campos de abrangência. Desejavam um novo conceito de obra, clamavam por uma reforma da linguagem, bem como ansiavam por novos ângulos de visão do objeto artístico. Conforme Peter Gay: “[O Modernismo] criou uma nova forma de avaliar as obras culturais e seus autores” (Gay, 2009, p. 19).

Nesta esteira encontra-se o posicionamento de Mário de Andrade em seu artigo “O movimento modernista” (1942), qual seja, o Modernismo como a ruptura do academicismo da arte feita até então no Brasil. Era necessário reinventar a arte trazida de fora, aclimatando-a à realidade brasileira.

Assim, ao lado de Mário e de Oswald de Andrade, encontra-se Guilherme de Almeida (1890 – 1969). Ao tempo das agitações do ano de 1922, ele já era um poeta experiente, com livros publicados e muitos admiradores. Apesar do lirismo parnasiano e simbolista presentes no início, é notável o grande cultor de formas, temas e estéticas variadas em que ele se tornou ao longo de sua produção.

Isso nos faz pensar numa espécie de plano de escrita devidamente traçado, no intuito de legar o que convencionamos chamar de caleidoscópio estético, haja vista a profusão de formas, temas, ritmos e cores no todo da poesia almeidina. Do lirismo medieval à síntese concretista dos anos 1950, conseguimos delinear caminhos estéticos não-lineares percorridos pelo poeta.

<https://periodicos.unifap.br/estacaocientifica>

Revista do Departamento de Letras e Artes (Depla) da Universidade Federal do Amapá (Unifap)
Macapá, v. 11, n. 1, 2025.

De posse, portanto, do arcabouço teórico da Residualidade e lançando mão do método comparativista, incursionaremos por alguns títulos da Obra do poeta aqui em estudo, a fim de analisarmos a versatilidade de uma escrita flagrantemente residual porque composta de variegadas camadas denunciantes de um constante exercício de atualização de resíduos estéticos.

Apreciando o caleidoscópio

Conforme mencionamos, Guilherme de Almeida pratica uma escrita de exercício estético e, assim, ora visita o passado ora volta ao presente, mas sempre imprimindo suas próprias notas; trata-se de uma atualização. A mesma inclinação crepuscular e simbolista de *Simplicidade* (1912 – 1914)³ estará presente em *Você* (1931). Em *Suave colheita* (1912 – 1919) comparece o veio parnasiano ao lado do espírito romântico. Enquanto isso, sobre *Era uma vez...* (1921), Barros *et al* (2010) chamam a atenção para aspectos mais modernos como, por exemplo, o tom coloquial e elementos da cultura daquele momento. É o caso do poema “Telefone”, cuja disposição dos versos lembra uma conversa hesitante e solta; o eu lírico telefona para alguém, mas somente nos é dado a conhecer o que ele diz, nunca a fala de seu interlocutor, a qual supomos a partir das do eu lírico.

O diálogo pelo telefone é ligeiro e coloquial, não havendo nenhum tipo de solenidade da parte do eu lírico. A maneira livre como o verso se organiza na página é outro fator preponderante a considerarmos, uma vez que a disposição das palavras gera a ideia de alternância de turnos de fala, ou seja, o contexto da cena evocada é o da ambientação oral e cotidiana. Esse tipo de liberdade foi levado a cabo na década de 1950 com o movimento concretista, abrindo todos os espaços da folha em branco para o livre trânsito da palavra. A ausência da rima e a extensão do verso corroboram para

³ Consideraremos o período de composição das obras, conforme traz a edição de *Tôda a poesia* (1955), de Guilherme de Almeida. Acreditamos poder vislumbrar melhor assim a variação estética, evidenciando o caráter múltiplo de sua poesia ao longo do tempo, numa sequência cronológica de produção.

a constatação de uma poesia essencialmente moderna, portanto, Guilherme de Almeida demonstra nesse livro sua sintonia com as mudanças artísticas em marcha.

Segundo Barros *et al* (2010), essa atmosfera coloquial com notas modernas é também perceptível em *Acaso* (1924 – 1928). Há ainda *Poesia vária* (1944 – 1947), livro no qual podemos vislumbrar o entrelaçamento de máscaras estéticas, como: a síntese dos *haikais*, um classicismo camoniano e a tradição trovadoresca. Uma década depois, Guilherme de Almeida retomará o medievalismo em *Pequeno Romanceiro* (1957), através da composição de poemas narrativos, os romances da tradição oral. Nos últimos anos da carreira do poeta, ele ainda nos dará outra obra, *Margem*, que não chegou a ver publicada. Guardada por anos em seu acervo, na Casa Guilherme de Almeida, em São Paulo, *Margem* só veio a público em 2010, reafirmando o caleidoscópio que foi sua obra, sobre a qual Marcelo Tápia comenta: “este seu derradeiro conjunto de poemas dialoga nitidamente com a poesia mais concisa, construtivista, da vanguarda brasileira.” (Tápia, 2010, p. 8).

Em todo o livro, os poemas prezam pela associação entre letra e som, provocando com poucos recursos gráficos diferentes efeitos, buscando a máxima condensação inversamente proporcional à profundidade de sentido. O recurso da economia de palavras aliado à extensão dos versos dá velocidade à leitura dos poemas, contribuindo nesse ponto também para a concisão de que falou Tápia (2010). Vejamos “Os românticos”:

Míticos
místicos,
límpidos
ímpetos,
lívidos
ídolos,
dignos
signos,
líricos
tílicos.
(ALMEIDA, 2010, p. 38)

O poema abre mão de verbos e apostila na construção de imagens baseadas, a maioria delas, em qualificativos. Por meio disso, o modernista elabora a ideia de poeta romântico, curiosamente construída em um percurso decrescente, começando com um adjetivo de carga positiva – “Míticos” – encimando o texto, findando com outro de significado negativo – “típicos” –, o que evidencia duas margens, respectivamente: glória e queda, expressamente dadas na disposição gráfica.

Por sua vez, na obra *Suave colheita* (1912 – 1919)⁴, é possível identificarmos a presença de aspectos da mentalidade romântica expressos por uma ânsia de plenitude característica do período. Como sabemos, o Romantismo foi um movimento de proporções grandiosas, tendo alcançado as esferas mais elevadas da Filosofia ocidental do século XVIII, como afirmam Gomes e Vechi (1992). A sociedade daquela época encontrava-se em modificação, sobretudo no concernente à ciência; o mundo tornava-se maior e mais complexo, de acordo com a linha de pensamento de Lukács (2000), para quem os homens mergulhavam cada vez mais na própria individualidade. Época marcada pelo egocentrismo, o *eu* avulta-se, trazendo consigo os questionamentos e as necessidades subjetivas mais recônditas.

O indivíduo romântico surgido é, de modo geral, um ser inconformado com o mundo e suas convenções. Com um espírito colossal, não cabe neste mundo porque tudo é menor que seu *ego*, afinal o mundo como realidade é criação sua, de acordo com o pensamento de Fichte, explicitado por Heine (1991). Nas palavras de Gerd Bornheim: “A obsessão do romântico é sempre o absoluto, a totalidade” (Bornheim, 2008, p. 95).

No entanto, alcançar esse estado de plenitude é impossível e, por isso, o poeta apaixona-se pela procura da procura, ou seja, resta-lhe conformar-se com a eterna e, desde logo, fracassada caminhada, pois a felicidade jamais o satisfará: eis a “infinitude do desejo insatisfeito” (Nunes, 2008, p. 68). E é este desejo de absoluto, almejado por

⁴ Das obras selecionadas para demonstrar a variedade do poeta, consideraremos a cronologia de produção.

meio da relação amorosa, que estará presente em poemas de Guilherme de Almeida. Esta tônica romântica pode ser notada ilustrativamente em “Os últimos românticos”.

Desde o início do poema, entrevemos a diafaneidade da figura feminina, alvo de desejo, representando a impossibilidade de alcançar algo por inteiro. O “tule”, tecido fino, encobre a mulher que se dirige para ele. Juntos compõem um “par perfeito”, expressão a denotar a plenitude dos seres ali em comunhão. A integração acontece de forma a sincronizar os passos da amada com os batimentos do coração do amante na segunda estrofe: “[...] Teu passo,/ cantando no jardim, marca o compasso/ do coração que bate no meu peito” (Almeida, tomo I, 1955, p. 152).

Na sequência, dá-se o encontro dos amantes, e numa simbologia erótica, surgem as alfombras cheias da volúpia de ambos, sobre a qual as sombras se confundem e integram-se na unidade. No entanto, esta comunhão plena é impossível, o que está dado desde o início da estrofe, com o verso inicial cortante e seco: “Depois partes e eu fico [...]” (Almeida, tomo I, 1955, p. 152). Há neste ponto um comportamento angustiado de quem comprehende que a plenitude e a harmonia são prêmios alcançados apenas momentaneamente. Resta ao eu o lamento e o desejo da última estrofe, em que a fusão das sombras, sugerindo a fusão da vida dos amantes, seria a solução para a felicidade plena e eterna, ideia perfeitamente convergente com a filosofia romântica: “o amor romântico pretende aproximar-se da unidade absoluta dos amantes, da sua identificação no infinito” (Abbagnano, 1984, p.166). Assim, o eu lírico deseja: “Ah! pudessem fundir-se nossas vidas/ como se fundem nossas duas sombras” (Almeida, tomo I, 1955, p. 152).

Nesses versos finais, entrevemos uma referência ao mito dos andróginos, pois assim como os seres platônicos, os amantes do poema têm a necessidade insaciável de estarem juntos. Na verdade, há mesmo o desejo premente de completa integração dos amantes como somente os andróginos puderam alcançar um dia: a fusão das almas e dos corpos. Isso constitui um resíduo mental interessante cujas bases estão à distância dos tempos clássicos, mas que pode ser identificada em sua essência em pleno século

XIX sob a forma da necessidade de plenitude a se alcançar no amor e foi resgatado pelo poeta modernista nos moldes vistos no poema analisado, como também em “Mary”, texto no qual a amada é fundamental para o equilíbrio e a manutenção da plenitude temporariamente alcançada. Neste poema, enquanto Mary está presente, o lar é sinônimo de harmonia (lâmpada acesa, porta fechada para o mundo externo). Adiante, a ausência da amada reflete no desequilíbrio instaurado (lâmpada apagada, porta aberta).

Já em *Canções Gregas* (1921- 1922), o poeta revisita os campos clássicos da Grécia pelo viés de um lirismo árcade, tipicamente pastoril, louvando a natureza amena, os seres mitológicos, os animais e os jogos olímpicos. No poema “O domador”, o eu lírico assemelha-se ao mitológico Orfeu, cujo canto era capaz de sensibilizar feras e deuses: “Tôdas as vozes amáveis da natureza/ moram no bojo da minha frauta.” (Almeida, 1955, tomo IV, p. 13).

A harmonia árcade surge pela contemplação amena da Natureza pelo homem. O indivíduo está integrado ao meio físico, pois os elementos lhe são familiares. Essa afinidade é tamanha que na flauta do poeta habitam os sons da natureza. A essência órfica do eu lírico é confirmada quando, pelo sopro do instrumento, consegue animar o rio, as estrelas e as abelhas. Seu canto submete até a sombra da árvore sob a qual descansa, fazendo-a prostrar-se aos seus pés. A alegoria do tigre domesticado expressa ainda mais o poder transformador da lira, ou melhor, da *frauta* deste poeta. Se ele pode amansar as feras com o poder de seu canto, significa que tudo está subjugado à sua poesia: “E até/ esta pequena sombra,/ toda negra e malhada de sol, rola e tomba/ como um tigre doméstico a meus pés” (Almeida, 1955, tomo IV, p. 14).

Nesse poema, chamou-nos a atenção, quanto ao aspecto formal, o modo como o poeta lançou mão do recurso da *fiinda*. Esse expediente técnico usado no Trovadorismo caracterizava-se por, ao final da cantiga, sintetizar em um ou dois versos o conteúdo cantado. No entanto, temos em “O domador”, a inversão desta *fiinda*, pois a síntese é dada imediatamente no início do poema, servindo como mote a ser glosado.

De modo geral, o livro traz referências diretas ao universo grego: faunos, ninfas, animais livres pelos campos, nomes gregos (Myroméris) e mitos como o de Orfeu no poema analisado, e o de Narciso em “Era um Narciso louro...”. Tais elementos conferem à poética de *Canções Gregas* nota marcadamente clássica, lembrando-nos do que fizeram os poetas árcades do século XVIII ao resgatar e inserir os valores greco-latinos na poesia brasileira. O pastor domador de Guilherme de Almeida semelha aos pastores árcades por sua integração harmônica com o cenário natural descrito no poema e pelo conceito de amor que identificamos em diferentes passagens da obra, a exemplo daquela que se vê no poema “Arte de Amar”, o qual projeta na Natureza o modelo amoroso a ser seguido pelo eu poético, visão comum na estética árcade, tendo em vista que os campos, os rios, os elementos naturais e os animais são entendidos como obras perfeitas, harmônicas e equilibradas. Não sem motivo, Bocage incita Marília a contemplar os elementos campestres em amorosa festa, no seu soneto “Olha, Marília, as flautas dos pastores”.

Sob o título de *Poesia Vária* (1944 – 1947) estão reunidos diferentes livros, entre eles, *Cancioneirinho*, no qual a lírica bem ao estilo trovadoresco ganha nova inflexão, ao ser recriada pelas mãos desse artífice do século XX.

O Trovadorismo ibérico do século XIII caracterizou-se como um período de florescimento da literatura ocidental, em que foram desenvolvidas técnicas as quais os poetas não hesitaram em passar adiante, como os paralelismos, os encadeamentos, os *leixa-pren*, entre outros.

Essa tradição literária medieval alcançou tamanho desenvolvimento técnico e temático que sobreviveu através das gerações. Por isso, é possível em um período como o Modernismo brasileiro do século XX, ainda encontrarmos vestígios dessa prática longínqua, como depreendemos do artigo “O modernismo luso-brasileiro a um passo da Idade Média”, de Elizabeth Dias Martins, ao longo do qual a autora comprova por diversos textos e escritores do período a permanência de resíduos mediévinos na escrita modernista. Tais resíduos manifestam-se ora pelos títulos ora por elementos formais e

temáticos, como a presença do “eu-poético feminino em poemas masculinos, do paralelismo, da *fiinda*, da confissão da coita d’amor tendo por interlocutores os elementos da natureza” (Martins, 2004, p. 04).

Da mesma forma, reconhecemos a presença de elementos temáticos e formais que remontam à tradição medieval do Trovadorismo em *Cancioneirinho* (1955), de Guilherme de Almeida. As referências às formas medievais já começam pelo título, que está relacionado a coletâneas cuja função consiste em reunir a produção poética de determinada época como forma de não perder, através do registro escrito, o que, por vezes, estava somente na oralidade.

Guilherme de Almeida, no entanto, não reúne nesse livro composições do povo ou esparsas, de outros artistas, mas suas próprias. A referência ao gênero talvez esteja no fato de cada poema do livro ter como epígrafe uma canção trovadoresca. Assim, a impressão é de se folhear um cancionero de fato, pois a cada página, encontramos o mesmo universo temático, a mesma atmosfera lírica da encontrada nas páginas dos diversos cancioneiros que a medievalidade legou ao mundo.

Para comprovarmos isso, leiamos o poema “Eu, esquecido”:

Eu, esquecido!
Como vivo só chorando
Por um passado
Que vou recordando!
Muito esta vida
Me custa a mim ser vivida!

Eu, esquecido!
Como vivo só morrendo
Por um passado
Que vou revivendo!
Muito esta vida
Me custa a mim ser vivida!

(ALMEIDA, 1955, tomo VI, p. 203 - 204)

Nesse poema, há dois evidentes recursos técnicos caros ao Trovadorismo galaico-português: o paralelismo e o refrão. O primeiro dá-se pela manutenção da ideia

<https://periodicos.unifap.br/estacaocientifica>

Revista do Departamento de Letras e Artes (Depla) da Universidade Federal do Amapá (Unifap)
Macapá, v. 11, n. 1, 2025.

central dos versos, em que o sentimento poético se mantém “inalterado ao longo das estrofes e, para exprimi-lo, [o poeta recorre] às mesmas expressões, apenas utilizando sinônimos nas rimas” (Moisés, 2008, p. 31). No caso desse poema, a ideia gira em torno da lamentação do eu lírico acerca das lembranças de que não consegue desvincilar-se e que, por sua vez, o consomem. O paralelismo, nesse poema, ocorre entre os seguintes grupos de versos: “1- Eu, esquecido!/ Como vivo só chorando/ Por um passado/ Que vou recordando!” e “2- Eu, esquecido!/ Como vivo só morrendo/ Por um passado/ Que vou revivendo!”. Quanto ao refrão, podemos reconhecê-lo nos versos: “Muito esta vida/ Me custa a mim ser vivida”, pois se mantêm sem alteração, sendo retomados duas vezes; uma ao final de cada estrofe.

Sobre o tema, ainda do mesmo poema, podemos dizer que se trata de um eu lírico que possui lembranças de um passado, as quais o consomem, pois à medida que ele se rememora, derrama-se em prantos, afinal, ao revivê-lo, sente-se morrendo aos poucos. Portanto, ter perdido esse passado, que sugere tratar-se de alguém amado, é doloroso. A ausência do ser amado chega a impedir que o eu lírico viva plenamente, produzindo um refrão cujo teor demonstra profundo cansaço de existir.

O tema e a essência desse poema são os mesmos que encontramos em “Ai eu coitada, como vivo em gram cuidado”, cantiga trovadoresca de autoria atribuída a D. Sancho I, cujos versos iniciais acompanham o poema de Guilherme de Almeida como epígrafe. A técnica composicional de ambos os poemas é a mesma. Notemos que, na cantiga de D. Sancho I, há o uso do paralelismo entre os grupos de versos: “1- Ai eu coitada, como vivo em gram cuidado/ Por meu amigo que hei alongado;” e “2- Ai eu coitada, como vivo em gram desejo/ Por meu amigo que tarda e nom vejo”. Há também o uso do refrão: “Muito me tarda/ O meu amigo na Guarda”, que aparece ao final de cada estrofe.

Em outro poema do autor paulista, “Destino”, encontraremos novamente o uso do refrão compondo os dois últimos versos de cada estrofe, bem como evidenciaremos o uso do *leixa-pren*. Neste caso, ao modo da *fiinda* invertida que mencionamos

anteriormente, o poeta também faz uso de uma técnica composicional trovadoresca, embora de maneira levemente modificada. Trata-se de um *leixa-pren* alternado, no qual o segundo verso de cada dístico torna-se o primeiro duas estrofes adiante⁵:

Além dos recursos técnicos medievais, encontramos resíduo de outro momento literário nesse poema: o ensimesmamento do eu, que caracterizou a poesia de alguns autores do Classicismo, como acontece em Bernardim Ribeiro⁶, e que consiste no conflito do eu poético com sua própria interioridade. Mário de Sá-Carneiro, modernista tal qual Guilherme de Almeida, durante o Modernismo português, também mergulhou tão profundamente no próprio *eu* que isso o levou à própria anulação pela desintegração, como frisou Roberto Pontes em seu *O jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro* (2012)⁷.

Em “Destino” o eu poético está voltado para si. A princípio, esse “fechar-se” denota uma consciente tomada de atitude: “Fechei-me na paz do meu coração” (Almeida, tomo VI, 1955, p. 237), pois o poeta busca “inspiração”, que o acomete logo em seguida. Porém, o eu se fecha de tal maneira a não ser mais capaz de encontrar o caminho de volta, como explicitado nas últimas estrofes e resta-lhe a angústia conformada da constatação trágica: “Morrerei sozinho de solidão” (Almeida, tomo VI, 1955, p. 238).

O poeta modernista expressa em uma roupagem técnica medieval o aflitivo ensimesmamento com versos decassílabos marcadamente clássicos. Eis, portanto,

⁵ Vale lembrar que, para efeitos de análise composicional, não se considera o refrão como parte da estrofe, pois ele é estrutura independente das demais.

⁶ É um exemplo o poema “Vilancete”, do qual extraímos as passagens: “Entre mim mesmo e mim/ não sei que se alevantou,/ que tão meu imigo sou.// Uns tempos, com grande engano, vivi eu mesmo comigo,/ Caro custa desengano/e pois me este não matou/ quão caro me custou [...]. (Disponível em: <https://lusografias.wordpress.com/2012/07/24/bernardim-ribeiro-vilancete/>).

⁷ Segundo Roberto Pontes, a modernidade potencializou um estado de espírito fragmentário em gestação desde o Romantismo. Mário de Sá-Carneiro, poeta modernista da Geração de *Orpheu*, cultivou uma poética intimista expressamente esquizofrênica, na qual entrevemos um eu poético esfacelado: “É com a geração de Sá-Carneiro que se opera a adoção de uma mentalidade valorizadora da fratura, cujas consequências estéticas imediatas são a fragmentação em texto e o desdobramento da personalidade autoral. Com ela, há um processo de *desconstrução* — até mesmo da identidade dos escritores, o qual redunda no processo de *despersonalização* bastante conhecido — que é a marca distintiva e primordial dos integrantes de *Orpheu*. (Pontes, 2012, p. 28-29).

mais um fragmento de espelho a adicionarmos ao caleidoscópio estético de Guilherme de Almeida, contribuindo para a constituição de imagens cheias de cores e formas variadas, mas que convergem na sua harmonia e trato. A esse campo de cores falta agora acrescentar o verde e o amarelo da brasiliade, que compõem também a obra do poeta. Ele, modernista exemplar da pluralidade estética, não poderia deixar de lado um dos temas de maior significação daquele período: a reflexão da identidade brasileira.

Nesse campo, podemos citar, sem sombra de dúvida, três obras: *Meu* (1922 – 1923), *Raça* (1925) e *Acalanto de Bartira* (1954), nas quais encontramos a consciência da formação do povo brasileiro através da miscigenação e da identificação do homem com a natureza peculiar do Brasil: a nacionalidade presentifica-se nos poemas de tais livros, trazendo à tona o povo e a natureza brasileiros. As três composições complementam-se. Em *Meu*, temos a exuberância exótica da natureza tropical e rica. *Raça* trata da formação do povo, a partir de uma concepção tríptica, em que três raças amalgamam-se, formando um povo etnicamente compósito, uma etnia própria em que Darcy Ribeiro viu uma “transfiguração étnica” (Ribeiro, 1995, p. 257) “mestiça e tropical” (Ribeiro, 1995, p. 455):

[...]

Há uma encruzilhada de três estradas sob a
minha cruz de estrélas azuis:
três caminhos se cruzam — um branco, um verde
e um preto — três hastas da grande cruz.
E o branco que veio do norte, e o verde que veio
da terra, e o preto que veio do leste
derivam num novo caminho, completam a cruz
unidos num só, fundidos num vértice.
Fusão ardente na fornalha tropical de barro vermelho,
cozido, estalando ao calor modorrento
dos sóis imutáveis [...]
(Almeida, 1957, tomo IV, p. 197)

Acalanto de Bartira já se inicia com a ideia de miscigenação. A voz poética embala o filho na rede, cujo pai viera do mar e entrara em contato com a terra: trata-se do encontro entre

<https://periodicos.unifap.br/estacaocientifica>

Revista do Departamento de Letras e Artes (Depla) da Universidade Federal do Amapá (Unifap)
Macapá, v. 11, n. 1, 2025.

o colonizador europeu e a gente nativa. No caso deste poema, Guilherme de Almeida enfatizou a formação específica de São Paulo, tendo inclusive escrito o texto para a comemoração dos 400 anos de fundação da cidade.

Assim como ocorre no romance *Iracema*, de José de Alencar, em que Moacir simboliza o primeiro miscigenado, resultado do relacionamento entre a indígena e o europeu Martim, no poema de Guilherme de Almeida, Bartira embala o primeiro fruto de um novo povo, “o primeiro de uma nova raça.” (Almeida, 1957, tomo VII, p. 141). Na sequência, várias são as representações desse processo de miscigenação, as quais Bartira entoa no seu embalar: “Dorme, meu filho feito de mar e feito de terra:/ Branco e moreno” (Almeida, 1957, tomo VII, p. 142).

Em *Meu*, três poemas abrem significativamente a obra, desempenhando o papel de anunciar a lírica a caminho. No “Prelúdio 1” encontramos a natureza variada em exibição e a sensação do clima tropical expresso no verso: “Os pássaros coloridos e as frutas pintadas/ na transpiração abafada da floresta” (Almeida, 1955, tomo VI, p. 123). No mesmo poema, a identificação do eu com a natureza brasílica é evidenciada nos últimos versos: “êste grande ócio verde, isto tudo, isto tudo/ que um deus preguiçoso e lírico me deu,/ se não é belo é mais do que isso – é MEU.” (Almeida, 1955, tomo IV, p. 123). O “Prelúdio 2” é uma exortação em que o eu poético convida o estrangeiro a contemplar as palmeiras sob as quais está sentado, a compor um poema que nasce da integração entre ele – o poeta – e os elementos indicadores da brasiliade.

É interessante notar o reaparecimento da palmeira, símbolo nacional do Romantismo, no poema “Tarde”, entretanto, com tratamento mais realista do que o dispensado pelos poetas do século XIX. O autor de *Meu* ironiza os célebres versos da “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, pois nas palmeiras modernistas de Guilherme de Almeida, não há sabiá porque se trata de uma natureza bela e exótica, mas degradada pelas queimadas.

No “Prelúdio 3” a natureza brasileira será revelada através da “frauta de Pan”. Encontrando-a, o poeta cantará todas as coisas de sua terra e, para um grande sarau, ele convida seu interlocutor a aproximar-se. A menção às “histórias de bruxas” são o anúncio deste outro aspecto de brasiliade, também explorado em “Mandinga”, poema em que o universo dos feitiços aparecerá em meio à noite e às árvores das florestas na escuridão, denotando um aspecto negro integrante da etnia mestiça de que falou Darcy Ribeiro (1995).

Outros aspectos dessa brasiliade poderão ser encontrados nos poemas “Casa de jóias” e “Danças”. Neste último, o ritmo preencherá os versos com graça e leveza. Neles, mais uma vez, a natureza brasileira mostra-se integrada ao homem e à cultura, como se tudo tivesse surgido das sensações que a terra permitiu ao homem perceber. O passo do maxixe é marcado pelo coaxar dos sapos e pelo vento “frouxo”, enquanto o samba “rebenta/ retumba/ rebomba” (Almeida, 1955, tomo IV, p. 168), entontecendo os pirilampos.

Mas esse cenário pode alterar-se pela modernização da vida nas cidades. Em “Pianola”, a eletricidade devora a primitividade natural da terra. O progresso com seus postes e fios invade a paisagem, dando à lua os atributos da energia elétrica:

Uma última saudade arranha
o silêncio coagulado do bairro discreto.
A lua como uma imensa aranha
estica entre dois postes cinco fios retos
onde as estrélas pousam 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.
(Almeida, 1955, tomo IV, p. 184 – 185)

Um ponto interessante neste poema é a presença de aspectos futuristas, mas não um Futurismo agressivo, propagador da destruição e de louvor à tecnologia puramente pelo progresso industrial – pelo menos inicialmente. Trata-se de uma integração entre a modernização da urbe e a natureza primitiva da São Paulo do início do século XX. Modernidade e natureza convivem quase artisticamente, embalando a cidade ao som do silêncio – a pianola tocada pelas estrelas e pela lua voltaica nos fios elétricos. Apenas ao final do poema, surge o espírito nefasto da vanguarda a que nos referimos, pois a “velha alma latina”, analogia à tradição, ao passado, é devorada pela modernidade. Eis o Brasil futurista de Guilherme de Almeida, eis o modo verde e amarelo de apropriação de ideias modernistas e vanguardistas na realidade local.

Considerações finais

Como vemos, o caleidoscópio do poeta paulista é esteticamente multifacetado e vai ao encontro do que Roberto Pontes (2012) chamou de “residualidade estética complexa”. Sua obra não obedece a nenhum rigor estético, pois representa muito mais toda a variedade que o Modernismo permitiu, a partir do ideal de liberdade criativa. É esse completo domínio sobre as formas e temas o ponto de maior relevo na produção do modernista aqui em foco. Conciliar tantas vertentes para construir sua poética é o que faz de Guilherme de Almeida um dos maiores do Modernismo brasileiro: “o poeta foi um virtuoso da língua, cujos valores explorava segundo a orientação que lhe apetecesse” (Barros *et al*, 2010, p. 22).

Embora haja outros diversos casos que poderíamos explorar na obra do modernista, a limitação natural de um artigo faz-nos dar por convincentes os exemplos mencionados nestas páginas. Isto porque os textos analisados permitem afirmarmos ter sido o aspecto múltiplo da obra do poeta a sua maior modernidade. O viés residual da Poesia de Guilherme de Almeida só reforça os valores do Modernismo brasileiro, que, reiteramos, pautavam-se na variedade e na liberdade, tanto criativa quanto estética.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. “O Romantismo”. In: *História da Filosofia*. Trad. de Antônio Ramos Rosa e Antônio Borges Coelho. Lisboa: Editorial Presença, 1984.
- ALMEIDA, Guilherme de. *Margem*. São Paulo: Annablume; Casa Guilherme de Almeida, 2010.
- ALMEIDA, Guilherme de. *Toda a Poesia*. 7 vol. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1955.
- ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”. In: *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, fev 1942. Disponível em: <<http://vermelho.org.br/noticia/175420-11>> Acesso em 09 dez. 2015.
- BARROS, Frederico Ozanam Pessoa de; FRANCA NETO, Alípio Correia de; FRANCA, Sandra Mara. “Viagem ao oriente mais do que próximo”. In: BARROS, Frederico <https://periodicos.unifap.br/estacaocientifica>
Revista do Departamento de Letras e Artes (Depla) da Universidade Federal do Amapá (Unifap) Macapá, v. 11, n. 1, 2025.

- Ozanam Pessoa de *et al. Monografias*: Guilherme de Almeida. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 2010.
- BORNHEIM, Gerd. “Filosofia do Romantismo”. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- GAY, Peter. *O modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GOMES, Álvaro Cardoso e VECHI, Carlos Alberto. *A estética romântica*. Textos doutrinários e comentados. Trad. De Maria Antônia S. Nunes e Duílio Colombini. São Paulo: Atlas, 1992.
- HEINE, Heinrich. *Contribuição à história da religião e filosofia na Alemanha*. Trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- MARTINS, Elizabeth Dias. “O Modernismo luso-brasileiro a um passo da Idade Média”. In: *Atas do 2º Colóquio do Polo de Pesquisa sobre Relações Luso-Brasileiras – PPRLB*, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <www.rgplgead.bibliopolis.info/GeADOPAC/#/SearchAdv> Acesso em 14 abr. 2016.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2008.
- NUNES, Benedito. “A visão romântica”. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PONTES, Roberto. *O jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro*. Fortaleza: Edições UFC, 2012.