AGÁLIA nº 103 | 1º Semestre (2011): 77-101 | ISSN 1130-3557 | URL http://www.agalia.net

A poesia de Guilherme de Almeida: de tradição e silêncio

Ulisses Infante
Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Resumo
Este trabalho busca demonstrar como a poesia de Guilherme de Almeida percorre a tradição lírica galego-portuguesa — Guilherme reutilizou e reatualizou fôrmas poéticas trovadorescas, humanistas, quinhentistas, românticas; também praticou poesia moderna e pós-moderna — convergindo em direção a uma concisão cada vez mais intensa, que valoriza cada vez mais as elipses e o silêncio como forma expressiva. Para tanto, num percurso diacrônico, são analisados poemas de vários momentos da carreira do poeta, até se chegar a seu último livro, *Margem,* datado de 1969 e inédito até 2010, todo ele escrito formado por micropoemas em que a condensação significante demonstra a concepção de poesia que Guilherme adotara em sua maturidade artística.
Palavras chave: Lírica — Tradição — Silêncio — Concisão.

The Poetry of Guilherme de Almeida: About Tradition and Silence

Abstract
This paper seeks to demonstrate how the poetry of Guilherme de Almeida traverses the Galician-Portuguese lyric tradition — Guilherme reused and actualized poetic molds of the troubadours, of the humanist, sixteenth century and romantic periods; besides, he also wrote modern and postmodern poetry — converging towards a very intense brevity, which increasingly values the ellipses and silence as expressive forms. To reach this aim, poems from various moments in the poet's career are analyzed in a diachronic route that ends up with his latest book, *Margem*, dated 1969 and unpublished until 2010. This whole work is written in the form of condensed micropoems, in a demonstration that the conception of poetry that Guilherme adopted in his artistic maturity unites terseness and concentration of meaning.
Key words: Lyrical poetry — Tradition — Silence — Concision.

Receção: 28-11-2011 | Admissão: 03-04-2012 | Publicação: 30-11-2012
Infante, Ulisses: "A poesia de Guilherme de Almeida: de tradição e silêncio". *Agália. Revista de Estudos na Cultura*. 103 (2011): 77-101.

1. Proposta de percurso

Guilherme de Almeida sempre se permitiu incorporar a seu trabalho poético o que considerava válido nas correntes literárias que se desenvolveram ao longo de sua vida. É o que expressa Marcelo Tápias na apresentação de *Margem,* livro de poemas de Guilherme que se mantinha inédito desde 1969 e que veio à luz em 2010:

> Contrariando aqueles que lhe têm atribuído o rótulo estático de conservador e de apegado a um passadismo insuperado, de autor de obra tardiamente parnasiana e apenas episodicamente inserida no modernismo, Guilherme mostra, neste pequeno volume ainda inédito de poemas — legado em forma de um "boneco" de livro, datilografado, com esboço da capa, terminado pouco antes de sua morte, em 1969 —, que prosseguia, ao final de sua fertilíssima vida produtiva, antenado com as diversas poéticas entrevistas em sua relativamente longa jornada. (Tápias, 2010: 7)

Tentar mapear de maneira breve esse percurso julgado "estático", mas movente em sua inquietude de constantes incorporações e reincorporações, é o objetivo deste trabalho.

2. *Nel mezzo del camin...*

2.1. O poema da língua portuguesa

Quando tomou posse da Cadeira 15 da Academia Brasileira de Letras, em 21 de junho de 1930, Guilherme de Almeida estava a ponto de completar quarenta anos de idade. Era o momento intermediário de sua vida, pois nascera em 1890 e viria a falecer em 1969. No discurso feito na ocasião, em prosa fortemente ritmada, claramente concebida para a leitura em voz alta — para a declamação, pode-se considerar, — partiu das origens da poesia de língua portuguesa — feliz encontro da "gaye science" provençal com os elementos autóctones da Galiza medieval, segundo o poeta — para chegar à contemporaneidade. Guilherme fez soar em seu texto um vocabulário precioso e vozes antigas da língua:

> Desceu daí, dessa Provença capitosa, do cheiro de amor das suas flores de laranjeira, do sabor aperitivo das suas olivas, do beijo de boca pintada das suas amoras quentes, do mosto fresco das suas uvas acres pisadas nas tinas...; desceu daí uma fina e perfurante raiz da árvore sonora e alastrou-se, estirou-se, subterrânea, longa, verrumante, furando a rocha funda dos Pireneus, varando as terras eriçadas de Espanha, para rebentar o solo simples e laborioso da Galiza e aí respirar, tomar fôlego e subir no ar em planta nova e forte. […]
> Ora, um lirismo próprio, independente, original, já aí cantava pelo ritmo mais velho dessa língua, pela monotonia plangente e repetida do verso "paralelístico", que em Espanha se chamou "cossante": cantava "solo ramo verde florido, solo verde florido ramo"; e cantava as "ondas do mar salido" e as "ondas do mar levado"... Cantava... Era a Galiza. Era a Arcádia Católica: terra de romarias e lavras, com avelaneiras, estorninhos, pastoras louçanas, verdes pinos, ribeiras, bodas, hermanas, madres e amigos... Cantava... Ia cantando sozinha, planta agreste de serras, as suas serranilhas soluçadas de alalalas, quando pelo seu caule se enroscou a árvore moça e aclimada de Provença. E, juntas e trançadas, cresceram no céu pastoril. E, na voz e na sombra da árvore dupla, começou a bailar o ritmo novo, estrangeiro dos "troubadours" (Almeida, 1930).

Dessa forma o poeta representa a origem da lírica da língua portuguesa: ao "lirismo próprio" da Galiza se acrescenta a "árvore moça e aclimada de Provença" para a criação de um "ritmo novo". Não satisfeito com a menção do processo e a citação de vocábulos e versos, Guilherme, num procedimento em que se tornará experto, decide investigar "por dentro" a linguagem dessas épocas remotas da poesia, passando a compor "à maneira de". Das cantigas medievais chega à Carta de Pero Vaz de Caminha:

> O lugar e a gente eram favoráveis, porque d'amores era a terra, e de velidas e todalas de muy bon parecer... E porque havia por toda parte, pastor's que cantan en as fontanas frias cantares que tuan, Deus mi perdom, que queiman candeas en as romarias e van por amigo fazer ora-

> çom... E porque se ouviu, um dia, en o leer, um cantar que das barcas vinha que iam para o mar. Cantar que chorava, poys que o partyr e o ficar sam males de igual trestura, ca o coydar e o sospyrar sam dambos desaventura... E foi cantando... E eis senão quando as naves, qual se esse canto a voz dos ventos fosse, ou fosse a voz das ondas tão mudáveis, ou de enganosas ninfas a voz doce, asas abriram no ar quais alvas aves, e o mar sumisso ante elas ajoelhou-se. E de uma à rija proa alguém seguia, sobre as ondas curvado, que dizia: — A terra em tal maneira é graciosa e é toda a praia chã e tão formosa e o arvoredo é tão muito, tão diverso de fruito, e os homens e as mulheres, quartejados de cores, tão gentis e tão curados, com seus corpos apenas asetados de penas como São Sebastião; e as aves de tão vária casta são; tamanha é a terra e de muito bons ares, tantas as águas, tantos os manjares, tanta a gente, que para o bem contar fora mister usar mais palavras que as ondas têm de bolhas, de astros o céu, as árvores de folhas, de areias estas praias, de lamentos e ais o cantar guaiado destes ventos... (Almeida, 1930).

Está nestes termos traçada e recriada a genealogia da poesia que chegou ao Brasil. A partir desse ponto, o discurso concentra-se nas figuras de Gonçalves Dias e Olavo Bilac, respectivamente patrono e fundador da Cadeira 15, e de Amadeu Amaral, que nela antecedera a Guilherme. O trabalho desses três brasileiros sobre aquela matéria poética proveniente da Europa configura a "árvore encantada da poesia do Brasil". Tal metáfora da "árvore encantada" revela muito sobre Guilherme de Almeida. Sua concepção de poesia é *decursiva*, considera sempre o desenrolar histórico das fôrmas, formas e temas: deve-se manter viva a consciência de que a origem, a raiz da lírica é o fundamento nutriz indispensável ao desenvolvimento e à manutenção desse patrimônio estético e cultural, moldado ao longo de sucessivas etapas, que formam círculos concêntricos e expansivos. Por isso, não surpreende que os momentos primordiais da lírica de língua portuguesa estejam sempre presentes em seu trabalho, seja como sugestão temática ou melódica, seja como modelo a recriar rítmica e linguisticamente. Já em seu primeiro livro de poemas, *Simplicidade,* cujos textos foram compostos en-

tre 1912 e 1914, sente-se o eco das primeiras cantigas da língua num poema como "Ondas do mar",

ONDAS DO MAR
Ondas do mar, ondas do mar!
Não deixam nunca de rolar...
Dias sem sol de minha vida,
de minha vida aborrecida,
não deixam nunca de passar...
Ondas do mar, ondas do mar!

Ondas do mar, ondas do mar,
Não deixarão de se quebrar?
Têm o fragor triste que eu ouço
quando se quebra um sonho moço
que eu passo a vida a acalentar...
Ondas do mar, ondas do mar!

Ondas do mar, ondas do mar!
que andam, de noite, a se mudar
na renda fina das espumas!
As minhas noites más, de brumas,
dão-me cabelos cor de luar...
Ondas do mar, ondas do mar!

Ondas do mar, ondas do mar!
Uma alva vela triangular
é uma ilusão de todas elas...
Pobre de mim! As minhas velas
fazem vontade de chorar...
Ondas do mar, ondas do mar!

(Almeida, 1955, Vol. I: 45-47)

Num tal poema ouvem-se as cantigas de amigo do período galego-português, mas também se sentem fontes mais próximas no tempo, como a poesia romântica, António Nobre, Guerra Junqueiro, o Saudosismo português (Barros, 1982: 101), embalados todos na cadência dos octossílabos. A noção decursiva de poesia adotada pelo poeta é, pois, abrangente, já que incorpora várias etapas do processo poético da lírica de língua portuguesa. E em seu primeiro livro são vários os textos que se podem apontar como exemplares típicos dessa confluência de temas e tons de momentos anteriores da poesia de língua portuguesa: "As velas", "Elegia dos sinos", "Balada do solitário", "O cruzado" para citar alguns. Esses procedimentos assimilativos não se limitam aos poetas da própria língua, mas acolhem também textos e escritores de outras línguas, como Baudelaire, Verlaine, Wilde (Barros, 1982: 101). Não parece despropositado considerar que as traduções de Guilherme de Almeida — que em seu conjunto formam uma muito bem sucedida face de sua obra — constituam parte importante desse processo mais amplo de toda a sua poesia, baseado na internalização inicial de procedimentos, reprocessados posteriormente como elementos próprios. É oportuno citar aqui um trecho da nota introdutória que Guilherme apôs à edição de *Poetas de França* (Almeida, 1944: 19):

> Versos que me ensinaram a fazer versos...
> Versos — quase todos — que eu sempre soube de cor e que, de tão ditos e reditos, citados e recitados ao acaso das minhas vadiações, pouco a pouco se foram tornando uma fôrma para a forma do meu próprio sentimento e do meu pensamento próprio, até que eu me surpreendi repetindo-os como coisas minhas, na língua que é a minha...

A incorporação da dicção alheia à própria pode produzir resultados poéticos que julgo muito satisfatórios, como neste exemplo desvelado de "à maneira de":

CANTIGA DOS OLHOS QUE CHORAM
(À maneira de Garcia de Resende)

A meu corpo perguntara
(pois que triste nada achara
mais do que eu):
"Esses olhos tão-somente
"por que choram tristemente,
"corpo meu:

"Não tem lágrimas a boca
"que tanta palavra louca
"disse a alguém;
"e o coração tão coitado,
"de tanta coisa alongado
"não nas tem;

"nem as há na mão dorida
"que teve na despedida
"tanto dó...
"Por que assim só os olhos choram?"
"Por que é que as lágrimas moram
"neles só?...

— É que os olhos são janelas
e há duas meninas nelas,
sempre em vão.
É que as meninas-dos-olhos
nos olhos e só nos olhos
é que estão...

(Almeida, 1955, Vol. V: 143-144)

Eis, relida e refeita, a "Cantiga, partindo-se", de Joam Roiz de Castel-Branco. Da poética do Humanismo se aproveitam as redondilhas maiores (e seus quebrados de três sílabas), o vocabulário ("alongado"), certa engenhosidade verbal (o brinquedo com o sentido da palavra "meninas"). E não há como negar que a feitura deste poema acrescenta luz à leitura de "Meus olhos", ao qual explicitamente agora se estende a rede intertextual que "Cantiga dos olhos que choram" estabelece com o *Cancioneiro Geral*.

As experiências de incorporação da dicção alheia à própria se tornam mais radicais quando Guilherme escreve os sonetos da *Camoniana* ou compõe as cantigas do *Cancioneirinho* ou os romances do *Pequeno Romanceiro.* Nesses trabalhos, ritmos, léxico, imagens são reprocessados intensamente, e dão forma a um verdadeiro esforço experiencial do poeta, que vivencia o verbo poético alheio como aprendizado e realização verbais. Diz-se neste trabalho *experiencial* para que se diferencie nitidamente de experimental. Há experimentalismo nessas realizações, mas há muito mais tirocínio, compreensão, inteligência dos processos de fatura e expressão, como aliás destaca o próprio Guilherme quando alude a "uma fôrma para a forma do meu próprio sentimento e do meu pensamento próprio" (Almeida, 1955, Vol. VI: 123):

DO AMOR

Ma madre velida
vou-m'a la bailia
do amor.
(El-rei Dom Denis)

Minha alma sombria
vai para a alegria
do amor.

Minha alma surpresa
vai para a tristeza
do amor.

Vai para a alegria
com que desconfia
do amor.

Vai para a tristeza
com que tem certeza
do amor.

Com que desconfia
da triste alegria
do amor.

Com que tem certeza
da alegre tristeza
do amor.

Neste caso, a adesão se dá muito especialmente em sentido rítmico: o poeta está convencido de que aquela melodia aparentemente antiga é perfeitamente adequada à expressão de um estado de espírito contemporâneo. A lhaneza melódica confere ao poema uma sinceridade eficiente, os tempos poéticos se encontram quando da leitura e releitura do texto, e o leitor se pergunta: é antigo o antigo? Os sonetos de *Camoniana* e as cantigas do *Cancioneirinho* pertencem ao livro *Poesia vária,* que reúne composições de 1944 a 1947. O *Pequeno romanceiro* é uma das últimas obras de Guilherme de Almeida, e foi publicado em 1957. Nas "Notas" que constam do volume, o poeta esclarece (Almeida, 1957: 97):

> Sob a inspiração das narrativas tradicionais, consubstanciadas nos romances populares portugueses do Século X ao Século XVI, foram-se formando as invenções poéticas deste Pequeno Romanceiro. E nele preside tal inspiração tanto ao fundo quanto à forma: singeleza nos temas provindos da alma do povo; e simplicidade na construção da métrica (redondilha maior e menor) e da rimática pobre.

São os textos de tempos passados que inspiram as "invenções" do poeta. Neste caso, afirma ele que se trata de inspiração de "fundo" e "forma"; mas havia matizes nessa conformação de "fundo" e "forma" aos modelos tradicionais. Fundamental destacar outra vez é que se trata de uma concepção *decursiva* da matéria poética: incorporar e reincorporar formas e fôrmas da tradição e *experienciar* seu potencial rítmico (e, logo se verá, na próxima seção deste trabalho, o quanto isso significava para Guilherme) era uma prática deliberadamente assumida como fazer poético. Essa atitude *experiencial* constante levou-o a projetar um "Cantar de Cantares", obra infelizmente inacabada, cujo objetivo era se constituir num "Poema da Língua Portuguesa". Os "cantares" escritos encontram-se no último volume de *Toda a poesia* numa seção chamada "Fragmentária", que não oferece nenhuma indicação de data. Vale a pena percorrer os títulos desses poemas: "A relíquia apócrifa", "A morrinha galega", "A serranilha do clérigo Ayras Nunes", "A cantiga d'el rei Dom Denis", "A trova de Nuno Pereira", "A invenção afeitada de Gil Vicente", "O Vilancete de Bernardim Ribeiro", "A Carta de Pero Vaz de Caminha", "A lenda tupi", "O banzo do brigue negreiro" (escrita em "quimbundo já abastardado" e acompanhada de uma "tradução livre") e "A sátira de Gregório de Matos". Salvo engano, aí estão a raiz e parte do tronco da "árvore encantada da poesia do Brasil" a que se refere o discurso de posse na Academia. Devidamente *experienciadas*.

2.2. Ritmo é expressão

A esse modo de conceber a prática poética como lugar de uma tradição que se deve sempre considerar, experienciar, revivificar, Guilherme de Almeida acrescenta outro elemento que lhe será muito caro e característico: o conceito de poesia como ritmo. Numa das duas teses que escreveu em 1926 para concorrer a uma vaga de professor do magistério público, *Ritmo, elemento de expressão* — a outra é *Do sentimento nacionalista na poesia brasileira*, Guilherme formulou: "Poesia — ritmo no sentir, no pensar e no dizer." Quando em seu discurso de posse na ABL Guilherme atribui a Gonçalves Dias, Olavo Bilac e Amadeu Amaral respectivamente o "ritmo", o "lirismo" e o "pensamento", está retomando sua própria fórmula, ainda que ligeira-

mente modificada: Gonçalves Dias estabeleceu um "dizer"; Bilac, um "sentir"; Amadeu Amaral, um "pensar" poéticos, que, em conjunto, permitem delimitar toda uma poesia, erigida sobre a base firme e saudável da tradição trazida para o Brasil.

Sentir a poesia como ritmo é um dos fundamentos da prática poética de Guilherme de Almeida. É o ritmo que eleva a palavra para além do cotidiano apoético ao conduzir a verdade à beleza:

> Só o ritmo pode comunicar às palavras o sentido imortal que vai além dos furtivos objetos e dos inconstantes pensamentos que elas representam. Acima de todas as verdades sensíveis, havia a beleza inatingível: e só o ritmo pode conduzir a verdade à beleza. Devia ser mais forte que todas as vozes da natureza a palavra do homem: e só o ritmo pode tornar soberana a palavra (Almeida, 1926: 13).

E o ritmo é a "vida da frase":

> A palavra humana — inconscientemente ritmada a princípio pela simples, natural vibração das cordas vocais, e, depois, conscientemente modulada pelo ritmo universal — veículo necessário de todas as nossas emoções e de todas as nossas ideias, tinha que manter a sua soberania. Soberania que só do ritmo lhe podia vir. Ritmo que viria da consciência lírica do universo. Porque há uma substância poética dos seres e das coisas, que precisa ser expressa e que só a palavra ritmada pode exprimir. Daí a necessidade do ritmo poético: do verso.
> A poesia é a mais completa, porque a mais humana e, pois, a mais inteligente das artes: é a única arte que prescinde de instrumento. É a forma de expressão que tende a externar os pensamentos mais perfeitos pelos mais perfeitos ritmos. Três elementos há, portanto, nela: palavra, ideia e ritmo. Imagine-se a palavra um corpo: imóvel, inanimado, morto, imprestável, inútil, à espera da alma que o há de espiritualizar; imagine-se a ideia uma alma: invisível, eterna, sem princípio nem fim (onde começa e onde acaba um pensamento, se as associações são fatais?) vagando,

> perdida, por um tempo infinito no infinito espaço das inteligências, à espera do corpo que a há de vestir; imagine-se o ritmo a vida: surpreendente, súbito, todo-poderoso, indispensável traço de união entre a alma e o corpo. Essa vida da frase, o homem compreendeu-a superiormente. Compreendeu quanto é mais fácil decorar uma oração pelo ritmo que mantém do que pelo valor ideológico que encerra (Almeida, 1926: 16).

A preocupação formal de Guilherme de Almeida, sempre destacada por seus críticos, é, na verdade, criação de ritmos, ideias que se fazem versos, versos que são ideias:

> Todo pensamento comovido tende, naturalmente, a se tornar verso. Do paralelismo da ideia com a expressão — brotadas a um mesmo tempo de um mesmo ritmo — vem esse mistério do verso puro. Ideia, expressão e ritmo são necessariamente inseparáveis. O ritmo fundamental do verso não é nada sem o ritmo da ideia que se origina da inspiração — impulso inicial de toda poesia. O ritmo completa a ideia, como a arte completa a natureza (Almeida, 1926: 18).

Mais do que ater-se aos padrões métricos, portanto, interessa produzir ritmos que configurem dizeres capazes de transmitir ao leitor sentires e pensares — já que, vale a pena insistir, poesia é "ritmo no pensar, no sentir e no dizer":

> Ritmo bem entendido, ritmo puro, não apenas "metro". Que o ritmo, quando verdadeiro, isto é, quando da ideia e da expressão a um tempo, é superior ao metro, não se prende dentro do estrito rigorismo de um certo número de sílabas ou de uma certa acentuação. Prova: — os "enjambements" bem-feitos, o ritmo persiste imbricando os versos; é a continuidade da ideia.
> E o ritmo pode mais que o metro, pois consegue, iludindo o ouvido, dar a ideia de qualquer verso metrificado, sem o ser, isto é, sem o número matemático das sílabas precisas nem a invariabilidade do acento (Almeida, 1926: 22).

Destaque-se que na nota introdutória a *Poetas de França*, já citada, Guilherme reaproveita trechos de *Ritmo, elemento de expressão*, aplicando-os agora ao trabalho tradutório:

> Traduzir? — O dicionário diz: "Verter, trasladar de uma língua para outra". Mas não pode ser só isso. Quem escreve e, principalmente, quem escreve versos sabe muito bem como nasce a ideia: com um ritmo anterior, imperioso e intrínseco, como uma criancinha com um destino, um corpo com uma alma. (…)
> Poder-se-á traduzir, verter, trasladar de uma língua para outra esse complexo-simples que é um ritmo?
> Ora, traduzir, nesse caso, seria antes "reproduzir". "Reproduzir", no sentido autêntico, primitivo do termo: "re"-"produzir", quer dizer, produzir de novo, ou seja, sentir, pensar e dizer como o autor e com o autor" (Almeida, 1944: 10-11).

Guilherme de Almeida entrelaça em sua poesia a pesquisa e criatividade de ritmos com a noção decursiva dos processos poéticos. Em outras palavras: manipula formas e fôrmas poéticas da tradição lírica da língua portuguesa (e de outras línguas) para a produção de textos cujo tecido sonoro alcança efeitos dos mais felizes. São, para o poeta, um todo homogêneo: a matéria verbal crismada pela tradição galego-luso-brasileira (e por outras tradições) e os infinitos jogos combinatórios que se podem constituir a partir dessa matéria em busca da concretização do "complexo-simples" que é o ritmo. Até mesmo nos livros escritos sob o influxo das ideias da Semana de Arte Moderna Guilherme manteve-se contidamente sóbrio nas liberdades formais que adotou, optando não pelo escândalo ou confronto, e sim pela investigação das possibilidades compositivas do verso livre e pela ostensiva reatualização da tradição em dicções modernas, como é o caso dos poemas de temática clássica do livro *A frauta que eu perdi — canções gregas* (1924).

Em outros poemas, a pesquisa com os ritmos poéticos gerou textos cujas cadências são reescrituras de ritmos musicais. Onomatopeias, aliterações, assonâncias e outras combinações de sons e imagens

organizam tecidos poéticos gingantes. Os resultados são, a meu ver, muito bons:

AS DANÇAS
3 — Samba
Poente — fogueira de São João.
E sob a cinza noturna o sol é um tição
quase apagado quase.
Mas a noite negra
espia de longe por uma nesga
de nuvens e galhos. E vem depressa e chega
correndo. Chega. E ergue a lua redonda
e branca como um pandeiro.
E o samba estronda
rebenta
retumba
rebomba.
E bamboleando em ronda
dançam bandos tontos e bambos
de pirilampos.

(Almeida, 1955 Vol. IV: 168)

A participação de Guilherme de Almeida na Semana de Arte Moderna suscita debates. Em 1922, Guilherme era já um poeta consagrado — e seus leitores não eram exatamente aqueles a quem as propostas mais radicais de Mário e Oswald de Andrade agradariam. Não se pode esquecer, no entanto, que a Semana foi organizada por um grupo heterogêneo, e, se dele fizeram parte figuras comprometidas com uma renovação formal e temática ampla da literatura brasileira, também fizeram parte algumas personalidades já consagradas no mundo literário da época, algumas delas vozes conservadoras, interessadas muito mais numa sincronização da literatura brasileira com as tendências internacionais do que no confronto com os "mestres do passado", para usar a expressão de Mário de Andrade (1980:

72). Guilherme de Almeida não foi, sem dúvida alguma, uma figura radical do movimento, e para muitos críticos sua participação foi episódica e pouco depois dela o poeta teria voltado a trilhar seu caminho mais tradicionalista. Carlos Vogt, na "Apresentação" à antologia de poemas preparada em 1993 para a editora Global, considera que ao grupo mais radical da Semana a presença da Guilherme de Almeida era "estrategicamente interessante" (Vogt, 1993: 7) (como, aliás, a de Graça Aranha e de Menotti del Picchia), já que conferia ao movimento o peso de uma voz cuja consagração era indiscutível e facilitava o acesso a canais de divulgação, como jornais e editoras. De qualquer maneira, quando Guilherme de Almeida foi eleito para a Academia Brasileira de Letras, oito anos depois, Manuel Bandeira saudou essa eleição como sinal de que os acadêmicos finalmente reconheciam a seriedade e os méritos dos poetas modernistas.

Manuel Bandeira comentou em duas crônicas a cerimônia de posse de Guilherme de Almeida. A primeira foi publicada no jornal *A Província*, do Recife, em 13 de julho de 1930 (Bandeira, 2009: 295):

> A oração de Guilherme de Almeida foi o que era de esperar do seu espírito por excelência artístico. Não entrou em análise crítica. Evocou em formosa alegoria e evolução da poesia peninsular, muda adorável transplantada sob o sol cálido dos trópicos.

Em 21 de junho de 1930 foi publicada pelo *Diário Nacional*, jornal de São Paulo, a crônica "Poetas por poetas" (Bandeira, 2006: 349-350):

> Com efeito, pode-se gostar ou não da qualidade poética, da sensibilidade e do lirismo de Guilherme de Almeida: ninguém lhe pode razoavelmente contestar o título de grande artista, em verdade do maior artista do verso em língua portuguesa.
> O que há de bonito na vitória de Guilherme de Almeida é que ele a obteve sem sacrifício do seu conceito moderno de poesia. Eu afirmei que Guilherme de Almeida é o maior artista do verso em língua portuguesa. Realmente, ele 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. O pobre do poetinha comum precisa das dez sílabas bem medidas para dar o ritmo do decassílabo: Guilherme, não, arranja a mesma cousa com onze sílabas ou nove. Raça, por exemplo, é um prodígio de virtuosidade. A célula rítmica de todo o poema é o pentassílabo.
> Gentias tatuadas — coroadas de penas — curvadas como arcos.
> Este o primeiro verso do poema em que ele surge e se estabelece com valor de cadência, antes sutilmente preparada por outras medidas. Depois vêm todos os metros, na agilidade sempre impecável de mil variações. O ritmo, porém, continua o mesmo, porque o baixo do pentassílabo, que a intervalos aparece, está sempre presente no ouvido e domina toda a polifonia do poema. […]
> Como técnica é lindo e admirável.

Bandeira fixa em suas crônicas os dois aspectos que se vêm destacando até este ponto como duas linhas de força constantes na poética de Guilherme de Almeida: a autoinserção consciente numa linha de "evolução da poesia peninsular", que incorpora os resultados da transplantação dessa poesia para o trópico, e o virtuosismo rítmico do poeta, capaz de fazer "positivamente o que quer" na obtenção de "novas combinações surpreendentes". O texto do *Diário Nacional*, aliás, será reaproveitado por Manuel Bandeira em crônica sobre Guilherme de Almeida publicada em 1937 (Bandeira, 2009: 48) e também na *Apresentação da poesia brasileira,* cuja primeira edição é de 1943, o que demonstra a consolidação desta avaliação crítica feita em 1930. Note-se que Bandeira sutilmente sugere que Guilherme não é exatamente bem dotado para o exercício crítico ("espírito por excelência artístico") e que talvez ao seu virtuosismo técnico não corresponda necessariamente uma acentuada densidade poética ("Como técnica é lindo e admirável"). Essa cisão do artista e do poeta é apresentada sistematicamente em 1925 por Mário de Andrade em *A escrava que não é Isaura* e fazia parte do arsenal crítico com que Mário e Bandeira exerciam seu magistério crítico nesses momentos de consolidação do Modernismo brasi-

leiro. Sérgio Milliet, também ligado ao grupo de 22, fez uma leitura cuidadosa e apurada da poesia de Guilherme de Almeida. Leitura que em muitos pontos parece ser uma resposta às restrições que eram feitas ao trabalho do poeta (Milliet, 1952: 20):

> O segredo dessa poesia tem razões menos fáceis, razões que os acadêmicos do modernismo não querem ver, porque não desejam confessar a possibilidade de uma poesia grande e original, que aceite como regras poéticas a nobreza, a simplicidade, a melodia, o ritmo, a renovação dentro da tradição.

Nesta altura deste trabalho, interessa destacar que Manuel Bandeira admirava a capacidade de realização rítmica de Guilherme de Almeida — o que o leva a considerá-lo "o maior artista do verso em língua portuguesa". E que a Bandeira também não passou despercebido o que aqui se tem denominado visão decursiva da poesia em Guilherme. Milliet também destaca o acatamento de "regras poéticas" como "a melodia, o ritmo, a renovação dentro da tradição." Conhecer, experienciar ritmos poéticos tradicionais e reprocessá-los em novos textos — em que permanecem mais ou menos evidentes as marcas da ancestralidade lírica — é uma deliberada opção de Guilherme de Almeida no que diz respeito a maneiras de conceber e realizar a poesia.

3. Ruas e silêncios

Num aparente contraponto ao cultivo de temas tradicionais e à valorização de formas e vocabulário de etapas anteriores da história da língua, Guilherme também foi um cantor do espaço urbano moderno. E isso desde seus primeiros livros, nos quais poemas como "A alma triste da rua", "As árvores da rua", "Os varredores", "A alma da rua", "Oh! A cidade à noite!" combinam a melancolia de António Nobre, o humanitarismo de Junqueiro à poetização do mundo urbano de Cesário Verde e Baudelaire. O cenário urbano é uma constante temática do poeta, um *topos* que ressurgirá ao longo de sua obra, seja na forma das crônicas em que São Paulo surge como

principal foco de um olhar que procura as marcas de uma modernização em processo (e cujas contradições muitas vezes o cronista infelizmente cala), seja em poemas em que uma espécie de tagarelice deslumbrada e frívola (uma poesia frívola para leitoras de revistas de moda) se vai emudecendo em favor de uma linguagem contida, elíptica, adequada à expressão de fatos duros relacionados à grande cidade, como o anonimato, a dissolução das relações humanas na reificação insensibilizante.

Outra recorrência na obra poética de Guilherme de Almeida é a consideração do silêncio como linguagem. Silêncio é noção interrogante. Trata-se de quietude, sossego, repouso, descanso ou da cessação da fala, da abstenção do verbo, do repouso da língua? Ambos os estados? Há uma sabedoria do silêncio, da quietude, do repouso, que também pode ser a da abstenção do verbo, e que se torna ideal poético. E a captação do não-dito, do reconditamente concebido, do mentado na quietude, um desafio:

> O PENSAMENTO
> O ar. A folha. A fuga.
> No lago, um círculo vago.
> No rosto, uma ruga.
>
> (Almeida, 1955, Vol. VI: 131)

Neste caso, o que se exprime e o como se exprime se harmonizam na fôrma que Guilherme concebeu para o haicai (Almeida, 1955, Vol. VI: 117):

> HAICAI — a poesia japonesa de dezessete sílabas em três versos: o primeiro de cinco, o segundo de sete e o terceiro de cinco. Define-se o HAICAI: "anotação poética e sincera de um momento de elite". Transpondo-o para o português, em 1936, o Autor acrescentou-lhe a rima, fixando a seguinte fórmula
> _ _ _ _ X
> _ O _ _ _ _ O
> _ _ _ _ X.

O encontro e transposição do haicai também significaram, na poética de Guilherme de Almeida, a descoberta de possibilidades expressivas particularmente férteis no encalço de uma significância muda inerente ao silêncio. O exercício de condensação necessário à confecção da "anotação poética e sincera de um momento de elite" levou-o a concentrar sua linguagem. E o silêncio, quietude ou língua em repouso, é também o delimitador do verbo, o definidor dos limites da palavra, uma das faces da construção do ritmo, ou seja, um dado intrínseco a toda e qualquer operação de adensamento verbal. Em alguns casos, o poeta reescreveu a si mesmo, num exercício de autocrítica: o primeiro poema é de *Acaso* (1924-1928); os dois haicais são de *Poesia vária* (1944-1947):

"HOUVE" E "OUVE"

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

Sim, houve aquele tempo...

E hoje, que é noite e chove e estás sozinha,
pobre Alma, vem! E, na canção da chuva triste,
ouve aquele tempo!

(Almeida, 1955, Vol. V: 135-136)

HORA DE TER SAUDADE

Houve aquele tempo...
(E agora, que a chuva chora,
ouve aquele tempo!)

LEMBRANÇA

Confete. E um havia
de se ir esconder, e eu vir
a encontrá-lo um dia.

(Almeida, 1955, Vol. VI: 135)

Julgo que os haicais são poeticamente muito mais bem-realizados do que o poema original. Sobretudo, a leitura do longo e prolixo poema original seguida da descoberta dos econômicos e contundentes haicais tensiona o efeito sobre o leitor, que admira o trabalho de autocontenção do poeta: é significativo que o poeta se tenha reescrito numa chave elíptica, sugestiva, em que a valorização do silêncio é também valorização da palavra, pois a dialética elementar palavra-silêncio faz com que a impregnação de sentido do dito seja também a fecundação significativa do não-dito. A concisão dos haicais nega a frouxidão do poema original, e os cortes abruptos da expressão tersa valorizam sensação e sentido. Ou, como diz Alfredo Bosi (2000: 121-122; itálicos no original):

> Potenciar o discurso não é, necessariamente, acrescer por meio de amplificações. É também podar, restringir, ativar oposições latentes.
> A pausa é terrivelmente dialética. Pode ser uma ponte para um sim, para um não, ou para um mas, ou para uma suspensão agônica de toda a operação comunicativa. Em cada um dos casos, ela traz a marca da espera, o aguilhão da fala, o confronto entre os sujeitos.

Guilherme de Almeida investira na concisão em momentos anteriores de sua obra — vejam-se por exemplo as "Estâncias", do *Livro de horas de soror dolorosa* (1920) —, mas é a partir de sua relação experiencial com os haicais que sua poesia passa ostensivamente por um processo acentuado de depuração expressiva. Nesse sublimar-se verbal que se verifica cada vez mais acentuadamente, indaga-se sobre a própria natureza do poético. A poesia não é o que aparenta ser, ela não se exterioriza facilmente, pois as metamorfoses que opera são íntimas; é um silencioso processo subterrâneo (Almeida, 1961: 34):

A IDEIA

Qualquer coisa apodrece na terra.
Qualquer coisa se decompõe no ar.
Gases, emanações, efervescências.
Há uma oscilação mole na quietude,
um vaivém de líquido grosso na sombra,
um remanso oleoso nas praias da solidão,
um fluxo e refluxo nos acontecimentos da noite.
E agora uma bolha sobe e borbulha
e estala à tona do meu pensamento.
Percebo a fermentação do silêncio.

A dicção do poeta personalizou-se intensamente. Resulta da relação experiencial que entretivera com dicções alheias, de espaços e tempos diversos. E se fez mais pessoal como *crise* de si mesma: um poeta senhor de ritmos

afirma o que a poesia *não* é, pois o que ela vem a ser só se realiza no íntimo, na "fermentação" nutriente "do silêncio". Dizer é, cada vez mais, impregnar-se de não-dizer. *Rua* (1961) é uma feliz combinação daquela deliberação de tematizar a realidade urbana com essa linguagem acrisolada. E também com a capacidade de observar a cidade sem deslumbramento ufanista nem embasbacamento pelo moderno (aqui tomado no sentido restrito e restritivo de desenvolvimento técnico) (Almeida, 1961: 53):

MENDICIDADE

Postes altos, fios bambos:
varais expondo os molambos
de céu pobre da cidade.

A cada passo, um remendo
no asfalto: andrajo escondendo
a miséria da cidade.

Poça de lama na rua
reflete o disco da lua:
moeda atirada à cidade.

Em *Rosamor* (1965), a opção pelo fragmentário é sistemática. Veja-se esta micropoética (Almeida, 1965: 8):

Rosa? Há de haver
(e por que não?)
a coisa mais inútil mas
talvez das últimas
razões-de-ser
da criação.

O último livro de Guilherme, *Margem*, veio finalmente à luz em 2010. A opção pelo fragmento é deliberada: o livro é formado por um "Poema-prefácio" e cinquenta "odes mínimas". Uma delas (Almeida, 2010: 49):

> "Ex-"
>
> O que passou.
> Felicidade
> que se foi, ou
> um tanto cínica
> fórmula alquímica
> da saudade.

Dizer menos, em poesia, significa mais. Em *Ritmo — elemento de expressão*, Guilherme de Almeida, depois das considerações iniciais em parte aqui transcritas, passa a demonstrar as possibilidades que a poesia oferece para a criação de ritmos. Seus exemplos percorrem as sugestões rítmicas ligadas aos elementos (terra, ar, água e fogo, nesta ordem) e a seguir as ligadas aos sentidos (vista, olfato, paladar, tato, ouvido). No fecho de suas demonstrações, o "ritmo do silêncio" (Almeida, 1926: 54-55):

> Haverá um ritmo do silêncio? — Por que não? Vibração sutil, imaterial, quase-voz diluída em tudo, que foge aos nossos sentidos e que só a alma ausculta, quieta, e só o sentimento, só a ideia, só a palavra ritmados — só a poesia, nenhuma outra arte — podem traduzir.

Fiel a si mesmo e ao percurso que a si mesmo prescrevera, Guilherme transitou pelos elementos e impregnou seus sentidos para atingir o ritmo do silêncio, "imaterial". Percorreu diacronicamente a tradição lírica galego-luso-brasileira, ativou e reativou ritmos num processo contínuo de internalização de formas, fôrmas e procedimentos. Considerou a palavra fecundada pelo ritmo o elemento constitutivo básico do fazer poético, desenvolvendo virtuosisticamente suas habilidades de poeta de matéria pró-

pria e alheia — e o próprio e o alheio se manifestam nos livros de que é autor e naqueles em que atua como tradutor. Nesse sentido, Guilherme de Almeida foi um renovador dentro da tradição, um manipulador do já consagrado em busca do inédito.

Em um de seus últimos poemas, o condensado e reverberante "Ex-", há pouco lido, a saudade, tema mítico da lírica da língua portuguesa, ressurge numa "quase-voz diluída em tudo", vibrátil alquimia rítmica. Note-se o cuidado construtivo do texto: versos de quatro sílabas, rima rica de forma verbal com conjunção ("passou", "ou"), rimas esdrúxulas, sempre sugestivas em português ("cínica", "alquímica"), desdobramento expressivo do hiato em sa-u-da-de para integrar a medida do verso, o que confere à palavra um peso proporcional à substância poética que nela se consubstancia. Cuidado extremo com o que se diz, valorização do que não se diz no jogo de pausas, na fecundação das elipses. Esta poética decorre (constitui, pois, *decurso*) da vivência *experiencial* dos ritmos. Um percurso rumo à concentração verbal, ao silêncio como significado: interlocução expectante, repouso, o dizer com o indizer...

Bibliografia

ALMEIDA, Guilherme de. *Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras*. 1930. 22/05/2011 <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=8464&sid=186>.

— *Toda a poesia Volumes I, II, III, IV, V, VI e VII.* 2ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1955.

— *Poetas de França*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.

— *Pequeno romanceiro*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1957.

— *Ritmo, elemento de expressão*. São Paulo: Tipografia Faroux, 1926.

— *Rua*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1961.

— *Rosamor*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.

— *Margem*. São Paulo: Annablume, Casa Guilherme de Almeida, 2010.

ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*. São Paulo: Martins, 1980.

BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da província do Brasil.* 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

— *Crônicas inéditas. 2 (1933-1940)*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2009.

BARROS, Frederico Ozanam Pessoa de. *Guilherme de Almeida*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MILLIET, Sérgio. *Panorama da moderna poesia brasileira.* São Paulo: Serviço de Documentação do Ministério da Saúde e Educação, 1952.

TÁPIAS, Marcelo. "Apresentação". ALMEIDA, Guilherme de. *Margem*. São Paulo, Annablume, Casa Guilherme de Almeida, 2010.

VOGT, Carlos. "Apresentação". ALMEIDA, Guilherme de. *Os melhores poemas.* São Paulo: Global, 1993.

Nota curricular

Professor Doutor Ulisses Infante. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Doutor em literatura brasileira pela Universidade de São Paulo. Leitor brasileiro na Universidade de Santiago de Compostela de 2008 a 2010. Professor-Adjunto de literatura brasileira e portuguesa no curso de Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná — Câmpus Pato Branco.

Contacto

Campus Pato Branco. Via do Conhecimento, Km 1 CEP 85503-390 — Pato Branco — PR, Brasil.
http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4745125H8; ulissesinfante@gmail.com